

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

М. А. Бологова

Проза Асара Эппеля
Опыт анализа поэтики и герменевтики

Ответственный редактор
д-р филол. наук *И. В. Силантьев*

НОВОСИБИРСК

2009

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

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

Рецензенты

д-р филол. наук Л.Ю. Фуксон, д-р филол. наук Э.А. Бальбуров
Утверждено к печати Институтом филологии СО РАН

Б 794 Бологова М.А. Проза Асара Эппеля. Опыт анализа поэтики и герменевтики: Научн. изд. / Новосиб. гос. ун-т. Новосибирск, 2009. 274 с.

ISBN 978-5-94356-827-5

Монография представляет исследование творчества А. Эппеля (р. 1935) – одной из наиболее ярких фигур современного литературного процесса, в аспекте его поэтики и герменевтики. В ней анализируются книги писателя как единое художественное целое (мотивная структура, хронотоп, общие сюжеты и образы и т.д.), а также пристальное внимание уделяется анализу отдельных рассказов в их своеобразии («Помазанник и Вера», «Чернила неслучившегося детства» и др.). Рассматривается особая роль мотива полета на разных уровнях структуры художественного текста и особенно его возможности быть метафорой для восприятия и осмысления произведений А. Эппеля. Творчество писателя исследуется в необходимых для его понимания контекстах Ветхого Завета, античной мифологии, русской и зарубежной литературной классики.

Для филологов, а также всех интересующихся современной русской литературой.

ISBN

© Бологова М.А., 2009
© Институт филологии СО РАН, 2009

ВВЕДЕНИЕ

«Знаете, какое редкое это счастье, – найти!» – восклицала Л.С. Петрушевская еще в 1990-е годы¹. Счастьем было и есть чтение прозы Асара Эппеля, в любви к которому признаются многие замечательные писатели и поэты, а слова Л.С. Петрушевской: «Лично я считаю Асара Эппеля лучшим писателем сейчас. Лучше всех пишет, такие дела»², – часто цитируются в отзывах, сквозной мотив в которых – то же незабываемое потрясение от первой встречи, первого чтения. Именно так случилось и с автором этих строк – рассказ «На траве двора» оказался тем импульсом, который побудил и начать читать современную прозу вообще, и писать о ней, и прежде всего, конечно – об Асаре Эппеле, «уникальной фигуре» (Е. Рейн) русской словесности, «“классике” в прямом, изначальном смысле этого слова (В. Куллэ)», «замечательном русском писателе, блистательном мастере малой прозаической формы и тонком стилисте» (Л. Быков), и ряд этих определений можно продолжать и продолжать.

Счастье чтения Асара Эппеля, как правило, более всего желает вылиться в самозабвенное цитирование при требовании некоторой его рефлексии. Именно так выглядят многие рецензии на книги писателя, не удалось избежать этого безусловного удовольствия от текста и здесь. Вместе с тем такой эффект не только не отменяет проблемы поиска путей анализа и интерпретации прозы А. Эппеля, но и подчеркивает необходимость ее постановки. Ведь современное художественное произведение, даже если выглядит оно отнюдь не авангардно, а даже очень «традиционно»

¹ *Петрушевская Л.С.* Травяная улица. Сбывшееся // Петрушевская Л.С. Девятый том. М., 2003. С. 252.

² Там же. С. 253.

и «классически», делает своего читателя вновь почти «наивным»: может быть так, что литературоведение «не обладает соответствующим научным инструментарием для анализа подобного рода текстов»¹, и нужно еще понять, как понимать этот текст на том уровне, где смыслы артикулируются (безусловность неререфлексивного приятия и интуитивной симпатии и служит гарантом того, что переход к другому уровню тоже имеет свой смысл). Именно этот герменевтический почин и является исходным для предлагаемой работы.

Руководствуясь побуждениями «эпистемологической совести», изложим основные методологические посылки данной работы. (Наверное, их даже можно было бы вынести в эпиграф к ней!) Ее дух и сущность рождаются на пересечении и скрещивании трех основных постулатов, которые, на наш взгляд, безусловно близки и автору, чьи тексты будут анализироваться.

Все, знакомые с творчеством Эппеля, так или иначе говорят о его особом пристрастии к миру вещей, предметов. Но лучше всего об этом сказал он сам:

Вещь сама по себе уже сюжет. Она драматична. А, кроме того, располагает своим качеством, своим веществом, которые сами по себе необыкновенны и примечательны, потому что являются продуктом человеческих усилий, мыслей, ремесленного приема, времени. Время всегда отдает предпочтение ладным, хорошо работающим и добротнo сработанным вещам. За ними обязательно стоит творческое усилие. <...> Я пишу истории из старого времени, и мне нужны свидетели. А вещи – свидетели отменные².

Чтение Эппеля дает ощущение сопереживания его миру, потребность проговаривать и повторять слова об этих вещах и парадоксальное чувство счастья, о котором уже говорилось, ведь это сопричастность и убогому быту, и неприглядному натурализму, и ужасу существования, а критики в один голос говорят об

¹ *Нестеров А.* Герменевтика, метафизика и «другая критика» // Новое литературное обозрение. 2003. № 61. С. 75.

² *А. Эппель:* У меня всегда нет времени. Беседу ведет Татьяна Бек // Лехайм. Октябрь 2004 – Тишрей 5765. № 10 (150). [Электронный ресурс]. Режим доступа по: www.lechaim.ru/ARHIV/150/bek.htm.

авторской «ностальгии»¹. Именно все это дает возможность сблизить восприятие его творчества с концепцией «онтологии чтения сегодня» Х.-У. Гумбрехта² и «онтологии литературы (под “онтологией” я имею в виду наши представления о том, каким образом литературные тексты в своей предметной материальности и семантической реальности могут отсылать к действительности за пределами их самих)»³. Суть ее в том, что тексты читаются нами ради «*Stimmung*», некоего «настроения», или иначе, ощущения подлинной, «материальной» реальности. Например, «сюжет и нарратив становятся вторичными... в том сложном ощущении декаданса, которое вызывает “Смерть в Венеции” Томаса Манна», или «то, к чему мы прикасаемся, и то, что трогает нас, – вещественное присутствие самого прошлого, а не его означающего»⁴. Именно это обуславливает читательскую привязанность к конкретным текстам и их популярность, а «“чтение ради *Stimmung*” делает нас восприимчивыми к тем способам, которыми тексты в качестве и значимой, и материальной действительности окружают своих читателей вполне буквальным образом – как физически, так и эмоционально».

¹ Показательна четкая формулировка своих ощущений А. Кабаковым: «И *сейчас же вспомнил* этот болезненно-розовый порошок, сверх-сахарин, мечту – и почувствовал его вкус – и запах паровозной гари *ощутил*, от которого меня тошнило в теплушке... – и мою постель на хорошо промытом, чуть сырватом дощатом двойном полу в нашей половине... – и... Но не только же в этом дело, ей-Богу!

А в том дело, что страннейшим образом сочетаются у этого автора то, что сейчас принято называть *текст* (название это терпеть не могу), то есть нечто совершенно отдельное от прочей реальности, суверенная параллель, иная реальность – *с реальностью самой что ни на есть обычной, только сгнувшейся*, – и еще с самой что ни на есть обычной, дико старомодной трогательностью, *вплоть до слез*. У большинства других – что-нибудь одно» (курсив мой. – М.Б.).

² Гумбрехт Х.-У. Чтение для «настроения»? Об онтологии литературы сегодня (пер. с англ. Н. Мовниной) // Новое литературное обозрение. 2008. № 94. С. 22–28.

³ Там же. С. 22.

⁴ Там же. С. 24, 27. Думается, что «экзистенциальная необходимость пребывать в связи с материальным миром» отнюдь не отменяет традиционного представления о катарсисе, ради которого вообще существует искусство, напротив, углубляет его.

Вторая аксиома для нашей работы принадлежит В.Б. Шкловскому:

И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание, ...воспринимательный процесс в искусстве самоценен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно¹.

Позволим себе внести в это суждение не только (и не столько) то, что имел в виду его автор: что такое герменевтика как не продленное восприятие? (И разве не с «сделанной вещью» имеет дело метаязык науки?)

Третья – слова Б. Пастернака, сказанные 90 лет назад:

Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно – губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться. Они сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия².

Принятие этих положений фундаментом исследования, обязывает к соответствующей методологии, одновременно базирующейся на признанных системах традиционного литературоведения, но отчасти и отталкивающейся от них. Ключевое слово во всех трех постулатах – восприятие, и именно оно в самых разных своих изводах (но без психологии) в связи со смыслопорождением текста является предметом исследования.

Руководствуясь идеями Х.-У. Гумбрехта, нельзя не последовать за ним дальше.

¹ Шкловский В. О теории прозы. М., 1929. С. 13. См. также интерпретацию этого положения «писателя, умеющего делать литературу даже из теории прозы» («ориентация формалистов на литературу как практическую жизнедеятельность, их, так сказать, экзистенциальна обращенность к литературе, крайне важны для характеристики самого формализма», с. 50) в работе: *Парамонов Б.* Формализм: Метод или мировоззрение? // Новое литературное обозрение. 1995. №14. С. 35–52. «Искусство, по Шкловскому, не есть познание, оно есть способ переживания, обновленного ощущения бытия» (Там же. С. 39).

² Пастернак Б.Л. Несколько положений // Пастернак Б.Л. Об искусстве. Охранная грамота и заметки о художественном творчестве. М., 1990. С. 144.

Я считаю, что гуманитарии, вместо того чтобы следовать по определенным «путям» и попадать в зависимость от них, должны сконцентрироваться на возможностях мышления, ориентированного на интуицию. Однако стиль такого мышления, которое не боится выйти за пределы норм рациональности и логики, должен немало приобрести, положившись на интуитивное чувство. Тем, что прежде всего привлечет наше внимание к потенциалу «Stimmung», сконцентрированному в тексте, неизменно будет индивидуальное слово или образ, фрагмент звука или ритма. Когда благодаря этому мы в достаточной мере изменимся, то сможем попытаться описать то, что нас окутывает, когда мы читаем тот или иной литературный текст, и, поступая таким образом, мы и далее будем раскрывать потенциал этого текста. Вероятно, тогда тон и жест нашего письма уже не будут стремиться отдалиться от литературного текста, которым мы занимаемся, или сохранять дистанцию по отношению к нему, а начнут с ним сближаться¹.

«Производство знания не должно полностью исчерпываться предсказуемыми и ясно очерченными задачами»²; гуманитарные науки – это «пространства, обеспечивающие возможность рискованного мышления», «право на мышление, идущее навстречу воображению», единственная их функция – «задача производства и накопления идущих навстречу интуиции способов мысли»³; «гуманитарные науки должны опираться на акты суждения, на способность проводить различия и принимать решения, которые не могут быть основаны на “объективных” измерениях или на дедуктивных логических выводах»⁴. Это – некий предел, заданный литературоведческому исследованию, к которому наше, возможно, в чем-то начинает подходить близко, в чем-то – существенно удаляться, но невозможно не оговорить причастности нашей работы такому литературоведению (каким оно, собственно, в России традиционно и является, как «инонаучное» (С.С. Аверинцев) знание, с представлением о глубине как о мере точности (М.М. Бахтин)⁵). Именно в этом русле идет исследова-

¹ Гумбрехт Х.-У. Чтение для «настроения»?.. С. 27–28.

² Гумбрехт Х.-У. Ледяные объятия «научности», или Почему гуманитарным наукам предпочтительнее быть «Humanities and Arts» // Новое литературное обозрение. 2006 № 81. С. 12.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 13.

⁵ Голоса в защиту такого литературоведения в последние годы звучат все громче. См. об этом, например: *Кораблев А.А. Пределы филологии*. Новосибирск, 2008.

ние возможностей метафор для чтения и интерпретации рассказов и эссе Эппеля.

Метафора, по мнению ее исследователя – «универсальная фигура постмифологического художественного мышления», «придающая ему онтологическую устойчивость», связанная со всеми «факторами и носителями художественной целостности произведения» – сюжетом, жанром и др.¹; «метафора является исключительно естественной фигурой мышления» и «естественной мерой игровой деятельности художественного мышления»²; «метафоризирующее сознание отдаляет от себя рефлектируемый объект на такую дистанцию, которая позволяет осмыслить его содержание, охватить его единым актом именуемого понимания»³, – а этим объектом может быть не только материал для художника, но и произведение, его содержание для читателя, пытающегося мыслить согласно с автором, а не вопреки ему⁴. Функции метафоры давно уже никем не ограничиваются как только быть средством выразительности, напротив, философов все больше привлекают способности метафоры производить новые смыслы, поскольку метафорический перенос – один из механизмов понимания⁵. Значительная часть терминов – метафоры по своему происхождению (не только в гуманитарных науках). Метафора в информативной функции отличается очень важными для литературоведа особенностями – она дает «целостность, панорамность образа», выводит на поверхность неосознанные оттенки смыслов, обуславливает множественность образного прочтения⁶. Кроме того, метафора обладает «кодирующей функци-

¹ *Иванюк Б.П.* Метафора и произведение (структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования). Черновцы, 1998. С. 3.

² Там же. С. 11.

³ Там же. С. 24.

⁴ «Восприятие художественного текста – всегда борьба между слушателем и автором» (*Ю.М. Лотман* и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 220), – однако хотелось бы автору и не противодействовать.

⁵ См. подробнее: *Автономова Н.С.* Метафорика и понимание // Загадка человеческого понимания. М., 1991. «Понимание... всегда осуществлялось и осуществляется лишь в образной форме» (Там же. С. 110).

⁶ *Харченко В.К.* Функции метафоры. М., 2007. С. 15–18.

ей»¹, что также не может игнорировать литературовед, занимающийся герменевтикой, «загадками» текста.

Метафора полета – не единственная, сквозь которую мы пытаемся осуществить интерпретацию текста (в одной главе в этой роли выступает метафорический код чернил), однако доминирующая. Это определяется частотностью повтора этого мотива, обладающего исключительной семантической насыщенностью. О роли повтора в организации текста написаны тысячи работ и ее трудно преуменьшить. Регулярность, смысловой ритм привлекают внимание читателя, сосредотачивают на себе, что делает использование авторской *idée fixe* в качестве средства интерпретации весьма уместным.

С. Вайман заметил, что «понимание образа выступает в форме образа понимания»², т.е. метафорическое прочтение по сути своей первично в силу близости интуитивного чтения, и может не только уничтожаться в ходе последующей теоретической рефлексии, но и быть ею поддержано и развито.

Постулат одного из родоначальников теории литературы Шкловского о самоценности воспринимательного процесса, в том числе и интеллектуального, заставляет нас войти в две связанные и противоположные друг другу области литературоведения – поэтики и герменевтики. Поскольку самоценность эта предполагает ответы на вопросы *как* она достигается, а длительность восприятия немислима без усилий понимания, особенно если речь идет о читателе, состоящем у понимания «на службе» (определение филологии С.С. Аверинцева).

Наиболее ясное и лаконичное определение положения двух этих первостепенных для любого филолога сфер исследования относительно друг друга принадлежит Дж. Каллеру³. Поэтика исходит из наличия *готового* смысла (или художественного эффекта) и ставит перед собой задачу объяснения, какими художественными средствами этот смысл был создан. Герменевтика смысл ищет, она предполагает интерпретацию уже известной

¹ Там же. С. 64–67.

² Вайман С. Гармонии таинственная власть: Об органической поэтике. М., 1989. С. 234.

³ Каллер Д. Теория литературы. Краткое введение. М., 2006. С. 69–73.

формы. Соответственно, «поэтика не требует от нас смысла произведения. <...> ...поэтика... задается вопросом о том, что позволяет читателю интерпретировать... произведения, ...каковы те конвенции, которые дают им возможность увидеть в произведении смысл»¹. А герменевтика разрабатывает методы интерпретации текста. Однако в практике литературоведческого исследования текста как *terra incognita* нельзя обойтись ни без поэтики, ни без герменевтики. Что касается первой, то помимо базового набора инструментов литературоведческого анализа возникает проблема приоритетных направлений для исследования, чтобы оно было наиболее адекватным. Наше исследование начинается с изучения хронотопа произведений А. Эппеля, не только потому, что это «ворота» постижения смысла (М.М. Бахтин), но и потому что это объединяющий момент для всех рассказов Эппеля. В исследовании хронотопа, в свою очередь выделяются две ведущие темы в связи с их значимостью для авторской герменевтики – полета и войны. Однако приоритетной областью исследования поэтики в нашей работе является сюжет и мотивная структура текста. (Хотя последняя, скорее, все же ведомство герменевтики, поскольку наиболее близкое нам определение мотива – не «микросюжет», но «смысловое пятно» (Б.М. Гаспаров) в тексте.) Поэтому все произведения анализируются нами именно с точки зрения наличия традиционных сюжетов и мотивов и их авторской обработки. Наиболее актуальными областями современного литературоведения являются нарратология и дискурсный анализ, что не могло не отразиться на исследовании, однако попадание этих методологий, рассматривающих текст с точки зрения его коммуникативной структуры, в зону нашего внимания обусловлено не модой, но особенностями самих текстов: как дискурс анализируется жанр эссе, поскольку к завершенным (и совершенным!) художественным текстам понятие дискурса как текущей речевой деятельности неприменимо, но для критического эссе – это родная стихия. Также и анализ нарратива Эппеля в работе почти не представлен (слишком далеко это от герменевтических интересов, тогда как мотив – это точка, где поэтика и герме-

¹ Там же. С. 71.

невтика пересекаются), за исключением случаев гипернарратива, связанного с введением в текст мифа и притчи. К анализу формы следует также отнести анализ структуры финалов рассказов. В работе не затрагиваются проблемы стиля писателя (хотя именно удивительный стиль изложения создает ему известность), но используется модель не литературоведческого, а филологического анализа текста с использованием понятий «концепт» и «языковая личность».

Логическая структура работы определяется ее герменевтической логикой – от целого к части, от части к целому. Сначала исследуется то, что объединяет книги рассказов: сквозные мотивы, сюжеты, темы, поэтические приемы, потом – отдельные рассказы, но с вниманием к тому целому, частью которого они являются, с констатацией контекстуальных связей. Завершает работу снова анализ целостности, но немного иной – книги эссе, а не рассказов. Внутри этой главы во второй ее половине анализ сосредотачивается на одном эссе – «Жулебя с мя». В каждой главе проверяется возможность наряду с принятыми методами анализа текста использовать для его интерпретации и описания его смысловых моделей и игр метафору или метафорический код. А поскольку в центре внимания – сюжет, такая методика очень органична, ведь между ними наблюдается и «структурное сходство», и «функциональное сотрудничество», генетически они оба обусловлены мифом¹, метафоры могут быть сюжетообразующими, а сюжеты метафоризироваться; в свою очередь исследовательская метафора позволяет создать исследовательский сюжет, а не перечень наблюдений.

Положение Пастернака обуславливает ту сферу нашей работы, где ищутся смыслы, их зарождение, рост, умирание. Можно было бы обозначить эту сферу затертым и набившим оскомину (многим – еще в 1990-е годы) словом «интертекстуальность», если бы привлечение других текстов для сопоставления имело самостоятельное значение, и нас хоть в какой-то мере волновали параметры этой интертекстуальности и ее функции. Однако во всех случаях межтекстовых переходов нас интересует *что* гово-

¹ Иванюк Б.П. Указ. соч. С. 13, 15.

рится и *зачем* в большей мере, чем *как*, поскольку основополагающим для нас является герменевтическое представление о том, что любой смысл формируется в контексте, а следовательно, от пересечения границ конкретного текста никуда не деться – для смыслов их просто не существует. Любая идея (образ) интересна субъективна (есть ноосфера), и существуют теории, по которым они используют нас для своей жизни и распространения, а не мы создаем их (меметика Р. Докинза). Тем более Асар Эппель, педантичный «эрудит-полиглот» очень располагает именно к такому чтению: «Я думаю, все, прочтенное когда-либо мною, оказывает свое влияние. Бывает, что читаешь где-то фразу и ощущаешь, что это фраза – твой собственный ритм»¹. Или, как говорила Татьяна Бек: «Не хочешь смеяться, напрягаться, играть и шевелить мозгами – ступай мимо. При этом много потеряешь»². Поэтому в этом ключе структура книги строится следующим образом: сначала идут общие наблюдения о реминисценциях античной мифологии и Ветхого Завета в целом (особенно в первых двух книгах рассказов – «Гравяная улица» и «Шампиньон моей жизни»), затем анализ литературных реминисценций в общей мотивной структуре двух книг (Гомера и Джойса как сквозной сюжет, Марка Твена как ряд мотивных комплексов, создающий своеобразную циклизацию внутри книг); далее и Ветхий Завет, и мифология, и мировая литература будут играть свою роль в каждом рассказе, который подвергается специальному анализу. В «Помазаннике и Вере» отчетливо звучит доминанта Ветхого Завета, но в связи с рассказом «Как мужик в люди выходил» возникают контексты творчества Л. Толстого и современной русской литературы. В рассказе «Aestas sacra» особый интерес представляет сочетание мотивов египетской и греческой мифологий с мо-

¹ Щеглова Е. Еврейская слобода в центре Москвы. [Электронный ресурс]. Режим доступа по: binduyzhnik.narod.ru/eppel.html.

² Бек Т. Редкая птица. Интеллигент как помесь пуганой вороны и стреляного воробья // НГ Ex libris. 2004. Январь. № 15 [Электронный ресурс]. Режим доступа по: http://exlibris.ng.ru/massolit/2004-01-15/6_bird.html. В этом Асар Эппель сближается с Гете, говорившим: «Только о сумасбродном и совершенно беспорядочном художнике позволительно говорить, что все у него – свое; о настоящем – невозможно» (цит. по: Кушнер А.С. Переключки // Три века русской метапоэтики. Антология: В 4 т. Ставрополь, 2006. Т. 4. С. 763.)

тивами «Песни песней», а к литературному пласту ассоциаций прибавляется очень существенные для этого рассказа пласты музыкальный («Весна священная» И. Стравинского) и живописный (картины С. Боттичелли). В анализе рассказа «Чернила неслучившегося детства» на первый план выходит русский литературный язык с разнообразием контекстов (особенно поэтических) для получения представления о стремящемся к полноте семантическом объеме образа-концепта «чернила», но продолжает играть и мифология, оформляя повествование (миф о Янусе). И, наконец, в книге эссе мы наблюдаем невероятное обилие культурных и исторических смыслов, обращение к некоторым из которых удалось зафиксировать в ее исследовании.

Большое внимание мифу и мифопоэтике уделено не случайно. Как и любой подлинный творец, Асар Эппель создает свой авторский миф, но строится он, в том числе и на сложной и разветвленной системе уже существующих мифологий, как древних, так и современных нам, в их неканонической «транскрипции» индивидуальным творческим сознанием.

Таким образом, взяв за образец мысли теоретика, мечтающего об обратном превращении науки в искусство, писателя, сделавшего из себя теоретика, и поэта, органично и навсегда нераздельно соединившего искусство и мысль о нем, можно, как хочется думать, осуществить некий целостный, пусть и очень несовершенный пока анализ современного нам литературного художественного феномена – прозы Асара Эппеля (также поэта, писателя и филолога, – как и почти любой пишущий сегодня автор, достойный внимания).

Тройственная структура книги, объединяющей работы, создававшиеся на протяжении девяти лет, позволяет, на наш взгляд, в конечном итоге получить некоторое целостное представление о творчестве Асара Эппеля, несмотря на всю фрагментарность проведенных исследований, сознательную эклектичность методологии, мозаичность охваченных вниманием тем и мотивов. Это первый опыт и попытка собственно литературоведческого, а не критического анализа огромной и многосложной Вселенной творчества замечательного писателя, которая ждет своих исследователей.

