

М.А. Бологова

Институт филологии СО РАН, Новосибирск

**Голос Ф.И. Тютчева
в системе «защитных» мотивов Е. Шкловского***

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению реминисценций Ф.И. Тютчева в прозе Е.А. Шкловского в качестве необходимого условия ее интерпретации.

The article is devoted to overview of Tyutchev's reminiscences in the prose by E.A. Shklovsky as necessary condition it's interpretation.

Ключевые слова: Ф. Тютчев, Е. Шкловский, современная русская проза, сюжет, мотив, реминисценция.

Tyutchev, E. Shklovsky, modern Russian prose, plot, motif, reminiscence.

УДК: 821.161.1.

Контактная информация: Новосибирск, ул. Николаева, 8. ИФЛ СО РАН. Тел. (3833) 3304772. E-mail: dzerv@philology.nsc.ru.

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) [Шкловский, 2000 – страницы этого издания указаны в круглых скобках, курсив в цитатах везде мой. – М.Б.], 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 пел 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 Карамзов (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)¹ «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 жиз-

¹* Статья написана в рамках интеграционного проекта СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (общенациональный и региональный аспекты)».

См.: [Шараевский, 2001, с. 122–136]. В литературном варианте: в «Падении» А. Камю «судья на покаянии» – бывший преуспевающий адвокат.

нюю...» (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). «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 душевных 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»¹ (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 жадности 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, ветер ночной?»: «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!..» [Тютчев, 1957, с. 109]. 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 (*определяющего*) ясную и прозрачную реальность, слышать не желает. Экклезиаст тоже переиначен по смыслу, поскольку его обрубленные слова входят в другой контекст – не философского размышления и свободы выбора радости, несмотря на всю печаль и тще-

¹ Сквозь О. Манделштама проклевывается М. Кундера с «Невыносимой легкостью бытия».

ту, а муштры в духе антиутопии тоталитарного режима. Тожеству 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 всепроникающая стихия звука и интуиции заменена на осязание, которого можно просто не допустить разумным приказом. В целом герой рассказа «Воля к жизни» защищается от настойчиво проникающего в его сознание голоса Тютчева переиначиванием 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...» [Тютчев, 1957, с. 270]. Герою «дается», поскольку он знает, как отзовется «слово» (считается, что Имя, которое он называет, человеку неизвестно).

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 встрепенулася живей». «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...» [Тютчев, 1987, с. 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 неизвестными намерениями», от которой тоже пытаются избавиться. Понятно, что ворона, питающаяся человечино¹ (у Шкловского – человек на пороге смерти, от отстрела ворон переходит к расстрелу похожих на них рокеров 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!..» [Там же, с. 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?» [Там же, с. 191]).

Здесь же – реминисценция из философа-писателя А. Камю «И главное, не обращайтесь, 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

¹ 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, 1995, т. 1, с. 277], – итог беззащитности. Герои Шкловского все-таки отнюдь не беззащитны и погибает «птица»-мучитель.

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!» [Камю, 1992, с. 326]. 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» [Тютчев, 1957, с. 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 «лет 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 пародирует образ поэта из другого стихотворения: «Не верь, не верь поэту, дева: / Его своим ты не зови – / И пуще пламенного гнева / Страшись поэтовой любви! // 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» [Тютчев, 1957, с. 140].

И в соответствии с рекомендацией Тютчева, техред, корректор и прочие защищаются от его нежности: «морщится, глупая, “бррррр-р-р” говорит» (65). «Ручку поддержать даст, но у поэтических пухлых губ, *вытянувшись 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. Суеверен, / 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! / Пуская служить он не умеет, – / Боготворить умеет он!» [Там же, с. 141]. Однако, это «боготворение» у Шкловского напрямую связано со служением властям. В молодости, после первой книги поэт Д. «к губам ничего не подносил, объятий издаലെка 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 при-

ход – «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!» [Тютчев, 1987, с. 165]. Проблемы начинаются с бессонницы (т.е. раны перестают залечиваться), 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 бессонницей¹ и открывающимися с ней тайнами ночи, это: «Угол», «Переход», «Стук», «Ночной звонок»², «Крик», «Средство от бессонницы».

С сюжетом рассказа «Крик»³ перекликается стихотворение «С какой 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» [Тютчев, 1957, с. 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 забытья на простор бессонной ночи, чуть подсвеченной 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 отку-

¹ Ф. Кафка: «Возможно, моя бессонница лишь своего рода страх перед визитером, которому я задолжал свою жизнь» [Кафка, 1995, т. 3, с. 515].