КНИГИ РАССКАЗОВ

ХРОНОТОП ПОЛЕТА

Полет – форма движения, наполненная особыми смыслами и ценностями в силу своей трудной достижимости для человека. Полет происходит в пространстве и времени, связан со сменой и пересечением пространств и времен, и поэтому определяет собой многие характеристики хронотопа в художественном произведении. Интерес к полетам формирует осознание хронотопа и восприятие мира в творчестве А. Эппеля. Все, что летает, пролетает, залетает, взлетает, прилетает, вылетает, налетает, улетучивается, разлетается и т.д., привлекает особое внимание автора.

1. Полеты в природе и социуме: праздник и ужас бытия

«Ибо земля, как заведено, *облетала* солнце» (1, 93¹, здесь и далее курсив везде мой, а разрядка авторская – М.Б.), – начинается рассказ «Пока и поскольку». Сам герой-физик поражает *полетом* технического гения в каменном веке бараков, а спит – парит, «почти не проминая плоскую подушку». Подрабатывает он, превращая фотокарточки в портреты («нас *возвышающий* об-

¹ Здесь и далее при цитировании первая цифра обозначает книгу, вторая – страницу. Книги обозначены следующим образом: 1 – *Эппель А.И.* Шампиньон моей жизни. М., 2000; 2 – *Эппель А.И.* Дробленный сатана. СПб., 2002; 3 – *Эппель А.И.* In telega. М., 2003.

ман»): «тетка-стрелочница с глухого разъезда, брошенная в молодости *залеткой*, побеждала событие, получив монтаж себя с нахалом, ...задним числом бессовестный был-таки привлечен к венцу» (1, 99). Полеты в прямом и переносном смысле составляют каркас бытия у Эппеля, его фундамент. И мир находится в перманентном полете, и в жизни человека главные события связаны с летом, особенно любовь. У того же героя любовь – это пересечение линии жизни на его ладони «с линией любви на ладошке какой-нибудь милой особы» – соединяющиеся и разъединяющиеся ладони нередко в искусстве метафорически соотносятся с крыльями.

а) Эрос

В «*Aestas sacra*» жизнь после «потопа» начинается так:

...и пискнула *птица*, и что-то одобрительное пробурчал добрый *гром*, и тихо вспыхнула дальняя *зарница*, на мгновенье осветив опаловые *бедрышки*... (1, 436).

Все существа – небесные и крылатые. «Летающий мальчик» – амур-херувим, выпускает свою стрелу, она будет лететь и звенеть по всему пространству рассказа (ср. с известной апорией о стреле, летящей вечно).

И влажная стрела медлительно и как-то боком полетела в темноту... (1, 438).

Оперенная стрела, косолапо совершавшая утяжеленный влагой полет, от передвижения стала подсыхать и полетела не стремительнее – ей было не к спеху, – а ровнее. И даже наладилась позванивать, но так тихо, что попавшая на пути галка, спавшая в листве старой липы, даже не вытащила и под крыла голову, хотя, следуя внезапному воздуху, шевельнула телом... (1, 444).

Господь думает: «Пусть летает, пусть плодятся и размножаются...» (1, 454). В финале у героини раздавлены «крылья» (1, 473) и бедра (1, 475), но просыпаются и поют птицы.

Птицы и насекомые неотступно сопровождают любую эротику предместий. «Лето неотвязно звенело мухами» (1, 211)

в «Чулках со стрелкой» – рассказе о томлении созревающей плоти. Грезы овладевают дядей Булей и девочкой Паней-Психеей: «и у нее упало сердце, как падало, когда мягкая *ночная бабочка* сваливалась вдруг за шиворот и трепыхалась по телу» (1, 229). Влюбленного учителя соседи спрашивают: «Ты, Есейч, никак попугаев в комнате держать удумал, а може, голубочков?» (1, 109).

Само соединение мужчины и женщины мыслится как полет. Восьмиклассники играют в «козла» с учительницей физкультуры.

...На нее летит масса юноши, уже мужчины... <...> И, что ни говори, в этом весь мужчина. Летит на тебя из ниоткуда, громадный, тяжелый, в страшном полете простирая руки... <...> Она чувствует, как он летит... и она поступает нечестно... огромный вес... не обрушивается, чтобы перелететь, а ударяется своим передом в маленький напрягшийся, чтобы не разлететься вдребезги, обомлевший от женского ужаса задранный зад учительницы... Третьеклассники... от вождления выбрасывают из окна четвертого этажа большую парту (1, 141–142).

В рассказе «На траве двора» жених Вальки – военный летчик. (Имя созвучно Валькирии – летающей богине-воительнице, учительница физкультуры тоже Валентина.) В летнюю жару «тяжкий шмель» тычется в «набухшую жилу» стебля подсолнуха, когда его ожидают мальвы – самолет возлюбленного вызывает движение загорающей рядом Вальки и шмель «метнулся и безошибочно вдарился в нутро вовсе уж разинувшейся мальвы, где сразу же завозился, захрюкал, словно бы уже часа два как в ней хозяйевал» (1, 276). Пилит на березе скворец, по фигурам пилотажа ведущий себя, то, как колибри, то, как жаворонок, птенцы его едят натуральных насекомых, ждет звука с высот Валька, шестует «свободная как птица» соседка, летают капустницы и божьи коровки. По «здешним небесам» «уже многое летало», «перед войной тут пролетал цеппелин», «летательное изобилие военных лет», «воздушные шары, нечастые мирные аэропланы, частые скворцы, воздушные змеи..., майские жуки», «ко Дню авиации ... самолеты преодолевают над травяной улицей звуковой барьер». «Летающий валенок», «учебный птеродактиль» находит дорогу на небесах «к Валькиным грудям», а она изображает посадочный знак не по инструкции, все это – «теоретические соития

на бреющем полете» (1, 283), Валькин призыв к практическому действию выражается криком «Бомби!».

О своей способности к полету вспоминают даже курицы. В «Леонидовой победе» их пускают со второго этажа:

...и, правильно разложив крыла, планировали, тоскливо глядя с птичьего полета... <...> Зримый в воздухе как греческий огонь, клекоча, как двуглавый орел, ... вождедея на лету... огнепламенный кочет, простирая вперед лапы, дабы закогтить спину... квочки, шел, как птица, ибо и был птицей...» (1, 347).

Навстречу ему с земли взмывает Леонидов петух для воздушного побоища.

В эротическом хронотопе полет мифологичен и вечен в силу глубокой природности своего начала и безыскусной радостности естества.

б) Танатос

Для жизни социума, напротив, характерны бессильные крылья, а полеты связаны со взрывами, они искусственны и мгновенны. В «мелкие брызги» рассыпается морковь, извлеченная из сосуда Дьюара, металлический натрий во все стороны «разбрызгивался страшными маленькими каплями» (1, 133), «брызги всюду, и пол измочился, и мыло, улетев из рук, облепляется сухим сором» (1, 150). Вылетают зубы при битье у нескольких героев рассказа «Разрушить пирамиду».

Победа человека над полетом в природе сближается с изобретениями для убийства. Рассказ «Июль» большей частью посвящен разнообразным мухам и старинной ловушке для их ловли, причем мухи последовательно приравниваются к людям: сначала – через «многолюдную смерть», затем через использование глаголов в обобщенно-личной форме – «в воде, побившись о стекло, будешь обязательно и, побарахтавшись в ней и погудев тревожно, оцепенеешь в конце концов и заплываешь в белой мути» (1, 87). В той же форме рассказывается о жизни и смерти героя-портного, уподобляемого водомеркам. Он отмечает «прием», «всегда напоминающий бегство вплавь, когда преследуемый не-

престанной и энергично оглядывается назад, боясь *татарской стрелы*... услышав жужжание *слепней*, предвестивших басурманскую напасть, кинулся в воду» (1, 88). Полет заменяется плаванием, вода вдыхается вместо воздуха – смерть.

Кошмары школьных лет тоже переполнены краткими полетами. В учительницу летит «мокрым комком классная тряпка» (1, 119) под звуковое сопровождение «ученика, который на последней парте колотит и колотит крышкой». Ученики развлекаются, как могут: «один ловил по пути мух и на потеху приятелям съедал» (1, 119), другой «шел на самолетную свалку». В школу приезжают, как «суперподвеска “мерседеса-бенц”», прицепившись к полуторке. «“Кокын насрал! Кокын насрал!” – волне помонгольски орет *летающая орава* мерзавцев» (1, 123). Из маленьких напалечных рогаток («в птицу не попадешь») умело стреляют бумажными и металлическими пулями ученики, а ополоумевшая учительница «по-женски неумело» бросает подложенный ей кусок сала, который «пролетает мимо» (1, 128). Как амазонка, стрелявшая на полном скаку, одним глазом плачет завуч, которой в глаз «прицельно харкают». Взрываются натрием с самолетной свалки унитазы: «Радость, фестиваль, клики, осколки унитаза...» (1, 134). В приличном варианте жизни от летающих предметов остаются марки: «а папа сидит в гостиной и разглядывает свою коллекцию марок» (1, 118); письма: «а в вестибюле – в рамке под стеклом – висит письмо..., и скромная подпись – И. Сталин» (1, 121); учительница рисования, за которой в запертом классе бегал ученик с глистом в руке, уходит в почтальонши; состязания в стрельбе влет по «вылетающим из-под земли смоляным тарелочкам», «разносимым выстрелом вдребезги, словно небольшая птичка с хохолком от большого заряда» (1, 132); бабочки при игре в чехарду (1, 138). Военная зима создает страшные полеты в природе. «Ветер ... вместе с мелким снегом создавал в природе то, чего даже быть не должно» (1, 184), в дом «вклублялась мутная и невероятная стужа» (1, 183).

Если в мысленном фильме о Сталине паровоз летит (1, 119), то реальный автобус – «Неотвожа»: «надутые шины обмякали и принимались шлепать, ...взгорок... заставлял оседать на брюхо, натужно вползать по булыжнику и пускать черноту из орга-

низма внутреннего сгорания» (1, 300); «автобус протаптывает дорогу» (1, 303). Наиболее удачливые пассажиры висят внутри и снаружи в виде грядки. «Висевшие... *подлетели* всею кучею, крикнули всею кучею, опустили всею кучею, а кондукторша защелкнула сумку, чтобы не *улетела* к потолку сдача, которой у нее для нас не было» (1, 311). В этот автобус «залетели» (1, 309) карманники и поняли, «как *подзалетели*» (1, 322). Среди добычи они обнаружили порнографическую карточку с собственным изображением под «мертвыми тучами».

Наши мазурики вздрогнули, перекрестились, карточку порвали и, побросав украденное, повлеклись в сторону белесого над далеким ночным городом неба (1, 325).

Обокраденные остаются под тяжестью своих проблем.

Жизнь социума связана с полетами смерти, причем с их физическим аспектом ухода внутрь земли и воды, но никак не с духовным взлетом, который соединен только с праздничными полетами природными.

2. Залетевшие вещи: связь и разрывы в истории

Именно полетом возможно быстро и беспрепятственно преодолевать огромные расстояния и преграды. Для мира А. Эппеля характерно присутствие множества чужеродных, необычных предметов в обыденной жизни. Эти предметы «залетают» в него из других времен и пространств.

В рассказе «Два Товита» в войну в магазинах стоят такие предметы:

...роскошные штабеля крабовых консервов с иностранной надписью «Чатка», но их никто не станет брать. Будут голодать, а крабами отовариваться не будут, будут в ужасе есть мороженную сладковатую картошку, а крабами отовариваться не станут... ибо познание по этой части придет много позже, где-то между космополитами и *космополетами*, а пока даже историческое время замполитов не наступило, хотя после описываемых в рассказе событий сразу же и наступит (1, 66).

Полеты в космос вводят связь с другим временем и другими странами:

...не подозревают и того, что стоит ... отовариться вместо известкового суфле экспортными крабами, и великие отечественные суровые будни превратятся в каждодневные экстравагантные ужины, какие измышляют в шикарнейших ресторанах мира; что Рузвельту жуть как охота крабов, но в Америке их днем с огнем не отоваришь... (1, 70).

Экспортные крабы (мясо криля – крылья) – залетная птичка с чудесными свойствами расширить мир и стереть границы в нем: увидеть в русской истории единую последовательность, а жителей московских окраин в одном континууме с американским президентом. Но это можно понять лишь извне повествователю. В структуре текста эта «залетевшая» деталь создает и подчеркивает изолированность описываемого хронотопа, его замкнутость на самом себе, подобно острову, жизнь по собственным, ограниченным бедностью представлениям.

Часто в заглавие рассказа выносятся редкий, недоступный предмет, внезапно попадающий в скудный быт: «Чулки со стрелкой» страстно вожделеет девочка-подросток из бараков, «Бутерброды с красной икрой» приносит удивительная возлюбленная вместе с вином:

А она достает вино... Такого я сроду не мог предположить. Она достает незнакомое мне вино, а знаком я – да и то понаслышке – только с кагором и портвейном «три семерки», каковые очень ценятся окружающими меня знатоками чего угодно, но не этого дела (1, 15).

В мир советской нищеты и духовно-бытового убожества 30-х – 50-х годов попадают прекрасные вещи из истории, оставаясь в нем чуждыми или погибая, как птицы из другой среды обитания. Венецианское зеркало повешено над дверью под потолком так, что в него нельзя посмотретья (1, 222); буфет завален всяким хламом и не используется (1, 223). Бразильский кофе хранят десятилетиями и не пьют, предпочитая цикорий, по вкусу идентичный посудным помоям в военную зиму (1, 223–224).

Стоят принадлежавшие некогда правящему слою, но непригодные в обиходе барачных троглодитов вещи: сломанный стул со шнуром по бархату, подставка для тростей, а то и диванчик лицом к стене, округлая спинка

которого вместе со стеной образует прекрасную емкость для хранения картошки (1, 9).

В Уголок Дурова попал «безупречный шедевр мастерской француза Споля... На кресло это, чтобы ввинтить восьмисвечовую лампочку, влезал сегодня надзирающий за зверями одноногий инвалид и окончательно прорвал конической своей деревяшкой неразличимый гобелен обивки» (1, 451). (И точно так же в финале рассказа «деревяшка» «бешеного хромца» «разможжила самое даже кость» бедра легкомысленной героини, «шедевра» живой природы. Эта постоянно возникающая парность, симметричность образов, деталей, событий также поддерживает ассоциации с крыльями).

И в мир современного читателя автор вносит диковины из того мира, которые там обычны, и именно через них мы видим тот мир, как бы пролетая над незнакомой и непонятной местностью, присматриваясь к жизни в ней через внимание к странным деталям (не случайно в рассказе «Сидящие во тьме на венских стульях», читателю предлагается вообразить, что «мы – галка», и именно с точки зрения галки ведется большая часть повествования). Автор создает связующий полет в модели восприятия текста. В рассказе «Вы у меня второй» показаны неотмываемые бутылки из-под масла, «кунсткамерный набор диковин», редкостная еда военных и «папиросы “Таран”, выпущенные в честь летчика Талалихина» (1, 160), трельяж, хитро отрегулированный с вечера челдоном. В рассказе «Не убоишься страха ночного» разбросаны неожиданно всплывающие вещи: «плакетка» из старинных духов, истлевший ключ от парадных дверей Останкинского дворца, значки, монетки. Пальто француженок «отмечено изяществом виньетки» (1, 257). Один из героев прячет и перепрятывает кокарду – «фрагментик злосчастного этого отечества (Польши – М.Б.), случайно поднятый, когда сошел снег» (1, 253), с одноглавым орлом. Завершение рассказа: «И он орла перепрятал» (1, 262). Именно птица напоминает другую страну и эпоху. Связаны с полетами обычные вещи для нас, но предметные новшества для героев: «...полиэтилен выдумают нескоро. Он появится, когда станут летать в Восточную Германию американские

шпионские шары-зонды, из него сделанные» (1, 102, «Пока и посколькуну»).

3. Летучие субстанции: структура мира

а) Запахи

Запахам у А. Эппеля всегда уделяется немало внимания. В бараках «все размыто сложного состава вонючим, мутным воздухом» (1, 8), героиня туда приходит как «приходили женщины к Блоку» (1, 13), «дыша духами и туманами». Ей предстоит войти в «чудовищный сортир» студгородка, где «эффект присутствия полный» (1, 15), «хотя в знойные дни вонь в их прогретом полумраке почему-то делалась томительной» (1, 16). В рассказе «Два Товита» к старообрядцам «в комнату влетел запах табаку. Старуха Никитина быстро захлопнула створки» (1, 62). «...И ступни чьи-то свисают со множеством пальцев, и от лошади долетает запах лошади...» (1, 90, «Июль»). Вокруг осквернения воздуха разворачивается сюжет эпизода рассказа «Худо тут». Запахи играют ведущую роль в «Сладком воздухе». Сюжет рассказа – тайное развешивание сахарина и дульцина в военное время, за что полагаются (летающие) девять грамм. Подпольный порошок отмеряется кокаиновой ложечкой, которая когда-то использовалась по прямому назначению – «черенок, ... введенный в трепетную ноздрю отпеты и обольстительной наркоманки» (1, 365). В ходе действия «порошок стал чересчур летуч, ... легкий химический прах, обложивший паршой серебро, улетал в воздух» (1, 366) – «частичка стала самовольно улетучиваться в сарайную вселенную <...> пылинок разлеталось все больше» (1, 367) – «весовщики часто выходили подышать, но воздух на значительном пространстве вокруг был немилосердно сладок» (1, 377). Со сладким воздухом пьет чай забредший нищий.

Лето нехорошо пахло польнью, горячим конским щавелем, сухо поваивающей лебедой и близкими будками, пускавшими нутряной свой дух сквозь гнойные земные поры. Еще пахло старым прогретым срубом, еще из оконца источал нефтяную свою суть смоляной фестон. Еще шибало девочкой, ее заношенной, перешитой из обносков одеждой, ее крысиной духови-

тостью, взбухающим и плохо мытым почти девучкиным телом (1, 220, «Чулки со стрелкой»).

Леонид («Леонидова победа») прозван Святодухом. Мужскую и жизненную силу дает порошок ятрышника с пыльцой лилии, Софья Львовна шествует в «свое смрадоватое жилище» (1, 279, «На траве двора»). В «Aestas sacra» жертвоприношение предвещается и сопровождается «золотой волной запаха»: «дым все равно стоял над садом, а запах так и расползался по улице» (1, 457); «колбасные ароматы помрачили инстинкты кошачьего младенца» (1, 460); в финале – «и коптильный дым стал зловонным и серым» (1, 475). Не хлебом единым жив человек: материальный мир героев Эппеля столь беден и скуден предметами, что основу его составляет материя самая тонкая – запахи. Они замещают собой и еду, и прочие плотские наслаждения, с ними контактируют и борются как с самой реальной материальной силой. И вместе с тем, будучи принадлежностью быта, они быт этот делают легким, приподнимая и отрывая его от земли, сгущая и разрезая его одновременно.

б) Звуки

Звукам тоже уделяется внимание, связанное еще и с музыкальными ассоциациями, и в зависимости от последних большее или меньшее. В «Бутербродах с красной икрой» бесконечность коридора «пресекают или отворившаяся дверь, или разговор, всегда похожий на скандал, или ум-па-ра ум-па-ра-ра на баяне, а в одной из комнат – удивительный голос патефона» (1, 9). Как кашель тети Дуси прерывает свидание, так в «Чулках со стрелкой» событие примерки чулок также прерывается условным кашлем, свидетельствующим о занятости помещения. «Мятущейся музыкой» полна фигура певца Пети, который мог бы избавить героиню от страха преследования, если бы не был накануне зашиблен битой при игре в городки («какой-то еврейчик... дерзко замахнулся, но *на полуотлете* испугался сокрушительной тяжести и до поры выпустил из рук свистящую палицу», 1, 46). Само преследование совершается пугающими звуками: шарканьем, стуком, уробными звуками, состояние жертвы определяется по

звукам, издаваемым ею: «видно плохо. Зато хорошо слышно» (1, 55, «Темной теплой ночью»). На скрипке выучивается играть Семен, а на голубом аккордеоне играет мальчик для «нежной девочки» («Одинокая душа Семен»). «Из неуловимого смолкающего отголоска» (1, 127), «под это танго» (1, 119) выходит «девочка тоненькая» вспоминающему рассказчику. Героям никуда не деться от радио, песен и политики, летящих из репродуктора. Звуки у Эппеля не просто заполняют пространство и время. Они создают его, снимая перегородки или строя их, обращая воображение в прошлое или будущее, делая мир родным или всеобщим.

Полет – это движение *в* и *сквозь*, *до* и *между*. Полет – непрерывная и неизменная составляющая хронотопа у А. Эппеля. Форма восприятия мира через полет позволяет этому автору осознать тончайшие нюансы жизни, увидеть мир острейшим зрением «с высоты» в мельчайших деталях и панораму целого в его связи с бесконечностью бытийного контекста.

ХРОНОТОП ВОЙНЫ

Война для А. Эппеля – лейтмотив творчества. Проза А. Эппеля – в жанре поисков утраченного времени, попытки восстановленного и восстановленного мгновения, путешествия в страну детства, и хорошо бы, но невозможно без возвращения обратно... Детство его рассказчика, как и автора (1935 г.р.) пришлось на войну, юность на послевоенные годы, и эта эпоха встает со страниц его прозы. При чтении А. Эппеля возникает ощущение, что война – это не просто мотив или свойства хронотопа его произведений, но некий феномен, во многом задавший и сформировавший авторское восприятие мира, способы его описания и осмысления, а вместе с тем и черты поэтики его рассказов.

Война – время бедственного существования, тотальной нехватки и недостачи всего. И именно в войну имеющиеся или неожиданно возникающие предметы вырисовываются с особой ярко-

стью и отчетливостью, впечатываются в душу и в память. Война оттачивает внимание к мелочам, которые не были бы видны в обычном быту. Детская потребность в анимизме и искаженный быт формируют обостренное восприятие иного – иномирного предмета, наделяя его собственной душой, мыслями, ощущениями и желаниями, не говоря уже о своеобразной «внешности». Например:

...а в одной из комнат – удивительный голос патефона, доблестно прокрутившего на прошедшей всю войну тупой игле прекрасную пластинку «Так будьте здоровы, живите богато» (жаль вот, за последнее время пластиночка сильно треснула) («Бутерброды с красной икрой», 1, 9).

Патефон здесь не заурядный механизм, а редкое существо (он один на весь барак, а много еще домов и бараков, где его нет вообще) с голосом и характером, тупая игла – солдат и ветеран.

С войной связан негатив.

Напомню: русская консервная банка всегда была оловянного цвета, и только война вдобавок ко всем своим кашеевым чудесам явила чернобуквенные золоченые банки от спасительной свиной тушенки. И хотя кончилась война, и хотя она уже кончилась настолько, что немцам зачем-то отдавали Дрезденскую галерею..., банки эти догнивали в окошках Пушкинского студгородка, кое-где, правда, обернутые красиво вырезанной белой бумагой, пожухшей сейчас от подоконного солнца, ржавчины и потеков воды («Бутерброды с красной икрой», 1, 12).

Война приносит образы неведомой культуры и предметы настоящей цивилизации в «бронзовый век».

Как я сказал, война уже закончилась настолько, что представлялась голодом, но с тушенкой, в сравнении с последовавшим после войны голодом без тушенки. Кончились военные моды, отличавшиеся полевым шиком, разнообразными американскими подарками (у кого они были), кончились уже и сносились трофейные тряпки, внезапные по изощренности, по мерцающим подкладкам, по аккуратности шва, по бесстыдному дамскому белью и по возможности носить все это при желании даже наизнанку. Кончились для всех, и все облачились в наше, свое, пошивочное. Но не она, моя знакомая. Она пришла ко мне в виде фантастическом, а в каком, уже не помню, причем для внешности такой у моей знакомой были особые и необычные причины.

Дрезденскую галерею перед возвратом показывают всем желающим («Бутерброды с красной икрой» 1, 13, 20).

Вознице, тому просто жарко, и он шевелит пальцами ступней, свешенных с телеги. Ступни – большие, на них множество пальцев с толстыми ногтями, кое-где расслоившимися и мутными. Лошадью он не руководит, даже не грозит ей, хотя его лошадь русским словом управляется, и на том спасибо, потому что кое-где появились трофейные лошади, которые гнилого сена не жрут, дуги с оглоблями боятся и понимают только по-немецки, а значит, управляешь ими только вожжей, так что, пока едешь, спокойно не насидишься («Июль», 1, 85).

Трофеи позволяют соорудить первый холодильник в московском бараке («Пока и поскольку»). Любая необычная вещь тут же воспринимается людьми «трофейной».

На мне – френч командира красной армии, но редчайшего образца (все говорят: трофейный, хотя он советский, командирский, и однажды один знаток радостно подтвердил: «Это же форма ношения, которая была с такого-то по такое-то») («Шампиньон моей жизни», 1, 197).

Война – это необычные игрушки: «мальчишки, поливавшие друг друга из оставшихся от «студебекеров» насосов-огнетушителей» («Одинокая душа Семен», 1, 27).

Война – это напрасные смерти, тождественные гибели в лагерях. Великих идей, осознания целей, ради которых на войне умирают, высшей необходимости этих жертв ради чего-то в мире Эппеля нет («Исчезание», «Фук»).

От войны остались представления об эвакуации, но прошедшие через толщу народного сознания и сознание детское.

Если уходишь куда или уезжаешь, уходи на здоровье! Даже в эвакуацию можешь уехать, если замок висячий повесил. Даже на Третью Мещанскую к дяде Якову, пожалуйста, отлучайся! («Темной теплой ночью», 1, 43).

Когда Верина семья уезжала в эвакуацию... отовсюду вышли тараканы и стояли, вздрагивая, на оклеенных полутсохшей бумагой фанерных стенах. <...> Людей насекомые как бы кончили бояться, но было не понять, прощаются ли они с домашними или – наоборот – вступают в свои права («Помазанник и Вера», 1, 421).

Война – автоматизм ассоциаций смерти насекомых с ней.

Когда у тебя уже нет детей, мухи донимают тебя самого и поэтому посреди обеденного стола на клеенке стоит стеклянная ловушка – натуральный вымысел безмятежного девятнадцатого века, когда многолюдная смерть кого бы то ни было – а в данном случае мух – не наводила ни на какие мысли, в данном случае о многолюдной, скажем, смерти людей («Июль», 1, 86).

В рассказе «Фук» дед по имени «Смерть траве», за которым наблюдают герои Солженицына из Марфинской шарашки, именно на такие мысли наводит.

...И ни один червяк, даже в войну, когда люди в унижении своем пили посудные помои, не отваживался в него даже сунуться, уважая природу коричневого праха и понимая поселковое свое место («Чулки со стрелкой», 1, 223–224).

Люди не пьют кофе, не едят крабов (консервами был завален всю войну магазин, но все стояли в очереди за капустой, куда продавщица справляла нужду, «Два Товита»).

Война, как событие чрезмерной трагичности и серьезности карнавализуется, становится гумусом смеховой культуры.

Уже не распевали тыловые пацаны похабных переделок военных песен, словно никогда их и не знали, хотя если что от той поры в памяти тогдашней поросли останется, так эта незамысловатая грустная похабень («Фук», 2, 47).

То же в рассказе «Вы у меня второй», где распевает младший лейтенант Суворов. В рассказе «Сладкий воздух» герои, рискующие получить по девять грамм, развешивают сахарин с шутками и нестихающим весельем, а рассказчик в кино «...едва начинал бить пулемет, ...незаметно швырял через плечо литые эти желуди, и они густо били по доверчивым рожам зрителей военного времени» (1, 380).

Именно от войны идет эппелевское пристрастие ко всему летающему: самолетам, птицам и пр. В рассказе «Два Товита»:

В этот момент издали-издали прилетел тихий звук двойного выстрела. Он сперва раздался над Ленинградским шоссе, затем, свернув на Химки, полетел над левым берегом Москвы-реки, потом... поколотился эхом в разные стороны и достиг наших краев (1, 63).

Но баночка с горчицей, летящая в колонку, – это, надо сказать, лучше нету! <...> Она летит, как бы кувыркаясь из-за вязкой субстанции содержащего, делающей динамику полета неповторимой и необычной (1, 65).

Стоит «налетная кутерьма» и сбивают «залетный самолетик» (1, 75–76).

...и не Воробейчик был тому виной, и даже не глупая птица курица, имени которой была болезнь, виновата во всем была маленькая птичка-самолетик, перелетная пора которой называлась «война» и сильно затягивалась... (1, 79).

А может, не прилетел благолюбивейший из ангелов, опасаясь удариться о трос аэростата? (1, 83).

Самолетная свалка фигурирует во многих рассказах как источник чудес типа взрыва школьного унитаза («Худо тут»). В «Сидящих во тьме на венских стульях» повествование ведется с точки зрения галки, которой нечем поживиться у человеческого жилья, в отличие от ворон на полях, где «молодой человечины... сколько угодно» (1, 192).

Война разлучает детей и родителей («Вы у меня второй», «Сидящие во тьме на венских стульях», «Исчезание»), превращает недоедающих детей в озверевших чудовищ («Худо тут», «Чернила неслучившегося детства»). Но война же ломает искусственные стереотипы советской эпохи и вековых национальных традиций, позволяя, например, соединиться Ромео и Джульетте («Разрушить пирамиду»).

Если воспоминания о войне связаны с событиями, происходящими, как правило, летом («Бутерброды с красной икрой», «Чужой тогда в пейзаже» и др.), то сама война это, чаще всего, бесконечная зима: тьма, холод, голод, болезни, смерть («Исчезание», «Чреватая идея», «Чернила неслучившегося детства», «Дробленный сатана», «Пыня и Юбиря», «Сидящие во тьме на венских стульях» и др.). А когда, например, доктор ищет свою дочь, до этого потерявшую глаз, а теперь пытавшуюся покончить с собой и изнасилованную, появляется вещь из хронотопа войны:

Он ходил по двору и светил оставшимся с войны жужжащим фонариком (были такие – жмешь в кулаке на пружинный упор, фонарик жужжит и производит свет) («В паровозные годы», 2, 228).

Локус войны, как правило, не расширяется – это Останкино и прилегающие районы, а в них – дом, школа, больница, окоп, воронка, канава. (За исключением тех, кто воюет не в ополчении. Но и там пространство ограничено ближайшим восприятием человека, замыкается вокруг него.

Земля, по которой он плутал в своих обмороках, какое-то время пребывала ничьей, и он то забредал к немцам, где его, двинув в зубы, брили и кидали в какой-нибудь сарай, то к нашим – еще удар в челюсть, бритье и сарай – причем всякий раз на какие-нибудь день-два – то к немцам, то к нашим. И челюсть его стала гораздо замечательней гейдельбергской челюсти неандертальца; по ней, кроме Золиного антропологического типа, можно было бы восстановить и характер человеческих отношений, и социальную борьбу, и схватку идей, и уровень социального гнева, и конкретный исторический фон («Разрушить пирамиду», 1, 418).

На финской войне герой «...трепетал ночи, землянки, мокрых сапог с портянками, сплошного дождя, из-за которого даже винтовочный ствол затыкается тряпчочкой. Испугался, что в этой тьме и сырости он совсем один...» («Летела пуля», 2, 378).

Война – это пространство своего тела, границы прокладывают его ощущения, замыкает эти границы боль и болезнь: слепота и обморожение (у Хини: «Два Товита», «Исчезание»), грыжа («Сидящие во тьме на венских стульях»), авитаминоз и т.д., в рассказе «Летела пуля» – чахотка, которая излечивается, когда герой «коротал войну в гостях»). Однако и этого малого места – сужающегося в воспоминании до какого-то конкретного осязаемого предмета¹ из той эпохи, точки (как вселенная создается взрывом и сужается затем до точки) – оказывается вполне доста-

¹ Или, как вариант, запах – летучая субстанция: «...керосин в твою железную или стеклянную банку наливался черпаком; ты же стоял и дышал нефтяным духом, самым сладостным и желанным. До сих пор не пойму, отчего в детстве любимым запахом был именно этот. Керосина, что ли, организму в войну не хватало?» («Летела пуля», 2, 370).

точно как для гибели, так и для открытий, значимых для всей последующей жизни.

...Бесконечность постигаешь, созерцая нескончаемую шпулю ниток защитного цвета, которые выданы матери для шитья маскхалатов. Маскхалаты давно не шьются, матери давно нет, а нитки не кончились до сих пор («Чреватая идея», 2, 139).

Изображение войны не самоцель у Эппеля, война – прибор восприятия, заостряющий коллизии, выставляющий в резком свете то, что было прикрито. В войну «складно придумывались... слова, причем без промедления и сразу, словно заранее были припасены в языке» («Летела пуля», 2, 367), в войну повествователь учится писать любыми чернилами и научается видеть жизнь во всей ее сложности и неоднозначности, мельчайшие детали материального мира и духовный смысл случающегося в нем.

РЕМИНИСЦЕНЦИИ АНТИЧНЫХ МИФОВ

Как уже сказано – одна из излюбленных метафор Асара Эппеля и один из наиболее частотных у него образов – полет. Художественный мир писателя переполнен летающими предметами, полеты вносятся в любое жизненное событие. Семантика полета оказывает свое влияние и на авторскую интерпретацию «чужих» текстов, и, соответственно, на их творческое преобразование при внесении в тексты свои, при их трансформации по законам своей поэтики. Сейчас мы рассмотрим, какое воздействие это свойство воспринимать мир под знаком полета оказывает на использование мифопоэтической традиции и на построение модели межкультурного диалога в творчестве писателя.

Сюжеты известных мифов используются А. Эппелем своеобразно. Создается впечатление, что «*прилетевшей*» (т.е. попавшей в текст почти произвольно, очевидно чуждой этому тексту, неожиданной для читателя, далекой от мира описываемого) ассо-

циации присваивается не совсем то наименование. Или же сходство между сравниваемыми явлениями разных текстов так непрочно держится, или же так настороженно относится к перспективе читательского внимания (вдруг оно обернется препарированием, исследованием летательных возможностей – читательской рефлексией о смысле и структуре), что всегда готово *упорхнуть* – оторваться от текста, к которому прикрепляется авторской волей. Так, например, обстоит дело с греческими мифами.

В рассказе «Леонидова победа» убиваемая Леонидом коза – «коза-кормилица, коза Амалфея» (1, 353). Амалфея – коза, выкормившая Зевса.

Случайно сломанный рог козы Зевс сделал рогом изобилия, а ее *вознес на небо*... В критской пещере А. была спрятана за то, что устарила некогда титанов¹.

Леонид пытается отпилить рог козы, чтобы сделаться гермафродитом, в мифологии это сын Гермеса и Афродиты, слитый богами с влюбленной в него нимфой – совершенно другой миф, с Амалфеей никак не связанный. Козу дразнят все мальчишки, но боднуть ей удастся только Леонида – главного обидчика. Если искать какие-то мифологические соответствия деятельности Леонида, то он никак не Зевс, а, скорее, Гефест, т.е. искусный ремесленник, который «умел проникать в тайны сущего дабы сущее в ручную пересотворить» (1, 340), как механику Леонид воспринимает ветеринарное дело и вообще биологию. Гефест – нелюбимый муж Афродиты, изгнанник с Олимпа, вызывающий насмешки богов, в случае Леонида – соседских детей, он также изгнан из более благополучного социального круга. Сбрасывали на землю Гефеста мать и отец – Зевс, мать Леку избивает до полусмерти. Таким образом, описав круг над рассказом – т.е. будучи соотносенными с разными его фрагментами, мифологические ассоциации, влетов с Амалфеей улетают прочь (Эппель любит игры звуковыми сходствами, в имени слышится *фея*, существо неземной легкости), не получив фундаментального подкрепления в структуре.

¹ *Мифы народов мира*: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 65.

Так обстоит дело и с самим заглавием рассказа – «Леонидова победа». Как известно, никакой Леонидовой победы в истории не было. Греческое союзное войско в 480 г. до н.э. под началом спартанского царя Леонида два дня героически обороняло Фермопилы, горный проход из Северной в Среднюю Грецию. Обойденный персами отряд спартанцев в 300 человек во главе с Леонидом был уничтожен, персы проникли в Среднюю Грецию (но, правда, боевой дух персидской армии был сломлен, что позволило, впоследствии, побеждать их другим). Так что, объективно говоря, известно «Леонидово поражение», пусть весьма доблестное. С обычной для автора иронией, в греческих ассоциациях имени героя обыграно главное событие сюжета: Леонид пытается в своем теле создать дополнительный «проход», «Фермопилы», который сделает его еще и женщиной. Тогда необходимость ходить в лебеду со сверстниками и сверстницами окончательно отпадет¹. В отличие от Леонида, погибшего *вместе* с другими, Леонид-мизантроп сражается и гибнет в одиночку, как карикатура на другого исторического героя, Роланда, тщетно взывавшего о помощи – «Роландов рог», легкое прикосновение к *рогу Амалфеи*. Леонид занят добыванием козьего рога для своих целей и именно здесь терпит неудачу, хотя козу убивает. Одна ассоциация привлекает другую, но обе слишком легковесны и подвижны в семантике, чтобы сделаться полноправными реминисценциями. Само название «Леонидова победа» прилетает из рассказа «Вы у меня второй», где Леонид, «который умел делать все», отмыл никем не отмываемую бутылку из-под подсолнечного масла.

Возможно еще, что Леонидова победа *вострубила* и потому, что его не пугала непобедимость слова «подсолнечное»; он ведь называл масло «пост-

¹ Лукавый рассказчик запускает для полета, отвлекающего внимание, еще одну историческую ассоциацию. Однако летит она очень плохо, и ему почти прямо приходится прояснить свои намеки. «Беспечная голова моя запомнила разве, что грек Леонид искусно положил в Фермопильском ущелье своих спартанцев, а кто-то старательно придумал по этому случаю марафонскую дистанцию для надоевшей легенды и спортивных зрелищ. Были также при чем-то персы, а при чем – не помню. Все, про кого твердит предание: Леонид, спартанцы и марафонский гонец на канаве в детстве не сидели и в лебеду не ходили, что мне известно доподлинно» (1, 355).

ным», а в слове «постное» неприступности не ощущал, так как еда его по скудости жизни всегда бывала постной и побеждать ее, то есть съесть, труда не составляло (1, 149).

Приставка *вос-* всегда несет в себе отчетливую семантику 'приподняться над'. Победа, которая в этом рассказе полноправная жительница, поднялась ввысь и долетела (Ника изображалась крылатой) до другого рассказа, где осесть не имела возможности, паря над основным текстом в виде оторванного от него заглавия. «...Просто, лишенный возможности побеждать обстоятельства, он побеждал предметы. Для чего сперва постигал их суть» (1, 335), – отсылка в новом рассказе к исходному. Существует, однако, и устойчивое выражение опять же из греческой истории, неотделимой уже от мифологии, «Пиррова победа», которое как раз идеально к случаю Леонида подходит – цена его победы (убийства козы) выше, чем любого поражения. Хотя эта ассоциация уместна, авторским словом она в текст не входит, а вносится только читателем, что по определению уменьшает ее вес и значимость, т.е. опять же, делает «залетной гостьей», не прикрепляющейся к почве.

Размышления рассказчика в финале переводят рассказанное в историю Моцарта и Сальери, но изложенную Моцартом, «гулякой праздным» – легкомысленным «вертопрахом».

И злоба мастеровых не уймется, и легкомыслия вертопрахам не забудет. И вязкие мастеровые то и дело станут приканчивать коз, празднуя в кровавом мареве своего взора победу...» (1, 354).

Моцарт удачно заменен козой в мифологическом жертвоприношении и «легкомыслие» его превращает быт угрюмца в поэзию детства. А поэзия всегда *вознесена* над прозой и немифологическими буднями.

В рассказе «Бутерброды с красной икрой» воскресает миф об Актеоне.

...Один (перстень – *М.Б.*) вдруг покотился под кровать, и возле прекрасных ног я, словно юноша Актеон, но чудесно избежавший всех псов окраины, в подкроватном запустении нашел легчайшее колечко, а когда вы-

таскивал из-под кровати голову, увидел, не вставая с колен, что прекрасные ноги, чтобы не мешать мне, поджались вверх, ... а я также доверчиво вошел в страну, где пришельцев сладко целуют... (1, 19).

Согласно античному мифу, нашедшему выражение в основном в живописи и пластике (рельефах):

...Страстный охотник, обученный этому искусству кентавром Хироном, А. был превращен богиней Артемидой в оленя за то, что увидел ее купающейся...; после этого он стал добычей своих собственных собак... По одному из вариантов мифа, А. превращен Зевсом в оленя в наказание за то, что он сватался к Семеле¹.

Если говорить о рассказе в целом, то ближе сюжету последний вариант: нимфа (Калипсо именуется ее автор) смертельно боится своего мужа-особиста, из-за этого такие сложности со встречей у тети Дуси в московском предместье. Если же говорить о данном фрагменте, то «Артемиды» раздета для любви, вместо воды подкроватное запустение, так что сравнение с Актеоном не совсем уместно, но, тем не менее, мотив жестокости красавицы еще и дублируется на уровне аллюзий: герой «ныряет» за потерянными кольцом (отправка героя на верную гибель: «Кубок», «Перчатка» Шиллера (переводы Жуковского и Лермонтова), и т.п.) или же возвращение Поликрата перстня, знаменующее страшную судьбу, хотя, опять же, финал нетрадиционно благополучен. Реминисценции объясняются психологическим состоянием героя – страхом, что все слишком чудесно хорошо, чтобы осуществиться, отсюда их навязчивая попытка *влететь* в текст. Но, не будучи оправданными, они не могут закрепиться в его структуре и, скорее, *взлетают* над сюжетом, чем *вплетаются* в него.

А когда печь протопится, но останется головня, которую дожигать нет смысла, иначе печка зачахнет, а возможно, по древней неизбежной в женщинах опаске, из-за какой мать Мелеагра не дожигала головню в очаге, дабы сын ее по пророчеству не умер, мать... возьмет совок, долго будет выкатывать-вытаскивать из топки неуклюжую головешку, и... та покатится на пол, тогда ее станут суетливо напихивать на совок, а мать будет кричать

¹ Мифы народов мира: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 56.

мальчику..., и головню вынесут и выбросят в снег рядом с последним по- мойным зевом, а в доме *останется* сильный, как на пожарище, *запах* (лету- чая субстанция – М.Б.) дыма... (1, 179).

В рассказе «Сидящие во тьме на венских стульях» говорится об искусстве топить в военную зиму. *Алфея*, по мифу, выхватила полено из огня, погасила его и спрятала, поскольку мойры пред- сказали, что ее сын умрет, когда оно догорит. Когда же Мелеагр убил ее брата, Алфея бросила полено в огонь, а позднее покончи- ла с собой¹. Если эта кровавая история не находит в рассказе ни- какого отражения (т.е. опять же, она *залетная* в нем), то зато рас- сказ связан с мифом о похитителе огня для блага людей – Проме- тее, причем опосредованно – через роман Дж. Апдайка «Кен- тавр». Один из его главных героев, Питер – Прометей по замыслу автора.

В рассказе «Худо тут» (в книге расположен на один рассказ ранее) присутствует сюжет, с которого «Кентавр» начинается – издевательство учеников над учителем (у Эппеля в женском ва- рианте); глистам соответствуют «живые трилобиты». Точно так же, как учителя послевоенной школы Эппеля беззащитны и, единственное, что они могут – сменить профессию, беззащитен и Колдуэлл, и страх увольнения не отпускает его. Прилетают эти сюжетные сходства первой главы и седьмого рассказа на крыльях удода. «А знаешь, как он первый раз овладел ею? Обернувшись кукушкой. – Удодом, – поправил Хирон»². «...То ли она все вре- мя летала по этому рассказу? <...> Называется птица – удод» (1, 146). Именно крик удода вынесен в заглавие рассказа, симво- лизируя школьное детство. Хирон рассказывает на уроке о днях творения, доходя до появления «животного с трагической судь- бой» – человека, это уже сюжетная линия рассказа «*Aestas sacra*». В конце урока (сатир и нимфа) происходит то же, что на уроке физкультуры у Эппеля. Учительница физкультуры здесь – Венера мужской школы (и у Апдайка Вера-Венера преподает физкульту- ру, но девочкам) играет с учениками в козла, и все жаждут фигу-

¹ *Мифы народов мира*: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 63.

² *Апдайк Дж. Кентавр*. Новосибирск, 1991. С. 33. Далее страницы этого издания указаны в скобках в тексте работы.

ры «оголять козла» (суматошно разлетевшиеся от взрыва эротических устремлений подростков мотивы образа кентавра). «Конь, – прошептала она. – Оседлай меня. Вспаши меня» (37). Книгу о русской Венере Пандемос и итальянской Урании – «Вешние воды» Тургенева – эта героиня Эппеля дочитать не может. «Когда миссис Гаммел (Вера-Венера – М.Б.) здесь, он чувствует, что не вся школа отдана во власть зверей» (210). Такое же чувство у рассказчика Эппеля, когда он вспоминает о «девочке тоненькой».

Глава вторая «Кентавра» продолжается в виде топографии «Сидящих во тьме на венских стульях» (это непереносимое топографическое сближение текстов и претекстов также, похоже, следствие логики обзора с птичьего полета, которая значимее любой другой для А. Эппеля). Такой же частный дом в холодную зиму, проблемы с его отоплением и отправлением нужды. Жалость к собаке, мерзнувшей на улице, жалость к подобранной кошке, проблемы с едой и здоровьем. Тряпьем и хламом, обрезками цветной кожи завалено жилище «сидящих». У Апдайка:

Белье у них на постели было сбито в кучу, открывая матрас с двумя вмятинами. На покоробившемся комодке валялась целая груда пластмассовых гребешков всех цветов и размеров, которые отец принес из школьного стола находок. Он всегда тащил домой всякий хлам, словно пародировал свою роль кормильца семьи (61);

...блестящие обломки до сих пор валялись в багажнике (72).

Дети «сидящих» также стыдились опустившихся родителей. Выпадает снег – позднее и обильно в «Кентавре», раньше и в меру в «Сидящих...». Главное событие у Эппеля – исчезновение кролика из крольчатни¹ с проломом, в чем разъяренный подро-

¹ Дж. Апдайк – автор тетралогии о Кролике: «Кролик, беги» (1960), «Кролик исцелившийся» (1971), «Кролик разбогател» (1981), «Кролик на отдыхе» (1990). Об имени своего героя писатель говорит так: «Первоначально Rabbit должен был олицетворять лишь безрадостное отсутствие выбора, склонность к частым совокуплениям, якобы свойственную кроликам. И он должен был быть все-таки человеческим – именно Кроликом» («Правда искусства – в страдании, которое таится в нем». Беседа Фрица Радда с Джоном Апдайком // Иностранная литература. 2002. № 6. С. 266). В этом интервью 2001 г. (т.е. данном значительно позднее, чем даже опубликованы рассказы Эппеля) Дж. Апдайк высказал

ток обвиняет опустившегося соседа. Питер разговаривает с собакой: «Видела во сне кроликов! Слышишь – кроликов!». По пути в школу их с отцом обкрадывает бродяга (Гермес – напоминание о гермафродите «Леонидовой победы»), забирая кожаные перчатки отца, которые Питер купил на заработанные в сельскохозяйственном клубе деньги, лишив себя художественной школы. Питер также вспоминает три дня своей юности, стремясь понять ее, как рассказчик Эппеля пытается воскресить мгновения своей. Отрывок о богине, одежды которой «упали к самым ее ногам» (170–171) переводит Питер для Эстер-Артемиды – сближение с фрагментом об Актеоне у Эппеля. Реминисценции то сближают тексты Эппеля и Апдайка до наложения друг на друга, то отталкиваются формальной общностью одних и тех же мифологических имен, едва соприкасаются в движении.