² 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 позднейшее же время, когда раздавался тот же звонок, чувство мое скорее было несколько сродни страху, мне думалось: “Вот оно”» [Шопенгауэр, 1997, с. 230].

³ Ф. Кафка о защите и беззащитности крика: «...Лучшее доказательство правильности кьеркегоровского метода (кричать, чтобы не быть услышанным и кричать не то, на случай, если все-таки услышат)» [Кафка, 1995, т. 3, с. 123].

да, словно зарождается в тебе самом» (182). «Выход» героев – кричать самим, за-глушая, т.е. хотя первоначально просыпались от крика чужого, «воплъ» становится их собственным знаком пробуждения. Самоубийцы – переходящие «в сон иной» с этим пробуждающим криком.

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 внятны 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!» [Тютчев, 1957, с. 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?» [Там же, с. 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) [Толстой, 1983, с. 170]. 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 удавалось. <...> Она бежала, громко крича, замороженная тем, что ее слабый голос способен издавать такой крик» [Кундера, 1996, с. 277]. Крик – свой или чужой – ситуация у предела, когда невозможно сохранять равнодушие (спокойствие) и бездумность, защитные экраны обиденной 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 заточение. 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. «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 создания, / В бездонном небе звездный сон горит, / Музыки дальней слышны восклицанья, / Соседний ключ слышнее говорит... // На мир дневной спустилась 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?» [Тютчев, 1957, с. 118].

Есть и визуальное сходство: «острый блеск стали, как приоткрытый зрак ночи» – «сквозь яблони ... светит месяц золотой», «в бездонном небе звездный сон горит». Блеск в темноте у Тютчева также подчеркивает остроту, пронзительность (и тихих) звуков. «Водные» метафоры, связанные с утопленностью¹, 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*; / *Беспмятство*, как Атлас, *давит сушу*; / Лишь музы девственную душу / В пророческих тревожат боги снах!» [Там же, с. 56]. «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» [Там же, с. 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...» [Там же, с. 108] Вместо «тоски невыразимой» – страх и тревога.

¹ Ср. аналогичное описание ночи у А. Эппеля в рассказе «Темной теплой ночью».

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, благовонный, / Все залей и утиши. / Чувства – мглой самозабвенья / Переполни через край!.. / *Дай вкусить уничтоженья, / С миром дремлющим смешай!*» [Тютчев, 1957, с. 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!». «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 перекинутый¹ над теплящимся огоньками миром². Ночь – время тихих *звовов* и нежных *окликаний*, легкокрылых касаний и тайных предчувствий, смутных *страхов* и скребущихся *беспокойств*, ускользящих 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 перед 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...*

¹ 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.

² 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 выпренившем пределе, / *Звезды чистые горели*, / Отвечая смертным взглядам / Непорочными лучами...» [Тютчев, 1987, с. 159].

И чудится давно минувшим сном
Ему теперь все светлое, живое...
И в чуждом, неразгаданном, ночном
Он узнает наследье родовое.

Отсутствие «опоры» подчеркивается ассоциацией с весами. «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 соприкасаясь...» (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 «немошен 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? (еще один «наследственный» вопрос – М.Б.)» (169).

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»¹. 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». Так или иначе, но жить означает страдать, это он даже «услышал», но «для такой банальности он был неуязвим». «Зубная боль была для Р. как бы образцом вообще боли, а страдание от нее – образцом страдания» (136). Похожие рассуждения у М. Кундера. «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.)» [Кундера, 1996, с. 219]. 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» [Там же, с. 272]. «Неуязви-

¹ «Творчество для художника – страдание, посредством которого он освобождает себя для нового страдания» [Кафка, 1995, т. 3, с. 507], – для Кафки страдание также единственная возможность жизни.

мость» 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 рассеяй...
[Тютчев, 1957, с. 240]

Нет дня, чтобы душа не ныла,
Не изнывала о былом...
[Там же, с. 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...¹
[Там же, с. 263]

Та кроткая улыбка увяданья,
Что в существе разумном мы зовем
Божественной стыдливостью страданья
[Там же, с. 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 романнным (повесть 1987 года «Маленький фруктовый садик», опубликована в России в 2003 году). У поэта М. Кукина – лирическим: быт, заботы, суэта будней, поверхность жизни, скрывают главное, как «пленка-самоклейка... 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...» [Кукин, 1998, с. 5].

Из приведенных примеров видно, что не только литература, но и философия используется героями Шкловского для защиты от жизни. *Майя*, категория «древнеиндийского умозрения»² – спасительный покров иллюзий, играет в защите ведущую роль. Библиофил Д. («Пятно») «не мог не покупать» книги, как скупой

¹ 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).

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 тени»¹, 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). 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» [Тютчев, 1957, с. 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 в «поединке» (130) побеждает². 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?» [Там же, с. 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» [Там же, с. 274].

² «Одно из ключевых понятий древнеиндийской модели мира, вошедшее и в европейскую философию» [Мифы народов мира, 1994, с. 89], а ссылки на философов: Кьеркегора, Шопенгауэра, Фрейда, экзистенциалистов и др. у Шкловского постоянны.

¹ О символике стены в этом рассказе см.: [Элсворт, 2000, с. 135–138].

² 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, 1998, с. 33–34].

Тему шутки поддерживает одновременная аллюзия на классика юмора М. Твена. Как божественное провидение появляется собачка в его рассказе «Собака» (1907) [Твен, 1961, с. 406–412], 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). «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 традиции¹. 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.², 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, покориw законам тесным / И воздух, и моря, и сушу, / Как пленников – их обнажил; / Ту жизнь до dna он иссушил, / *Что в дерево влиwала душу*, / Давала тело бестелесным» [Тютчев, 1987, с. 58]. Чудесное дерево, символизировавшее чью-то удавшуюся жизнь, само становилось защитой³. В литературе старый человек и старое дерево, попадая в пространство одного текста, неизбежно отождествляются

¹ «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 духов покровителем. Листья дерева служат 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 единении” и услышать в шуме листьев его предсказания» [Вардиман, 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.

² У богинь деревья-символы: у Афродиты – мирт, у Афины – маслина, у Геры – гранат и т. д.

³ 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 чтилось как священное беременными и роженицами, благоговейно дававшими перед ним и выполнявшими свои обеты» [Светоний, 1988, с. 310–311].

ся⁴. 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 убийцей². 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 одиноком, последним, оторвавшимся и т.п. листом. Присутствует этот мотив и у Тютчева. «И мне, и мне, как мертвому листу...» [Тютчев, 1987, с. 57]. Или: «Когда в кругу убийственных забот / нам все мерзит – и жизнь, как камней гряда, / 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, роши голы, / Бледнее небо, пасмурнее доли, / Вдруг ветер подует, теплый и сырой, / Опавший лист погонит пред собою, / И душу нам обдаст как бы весною...» [Там же, с. 155]. 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!» [Там же, с. 121].

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.

¹ 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, 1995, 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, 1996, 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 держится» [Слуцкий, 2001, с. 175].

² Ср. также данный сюжет в романе П. Крусанова «Укус ангела» (ясень-вампир).

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.
[Тютчев, 1987, с. 261].

В заключение можно отметить, что тютчевский подтекст – неотъемлемая часть многих рассказов Е. Шкловского, без которого они не могут быть прочитаны и 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 открывает в ней необходимую глубину, серьезность и смысловую перспективу.

Литература

- Вардиман Е. Женщина в древнем мире. М., 1990.
Камю А. Чума. Роман. Повести. Рассказы. Эссе. Новосибирск, 1992.
Кафка Ф. Сочинения: В 3 т. М.; Харьков, 1995.
Ким А. Остров Ионы // Новый мир. 1998. № 12.
Кукин М. Бессмысленно влачатся дни мои... // Знамя. 1998 № 12.
Кундера М. Бессмертие. СПб., 1996.
Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1994. Т. 2.
Светоний Г.Т. Жизнь двенадцати цезарей. М., 1988.
Слущкий Б. Мемуарная проза из архива поэта // Звезда. 2001. № 12.
Твен М. Собака // Твен М. Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. М., 1961.
Толстой Л.Н. Смерть Ивана Ильича. Повести и рассказы. Л., 1983.
Тютчев Ф.И. Стихотворения. Письма. М., 1957.
Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. Л., 1987.
Шараевский В. Исповедь смертника. Публ. о. А. Борисова // Звезда. 2001. № 3.
Шкловский Е.А. Та страна. М., 2000.
Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости. СПб., 1997.
Элсворт Дж. О философском осмыслении рассказа Ф. Сологуба «Свет и тени» // Русская литература. 2000. № 2.