Семантика *полета* определяет своеобразие мифологических реминисценций в творчестве А. Эппеля, создавая особую модель диалога с традицией – не столько игрового обращения с ней, сколько бережного и легкого соприкосновения, что способствует если не глубокому проникновению в нее читателя, то его замороженному интересу к манящим «небесам» культуры.

СЮЖЕТЫ ВЕТХОГО ЗАВЕТА

Ветхий Завет и культура иудаизма для А.И. Эппеля не просто источник литературных сюжетов и образов. В этой Книге для него отразились главные истины о человеческом бытии, о его жизни и смерти, о самых основах человеческого существования.

мысль (в сущности, сквозную для его произведений) о том, что «природа человека есть низость и – вы это знаете – медленно и незаметно подкрадывающееся унижение. Время нас унижает, возраст нас унижает, мало-помалу все наши мечты оказываются химерами» (Там же. С. 268). Это сказано как будто о мире А. Эппеля. Именно этот взгляд на «природу человека» и сближает, на наш взгляд, писателей, заставляет искать сходство между их произведениями в конкретных деталях.

Если реминисценции античной мифологии в его творчестве скорее орнаментальны, придают дополнительный изыск тексту, то сюжеты Ветхого Завета лежат в глубинной основе его произведений, составляют их сердцевину. Вместе с тем принцип летящей легкости, полета как необходимой составляющей душевной и физической жизни, соблюдается и здесь. Это создает противоречивую структуру, где ироничная и нарочито «поверхностная» подача материала совмещается в неразрывном единстве с глубочайшей серьезностью и фундаментальностью происходящего с героями.

В рассказе «Два Товита» первопричины событий – в летающих предметах. Старик Никитин читает в Книге Товита:

...воробьи испустили теплое на глаза мои, и сделались на глазах моих бельма (1, 64).

Болезнь ослепшего Хини носит птичье название – «куриная слепота». Повинна в ней война, с ее различными полетами.

...не воробейчик был тому виной, и даже не глупая птица курица, имени которой была болезнь, виновата во всем была маленькая птичка-самолетик, перелетная пора которой называлась «война» и сильно затягивалась, хотя некоторые птички нет-нет и оказывались на самолетной свалке (1, 79).

Ее начало символизируется баночками с горчицей, летящими в колонку – здесь также под маской легкомыслия подан сюжет о Давиде, победившем великана Голиафа, что и происходит на самом деле в этой войне.

Метательному совершенству их уступают и морской гольш, и библейский камень царя-пращика (1, 67).

Летят девичьи письма на фронт; «летают... по воздуху туда-сюда выстрелы»; «заводили моментальные моторчики своих летательных аппаратов букашки и мурашки» (1, 71); со двора школы каждый вечер запускают аэростат; «залетный самолетик» сбивают зенитки, а во время «налетной кутерьмы» всем становится очевидна Хинина болезнь. В этом мире, одержимом физическими

полетами, не хватает полета духовного – ангела. Вылечиться Товиту помогает архангел Рафаил, Хине же, по принципу «око за око» – древнему закону, не знающему о заповедях блаженства Нагорной проповеди, отказывает в излечении – коровьей печенке старик Никитин. Он уверен, что животное было потеряно из-за того, что Хиня покормил его корову киселем. Хиня пишет донос, и руку его «не отвел» ангел. Соответственно, Товитов действительно два – духовно слепой в ярости своей Никитин, физически и еще и духовно ослепший Хиня. Финальное вопрошание повествователя, внявшего «неба содроганье» во время войны и тем сближенного с пушкинским Пророком, хотя почти цитирует Лермонтова:

Но почему, почему по небу полуночи не прилетел ангел? <...> А может не прилетел благолюбивейший из ангелов, опасаясь удариться о трос аэростата? Рассечет вдруг, упаси Господи, голубиное крыло свое, и вытечет вся его эфирная субстанция? Или... угодит в скрещенный пук прожекторов и, как самолетик, засияет в... небе? Засияет он, ангел Господень. Светлый ангел Рафаил (1, 83).

Эта вера в присутствие ангела, в его не «горний», но «дольний» полет, необходима человеку, чтобы мир держался, и человеческие отношения возродились в их красоте и истине.

Новый завет не противоречит Ветхому, а христианство иудаизму¹, их и объединяет ангельская чистота и красота, сотворение добра, как происходит в рассказе о Пасхе «Не убоишься страха ночного». В воспоминаниях о детстве: «Самаил, скорбный ангел смерти, со свечой, повернутой огнем вниз», «карающий архангел Иегудил со своими бичами», Гавриил, Рафаил, Варахиил (1, 256). В настоящем черти – пакостят безымянные мальчишки:

...отлетают... носы у итальянских статуй, ибо заглядывавшие в окна библиотеки явились потом туда и стали отбивать идолам носы (1, 251);

¹ То же и в быту: «Словарь святых дней этих, пришедший из греков в варяги (а тут преобладали ворюги, более того, рецидивисты), был странен корнями и звуками: пасха, скоромное, христосоваться, разговляться и еще – совершенно непригодное для жизни, страннейшее из слов – маца» (1, 246). Слова тоже возносятся – с юга на север, чтобы спуститься в грешную человеческую жизнь, тем самым вознеся ее хотя бы на дни праздника.

Закрой рот – муха насрет! – крикнули побегавшие мимо после осквернения статуй маленькие мерзавцы (1, 252).

Ковыряются в мусорной куче, ночью разбегаются «темными тенями» (1, 262). Небо «готово к весенней мистерии»: «грядую стояли высокие тучи», «бежали тучи низкие и проворные» (1, 251), в пруду «беспокойные отражения» от «рышущих ... местных туч».

Ни одного незнакомого или необычного предмета не попало им... И принялись местные тучи страшного времени метаться по местному небу... <...> ...снизились, на лету просквозили сквозь церковные кресты и легли на тополеву дорогу, ...вместе с темнотой стал то налетать на наши края, то отлетать от них дождик, а темнота никуда не отлетала (1, 258–259).

На кладбище летают капустницы, и паутинку («какая ранней весной паутинка!», 1, 257) пытается стряхнуть потянувшаяся перекреститься рука. От женской улыбки становится человек «окрыленным» (1, 259) и рисует «ангела с филигранным женским профилем» (1, 261). «В пальто внакидку, точно в крылатке какой-нибудь» герой выходит в ночь разобраться со своими страхами (стук в окно). Добро крылато, зло подвижно без отрыва от земли.

Еще один крылатый в анамнезе ветхозаветный персонаж появляется в рассказе «Неотвожа». Этимология имени Дебора – «пчела», героиня сидит в автобусе, наполненном «роем» пассажиров.

«Дора» – пригородный вариант древнего, как вода и бульжник, величественного имени песнопевицы Деборы, отголосок великого слога которой он сейчас, кастетчик, и услышал (1, 313).

«Великий слог» также обладает способностью к полету – от него приходят отголоски. В отличие от пророчицы, спасающей свой народ, героиня занята спасением от нужды своих четырех дочерей, спекулируя драгоценными камнями. (Но она matka, труженица, защитница). Бьется за себя она осторожно, опасаясь милиции, но «приговор» достающие ее получают по полной программе.

– Так я же ж разве про вас? – учтя ее жест, тихо и с понятием заправдывался Минин и Пожарский. <...>

– Мосье, зачем же вы, чтоб вы сдохли, сели в этого неотвожу? – совсем еле слышно сказала Дора (1, 320).

Сюжет подан пародийно, или пародия советского существования просветляется и поднимается отсылкой к генетическому источнику, тяжелый автобус обретает призрачные крылья? Второй ответ более адекватен.

Рассказ «Пока и поскольку» разбивает еще один ветхозаветный сюжет на отдельные мотивы в ироничном, семантически облегченном варианте. Отсылка к первоисточнику входит через игру – перекидывание словами: святотатство, тать, Тата, татство. Таты по А. Эппелю – «кавказская народность, исповедующая Моисеево Пятикнижие», а по сведениям Советской энциклопедии народ, напоминающий хазар М. Павича, поскольку часть исповедует христианство, часть – ислам, часть – иудаизм, а вообще уже полностью ассимилировались с окружающим населением, что подтверждается действием чиновников в рассказе, не признающих такую национальность.

Героя зовут Самсон Есеич. Отчество его опять же фонетическим сходством – летучая субстанция звука сближает вещи «далековатые» – напоминает о эссенах (есеях) – морально суровой и политизированной иудейской секте, отвергавшей частную собственность и плотскую любовь, обязывающей каждого к физическому труду; у Самсона Есеича все наоборот. Претекст повествования о библейском Самсоне разнесен на мотивы, имеющий каждый свою траекторию полета. Библейский Самсон наделен невиданной физической силой, Самсон Есеич – такой же силой ума, при этом он наделен еще и провидческим даром, Самсону помогает «дух Господень». Самсон – назорей, он должен соблюдать ритуальную чистоту и воздержание от вина и любодейства. Самсон Есеич – «гигиенист», воздержание его связано с проявлениями болезни, возникшей в студенчестве, проявлений этих он старается не допускать, а главное его увлечение – прохладительные напитки. Если Самсон борется с филистимлянами, угнетающими Израиль, то Самсон Есеич предпочитает мирное сосуществование с властями, проявляющими бдительность после доносов.

Самсон Есеич чудесным образом преодолевает трудности быта, как Самсон чудесами (ослиная челюсть, мед из чрева льва, вырванные из земли ворота) поражает врагов. С Далилой-Татой у Самсона Есеича все прекрасно, она не только не лишает его силы, но, напротив, возвращает ее – болезнь уходит. Самсон гибнет, сдвинув столбы храма, Самсон Есеич у себя в комнате строит полезный и удобный «пилон», его квартира – храм бытового и душевного комфорта.

Видимо преображен, но остается в своей нетленной действенной силе миф об Адаме, изгнанном из рая. В рассказе «Одинокая душа Семен» герой, тоскующий по местам, где стоит церковь на горе, нет берез и домики толпятся по склону, а увиденный из окна человек не пузатый, а «черный, бородатый и тощий», – женится на *Еве*. Ева придумывает «что-то древнее, как ее имя и очень наивное, как наивность Семена, не обратившего на щепетильные подробности внимания» (1, 28) для сокрытия утраты девичества, что случилось из-за манипуляций с бумагой, которым обучила ее *Райка Смыкова* (видимо, вариация предания, по которому змей сожительствовавал с женой Адама, у Семена была «Лилит» в виде двух изнасиловавших его зечек). Семен «не только не умел отличить добро от зла, он просто не знал об их существовании» (1, 27), и он одинок, как дерево сосна на пригорке. Семен изгнан из рая родины властью этой страны изначально, до греха. Он пытается обрести новый рай с Евой и в этом раю воскресить, восстановить утраченный игрой на скрипке, прекрасной музыкой. (Здесь реминисценции «Скрипки Ротшильда» – скрипка Семена «плачет» и завораживает слушателей, «песня эта невыносима, нестерпима даже для его безмятежного сердца», «горло ему вдруг стискивает страшная сила» (1, 37). Чеховскими реминисценциями этот рассказ переполнен: из «Ионыча» – тоже в основе мотив сюжета Ветхого Завета, из «Дома с мезонином» и «Вишневого сада» – тема утраченного рая). И причины второго изгнания своего из рая Семен не понимает – на этот раз выгоняет его Ева, –но воспринимает первую в жизни обиду. Нерелигиозный мир расправляется не только с Адамом, но и с Евой. В Книге Бытия Адам нарекает жену Евой, «ибо она стала матерью всех живущих» (3: 20).

...Имя еще в раннем Евином девичестве породило прибаутку: «Ева – старая дева», со временем как бы сбывшуюся (1, 24).

Ева ленива и нелюбопытна. Семен угощает Еву вишневой камедью, а она заявляет: «Я не беру в рот неизвестно чего» (1, 26).

Мотивное сопровождение этого сюжета – летающий прах и тлен: дым, пыль, но и небо с голубями. Семен тоскует по «улетевшим с дымом местам», которые возникают перед ним в видениях, и он тщетно стремится их удержать – «в то же мгновение улетает с дымом гора, так и не закаятая Семеном остаться стоять и стоять» (1, 38). Жена метает «бесценную канифоль, ...разлетается у ног Семена в сахарные брызги» (1, 38). В окно он видит «тракт, по краям которого к июлю образуется по щиколотку мягкой пыли», «небо над березами», «голубей на голубятне», «угадываемую под рукой мальчишки струйку дыма». Непременное чтение Семена – вырезки из газеты и отрывной календарь, оторванные листки которого – «уплывшие дни жизни». Духовный план бытия просвечивает сквозь плотский.

«Разрушить пирамиду» – рассказ о «залетевшей» комсомолке. В школьные годы она «парила» на вершине «пирамиды» из тел учащихся, «вознесенная под потолочек школьной сцены, ...а на втором ярусе трое юношей гудят, как самолеты, и делают пальцами пропеллеры» (1, 382); «из юных тел взметывался гимн всепобеждающей силе разума» (1, 399). Семьи, вопреки интернациональному сознанию молодежи, сохраняют уклад тысячелетий, он «упасся в свариваемой птице»:

Людина мать варит куру с головой, но без ног. Золина мать варит курицу без головы, но с ногами (1, 385).

Кстати, Монтеки и Капулетти и в дошекспировскую пору, и когда великие роды помирила гибель нежных и удивительных детей, и потом еще четыреста последовавших лет, тоже варили куриц каждый по-своему (1, 385).

Но «Ромео и Джульетта» здесь не главный сюжет.

Сноха (всем уже сказано, что Золя с ней записался) – чужая, как Руфь Моавитянка, а такого со времен Руфи Моавитянки как бы и не случилось... (1, 400).

Руфь, напротив, сближается с свекровью, преодолевая чуждость крови:

...из любви и сострадания к своей свекрови Ноемини, переселившейся во время голода из Иудеи в Моав и лишившейся там мужа и двоих сыновей (один из которых был мужем Р.), ...с ней отправляется в Вифлеем Иудейский, где она делит с Ноеминью все тяготы жизни¹.

Эта книга о любви, о супружеской верности навеки, доходящей до самозабвенной преданности и стремления увековечить память о любимом человеке, муже, сохранить его имя восстановлением его потомства, его семени, пусть и от другого человека, на основе древнего обычая – «левирата». В каноне «Книга Руфь» расположена рядом с другой книгой любви – ...«Песнь песней»².

Люда тоже верна любимому человеку, ушедшему на фронт, однако, ничего не зная о мужской и женской физиологии, она оказывается беременной от случайного мужчины. «Левират» здесь соблюден социальный – это тоже боец, как и ее жених.

Обученные без околичностей игнорировать конфликт Каина и Авеля, они и вовсе были отлучены от сведений о нравственном и плотском смысле Греха Первородного и оттого оказались поразительно неосведомлены по части главных коллизий рода человеческого. <...> Отсюда и удручающая простота Люды, даже не понявшей, что изменила любимому, ибо единственное, из-за чего она переживала, было хождение с тем мужчиной Анатолием под ручку. Ходить под ручку учащиеся десятой группы «Б» полагали стыдным (1, 388).

Когда Золя пропадает без вести, остается так своеобразно продолженное его потомство; в отличие от Руфи, которую восхищенный ее благородством Вооз взял в жены, а свекровь признала внука за своего, Люда переживает массу свалившихся на нее «позоров», а когда беременность начинает длиться десятый и одиннадцатый месяц, от нее отворачиваются все. Срок вына-

¹ *Мифы народов мира*: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 391.

² *Поэзия и проза Древнего Востока*. М., 1973. С. 714.

шивания младенца издавна становился предметом насмешек в комедиях, анекдотах и фацециях. Еще Авл Геллий в главе (III, 16) «Какие разные периоды времени ношения плода допускают философы и медики» цитирует соответствующие эпизоды Плавта, Менандра, Цецилия, Варрона, а также медиков об одиннадцатом месяце и т.п. (39–44)¹. На главе Геллия основана глава (1, III) книги Рабле с аналогичными рассуждениями: «О том, как Гаргантюа одиннадцать месяцев пребывал во чреве матери»². У Поджо Браччолини есть фацеция (CII) «Забавный ответ на вопрос мужа, спрашивавшего, может ли жена родить через двенадцать месяцев»³. Мужа утешила добросердечная соседка (соседи Люды не столь великодушны):

...если ваша супруга в день зачатия случайно увидела осла, она должна быть беременной двенадцать месяцев, как ослица. <...> Возблагодарив Бога за то, что отделался от немалого подозрения и что жена его избежала большого скандала, он признал ребенка своим.

Золя принимает ребенка не от глупости, как в классическом варианте, но от мудрости, вынесенной из опыта бесчеловечного существования.

Тем не менее, именно младенец-девочка (у Руфи – сын) соединяет прошедшего через мытарства и вернувшегося Золю и Люду для человеческой жизни, какая идет от Первородного Греха. В этом рассказе древний анекдотический сюжет преобразуется не менее древним, но прекрасным мифом. Для обоих героев земля «встала дыбом» два раза – на войне и в любви, «чтобы впредь завладела ими жизнь, настоящая и необратимая». Один – искусственный, идеологический взлет – ломает им психологию и судьбу, когда следует неизбежное «падение». Однако падение оборачивается способностью к настоящему полету в настоящую жизнь.

Обращение к сюжетам Ветхого Завета А. Эппелю необходимо, чтобы сказать о самом важном и главном в человеческой

¹ Авл Геллий. Аттические ночи. Избранные книги. Томск, 1993.

² Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. М., 1993. С. 15-17.

³ Поджо Браччолини Д.Ф. Фацеции. М., 1984. С. 91.

жизни. Эти реминисценции всегда сопровождает у него мотив полета в разных вариантах, чем подчеркивается значимость вечных истин и отбрасывается прочь все суетное, наносное, случайное.

УЛИСС МОСКОВСКИХ ПРЕДМЕСТИЙ

*(Одиссея и мир Джойса-Гомера в книге
«Шампиньон моей жизни»)*

В книге «Шампиньон моей жизни» на уровне мотивов и реминисценций сквозь обе части¹ от начала до конца проходят единые хронотопы самых ярких произведений мировой литературы, один из которых – хронотоп «Улисса» Дж. Джойса, во всей его многосоставности, подкорректированный «Одиссеей» Гомера. Ниже и пойдет речь о сходстве произведений Джойса, Гомера и Эппеля.

А. Эппель, подобно многим писателям до него (Бальзак, Золя, Фолкнер и др.) создает мир с постоянными пространственными координатами и постоянным населением, связанным друг с другом узами родства, знакомства или соседства. Для одного произведения из этого населения выбирается несколько персонажей, остальные могут эпизодически мелькать на заднем фоне, чтобы когда-нибудь оказаться в центре внимания. Джойс в ряду писателей с такой поэтикой, его «Дублинцы» (цикл рассказов) дали фоновых персонажей «Улисса».

¹ Две книги рассказов, объединенных в одну в издании 2000 г. (1). Позднее они снова переиздавались по отдельности. Эти книги – единое целое через просвечивающее сквозь них развитие единого действия. В 2008 году издан сборник «Сладкий воздух и другие рассказы» (серия «Проза еврейской жизни», из 11 рассказов), где прихотливо перемешаны 6 рассказов «Травяной улицы» (хотя их последовательность почти не тронута, если не считать «вычтенные» при этой публикации рассказы и перенесение рассказа «Пока и поскольку» в финал всей книги), 4 «Шампиньона моей жизни» и 1 «Дробленого сатаны». Возможно, в этой новой целостности создается свой узнаваемый сюжет.

Если город исчезнет с лица земли, его можно будет восстановить по моей книге (552)¹.

А. Эппель воскрешает исчезнувший мир своего детства в его уникальности и своеобразии. С романом, сделавшим литературу и читателя другими², книгу Эппеля как целое связывают черты поэтики, аллюзии и мотивы.

Телесность. «Улисс» по Джойсу – «эпос человеческого тела» (552). То же можно сказать и о книге Эппеля, где эротическое любопытство юности составляет основной тематический пласт. Джойс создает карты, атласы тела в своем романе, с каждым эпизодом, по его утверждению связан определенный орган человеческого тела. Подобное прослеживается и у Эппеля. «Два Товита» – глаза (слепота), «Июль» – легкие (удушьё), «Вы у меня второй» – уши (глухота), «Леонидова победа», «Aestas sacra» – гениталии (попытка стать гермафродитом и изнасилование) и т.д. Тело образует свой космос. Каждый орган с его здоровьем и болезнью, расцветом и увяданием множеством незримых нитей связан с мироустройством; макрокосм, порядок и беспорядок в нем, отражается в микрокосме. Телесные метафоры и параллели – любимые у обоих авторов.

Хронотоп странствия «странного» героя. Главным героем Джойс делает еврея, евреи в Дублине – «крохотное экзотическое меньшинство», «иностранцы».

От Блума требовалось быть в гуще дублинской жизни, но иметь при этом некую дистанцированность, позицию наблюдателя. Этому же содейст-

¹ Все цитаты Джойса и комментария С. Хоружего к нему с указанием страниц в тексте по изданию: *Джойс Дж. Улисс. Комментарии С. Хоружего.* М., 1993.

² «Две вещи», которые «часто считают главными находками автора: поток сознания и связь прозы с мифом» (*Хоружий С.С. «Улисс» в русском зеркале // Джойс Дж. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. Улисс: роман (часть III); пер. с англ. В. Хинкиса и С. Хоружего. М., 1994. С. 363*) – неотъемлемая черта поэтики А. Эппеля.

вует его безрелигиозность, невключенность ни в одну из религиозных общин (570).

Именно подобные герои, оторванные от почвы, улетевшие прочь или способные улететь, интересуют А. Эппеля. Причем полны ими не только его собственные произведения, но и произведения, которые он цитирует или вспоминает, также о таких героях. Скитается Одиссей, странствует Вильгельм Мейстер, путешествует по деревням, интересуясь жизнью крестьян «барин»-охотник «Записок охотника» Тургенева (и предпочитает жить за границей автор «Стихотворений в прозе»). Застревают в пути и скитаниях по разным местам герои «Кентавра» Апдайка. Заброшен в другое историческое время янки Марка Твена, не может усидеть на одном месте Гек Финн. Пускается искать счастья в чужую землю мать Руфи-моавитянки, странствует Товия с архангелом Рафаилом, и даже Адам, подобно Ионе, прибыл к Еве из какого-то другого рая, по Эппелю, которого не устраивает исходная неподвижность героя Книги Бытия. Перемещаются из родных мест в музеи статуи, «кочует» по миру балерина Вера из «Весны священной» А. Карпентьера. Список можно продолжать. Блум также активно перемещается по Дублину.

Школа. Соответствия первой книге Джойса, «Телемахиде» (и первым четырем песням Гомера), у Эппеля композиционно нет. Есть мотивное сходство внутри рассказов. Стивен дает урок в школе. Дети, конечно, не столь чудовищны, как в рассказе «Худо тут» Эппеля, однако, кое-какое сходство есть. Ученик «уродлив и бестолков: худая шея, спутанные волосы, пятно на щеке – след слизи» (25).

У Эппеля:

...а Кондрашка, голенький, маленький, лиловенький, синенький, бегом-бегом, а за ним училка (1, 136).

Другие тоже – «недомерки и недоноски». Мир детства рассказа – «остров неутолимого голода» («Одиссея», IV), тоже обыгрывается Джойсом. Причина такого редуцированного начала у Эппеля – особенности соотношения образов Телемака и Одиссея друг с другом. У Гомера и Джойса это отец и сын, у Эппеля

мальчик-герой и умудренный долгой жизнью рассказчик, сливающийся с ним в общем «я» (Бог-Отец и Бог-Сын тоже одно лицо по христианским воззрениям; двуликий Янус – древний демиург – изображен как отец и сын в одном, время для них течет вспять по отношению друг к другу, пока один стареет, другой молодеет и наоборот, один обращен лицом в прошлое, другой в будущее, один внутрь – другой вовне, но у Эппеля эти лица обращены не друг *от* друга, а как Одиссей и Телемак – движутся друг *к* другу).

Утраченная родина, возвращение. Ключевой мотив «Одиссеи» – возвращение.

Улисс испытывал многие приключения, стремясь душою к сыну, жене и очагу; Телемак искал отца; и вся история двигалась к их встрече (650).

Рассказчик А. Эппеля стремится вернуться на родину своего детства, в те «остановленные» и восстановленные его памятью мгновенья, ради которых и рассказываются все эти истории. Помогает ему в этом он сам в детстве и юности – Телемак. Телемак и Одиссей здесь нередко встречаются и даже сливаются в одно целое.

Начиная рассказ, я встал уже, читатель, перед тобой и Внемлющим на колени, и не надо хотеть, чтобы вспоминая давно прошедшее, я был в этом прошедшем собою только прошедшим; ведь все перемешалось, так что сам разбирайся, где я какой (1, 41).

Тем не менее, хотя в каждой истории «утраченное время» обретается, Одиссей вновь теряет его, и вновь пытается добраться домой посредством новой истории. Даже финальная «Пенелопа» – «*Aestas sacra*», как представляется, хоть и ставит великолепную точку, приближает книгу все же к незавершенности странствия Пруста, а не к завершенному пути Одиссея. Впрочем, по Данте, тот снова отправился в путь. В романе Джойса:

...важный мотив *опасности* (курсив С.С. Хоружего – М.Б.) странствия переведен в регистр иронии и игры, утратив свой настоящий смысл предельного испытания личности, «пограничной ситуации» (658).

Этот «важный мотив» полностью сохраняется у А. Эппеля, поскольку детские переживания – сильнейшие и определяют собой личность рассказчика и его судьбу.

Остров Калипсо. Начало мира. Собственно странствия Одиссея в «Одиссее» (песнь пятая) Гомера, «Странствия Улисса» (книга вторая) Джойса и «Травяная улица» А. Эппеля начинаются с пребывания Одиссея у «богини богинь» Калипсо (у Эппеля напоминанием об Омфале, «пупе моря» – острове нимфы, должен, видимо, служить бугор на постели). Остров Калипсо («Улисс» II, 4), находящийся «на грани иной жизни»¹, героиня из другого мира – социальной элиты, – исходная точка, откуда набравшийся сил герой Эппеля готов стартовать для долгих странствий.

Лотофаги. Ложный рай. Эпизоду у лотофагов («Улисс» II, 5) соответствует второй рассказ А. Эппеля. Семена прибило к берегу, где его хорошо кормят и быт налажен. Как моряки утратили желание возвращаться на родину, захотев остаться навсегда в стране лотофагов (Одиссею пришлось применить силу), так и Семен был уверен, что уже практически воскресил свой потерянный рай на этом месте и изгнание крайне болезненно для него. Но Семен – существо духовное, его игра на скрипке завораживает слушателей, вызывает слезы, а Ева – сугубо плотское уродливое существо.

Татьяна Туркина, положив со стороны улицы руки на подоконник, слушает, закрыв прекрасные глаза, а со стороны колхоза имени Сталина на улицу входит усталая после бани Ева. <...> Водичка под ее кожей то сереет, то бурет (1, 37–38).

(Баню она принимает раз в месяц, «давно уже привыкший к телесному запаху Евиного нашатыря», 1, 34.) Семен ест и ест: «всякий раз смятенно терял голову, переступив порог комнаты, где сидели люди и на столе стояла красивая еда» (1, 30), «где Семен опозорил Еву, попросив добавки» (1, 34). «Когда все, бывало, поедят, Семен брал скрипку... <...> ...играл для своих родственников недолго и немного..., а потом пора было уходить, потому

¹ *Мифы народов мира*: В 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 244.

что у Евиного отца был геморрой, и керосинщику предстоял мучительный процесс опорожнения, совершаемый над горшком с горячей водой» (1, 31–32), – но ему не удается стать «фагом», пожирателем, он будет искать духовную родину в «визионерстве», достигая его через звуки скрипки.

Аид. Следующий рассказ, «Темной теплой ночью» – Аид («Улисс» II, 6): ночь, чужой для героини мир, обильный «уголовным элементом», дом с «погребенными заживо», жара, в которую плохо сердечникам, «тяжелым серым оловом» налитые ноги, страх: «столько ужаса... всю жизнь... неужто ты тоже так... т-т-такой кошмар...» (1, 60), «затонувший» (ср.: подземный) мир, мучитель преследует жертву¹, спуск вниз: «я говорил уже, что жила она (если квартал-страница) – слева, на уровне нижней тетрадной скрепки, что дорога шла вдоль правой стороны страницы, а я жил – где скрепка верхняя» (1, 60) – двумерный круг ада; «Жоржинька», судя по всему, находится в кругах ГУЛага. Для героини это «Голгофа», а рассказ – «моление» рассказчика о прощении Бога, прощении, которого он не может дать себе сам, мучаясь в старости от свершенного в «уходящем детстве», пребывая в личном аду.

У Циклопов. «Два Товита» соответствуют Циклопам («Улисс» II, 12) – слепота, месть отказом в единственном лекарстве. Здесь большая близость к Гомеру – встреча с Эолом там следует за Полифемом, у Джойса же Эол после Аида. *Царство Эола.* Эолу («Улисс» II, 7) и его меху с ветрами, которые в последний момент умчали Одиссея в море, соответствует «Июль» с кислородной подушкой, которая не смогла спасти: дочь не могла выдохнуть, а герой-отец вдувал в нее новый воздух. В финале он топится в пруду в душный летний день. Измерение мира также нарушается. Герой-портной отождествляется с водомеркой, для которой мир двухмерен (П.Д. Успенский). *Феаки.* Феакам – это ведущий идиллическое существование народ, который Одиссей посещает после Калипсо, рассказы Эппеля связаны общими героями (в «Улиссе» II, 9 – только упоминание феаков), соответст-

¹ Еще вставной рассказ о «расстреле» кота пылесосом, герой увидел «такое», «это». «Дай Бог, чтобы мой хороший кот в своем кошачьем раю не держал на меня обиды и все-все забыл...» (1, 59).

вует «Пока и поскольку» – гостеприимство, гений, создающий чудеса, искусность, впрочем, есть и небольшая опасность в виде возможных Сциллы и Харибды (Джойс, II, 9) – соседей-доносчиков и бдительной милиции, которая уходит с дарами и мечтами как Одиссей. *Лестригоны*. Кровожадным лестригонам («Улисс» II, 8) соответствуют жестокие школьные забавы, расправа над более слабыми. Как хитроумный Одиссей, мальчик (рассказчик) напишет диктант без чернил, несмотря на козни учительницы, уже предвкушающей двойку («Худо тут»). *Сирены*. «Сиренам» («Улисс» II, 11), возможно, соответствует рассказ «Вы у меня второй», где героиня, несмотря на свою глухоту (Одиссей залепил уши воском), очарована «дурным мужичком», который если и не губит прямо, то бьет ее и издевается над ней. *Симплегады*. Блуждающие скалы, не представляющие опасности и связанные с интеллектуальными лабиринтами («Улисс» II, 10) – кочки «Шампиньона моей жизни».

Берег Навсикаи. Блум не выносит сморщенных чулок на женских ногах. У него «пунктик», чтобы чулки были хорошо натянуты. Примерке чулок и целомудренному мужскому сладострастию («Чулки со стрелкой») соответствует «Навсикая» Джойса («Улисс» II, 13, вставная новелла). Для Блума и для Герти большой значимостью обладают туалеты, действие рассказа Эппеля происходит в Булиной будке. И Герти, и Пания устраивают полную «выставку» не ожидавшим столь многого героям¹. *Жизнен-*

¹ С этим эпизодом Джойса-Гомера соотнесен и рассказ, завершающий третью книгу А. Эппеля «Дробленный сатана» (2002), о том же мире травяных улиц, – «Чужой тогда в пейзаже» (первая публикация: Знамя. 1999. № 11. С. 132–150). *Путник* приходит здесь к хромой Навсикае-Пенелопе (правда, «долгожданный мужчина», «Чужой» оставляет ее как Калипсо, чтобы двигаться дальше), по имени Линда, что актуализирует аллюзии на Аполлинера («Любовные диктовки для Линды», «шепелявой мадонны»), порхающие по книге Эппеля. Именем, «нездешностью» и дефектом (врожденный вывих бедра) Линда вызывает непрерывный круговорот эротических ассоциаций (С. 134–135). Эротика предместий неоднократно сравнивается Эппелем с аналогичными действиями кроликов (в том числе и в этом рассказе), которые вообще играют большую роль в жизни героев. У Аполлинера: «У зайцев и влюбленных две напасти: / они дрожат от страха и от страсти. / С них не бери пример. Его бери / С зайчихи – и твори, твори, твори!» (*Аполлинер Г. Мост Мирабо*. СПб., 2000. С. 129). «Вот братец кролик в закутке – / Он от меня бежит в поспешности / Живет он

ный путь в один день. Мытарства автобуса, никак не могущего добраться до места назначения, где пассажиры переживают неприятные приключения из-за давки и карманников, также напоминают о мытарствах Одиссея. Идет он от роддома до кладбища, по словам рассказчика, – Блум был и на похоронах, и в родильном приюте.

Гнев Гелиоса. Похищению быков Солнца («Улисс» II, 14), несущему многие беды, соответствует (хотя и очень натянуто, натянуты соответствия в этом эпизоде Джойса) обвинение в краже кролика в голодную военную зиму («Сидящие во тьме на венских стульях»). Опустившиеся до последнего, замерзающие и подышающие с голода люди лишаются еще и стекол в окнах. Если в «Одиссее» люди наказаны за оскорбление бога, то здесь «человек... на фоне другого человека», более сытого, приносящего ему подаяние, становится «лающим» животным. Хозяева жизни – вороны, клюющие человеческие трупы после бомбежек – смерти с неба.

Острова Цирцеи. Люди превращаются в животных системой не на одном острове, как у Гомера, и не в одном эпизоде, как у Джойса. Прямого соответствия «Цирцее» («Улисс» II, 15) нет, однако страх системы, Истории заставляет скрывать в себе человеческое, духовное персонажей рассказа «Не убоишься страха ночного...». У Джойса в этой главе цитата (перефразировка) Дизраэли: «Будь на стороне ангелов». «Вопрос стоит так: человек обезьяна или ангел? Я на стороне ангелов» (644). В этом рассказе, где вспоминаются архангелы и действуют «маленькие мерзавцы», герои на Пасху делают свой выбор в пользу ангелов. Джойс делает Блума в представлении окружающих «женственным мужчиной» (621, 642, эп. 13, 15, 17), что особо акцентируется в «Цирцее». Гермафродит подозреваемый и герой, пытающийся стать гермафродитом возникают в рассказе «Леонидова победа». Действие «Цирцеи» происходит в публичном доме. В рассказе «Сладкий воздух» несколько «вставных новелл» о толстой Мане с семью девочками, которые мечтают стать борделем (1, 371–

в кроличьем садке / В саду Любви и в царстве Нежности» (Там же). Рассуждения Вальки о «дырках» женского тела и их числе соотносимы со знаменитым стихотворением Аполлинера о «прекрасных девяти вратах тела женщины».

374). Военным летчикам остается иметь дело только с солистками народного ансамбля, которые «разлетаются в брызги ... от его тоскующих по единственной любви рук» («На траве двора»).

Возвращение. «Измена же и предательство – навязчивая тема Джойса, они ему виделись повсюду» (593); «измена Молли, дружина романа и постоянный источник болезненного драматизма» (657). Эта тема определяет сюжет рассказа «Разрушить пирамиду», где есть «предательство родины», т.е. возможное пребывание в плену Золи, и «женская измена» любимому Люды. Как Люда и Золя начинают «настоящую» жизнь вместе в финале, так «все встает на свои места – и Блум ложится на свое место не убитой жертвой к постылой изменнице, а с прежними неиссякаемыми чувствами тепла, восхищенья, вожделья» (657). Сюжетно это «Евмей» («Улисс» III, 16), основная тема – возвращение пропавшего возлюбленного, узнавание его. Сюжет дублируется возвращением блатного Ахмета к «слободской блуднице» и избиением им Буяна, занявшего его место (избиение Одиссеем женихов Пенелопы). У Джойса возникает тема лже-Улисса, двойника или самозванца, «и именно такового Джойс видит в своем завиральном мореходе» (651).

Итака. Рассказ «Помазанник и Вера» – «Итака» («Улисс» III, 17). Блум и Стивен достигают дома Блума и проникают туда, описанию дома, которые почти действующее лицо, уделяется достаточно внимания (дом, похожий на храм, неоднократно мелькал на страницах книги Эппеля, но *внутри* читатель оказывается только в предпоследнем рассказе, «Итака» предпоследний эпизод «Улисса»). У Стивена гидрофобия и он отвергает предложения Блума совершить омовение, у «помазанника» отвращение к масляному, жирному, внучки, зная это, доводят его. У Джойса приводится баллада о еврейке, зарезавшей малыша, который разбил им мячом окно. Вера ножом перерезает веревку, с помощью которой помазанник хотел стать не укоренившимся деревом и видит кровь. По Джойсу «Блум и Стивен превращаются в небесные тела, в странников, подобных тем звездам, на которые они смотрят» (659), помазанник хочет превратиться в дерево.

Пенелопа. Роман Джойса завершается внутренним монологом (поток сознания) Молли Блум – «Пенелопа» («Улисс» III,

18), последний рассказ книги А. Эппеля ближе к финалу содержит поток речи-сознания героини, весьма похожей по типу «вечной женственности» на героиню Джойса.

... Абсолютно здоровая упитанная аморальная плодovitая не заслуживающая доверия завлекающая лукавая ограниченная осторожная безразличная Weib (баба – нем.) (666).

Как таковую, хотя значительно смягчив акценты, воспринимают героиню Эппеля подростки и мясник, авторский взгляд более романтичен и любовно ласков. Так «ограниченность» подается как неперемный залог возможности продолжения жизни:

...ибо ее мозг не имел права ни безгранично развиваться, ни саморазрушаться. Он просто был шкатулкой бесценных инстинктов, сущим кладом, приуготованным на случай, если мозги тех пропадут или разовьются до таких пределов, что порвут всякую связь с живым белком Божьего мира (1, 437).

По Джойсу Пенелопа – Земля, Матерь-Гея. «Аморализм» («и ей сразу захотелось давать») освещается детской наивностью (несмотря на немалый сексуальный опыт) и «свежестью». «Безразличие» оборачивается готовностью принять и любить любого и в любом находить почему его любить можно. У Молли то же самое:

...она зорко видит все различия между своими кавалерами, но, тем не менее, подходят ей все, в каждом она заинтересована и с каждым готова что-то начать и докуда-нибудь дойти. Сакраментальное убеждение «каждая готова с любым» (курсив С.С. Хоружего – М.Б.) проходит сквозь весь роман как кредо Блума и его автора (667).

Здоровье, физическая привлекательность, сильные материнские инстинкты («мне же целый мир надо родить и еще накормить того, который на третьей Мещанской заплакал...», 1, 466), осторожность, потребность «завлекать» («не заслуживающая доверия» – это неизбежное следствие мужской логики) – качества не немецкой бабы, а девчонки московских предместий.

Одним из «пунктиков» Джойса было – отыскивать половые отличия в речи и в поведении (623)...

Такие отличия присутствуют в речи безымянной героини Эппеля.

«Мы – первенцы», – неслышным и ненормальным голосом ответил возникший Красивый. – На верстаке она... – «Ты ей по рылу сперва дал, что ли?» – радостно поинтересовался Сухоладонный». – «Идите кто-нибудь... Она говорит, чтоб шли, и плачет как-то» (1, 467).

Молли пародийно сопоставлена с Богородицей, героиня Эппеля – лирически с Венерой (это непрестанно соотносимые в искусстве образы). Поток, «стихия реки» речи Молли находят соответствие в потоках дождевой воды в рассказе Эппеля, с которым героиня соединяет свою влагу.

С Джойсом роднит книгу Эппеля и звукопись, попытка ощутимого превращения произведения словесного искусства в музыкальное («Улисс» II, 11), «словесное моделирование музыкальной материи и музыкальной формы» (610). В целом же, соотношение книги с этим романом задает восприятие ее как *путти*, полного мифологических опасностей и свершений. Этот путь приподнят над обыденностью, а точнее, обыденность становится поэзией, взлетев к мифу.

Важно и то, что Одиссей – «человек памяти (ибо он тот, кто не желает ничего забыть) и человек границы»¹, что верно для рассказчика Эппеля. Одиссей намерен хранить память о том, кто он такой и сохранить статус смертного (72).

Одиссей прилагает много усилий к тому, чтобы сохранить дистанцию между человеком и животным, с одной стороны, и с другой стороны – границу между человеком и богами... (78)

В контексте рассказов Эппеля это означает сохранить свою человечность, не утратить ее, опустившись до «зверя» окраин или

¹ *Артог Ф.* Возвращение Одиссея // Одиссей. Человек в истории. Культурная история социального. 1997. М., 1998. С. 71. Далее страницы указаны в тексте.

возвысившись до «бога» элиты, «бога» как автора, творца созданного мира. Рассказчик, как Одиссей – «ни бог, ни зверь» (78), хотя как в «Одиссее» в рассказах поставлены под вопрос «границы и (спутаны – М.Б.) категории, разделяющие людей, богов и животных». Одиссей-рассказчик должен спастись от «чудовищ», в «странствиях», среди которых проходит его детство, и вынести из этого опыт человечности, ее познание. Дантовские устремления познать границы мира на собственном опыте также свойственны ему, хотя при этом по-гомеровски он не отброшен назад и не гибнет у горы Чистилища, но возвращается к себе снова и снова, обретая свой потерянный рай. Это возвращение и есть память о том, что он человек, не должная быть утраченной.

Таким образом, подобно великому ирландцу, А. Эппель также задается целью, хотя и без лобовой атаки на читателя, создать «гомеровский эпос» для увековечения мира своего детства, дать бессмертие исчезнувшему миру мифом, одним из самых значительных и знаменитых для XX столетия.

«МАРК-ТВЕНОВСКИЙ ТЕКСТ»: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЧЕРЕЗ МЕТАФОРУ

М.Ю. Лотман писал:

Фактически тексты, достигшие по сложности своей организации уровня искусства, вообще не могут быть пассивными хранилищами константной информации, поскольку являются не складами, а генераторами. Смыслы в памяти культуры не «хранятся», а растут. Тексты, образующие «общую память» культурного коллектива, не только служат средством дешифровки текстов, циркулирующих в современно-синхронном срезе культуры, но и генерируют новые¹.

Так и «чужие тексты» в прозе А. Эппеля есть не собрание реминисценций, пред- или бессознательных заимствований, но

¹Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 675.

генерация или мутация целостного литературного произведения (их серии) во что-то совсем другое, хотя и похожее; и они не только поясняют авторские представления, но и создают на их месте нечто неожиданное. Этим текстам свойственна своеобразная манера присутствия и рефлексивной игры, обусловленная индивидуальной метафорикой мышления автора, его фракталом¹.

Любая «элементарная единица смыслообразования» содержит, по мысли Ю.М. Лотмана, «метафорогенное устройство, позволяющее осуществлять операцию перевода в ситуации непереводимости»². Метафора – универсальный переводчик, через нее осуществляется любое восприятие, через нее «чужой» авторский текст «переводится» на «свой» язык и становится органической основой, строительным материалом текста «своего». Исходя из этого определения сути метафоры и добавив к нему рабочее определение М. Мамардашвили: «метафора есть что-то, что связывает нечто, находящееся вне привычных связей»³, – рассмотрим, как осуществляется интерпретация марк-твеновского текста у А. Эппеля⁴.

¹ «В основе фрактальности... лежит принцип самоподобия, когда одна и та же конфигурация неточно, с обязательными – а в литературном фрактале первоначально важными – смещениями и различиями повторяется на всех возможных уровнях и во всех возможных масштабах: от детали до философии, от сюжета до стилистики...» (Липовецкий М. Леонид Гиршович и поэтика необарокко // Новое литературное обозрение. 2002. № 57. С. 222). Эппель тоже необарочный писатель, с потребностью «авторизации того, что обыкновенно находится за пределами произведения – в идеале всех интертекстов и сверхтекстов, – которые в результате этих операций... делаются внутренними элементами фрактальной структуры» (Там же).

² Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 641. Приведем еще одно аналогичное высказывание: «Следует подчеркнуть принципиальное отличие мифа от метафоры, хотя последняя является естественным переводом первого в привычные формы нашего сознания» (Там же. С. 535). Метафора *переводит* с одного сознания на другое.

³ Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. М. Пруст. «В поисках утраченного времени». СПб., 1997. С. 187.

⁴ Здесь рассматриваются рассказы из книги «Шампиньон моей жизни», объединившей в единое целое две книги: «Травяная улица» и «Шампиньон моей жизни».

Связующей метафорой в процессе понимания может выступать именно образ *полета* – фрактал А. Эппеля. Именно с этой метафорой видны отношения между текстами.

Роман М. Твена «Янки при дворе короля Артура» (1889) несет на своих крыльях рассказ «Пока и поскольку», об улучшении бытовых условий в бараке у отдельно взятого гражданина. Уже в заглавии продемонстрированы причинно-следственные связи, милые здравому смыслу и не дающие быту вырваться за положенные ему пределы, сочетание этих союзов повторяется в тексте постоянно. Тяготы быта успешно преодолеваются, что позволяет над бытом подняться до наслаждений культурой и любовью, стать выше бытовых неудобств через обретение независимости от них. Как практичный и здравомыслящий американец попадает в средневековье и наводит там свои порядки, так и Самсон Есеич превращает «каменный век», в котором он живет, в «бронзовый» (1, 96):

Если... жизнь в бараке считать каменным веком..., то Самсон Есеич был существом века бронзового, причем совершенно одиноким предтечей грядущей цивилизации. А это значит – одному, без спутников, сплавать за руном в Колхиду; обмануть Минотавра; сочинить, прославив незрячим, «Илиаду»; сидеть и плакать на реках Вавилонских; поставить пирамиды; уличить царицу Савскую, доведя приятелям, что у нее волосатые ноги... (1, 96).

Эти подвиги в прошлом (Ясон без аргонавтов, Тезей без Ариадны, Гомер, цари Давид и Соломон и др.) сильнее деяний янки, и они, опять же, выводят жизнь героя за заданные судьбой пределы – быть жителем бедного московского предместья. Герой возносится над историей и мифологией, поскольку через его марк-твеновский подвиг по созданию цивилизации можно все достижения человеческого технического духа обозреть в единой панораме – с высоты птичьего полета. Подросток, с которым он дружит (смышлелый паж Кларенс) продолжает «бронзовый век» и в «железный» (1, 97), додумавшись подключить для успеха предприятия железную дорогу.

Янки – герой-умелец, Левша на западный манер.

Я умел сделать все, что только понадобится, любую вещь на свете; если не существовало новейшего способа изготовить какую-нибудь вещь быстро, я сам изобретал такой способ, и это мне ровно ничего не стоило. В конце концов меня назначили старшим мастером: две тысячи человек работало под моим надзором (7)¹.

Такой тип мастера, поданный как русский (но от русского литературного, деятельность которого всегда внеположна здравому смыслу и практической пользе, таковы мастера Лескова, Бажова, Платонова и др., отличный) встречается и у Г. Газданова в «Ночных дорогах» (1941). Это роман о жизни эмигрантов (оторванные от почвы, носимые по свету персонажи – любимый типаж Эппеля, таковы все его герои) – краткая посадка при серьезном перелете из Москвы через Атлантику, литературные ассоциации движутся по законам земного полета на стальных крыльях.

...Он ответил, что французы вообще о работе не имеют представления и что их мастера никуда не годятся, а он, Макс, профессиональный русский мастер, – это вроде как их главный инженер. Он рассказывал, что, когда он поступал, его подвергли разным испытаниям и после этого, не споря, назначили ему максимальный оклад; он не имел определенной работы, его звали всюду, где что-нибудь не ладилось. Он починял электричество, вытачивал на станке какие-то сломанные части машин, производил необходимые расчеты и, в общем, работал не спеша и презрительно поплеывал на пол².

Таков же Самсон Есеич, сделавший «в каменном веке» холодильник, «из ничего» Архимедов винт и проч., но он не *мастер*, он *«гений»*. Второй отличается от первого способностью *подняться* над известным, создание нового – всегда полет в неведомое. (Противопоставление гений-ремесленник встретится в другом марк-твенновском рассказе – «Леонидова победа».) В отличие от янки, который поражает размахом цивилизаторской деятельности – вплоть до железных дорог, описание действий Самсона Есеича сконцентрировано на мелочах и деталях изобретений. Точки сращения текстов Эппеля и Твена в местах полетов. Имен-

¹ Все цитаты по изд.: Твен М. Янки при дворе короля Артура. Минск, 1956.

² Газданов Г. Вечер у Клэр. Ночные дороги. СПб., 2000. С. 183.

но в них эппелевский текст начинает видеть твеновский, а тот играет в нем.

Деятельность янки в Камелоте начинается со встречи с рыцарем в железной броне и шлеме, похожем «на железный боченок с прорезями» (8), а также использования солнечного затмения в своих целях.

Тело учителя физики, находясь в покое, пребывало между тем и в состоянии равномерного прямолинейного движения, ибо земля, как заведено, облетала солнце. Но так как последнее еще не встало, земля двигалась втемную по кривейшей своей стезе... (1, 93).

Так начинается рассказ «Пока и поскольку».

Ноги спящего находились в чем-то тускло посвечивавшем и явно цинковом... <...> ...что же касается ведра – оно просто-напросто набито мягкой паклей, в которую зарылись сейчас теплые-теплые концы ног педагога (1, 94).

Рыцарь совершает полет-падение вверх тормашками – у Самсона Есеича ведро на нижней оконечности, а не на верхней во время полета Земли. Учительная деятельность Самсона Есеича соответствует просветительским намерениям янки («я прежде всего основал учительский институт и множество воскресных школ», 47; «школы специального назначения я тайно разбросал по всему королевству», 49), который хочет навязать счастье прогресса XIX в. жителям Камелота и терпит неудачу. Самсон Есеич создает блага только для себя и близких, а также подрабатывает фотографией, что рискованно. Янки – Хозяин, он стремится к тайной власти, раздражаясь гневными речами против богатых и аристократии. Самсон Есеич живет в ладу с милицией и сближается с собратьями по Моисееву Пятикнижию. Янки высоко взлетел по социальной лестнице, Самсон Есеич также берет высоко в своем кругу.

Как Самсон Есеич вынес «туземное пристрастие» к напиткам, так и янки тоскует без чая, кофе и прочих благ и создает их. Самсон Есеич – «гигиенист», и этим вызвана часть его изобретений, унитаза в квартире, например. Те, с кем он делает фотографии, «пробираются всюду и повсюду, неконкретные мужчины

в башлыках», «бывали они невольными разносчиками радости» (1, 98). Янки рассылает повсюду рыцарей, которые рекламируют и распространяют мыло и т.п.: «эти миссионеры... приучат знать к простейшим правилам чистоплотности» (77), «потребление мыла упорно росло» (78).

Самсон Есеич – «провидец». Он употребляет майонез, когда все его считают потухшим маслом; как радиопередатчики будут помогать работе милиции «прорицал провидец» (1, 115); «пораженному дерзостью прорицания, Самсон Есеич скажет: “Вот он умер, но погоди! Вскорости они станут пинать его в усы и вынесут вон из гробницы!”» (1, 97). Янки успешно состязается с различными прорицателями при большом стечении народа, предсказывая как близкое (поговорив по телефону), так и на тысячу лет вперед, а короля он «дрессирует». Пророчество – преодоление временной дистанции и барьеров в пространстве, мгновенный перелет сознанием.

Как янки в конце концов находит свою Сэнди и перестает тосковать по утраченной в XIX веке девушке, так и Самсон Есеич находит Тату и перестает мучиться от давно полученной «любовной» болезни.

Благодаря сходству с романом Марка Твена проясняется один (их общий) сюжет – быстрое и мощное развитие технического прогресса благодаря одной причине – в этом случае заброшенному в устоявшийся мир инородного разума, сознания из иной системы. И здесь художественный текст сильным движением выталкивает из самого себя, отправляя читательскую рефлексию в совсем иные области – заоблачные дали философии и *метафизики* (герой учитель *физики*). Мысли обращаются к «величайшему гению античного мира», Аристотелю – создателю философской системы, по которой мир связан в единое целое причиной и следствием («пока и поскольку»). Перводвигатель, он же первопричина, дает первый извечный и вечно длящийся толчок мироздания. Далее возникает причинно-следственная связь всего сущего, которую Аристотель воссоздал в своей «Логике». Аристотель здесь вступает в спор с платоновским представлением об эйдосах, вечных и неразрушимых идеях: в такой вселенной нет движения, развития, общения. В этом сюжете о преодолении

времени тоже есть идея перводвигателя, но есть и идея эйдосов, ведь герои создают изобретения по образу и подобию уже известных им из «другой» жизни, они просто воссоздают некий изначально существующий мир¹, а Самсон Есеич и приближает мир к его должному бытию – существованию в любви, добре, красоте, без страха, без унижения, без телесных страданий.

Диалогия о Томе Сойере и Гекльберри Финне проявляется в двух других рассказах, разнесенных по разным книгам в той же последовательности. В них также присутствуют идеи Аристотеля: в первом – о катарсисе, во втором – о мимесисе. Полет здесь в причастности целостности книги, ее духу, но особом внимании к нескольким ее отдельным эпизодам, мгновенном сближении с ними и отрыве от них в свои смысловые пространства.

Герой рассказа «Темной теплой ночью» «себя ощущал героем жутковатого и, как мне теперь представляется, недоброго сочинения по Тома Сойера» (1, 44). Эпитеты относятся не к М. Твену, а к жанру – «сочинение про», т.е. полу-пересказу (здесь – подражание), полу-интерпретации (вольные домыслы в соответствии с собственным жизненным опытом), запавшие в память фрагменты летают на крыльях собственной фантазии. Том Сойер – сирота, успешно состязающийся с любимой тетей Полли в том, кто кого проведет в выполнении своих желаний: ходить в школу – купаться в реке, красить забор – отдыхать и получать материальную выгоду и т.п. Если не вмешивается невезение (ябеда Сид), то победа на стороне Тома, равно как и сила, хотя тетя Полли думает по-другому («и теперь удивилась, как это у него хватает храбрости являться к ней за суровой расправой», 20)². «Том дулся в углу и растревлял свои раны. Он знал, что в душе она стоит перед ним на коленях, и это сознание доставля-

¹ Любопытно, что этот аристотелевско-платоновский спор приобретает значение в современной литературе. Ему уделяет особое внимание К. Кедров в «Энциклопедии метафоры» (М., 2002), а у П. Крусанова строится на нем сюжет романа «Американская дырка» (Октябрь. 2005. № 8–9). «Вера и воля» корректируют эйдос мироздания, главные герои задают глобальным мировым изменениям «первоначальный импульс».

² Все цитаты по изд.: *Твен М. Приключения Тома Сойера. Приключения Гекльберри Финна.* М., 1992.

ло ему мрачную радость», 24). У героя Эппеля момент состязания присутствует в зародыше («она исчезла за углом, и – едва я решил снова отлепиться – выглянула, и чуть меня не разглядела» (1, 47), – как выясняется позже, она все-таки узнала его), тогда как потребность утверждения своей власти разрастается до предела – власти над жизнью и смертью: он доводит жертву до припадка, «что-то содрогало и дергало ею, что-то рвущееся изнутри» (1, 59). Однако раскаяние и душевная мука все равно настигают рассказчика, пусть не так быстро (разрыв – отлет), как Тома Сойера («Это было хуже, чем тысяча розог, и сердце у Тома заныло еще больше, чем тело», 72).

Обратимся к сходствам. Во-первых, они носят топографический характер. Школа – центральное место в романе про Тома Сойера.

...Школа расположена торцом к дороге вдоль нижней страничной границы, а жилища наши – ее – ближе к низу левого края, там, где нижняя скрепка в тетрадке, а мое – ближе к верху этого левого края, где в тетрадке скрепка верхняя. Пока что путь наш не достиг даже школы... (1, 56).

Со школой преследование кончается, так как рассказчик избирает короткий путь домой – через «разбойную щель», а жертва идет в обход по освещенной улице. У Тома Сойера от школы странствия только начинаются по более интересным местам: лесу, кладбищу, необитаемому острову (у Эппеля «затонувший мир», Тома и друзей считают утонувшими) и дому с кладом и привидениями. Такой дом есть и у Эппеля, только не посреди долины, а на речном косогоре.

Дом настолько глух и выключен из бытия, что его можно населить чем угодно: ...или кем-то погребенным заживо, кем-то истлевшим и хоронящимся за дверной косяк... (1, 49–50).

У рассказчика есть своя Бекки Тэчер, и «побуждаемый инстинктом нереста» он чуть было не бросает преследование, но и само это преследование по жути напоминает о скитаниях Тома и Бекки в подземном лабиринте пещеры (пещера со «сталагмитами» и «миром окаменелостей» (1, 16) присутствует в первом рассказе книги – «сортир» студгородка). У Эппеля дан панорамный

и фрагментарный взгляд на пространство книги Марка Твена, взгляд, выхватывающий детали. Такой взгляд в «реальном» описываемом пространстве, не интертекстуальном, будет дан галке в рассказе «Сидящие во тьме на венских стульях», через призму ее восприятия дается картина военной зимы.

Мучения «тети Поли» сливаются в памяти рассказчика с мучениями рыжего кота. Именно здесь воспоминание о претексте подлетает так близко, что становится «больше», чем на самом деле. Удрученного тревогой о Бекки («очарование жизни исчезло, осталась одна тоска», 77) и замученного лекарствами («понемногу Том стал вполне равнодушен ко всем пыткам», 78) Тома тетья Полли поит «настоящим огнем в жидком виде»:

Если бы она посадила его на горячие угли, он не мог бы стать более оживленным и пылким. Том почувствовал, что пора и на самом деле проснуться от спячки (79).

«По просьбе» рыжего кота:

Том раскрыл ему рот и влил туда ложку «болеутолителя». Питер подскочил вверх на два ярда, затем издал воинственный клич и заметался кругами по комнате, налетая на мебель, опрокидывая цветочные горшки и поднимая страшный кавардак. Затем он встал на задние лапы и заплясал на полу в припадке безумной радости, закинув голову и вопя на весь дом о своем безмятежном блаженстве (79).

Тетья Полли ощутила угрызения совести..., то, что было жестокостью по отношению к коту, могло быть жестокостью и по отношению к ребенку. Сердце ее стало смягчаться, и она устыдилась (80).

Именно эпизод с рыжим котом становится призмой видения рассказчика, и он понимает, что, то, что было жестоко по отношению к коту, было жестоко и по отношению к «тетке Поли» (кота он пылесосом довел до такого же состояния: «рыжее его сердечко раздулось в своих артериях и жилках и лезло толчками в горло, но выскочить сквозь горло никак не могло...», 1, 58), за них обоих он просит прощения у Господа. Пакости кота начинались «в три часа ночи, когда меня, измученного многим..., брала наконец четвертая таблетка барбитурата» (1, 58) – тот же мотив лекарств. Так то, что было незначительным эпизодом у М. Твена, влетев к А. Эппелю, сотворило рассказ, став важнейшим событи-

ем и сильнейшим переживанием. Переводя его в рассказ, герой переживает катарсис.

Рассказ «Леонидова победа» – о подростке-мизантропе, ничего общего не имеющем с мизантропами Тургенева или Мольера, и даже с мизантропией Свифта, поскольку Леонид свою ненависть распространяет и на животных, но зато неожиданно соотносимом с весьма жизнелюбивым Гекльберри Финном, «юным парией» (с ним запрещено иметь дело всем детям, а они «души в нем не чаяли», Леонид – изгой по собственной воле). У Леонида отца нет, но есть непутевая по меркам травяной улицы мать. Отец изгнан как пропойца, что вполне соответствует ситуации Гека Финна. Гек Финн участвует в проделках Тома Сойера, однако не всегда понимает смысл «романтики» и выдерживает все игры до конца безропотно, хотя в критические моменты жизни ему всегда не хватает ума друга. Леонид иногда играет с соседями, особенно с «Мули-Мулинским» – соседом-рассказчиком, однако большинство их забав предпочитает воспроизводить в одиночку. Как и Гек, Леонид много времени проводит со взрослыми, слушая их байки и набираясь от них не самых подходящих ребенку знаний. Леонид пытается сдружиться с привлекающим его молодым человеком Юлей Ленским, Гек помогает Мэри-Джейн спасти наследство от проходимцев. Главное сходство – в монологах обоих героев, забавных в силу того, что сознание мудрого автора преподносит примитивное сознание как самосознание.

Но мало-помалу старик распустился, повадился драться палкой, и этого я не стерпел. Я был весь в рубцах. И дома ему больше не сиделось: уедет, бывало, а меня запрет. Один раз он запер меня, а сам уехал и не возвращался три дня. Такая была скучища! (225).

Я – Леонид, я не хожу на канаву и в полынную лебеду. Я гляжу за Антониной и говорю ей утираться. И сам утираюсь, чтобы мать не вопила. И не нужна мне ихняя канава... (1, 339).

Она велела мне молиться каждый день – и чего я попрошу, то и дастся мне. Но не тут-то было! Я пробовал. Один раз вымолил себе удочку, только без крючков. А на что она мне сдалась, без крючков-то! Раза три или четыре я пробовал вымолить себе и крючки, но ничего почему-то не вышло. Как-то на днях я попросил мисс Уотсон помолиться вместо меня, а она обозвала меня дураком и даже не сказала, за что. Так я и не мог понять, в чем дело (213–214).

У Леонида есть «неведомый еще никому спиннинг, полуизготовленный им самим» (1, 332), снег из-за этого всегда в пятнах кошачьей крови (раздирают себе лапы движущейся блесной). Леонид также наивен, но в вопросах не метафизических, а биологических. Он пытается стать гермафродитом механическим путем и для этого поводит время у ветеринара, пытаясь узнать способ.

А я один, кто мне нужен-то? Вот моя финка. Вот ружье. Вот мой новый духовой пистолет, но бьет он сблизит. Но как же устроено у Юлия-то? Хоть бы схему поглядеть – тогда из своего или из Антонининового туловища можно сделать. Ей хлеба с сахарком или скворца вареного дать, она и ноль внимания не обратит (1, 340).

Гек одевается девочкой, чтобы неузнанным разузнать новости, но первая же женщина, с которой он разговаривает, выводит его на чистую воду (не так вдевает нитку в иголку, швыряет палку и т.п.). Этот незначительный у М. Твена эпизод для рассказа А. Эппеля сюжетно главный, и, расправляя крылья, он начинает нести на себе и другие аллюзии. «Подражание природе» – основной мотив, как в действиях героя, так и в действиях рассказчика, воссоздающего его речь. «Летность» героя особо усилена, поскольку Гек – существо очень земное и Леонид восполняет за двоих, будучи приземленным еще более в духовном плане. Он все время повторяет присказку: «(до того-то – М.Б.) лететь, пердеть и радоваться», сестра его твердит «я маятник», мать его по образу жизни – «сигнал из грядущего». Он стреляет из духового ружья самими изготовленными свинцовыми пулями, убивает и ест воробьев и скворцов, засаживает себе в руку ластик (хотел рассказчику), «прицелься в небеса», стреляет в провод, отчего пиратский радиоузел, «имевший обыкновение вторгаться на самом интересном месте в любую самую интересную передачу, явно пугался, и гундосый голос ихнего диктора начинал от пулевого попадания, словно гавайская гитара, постанывать» (1, 335).

Его полет всегда обречен на падение, на возвращение на землю. Во дворе ветеринарной лечебницы летают «полезные насекомые», «мух тоже не видать, а может, они прикидываются для общей картины пчелами или бабочками» (1, 342).

Белые бабочки, палевые, как корпус лечебницы, летают меж берез, будто это березовые листья отчего-то посивели и теперь до осени облетают (1, 344).

Когда Леонида боднула коза, «с двух голубятен были пуцены голуби» (1, 350), которые упорно кружат в вышине до захода солнца, сопровождая Леонидово унижение.

Так живет марк-твеновский текст, порождая из себя новые тексты, мутируя в смыслоопределяющую ткань для событий детства в московском предместье.

Размышляя о полете у Марка Шагала (художника, полетом мыслящего), Г. Башляр писал:

Вся вселенная: животные, люди и вещи имеют для Шагала одну судьбу – вознесение. И художник призывает нас к этому счастливому восхождению. Когда мы рассматриваем этих путешественников неба, этих неожиданных путешественников, которых мы считали живущими только на земле, мы сами становимся легче. Мне кажется, что мы дотронулись здесь до какого-то потайного смысла всего творчества художника¹.

Полет оказывается той метафорой, которая соединяет два творческих сознания, воспринимающего и воспринимаемого, соединяя их в одно вне «привычных связей», переводя другое в родное, свое, осуществляя главное – событие понимания чего-то о жизни, о человеке, о мире. Именно полет в мире Эппеля позволяет прочитать марк-твеновский текст в новом виде и узнать потенциал содержащихся в нем растущих смыслов.

ФИНАЛЫ РАССКАЗОВ

На момент написания этой книги Асар Эппель – автор трех книг рассказов (и нескольких их переизданий), и, кроме того, во-

¹ Башляр Г. Введение в Библию Шагала // Башляр Г. Новый рационализм. М., 1987. С. 365.

семь рассказов разбросаны по журнальным публикациям. Если рассматривать все опубликованные рассказы писателя как единый корпус, то у 36 рассказов типов финалов, выделенных по структурно-семантическим особенностям, окажется всего семь. Эти финалы вполне традиционны для литературного повествования, однако наша цель – не искать новаторства формы в прозе писателя, а очертить некий круг его пристрастий и авторского выбора средств выразительности в огромном арсенале существующих, и попытаться понять, почему именно таков авторский репертуар концовок.

В некоторых рассказах такой тип финала присутствует в чистом виде (например, «Кладем петунии», «Где пляшут и поют», «Рождество в пропащем переулке», «Разрушить пирамиду», «Июль», «Исчезание» и др.), но в большинстве так или иначе соединяется два-три типа (иногда – четыре: «Одинокая душа Семен», «Худо тут», «Aestas sacra»), кроме того, в некоторых рассказах (например, первых трех рассказов книги «Травяная улица») присутствует явное разграничение на финал сюжета и финал собственно повествования, но в большинстве случаев эти финалы сливаются в одно целое. В любом случае, финалы сюжетов образуются точно по тем же принципам, что и финалы рассказов.

Вот эти семь типов.

1) *Вопросительный*: героем/повествователем высказывается незнание выхода из ситуации или вообще незнание чего-либо, он оставляется автором в смятении, задает вопрос или множество вопросов себе, Богу, окружающим и другим, читателю, непонятно кому. Это рассказы «*Дробленный сатана*»: героиня, прожившая жизнь и уничтожающая всякую память об умершем раньше ее муже не перестает задавать себе вопросы «За что?», «Зачтожечки?»; «*Как мужик в люди выходил*»: начитавшийся по подсказке умных людей Толстого и запутавшийся герой «в смятении» кричит: «Вера, ты в чем?»; «*Дурочка и грех*»: герой-мальчик попадает в ситуацию со сплошными потерями (чудесный свисток, валенок, портфель) и неприятностями (преследователи, грозящие битьем, разозленные собаки, школа и родители), «Впереди вся жизнь. Что делать? Что же делать?»; «*Где пляшут и поют*» (рассказчик пытается получить ответы на вопросы об украденном

фотоаппарате, ему предлагают «мотать отсюда»); «Темной теплой ночью», где финал раздваивается и удваивается одновременно – в финале сюжета вопрошание и вопросы героини (она хочет удостовериться в том, кто ее преследовал и пугал ночью, уходит из рассказа с дважды повторенным «Любите ли вы Брамса?»), и также в финале повествования выражение незнания рассказчика:

Только не знаю я, за кого молить Внемлющего мне – я ведь не знаю, как ее зовут, и тогда не знал, а спросить теперь уже совершенно не у кого (1, 61).

«Фук» – в самом конце вопрос, связанный с основной проблемой, мучавшей героя, сюжет не имеет разрешения, повторяя уже звучавшие в повествовании мотивы, бесконечная повторяемость жизни прерывается вопросом о ней, свидетельствующим о том, что она давно окончена и исчезла. «Чернила неслучившегося детства» – не знающий ответа рассказчик задает себе и еще кому-то неведомому вопросы. В «Двух Товитах» – сплошной поток вопросов повествователя, вопросы звучат и в «Шампильоне моей жизни», и в «Худо тут». В некоторых рассказах этот тип финала входит дополнительным оттенком, внесенным сомнением. В рассказе «Латунная луна» героиня слышит чужое дыхание, по описанию это похоже на отца, который не живет с ними, но повествователь добавляет сомнение последней фразой: «Если так повернется сюжет...». Финал рассказа «Исчезание» начинается риторическим вопросом. Некое незнание проскальзывает и в финале «Шляпникова и литературоведки» – не получается разглядеть с самолета, что выбрасывает море, у дома переменялись хозяева. (13 случаев).

2) *Новеллистический пуант*: сюжет получает неожиданную для читателя или для самих героев развязку. Так происходит в рассказах «Одинокая душа Семен» (финал сюжета – неожиданная развязка как для героя: его изгоняют из обретенного, по его мнению, дома, не дают завершиться чуду превращения его в родное место, он переживает первую в своей жизни обиду, – так и для читателя: неудачный брак чужих друг другу людей все-таки разрывается, хотя мог бы тянуться и тянуться дальше в силу его

обыденности, привычности и безысходности); *«Рождество в Пропащем переулке»*: вместо влюбленной празднично одетой пары, которую рассказчик вообразил себе по подслушанному разговору – бомж с жестяной из-под сардин вместо мобильного; в *«Двух Товитах»* недотепистый герой садится писать донос, что неожиданно для читателя. Неожиданную жестокую развязку получает повествование о юной безрассудной жажде и радости жизни и любви – рассказ *«Aestas sacra»*. В *«Худо тут»* сюжет получает неожиданную счастливую развязку: учительница, рассчитывая поставить двойку, под конец диктанта выдает мальчику чернила, но, поскольку он обладает врожденной грамотностью и знает диктуемое стихотворение наизусть, он этого избежит. В *«Шляпникове и литературоведке»* сюжет обрывается неожиданно – на начале курортного романа (6 случаев).

3) *Цитатный, отсылочный*: отсылки в финале к другим рассказам автора или цитаты/реминисценции из других произведений мировой литературы. Это рассказы *«Дробленный сатана»*, где наблюдается игра словами и цитатами, повторение мотива Веверлея и Доротеи; *«Чужой тогда в пейзаже»* – возникает герой и реминисценции из рассказа *«Фук»*, произносится с пониманием ее смысла архаично красивая фраза о Боге чуженину навстречу, совершенно не свойственная лексикону и дискурсу произносящего ее персонажа; *«В паровозные годы»* – отсылки сразу к нескольким рассказам автора в рассуждениях о рождении «мифа»; *«Чреватая идея»* – отсылка к событиям рассказа *«Разрушить пирамиду»*. *«Помазанник и Вера»* – отсылка в рассказу *«Паровозные годы»*. Повторяются как цитата слова героя в *«Шампиньоне моей жизни»*. В *«Чернилах неслучившегося детства»* не знающий ответа рассказчик задает свои вопросы, используя сначала и в качестве вопросов, и в качестве неудовлетворительных ответов подборку крылатых выражений со словом «мальчик». В рассказе *«Одинокая душа Семен»* есть отсылки к творчеству некоего «художника». В рассказе *«На траве двора»* варьируется известная скороговорка. В *«Aestas sacra»* возникает «крылатый мальчик» и песня малиновки: «Весной стрелок малиновку убил» (10 случаев).

4) *Смерть героя* / сведения о будущем персонажей и мира – т.е. линейное развитие и завершение сюжета. В рассказе «*Кладем петунии*» смерть героя и вырождение Земли; две смерти в финале рассказа «*Летела пуля*». Жизнеописание героя завершается его похоронами в «*Кастрировать Кастрюльца!*». «*Пыня и юбиря*» – смерть героини и неминуемая, ожидаемая со дня на день смерть героя. «*Июль*» – смерть героя и сведения о будущем соприкоснувшегося с ней мира:

Все. Ты утопился. К утру ты заплываешь на воде остывшим лицом вниз, ссутулившись, стоя и опустив холодные руки ко дну, и на тебя будет изумленно глядеть испугавшийся в теплой пыли воробей, но его вскоре поймут дети в расческах, насыпав ему соли на хвост (1, 92).

Есть упоминания о некоем «покойнике» в финале рассказа «*Одинокая душа Семен*». Ключут трупы вороны в финале «*Сидящих во тьме на венских стульях*». Отчасти этот момент присутствует в «*Дробленом сатане*», поскольку понятно, что героиня находится на пороге смерти, и в «*Помазаннике и Вере*»: герой не умер, но лежит «на ложе» и его оплакивают домочадцы. В рассказе «*Фук*» финальный вопрос означает ушедших людей и мир. «*В паровозные годы*» – рассуждения о возможном будущем героини, разные варианты. «*Леонидова победа*» – сведения о скучном будущем героя повествования. «*Темной теплой ночью*»:

...говорит она, забегая далеко-далеко в нашу с вами будущую жизнь, в которой ее самой уже не будет. И эта, тогда еще очень будущая жизнь стала теперь моей прошедшей, давно прошедшей жизнью, и жизнь поехала дальше, но почему-то и она, и тогдашнее бормотание ее в жизни моей теперь опять есть (1, 61).

«*Пока и поскольку*» – хэппиэнд соединившихся влюбленных не нарушает донос жильцов-завистников, милиционер, которому герой рассказывает о чудесах прогресса, уходит убогатворенный, грезя картинами будущего, а в настоящем повторяя знакомый ритуал убогатворения уже у Саула Моисеевича, выпивая за здоровье (14 случаев).

5) *Кольцевая композиция*, рамка, повествование возвращается к своему началу. В «*Латунной луне*» в начале жизненный опыт

рассказчика – в темноте услышал чье-то дыхание, в финале такое же непонятное дыхание (+ запах пива) слышит героиня; рассказчик «*Темной теплой ночью*» предлагает обратиться к началу:

Если хотите знать, что я сейчас обо всем этом думаю, прочтите еще раз в начале затянувшейся этой на всю жизнь истории нескладное и дерзновенное моление мое (1, 61).

«*Пыня и юбрия*» – как в начале, так и в конце идет речь о пропавших от скупости и жадности деньгах (спрятаны туда, куда герой после операции не может дотянуться и ест гнилую картошку). В «*Шляпникове и литературоведке*» летчик продолжает летать по тому же маршруту и вглядываться в место, которое было «заинтересовавшим», а стало «незабываемым». В рассказе «*Вы у меня второй*» в начале лейтенант обещает Ольге «отметелить» ее, в финале бьет мокрым бельем, также присутствует и дополнительный повтор из начала текста: взгляд другого на ситуацию.

Очень странное, надо сказать, занятие, ибо даже Ревекка Марковна заметила: «Если она берет стирать...» Последствия Ревекка Марковна прорекать не стала, но неотвратимость их стала всем ясна (1, 148).

Все-таки Ревекка Марковна была права, когда сказала: «Если она берет стирать на людей...» И хотя вряд ли что-то провидела, но первопричину ошибки как всегда определила точно (1, 168).

С началом рифмуется финал рассказа «*На траве двора*». В рассказе «*Черный воздух, белые чайки*» сюжет любовной интрижки не получает развития, та же безысходность в картине мира, что и в начале, с теми же деталями.

На тусклом берегу, толпясь и хлопая крыльями, кричали лебеди. Им предстояло замерзнуть или подохнуть с голоду. Втаскивать себя в вонючие грязные газики, чтобы в человеческих сараях перетерпеть зиму, лебеди не давались. К вечеру потеплело, но дождь не пошел, зато воздух, сперва потемнев, наполнился водяной пылью, отчего заметно сгустился и где фонари стал седым.

Черный воздух снизу доверху пахнет проявителем. На перепроявленном и мокром негативе тьмы, на фоне самой черной, какую мне довелось видеть, тучи белеют и носятся чайки. Завтра на тусклом берегу станут да-

виться дармовым хлебом лебеди, не даваясь втаскивать себя в грязные газетки¹.

Вариант этой разновидности – повторение не начала текста, а объяснение его заголовка, который может рассматриваться как абсолютное начало. Это и предыдущие два рассказа, и рассказы «Где пляшут и поют»: в заголовке – фраза из финальных ответов на вопросы рассказчика – там теперь украденный фотоаппарат, «Худо тут» – вопросами повествователя себе одновременно проясняют смысл названия (9 случаев).

б) *Утвердительный*: в финале звучит выраженное знание какой-то истины о мире, человеке, Боге, утверждение чего-либо. «Исчезание» – знание о времени, о течении жизни, о том, что происходит всегда, везде и со всеми. «Чужой тогда в пейзаже» отчасти – присутствуют размышления героев о видимом мире и его состоянии, произносится с пониманием ее смысла архаично красивая фраза о Боге чужезинцу навстречу. «Разрушить пирамиду» – знание повествователя о жизни «настоящей и необратимой», теперь открытой и героям. «Леонидова победа» – повествователем формулируется знание истинной сущности героя. «Одинокая душа Семен» – герой очень многого «не знает» об этом мире и его отражении в искусстве, об «остановке во времени», но зато все это и много больше знает повествователь, о чем и сообщает почти столь же невежественному читателю, который может лишь угадывать фрагменты этого знания. В «Пока и поскольку» главному герою хорошо известно будущее, а второстепенным – настоящее, поскольку состоит оно из регулярно повторяемых приятных ритуалов. В «Чулках со стрелкой» новое знание о жизни и избавление от страхов получает взрослеющая героиня; в «Не убоишься страха ночного...» помимо авторского знания о мире знание о причине своих страхов получает и герой. В финале сюжета «Бутербродов с красной икрой» формула знания о человеке:

Я коснулся ее телогрейки, надо было отдать ключ. Она вскинулась, хитро ухмыльнулась и сказала поразительную, почти сумароковскую фразу: «Любовь – по естеству людям присуща!» (1, 20).

¹ [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.levin.rinet.ru/friends/Eppel/ChernyVozduh.html>.

Произносит поразительную фразу неграмотная тетьа Дуся, уступившая свою комнату влюбленным (подобный финал в рассказе «Чужой тогда в пейзаже» – о хромой Навсикае, здесь – о «Калипсо», – оба о любви с человеком из иного мира, вошедшем в этот и ушедшем из него). Также авторское знание отчетливо выражено в финалах рассказов «Неотвожа», «На траве двора», «Сидящие во тьме на венских стульях», «Шампиньон моей жизни». В «Худо тут» – утвердительные проклятия в адрес этого мира – школы, военного детства, выражение точного знания его судьбы, понимания сущности. В «Двух Товитах» после потока вопросов звучит убеждение-ответ-вера повествователя. Для самого сюжета этого рассказа новеллистическое завершение одновременно автором с его знанием о жизни утверждается как единственно возможное: перипетии отношений героев заканчиваются тем, что недотепистый Хиня садится писать донос:

А дальше сам знаешь, читатель, что с лучшими намерениями пишут в доносах. Ты ведь и сам писал... Не писал разве? Писал, писал! (1, 82).

В «*Aestas sacra*» повествователь многое знает, но «умолкает, набравши в рот воды творения». В финале «*Помазанника и Веры*» звучит знание повествователя о времени, о людях, о мире (17 случаев).

7) *Аналоговый*: возникает некая аналогичная рассказанной истории или лейтмотиву повествования сюжетная ситуация, подчеркивающая смысл рассказанного, проливающая на него дополнительный свет, обращающая читателя к перечитыванию или осмыслению прочитанного, сравнению одних моментов с другими. Так в рассказе «*Летела пуля*» смерть героя и аналогичная история об убитом в тот же день молнией человеке, две случайных и странных смерти; собственно повествование «*Кастрировать Кастрюльца!*» завершается снова случаем из отношений героя и рассказчика – «покупкой» и словами о его первой любовнице, прячущейся за чужой могилой (а надпись на ней очень в тему переживаниям), у которой оказываются «глаза синие-синие», что еще раз напоминает о дальтонизме Кастрюльца. «*В паровозные годы*» – в последнем абзаце продолжается побочная ветвь пове-

ствования, возникшая и оборванная еще ближе к началу, о рассказчике необычных символических историй о любви и смерти и его миловидной попутчице, и весь основной рассказ оказывается такой историей-приглашением к знакомству. Т.е. финал переносится на те страницы, где говорилось, например, об умирающей голубке, на которую слетает голубь (здесь же реминисценции «*Aestas sacra*»). «*Чреватая идея*» – рассказ о колонке зимой, не имеющий отношения к сюжетной линии главного героя, но соотносящийся с одной побочной темой «состоявшегося детства» – того, что герой, наблюдая, не понимал и не признавал его ценность, некая другая история, заставляющая читателя снова сопоставлять события и идеи рассказа. «*Сладкий воздух*» – все повествование были героинь-юмористы, в финале шутит рассказчик. Если героям, в случае обнаружения грозит расстрел, то мальчик устраивает шутовской расстрел желудями под стрельбу пулемета с киноэкрана. В «*Бутербродах с красной икрой*» в финале повествования рассказ о встрече с «очень скромным пареньком» из спецучилища, завоевывающим интеллигентность. Желая приохотить рассказчика, пережившего чудесную любовную встречу, к культуре, он советует ему сходить «в Дрезденку», где «гольшей много». Этот забавный контраст-аналогия создает многомерную игру смысловых бликов повествования. Аналогия сюжету просматривается в финальной песне малиновки в «*Aestas sacra*», в финальных сожалениях галки о молодой человечине, которую она не полетела клевать вместе с воронами в «*Сидящих во тьме на венских стульях*» (8 случаев).

Никаких особых выводов о типах сочетаемости финалов сделать нельзя¹, поскольку они почти не повторяются (за исключением двух случаев соединения 4 и 7, 1 и 5, 1 и 3), разве что можно заметить, что чаще всего в чистом виде встречается тип финала № 6 (он вообще самый частотный, а меньше всего пуантов), а № 3 сам по себе не встречается никогда.

¹ Если обозначать типы финалов номерами, то общая картина выглядит так: 1, 1, 2, 4, 4, 5, 5, 6, 6, 6, 6, 6, 7, 1-4-5, 1-2-5, 1-2-6, 1-3-6, 2-3-4-6, 3-4-6, 1-2-5-6, 3-5-6, 3-4-7, 2-3-6-7, 4-6-7, 1-3, 1-3, 1-4, 1-5, 1-5, 4-5, 1-6, 3-6, 4-6, 3-7, 4-7, 4-7, 6-7.

Но можно сделать вывод о некоем подвижном равновесии, характерном для репертуара концовок в прозе А. Эппеля, поскольку, в сущности, они образуют пары по принципу дополняющих друг друга противоположностей: модальность вопроса (1) и утверждения (6), неожиданность развязки (2) и кольцевая композиция, где конец повторяет начало (5), завершенность и самодостаточность жизни главного героя (4) и аналогии совсем других историй (7), а цитация (3) содержит это равновесие в себе: замыкающие границы своего художественного универсума случаи автоцитации и размыкающие его в бесконечность цитаты других. Пары эти можно и изменить, например, неожиданная развязка событий (2) семантически противостоит точному знанию о мире и человеке (6); кольцо, где все возвращается на круги своя (5), противостоит линейному развитию жизни и сюжета (4); открытость вопроса (1) противостоит замкнутости смыслового универсума зеркалами аналогий (7) и т.д. Третий тип, поскольку является дополнительным ко всем остальным, так и остается самодостаточным в смысле оппозиций. А также можно заключить, что для автора характерен поиск ответов на вопросы, попытки найти истинное и точное знание о мире, устраняющее сомнение и непредсказуемость – найти *понимание* мира, и как бы реальная сложность бытия не препятствовала ему в этом стремлении, все же открыть что-то о себе и о мире и спасти от забвения удастся, сколь бы высока на была цена за это (смерть, мучение, несостоятельность). А также эта парность ассоциативно поддерживает метафору полета на крыльях.

ПОМАЗАННИК И ВЕРА

ЧЕЛОВЕК-ДЕРЕВО В ПРИТЧАХ ВЕТХОГО ЗАВЕТА И В МИРЕ РАССКАЗА

Один критик заметил, что рассказы А. Эппеля «в большей степени тяготеют к метафизическим обобщениям, притчам»¹. А один из героев писателя притчи не приемлет совсем:

Наперекор времени он было заинтересовался небесами, но Евангелием не проникся, сочтя иносказания и притчи лукавым уходом от необходимой прямоты, то есть опять же уловками. <...> Со временем сложившийся в жесткого чудака геометрический педант Н. окончательно пришел к выводу, что шепоть эллина, вращавшая головку античного циркуля, куда резонней, чем шепоть крестного осенения, ибо четверократные перемещения руки – всего лишь пустая выдумка. Как, скажем, квадратура круга (2, 127–128, «Чреватая идея»).

Этот герой наказан жизнью за борьбу против ее иррациональности, «недовдустности» традиционной библейской карой: он и его жена лишены потомства, т.е. подобны бесплодной смоковнице. И даже усыновить мальчика из детдома не получается, бывшие ученики произносят проклятие «да не будет же впредь от тебя плода вовек» (Мф. 21: 19)². Образ бесплодного древа, как

¹ *Усыскин Л.* Рец.: Асар Эппель. Шампиньон моей жизни. Рассказы. М.: «Вагриус», 2000. 476 с. Тираж 5000 экз. // Новая русская книга. 2001. № 4. Интернет-журнал. Режим доступа по: www.guelman.ru/slava/nrk/nrk4/7.html.

² Для усыновления требуются рекомендации. Учитель обращается к своим бывшим ученикам, ставшим студентами. И они вспоминают его насмешки, его нетерпимость, «в детском доме, по-моему, лучше, чем вот так». «Лобачевский был не прав – параллельные педагога Н. и рыженького мальчика не пересекались» (2, 155).

и дерева плодоносящего, и многих других дерев имеет истоки в притчах Ветхого Завета. С.С. Аверинцев писал:

Ветхий Завет так же насущно необходим христианину, как всякой человеческой личности необходима живая память о первичных переживаниях в начальные годы нравственных и духовных истин: как следует обдумывать и формулировать эти истины он сможет много позже, но не дай Бог забыть первой остроты, начальной свежести самого опыта, когда переживаемое еще не имело готовых имен!»¹

Такое переживание Ветхого Завета свойственно героям Эппеля и его повествователю. Более того, все его рассказы и представляют собой обдумывание и постижение пережитого героями в детстве, нахождение для него имен, и помогают ему в этом прежде всего притчи Ветхого Завета. Так происходит и в рассказе «Помазанник и Вера», где явлены переживания старика, впадшего в детство (ему отданы автобиографические детали, например, деревянный стол, служащий ночью ложем, повествователь ощущает с ним глубинное родство – у него происходит такая же аберрация восприятия: «время поспешает все быстрее, а всякое движение все более утрачивает живость», 2, 433). Что-то понять в этих переживаниях можно, лишь помня об образности Ветхого Завета и, прежде всего, притчи о деревьях, поскольку главный герой хочет превратиться в дерево, что у него почти получается.

В Ветхом Завете дерево – та стихия, которая адекватно описывает состояния внутреннего мира человека. Это притчи, редуцированные до сравнения, но сохраняющие свою символическую наполненность.

¹ Аверинцев С.С. Ветхий Завет как пророчество о новом: общая проблема – глазами переводчика // Псалмы Давидовы / Пер. С.С. Аверинцева. К.-М., 2004. С. 12. Конечно, у А. Эппеля, как у О. Мандельштама (фамилия означает «миндальный ствол», т.е. *дерево*), обращение к Ветхому Завету может быть свидетельством «кровной связи» с «омутом иудейства». Но в контексте культуры в целом играет и тот факт, что Ветхий Завет воспринимается свежее, чем Новый, он кажется более поэтичным и менее догматичным. Ср. слова Д.Г. Байрона: «Я усердный читатель и почитатель этих книг, я их прочел от доски до доски, когда мне не было еще восьми лет; я говорю о Ветхом Завете, ибо Новый всегда производил на меня впечатление заданного урока, а Ветхий доставлял только наслаждение» (Цит. по: *Большой* путеводитель по Библии. М, 1993. С. 680–681).

Да не говорит сын иноплеменника, присоединившийся к Господу: «Господь совсем отделил меня от Своего народа», и да не говорит евнух: «вот я сухое дерево» (Ис. 56: 2–3).

Не возноси себя в помыслах души твоей, чтобы душа твоя не была растерзана, как вол: листья твои ты истребишь и плоды твои погубишь, и останешься, как сухое дерево. Душа лукавая погубит своего обладателя и сделает его посмешищем врагов (Сир. 6: 2–4).

Всякая плоть, как одежда, ветшает; ибо от века – определение: «смертью умрешь». Как зеленеющие листья на густом дереве – одни спадают, а другие вырастают: так и род от плоти и крови – один умирает, а другой рождается. Всякая вещь, подверженная тлению, исчезает, и сделавший ее умирает с нею (Сир. 14: 18–20).

Глиняные сосуды испытываются в печи, а испытание человека – в разговоре его. Уход за деревом открывается в плоде его: так в слове помышления сердца человеческого. Прежде беседы не хвали человека, ибо она есть испытание людей (Сир. 27: 5–7).

И было возведено дому Давидову и сказано: Сирияне расположились в земле Ефремовой; и всколебалось сердце его и сердце народа его, как колеблются от ветра дерева в лесу. И сказал Господь Исаии: выйди ты и сын твой Шеар-ясув навстречу Ахазу, к концу водопровода верхнего пруда, на дорогу к полю... (Ис. 7: 2–3).

Что снимающий с себя одежду в холодный день, что уксус на рану, то поющий песни печальному сердцу. [Как моль одежде и червь дереву, так печаль вредит сердцу человека.] (Прит. 25: 20).

Все эти высказывания создают игру смысловых оттенков при соприкосновении с текстом Эппеля. Герой – не «сухое дерево» формально, ведь у него есть дочь, внучки, но он и чувствует свою «древесную» недовоплощенность, чего-то очень существенного не достает его душе. Ощущая это, он только «отделяет» себя от своего «рода», от людей на пути к переходу, к своей смерти. Пришла его пора стать «опавшим листом». Дерево одновременно и человеческий род, и сам человек, и его сердце. Оно часть и целое, в нем связь микрокосма и макрокосма. В желании помазанника стать деревом и возвеличение себя (дерево – народ) и самозумаление (быть только чувствующим сердцем). Помазанник жаждет быть связью между мирами, чем-то более универсальным и вечным, чем человек, замкнувшийся в семье и быте.

В ветхозаветных мотивах дерево – символ Божественной воли, ее проявления, милости и немилости к человеку. Дерево может сравниваться с человеком, и оно, то могущественнее и счаст-

ливее его, то абсолютно равно ему по бессилию перед Богом. Эти мотивы звучат у Иова. Иов сетует:

...человек, рожденный женою, краткодневен и пресыщен печальями: как цветок, он выходит и опадает (Иов 14: 1–2).

Он говорит Богу:

Кто родится чистым от нечистого? Ни один. Если дни ему определены, и число месяцев его у Тебя, если Ты положил ему предел, которого он не перейдет, то уклонись от него: пусть он отдохнет, доколе не окончит, как наемник, дня своего (Иов 14: 4–6).

Для него дерево по сравнению с человеком символ бессмертия, ему нет нужды «отдыхать» от внимания Бога.

Для дерева есть надежда, что оно, если и будет срублено, снова оживет, и отрасли от него выходить не перестанут: если и устарел в земле корень его, и пень его замер в пыли, но, лишь почуяло воду, оно дает отпрыски и пускает ветви, как бы вновь посаженное. А человек умирает и распадается; отошел, и где он? (Иов 14: 7–10).

Бог обещает:

Не будут строить, чтобы другой жил, не будут насаждать, чтобы другой ел; ибо дни народа Моего будут, как дни *дерева*, и избранные Мои будут пользоваться изделием рук своих (Ис. 65: 22).

Он преградил мне дорогу, и не могу пройти, и на стези мои положил тьму. Совлек с меня славу мою и снял венец с головы моей. Кругом разорил меня, и я отхожу; и, как *дерево*, Он исторг надежду мою. Воспылал на меня гневом Своим и считает меня между врагами Своими. Полки Его пришли вместе и направили путь свой ко мне и расположились вокруг шатра моего. Братьев моих Он удалил от меня, и знающие меня чуждаются меня. Покинули меня близкие мои, и знакомые мои забыли меня. Пришлые в доме моем и служанки мои чужим считают меня; посторонним стал я в глазах их. Зову слугу моего, и он не откликается; устами моими я должен умолять его. Дыхание мое опротивело жене моей, и я должен умолять ее ради детей чрева моего. Даже малые дети презирают меня: поднимаюсь, и они издеваются надо мною (Иов 19: 8–18).

Засуха и жара поглощают снежную воду: так преисподняя – грешников. Пусть забудет его утроба матери; пусть лакомится им червь; пусть не остается о нем память; как *дерево*, пусть сломится беззаконник, который угнетает бездетную, не рождавшую, и вдове не делает добра (Иов 24: 19–21).

Старый герой Эппеля испытывает отчасти страдания Иова, его внуки потешаются над ним, жена пытается лечить и приводить его внешность в порядок. В попытке стать деревом есть и жажда бессмертия, но одновременно старик опасается гусениц – «червя», главных врагов дерева, и как дерево его «сломят» – обрежут веревку, на которой он осуществлял свои планы. Главное же – дерево ожидает вмешательства Бога в свою жизнь, его милости или немилости, но внимания к себе, «страшно впасть в руки бога живого», контакта. Отсюда и мотив жертвоприношения, неизбежного в этом случае.

На примере обращения с деревом Господь показывает, как он обращается со своими помазанниками.

Посему так говорит Господь Бог: живу Я! клятву Мою, которую он презрел, и союз Мой, который он нарушил, Я обращу на его голову. И закину на него сеть Мою, и пойман будет в тенета Мои; и приведу его в Вавилон, и там буду судиться с ним за вероломство его против Меня. А все беглецы его из всех полков его падут от меча, а оставшиеся развеяны будут по всем ветрам; и узнаете, что Я, Господь, сказал это. Так говорит Господь Бог: и возьму Я с вершины высокого кедра, и посажу; с верхних побегов его оторву нежную отрасль и посажу на высокой и величественной горе. На высокой горе Израилевой посажу его, и пустит ветви, и принесет плод, и сделается величественным кедром, и будут обитать под ним всякие птицы, всякие пернатые будут обитать в тени ветвей его. И узнают все деревья полевые, что Я, Господь, высокое дерево понижаю, низкое дерево повышаю, зеленеющее дерево иссушаю, а сухое дерево делаю цветущим: Я, Господь, сказал, и сделаю (Иез. 17: 19–24).

Этот образ древа в рече Божьей усугубляется в притче 31 главы.

...Было ко мне слово Господне: сын человеческий! скажи фараону, царю Египетскому, и народу его: кому ты равняешь себя в величии твоём? Вот, Ассур был кедр на Ливане, с красивыми ветвями и тенистою листвою, и высокий ростом; вершина его находилась среди толстых сучьев. Воды растили его, бездна поднимала его, реки ее окружали питомник его, и она протоки свои посылала ко всем деревьям полевым. Оттого высота его перевысила все деревья полевые, и сучьев на нем было много, и ветви его умножались, и сучья его становились длинными от множества вод, когда он разрастался. На сучьях его вили гнезда всякие птицы небесные, под ветвями его выводили детей всякие звери полевые, и под тенью его жили всякие

многочисленные народы. Он красовался высотой роста своего, длиной ветвей своих, ибо корень его был у великих вод. Кедр в саду Божиим не затемняли его; кипарисы не равнялись сучьям его, и каштаны не были величиною с ветви его, ни одно дерево в саду Божиим не равнялось с ним красотой своею. Я украсил его множеством ветвей его, так что все деревья Едемские в саду Божиим завидовали ему. Посему так сказал Господь Бог: за то, что ты высок стал ростом и вершину твою выставил среди толстых сучьев, и сердце его возгордилось величием его, – за то Я отдал его в руки властителя народов; он поступил с ним, как надобно; за беззаконие его Я отверг его. И срубили его чужеземцы, лютейшие из народов, и повергли его на горы; и на все долины упали ветви его; и сучья его сокрушились на всех лощинах земли, и из-под тени его ушли все народы земли, и оставили его. На обломках его поместились всякие птицы небесные, и в сучьях были всякие полевые звери. Это для того, чтобы никакие деревья при водах не величались высоким ростом своим и не поднимали вершины своей из среды толстых сучьев, и чтобы не прилеплялись к ним из-за высоты их дерева, пьющие воду; ибо все они будут преданы смерти, в преисподнюю страну вместе с сынами человеческими, отшедшими в могилу. Так говорит Господь Бог: в тот день, когда он сошел в могилу, Я сделал сетование о нем, затворил ради него бездну и остановил реки ее, и задержал большие воды и омрачил по нем Ливан, и все дерева полевые были в унынии по нем. Шумом падения его Я привел в трепет народы, когда низвел его в преисподнюю, к отшедшим в могилу, и обрадовались в преисподней стране все деревья Едема, отличные и наилучшие Ливанские, все, пьющие воду; ибо и они с ним отошли в преисподнюю, к пораженным мечом, и союзники его, жившие под тенью его, среди народов. Итак которому из деревьев Едемских равнялся ты в славе и величии? Но теперь наравне с деревьями Едемскими ты будешь низведен в преисподнюю, будешь лежать среди необрезанных, с пораженными мечом. Это фараон и все множество народа его, говорит Господь Бог (Иез. 31: 1–18).

В притче объясняется, что каким бы ни было дерево по воле Господа, оно будет низвергнуто. В то же время в самом этом низвержении звучат мессианские мотивы, что объясняет странное читателю именование «помазанник» для желающего стать деревом. Стать божественным деревом (а помазанник хочет быть именно таким деревом – с птицами небесными¹ и не укоренен-

¹ Птицы в Ветхом Завете аллегорически отождествляются с человеком перед лицом Господа, как и деревья: «Он говорит: “силою руки моей и моею мудростью я сделал это, потому что я умен: и переставляю пределы народов, и расширяю сокровища их, и низвергаю с престолов, как исполин; и рука моя захватила богатство народов, как гнезда; и как забирают оставленные в них яйца, так забрал я всю землю, и никто не пошевелил крылом, и не открыл рта, и не писк-

ным в земле) означает и готовность принести себя в жертву, вызвать плач и с ним осознание чего-то очень важного, чему довелось стать свидетелем.

Во всех этих эпизодах явлен еще один смысл уподобления человека дереву – мотив неразумия древа, каким бы великим оно ни было, и даже в случае его божественности разум – в божественном начале, а дерево подчиняется ему и несет образ его красоты в себе. Особенно ярко это неразумие, соотнесенное с человеком, не ведающим божественных путей, показано в нескольких притчах.

Иофам рассказывает жителям Сихема, воцарившим над собой Авимелеха, убившего 70 своих братьев, притчу о деревьях и в проклятии предвещает им ту же участь, что и свершается.

Когда рассказали об этом Иофаму, он пошел и стал на вершине горы Гаризима и, возвысив голос свой, кричал и говорил им: послушайте меня, жители Сихема, и послушает вас Бог! Пошли некогда дерева помазать над собою царя и сказали маслине: царствуй над нами. Маслина сказала им: оставлю ли я тук мой, которым чествуют богов и людей и пойду ли скитаться по деревьям? И сказали деревья смоковнице: иди ты, царствуй над нами. Смоковница сказала им: оставлю ли я сладость мою и хороший плод мой и пойду ли скитаться по деревьям? И сказали деревья виноградной лозе: иди ты, царствуй над нами. Виноградная лоза сказала им: оставлю ли я сок мой, который веселит богов и человек, и пойду ли скитаться по деревьям? Наконец сказали все деревья терновнику: иди ты, царствуй над нами. Терновник сказал деревьям: если вы по истине поставляете меня царем над собою, то идите, покойтесь под тенью моею; если же нет, то выйдет огонь из терновника и пожжет кедры Ливанские (Суд. 9: 7–16).

нул”. Величается ли секира пред тем, кто рубит ею? Пила гордится ли пред тем, кто двигает ее? Как будто жезл восстает против того, кто поднимает его; как будто палка поднимается на того, кто не дерево! За то Господь... пошлет чашность на тучных его, и между знаменитыми его возжет пламя, как пламя огня. Свет Израиля будет огнем, и Святый его – пламенем, которое сожжет и пожрет терны его и волчцы его в один день; и славный лес его и сад его, от души до тела, истребит; и он будет, как чахлый умирающий. И остаток дерев леса его так будет малочислен, что дитя в состоянии будет сделать опись. И будет в тот день: остаток Израиля и спасшиеся из дома Иакова не будут более полагаться на того, кто поразил их, но возложат упование на Господа, Святаго Израилева, чистосердечно» (Ис. 10: 13–21). «Вот, Господь... страшною силою сорвет ветви дерев, и величающиеся ростом будут срублены, высокие – повержены на землю. И посечет чашу леса железом, и Ливан падет от Всемогущего (Ис. 10: 33–34).

...да изыдет огонь от Авимелеха, и да пожжет жителей Сихемских и весь дом Милло, и да изыдет огонь от жителей Сихемских и от дома Милло, и да пожжет Авимелеха (Суд. 9: 20).

Быть помазанником – царем здесь – «скитаться по деревьям», не иметь предназначенного удела, не приносить полезных в человеческой жизни плодов. Но это помазанник не свыше, а избранный самими деревьями, и дающими ему необычную мощь. Наказание неразумным деревьям – сжигание огнем (сам Бог являлся в виде Огненного Столпа и Неопалимой Купины). То же в Книге Иезекиля.

И было ко мне слово Господне: сын человеческий! какое преимущество имеет дерево виноградной лозы перед всяким другим деревом и ветви виноградной лозы – между деревьями в лесу? Берут ли от него кусок на какое-либо изделие? Берут ли от него хотя на гвоздь, чтобы вешать на нем какую-либо вещь? Вот, оно отдается огню на съедение; оба конца его огонь поел, и обгорела середина его: годится ли оно на какое-нибудь изделие? И тогда, как оно было цело, не годилось ни на какое изделие; тем паче, когда огонь поел его, и оно обгорело, годится ли оно на какое-нибудь изделие? Посему так говорит Господь Бог: как дерево виноградной лозы между деревьями лесными Я отдал огню на съедение, так отдам ему и жителей Иерусалима. И обращу лице Мое против них; из одного огня выйдут, и другой огонь пожрет их, – и узнаете, что Я Господь, когда обращу против них лице Мое. И сделаю эту землю пустынею за то, что они вероломно поступали, говорит Господь Бог (Иез. 15: 1–8).

Виноград – полезное человеку дерево, но не во всем. Оно избрано для определенных плодов, и когда их нет, не годится ни для чего, кроме огня. Помазанник – «не специализированное» дерево¹, т.е. не следующее положенному уделу, а способное к чему-то принципиально иному через преодоление всех законов с естественной платой за это – гибелью, жертвоприношением. Его «неразумие» – канал для божественного разума и вмешатель-

¹ А. Эппелю нравится высказывание В. Шимборской: «Биология трактует человека как творение неспециализированное, видя в этом залог дальнейшего развития. Позволь мне друг-читатель, думать, что и я поэтесса неспециализированная, не очень склонная к какой-то одной теме и одному способу выражения того, что для меня важно» (3, 102).

ства. Именно это происходит с героем Эппеля, узревшим то, «на что мы глядели бы, не отрываясь» (1, 432), своим поступком вызвавшим какое-то очень важное, хотя не имеющее четких дефиниций, непонятное изменение во внутреннем мире героев и повествователя, путешествующего в застывшее время этого поступка: «а старый человек – соседский дедушка – все еще хочет стать, хочет старенький стать деревом» (1, 433).

Еще одна притча о неразумных деревьях:

Он же в ответ сказал мне: вот, я отправился в полевой лес, и застал деревья держащими совет. Они говорили: «придите, и пойдем и объявим войну морю, чтобы оно отступило перед нами, и мы там возрастим для себя другие леса». Подобным образом и волны морские имели совещание: «придите», говорили они, «поднимемся и завоюем леса полевые, чтобы и там приобрести для себя другое место». Но замысел леса оказался тщетным, ибо пришел огонь и сжег его. Подобным образом кончился и замысел волн морских, ибо стал песок, и воспрепятствовал им. Если бы ты был судьей их, кого бы ты стал оправдывать или кого обвинять? Подлинно, отвечал я, замыслы их были суетны, ибо земля дана лесу, дано место и морю, чтобы носить свои волны. Он же в ответ сказал мне: справедливо рассудил ты; почему же ты не судил таким же образом себя самого? Ибо как земля дана лесу, а море волнам его, так обитающие на земле могут разуть только то, что на земле; а обитающие на небесах могут разуть, что на высоте небес. И отвечал я, и сказал: молю Тебя, Господи, да дастся мне смысл разумения. Не хотел я вопрошать Тебя о высшем, а о том, что ежедневно бывает у нас: почему Израиль предан на поругание язычникам? (3 Езд. 4: 13–23).

Пример показывает, что деревьям доступно лишь свое понимание, тогда как верно лишь более объемлющее, им недоступное. Они уничтожаются за попытку занять не свое место, т.е. за попытку распространить себя на то, что не есть они, за нарушение гармонии мироустройства. При этом они не пытаются стать тем, чем не являются, но уничтожить его. Но далее эта семантика корректируется другим растительным подобием. (Иеремии Архангел «объясняет» «значение подобием».)

А о том, о чем ты спрашивал меня, скажу тебе: посеяно зло, а еще не пришло время искоренения его. Посему, доколе посеянное не исторгнется, и место, на котором засеяно зло, не упразднится, – не придет место, на котором всеяно добро. Ибо зерно злого семени посеяно в сердце Адама изначала, и сколько нечестия народило оно доселе и будет рождать до тех пор, пока не настанет молотьба! Рассуди с собою, сколько зерно злого семени

народило плодов нечестия! Когда будут пожаты бесчисленные колосья его, какое огромное понадобится для сего гумно! (3 Езд. 4: 28–32).

Колосья – вариант дерева, которое включает в себя всю траву и «зелень» и само вырастает из «зерна». И здесь «добро» должно возникнуть не рядом со «злом», уравнивая его, как море лес, а на его месте (так в Книге Исайи терновник и крапива заменятся кипарисом и миртом – деревьями прекрасными и благовонными на месте сорняков, отбросов). Зло и добро не вода и земля, но два дерева, которые могут существовать, лишь исключая одно другое. Зло – это могучие корни, оно требует «искоренения» и «жатвы» – плоды от этих корней еще не созрели, а засеянное поле – сам человек. Человек сейчас является корнем зла, но для «молотьбы» оно еще не возросло, не вышло в состояние трансцендентности, если видеть аналогии в этих притчах и притче о деревьях. Герой Эппеля, пытающийся переродиться в дерево иное, чем он есть (человек и так дерево, по воззрениям еврейских толкователей связи микрокосма и макрокосма его костная система – это ствол и ветви, помазанник считает свои пальцы прутиками) и наказан за не правую попытку занять не свое место, и напоминает о тех мессеанских чаяниях, которые связаны с этим мотивом в притчах. В новом свете здесь предстает и мотив неукорененного дерева, каким жаждет стать герой – не принадлежать злу, не быть связанным со злом.

Но дерево не только человек, созданный по образу и подобию Божию, но и сам Бог. В Книге Премудростей Соломона, в Книгах Исайи и Иеремии большое место занимает развитие темы нелепости поклонения кумиру из дерева (сделанному «художником» из «отбросов»), надежды на дерево как предмет, ведущий к преуспеянию (Сол. 13: 10–19; 14: 1–8; Ис. 37: 19; 40: 19–20; 44: 13–19; 45: 20; 57: 5; Иер. 2: 2–10; 17: 2; Посл. Иер.). Дерево лишь орудие в руках Бога – корабль, спасающий Ноя или потопляющий купцов, материал прекрасного сосуда или «бездушного», «мертвого», «тленного», а главное, «рукотворенного» идола. Нелепо и недопустимо само превращение – «выделывает из него образ человека красивого вида, чтобы поставить его в доме» (Ис. 44: 13) – дерево не должно уподобляться человеку (самим человеком же), но человек должен уподобляться дереву – его Бо-

гом. И отсюда следует еще одно умозаключение: человек делает из него человека, подразумевая бога, в силу закона симметрии противоположностей бог, уподобляя человека нерукотворному дереву, уподобляет его и себе. «Деревянный идол» – «бог, который не спасает» (Ис. 45: 20), израильтяне же всегда в ожидании мессии, помазанника – спасителя. Эту семантику подкрепляет явление самого Господа в виде дерева и его особая трансформация деревьев для общения с избранным народом. «Помазанному»:

И было слово Господне ко мне: что видишь ты, Иеремия? Я сказал: вижу жезл миндального дерева. Господь сказал мне: ты верно видишь; ибо Я бодрствую над словом Моим, чтоб оно скоро исполнилось (Иер. 1: 11–12).

Как дождь и снег нисходит с неба и туда не возвращается, но напоет землю и делает ее способною рождать и произращать, чтобы она давала семя тому, кто сеет, и хлеб тому, кто ест, – так и слово Мое, которое исходит из уст Моих, – оно не возвращается ко Мне тщетным, но исполняет то, что Мне угодно, и совершает то, для чего Я послал его. Итак вы выйдете с веселием и будете провожаемы с миром; горы и холмы будут петь пред вами песнь, и все деревья в поле рукоплескать вам. Вместо терновника вырастет кипарис; вместо крапивы возрастет мирт; и это будет во славу Господа, в знамение вечное, несокрушимое (Ис. 55: 10–13).

А леса и всякое благовонное дерево осеняли Израиля по повелению Божию (Вар. 5: 8).

Дерево – обобщенный знак (символ) всего живого, а не только часть космического мироустройства.

Скажите народам: Господь царствует! потому тверда вселенная, не колеблется. Он будет судить народы по правде. Да веселятся небеса и да торжествует земля; да шумит море и что наполняет его; да радуется поле и все, что на нем, и да ликуют все деревья дубравные пред лицом Господа; ибо идет, ибо идет судить землю. Он будет судить вселенную по правде, и народы – по истине Своей (Пс. 95: 10–13).

Потом это продолжится и в Откровении:

И после сего видел я четырех Ангелов, стоящих на четырех углах земли, держащих четыре ветра земли, чтобы не дул ветер ни на землю, ни на море, ни на какое дерево. <...> не делайте вреда ни земле, ни морю, ни деревьям, доколе не положим печати на челах рабов Бога нашего (Откр. 7: 1–3).

Сочетание мотива превращения человека в дерево со словом «помазанник» в рассказе Эппеля напоминает обо всех этих значениях и символике и тем самым несет притчевую наполненность.

Ветхий завет принадлежит эпохе, «когда культура читательского восприятия осмысляет любой рассказ, как притчу»¹. Притча «развертывается в некоем абсолютном времени и пространстве»². Рассказ Эппеля, повествуя о конкретном случае, становится притчей для его автора, погружившегося в мир своего детства как в некий универсум, где время не проходит, а пребывает, где все застыло в нем, не подверженное изменениям и уничтожению. Тем самым и читатель воспринимает странный эпизод как притчу, особенно чувствуя за ней огромную культуру тысячелетий. Притча, как и метафора, «инструмент организации нашего сознания и нашей жизни», необходимый нам для герменевтики бытия, что и дает нам понять А. Эппель, рассказывая истории свои истории.

К ПРОБЛЕМЕ ГИПЕРНАРРАТИВА: ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ И СНЫ

В продолжение обратим внимание на еще один аспект темы *человека-дерева* в Ветхом Завете и в рассказе. Книга Бытия открывается рассказом о Древе и о событиях вокруг него, повлекших за собой всю мифологическую историю человечества. Мы же рассмотрим другие эпизоды, в которых человек аллегорически отождествляется с деревом, и через это тождество в образе и сюжете жизни происходит осознание каких-то истин, которые Бог хочет донести до человека. Этот пласт значений составляет необ-

¹ *Аверинцев С.С.* Притча // Краткая литературная энциклопедия: В 9-ти т. Т. 6. М., 1971. Стлб. 21.

² *Эпштейн М.Н.* Парадоксы новизны. М., 1989. С. 347.

ходимый контекст для понимания рассказа А. Эппеля, сюжет которого глубоко мифологичен и символичен: герой хочет превратиться в дерево и пытается осуществить мечту. И наоборот, все эти значения становятся видны только *через призму* рассказа Эппеля, его особую ассоциативную ауру¹, возводящую к ритуалу и мифу.

Нарратив – предмет исследования многих гуманитарных наук, но все они сходятся в признании его смыслополагающей функции. «Повествование-нарратив» является «фундаментальной системой понимаемости любого текста. <...> ...только... литературность любого дискурса и делает возможным надделение смыслом мира и нашего его восприятия»².

Особо подчеркивается ведущая роль нарратива в формировании смысловой целостности, осмысленного целого.

Нарратив играет роль линзы, сквозь которую по видимости несвязанные и независимые элементы существования рассматриваются как связанные части целого³.

Смысл рассказа обретается в процессе наррации (нарратив фиксирует «процессуальность самоосуществления как способ бытия ... текста»⁴), нарратив выступает «инструкцией» по созданию реальности, «как правила игры в теннис лишь создают иллюзию описания процессуальности игры, выступая на самом деле средством “вызвать игроков к существованию”», нарративное воображение может вдохнуть «легкость» в «тяжеловесную дей-

¹ В смысле Вальтера Беньямина: «уникальное ощущение дали», каким бы близким ни был предмет (*Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996. С. 26). А. Эппель пишет о «быте», за которым бесконечность мифа.

² Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001. С. 149.

³ Трубина Е.Г. Нарратив, повествование // Современный философский словарь. Лондон, Франкфурт-на-Майне, Париж, Люксембург, М., Мн., 1998. С. 522. «Термин “нарративный” используется для обозначения такого типа дискурса и рассуждения, которое строится на основе значения целого, построенного как диалектическое объединение его частей» (Там же, с. 521).

⁴ Можейко М.А. Нарратив // Постмодернизм. Энциклопедия. Мн., 2001. С. 490.

ствительность», любая наррация принципиально открыта, «все сказанное всегда обладает истиной не просто в себе самой, но указывает на уже и еще не сказанное, и только когда несказанное совмещается со сказанным, все высказывание становится понятным»¹. Постмодернистская трактовка нарратива – повествования напоминает о принципе дополнительности, фундаментальном для описания мира как в науке, так и в философии (начиная от Инь-Ян в древнекитайской). Одновременно нарратив, как понятие систем, оперирующих прежде всего символами, понимается весьма близко к изначальной трактовке символа (*symballo* – соединяю, сталкиваю, сравниваю) как указания на что-то другое, на то целое, которого символу недостает, для символа «необходимо существование оппозиции, члены которой противоположны и только вместе составляют целое, и именно поэтому являющиеся символами друг друга»². Иными словами, литературный нарратив не только создает осмысленное целое в границах текста, но и целое, взыскиваемое и достраиваемое в затекстовых и межтекстовых областях. Особенно очевидным это становится в понятии гипернарратива³, введенном Д. Давыдовым для исследования современной литературы.

Под гипернарративом здесь понимается повествование, способное в силу особых принципов поэтики и... бытования порождать неограниченное количество толкований в виде текстов и поведенческих практик, концентрирующихся, однако, только в определенной смысловой области. Самый характерный пример гипернарратива – притча. Гипернарративом явля-

¹ Там же. С. 490, 492. Приводятся точки зрения Й. Брокмейера, Р. Харре, И. Кальвино, Г.-Г. Гадамера.

² Радионова С.А. Символ // Новейший философский словарь. Мн., 1999. С. 614.

³ Этот термин употребляется и в других значениях, не используемых нами: как сверхнарратив, объединяющий все возможные в рамках данной культуры (*Словарь терминов московской концептуальной школы* / Сост. и авт. предисл. А. Монастырский. М., 1999. С. 28); как метанарратив, т.е. повествование, реконструированное исследователем на основе сопоставления и анализа некоего массива однородных и сюжетно близких текстов (*Левинсон А. Чужие русские* // «Отечественные записки». 2005. № 6 (27)).

ется всякий текст, способный порождать субкультуру, которую создают люди, «играющие» в его мир¹.

По мнению исследователя, притча и миф – первичные жанры гипернарратива, это «...текст, изначально могущий быть истолкованным как угодно. Он РАССЧИТАН на это истолкование-как-угодно»².

В сущности, исследователь, погружающийся в ассоциативный мир, создаваемый текстом, тоже «играет в его мир», стремясь понять законы, по которым этот мир устроен и осознавая в свете этих законов новые нарративы, втянутые в орбиту исходного путем реминисценций, намеков, отсылок. Изначальный нарратив тогда действительно начинает развиваться совершенно неожиданно, не совсем так, как это следовало бы из только «наличных», «данных» в тексте элементов. Один нарратив расслаивается на серию возможных, расходящихся от него. На эту особенность нарратива при соединении с мифом обратил внимание С. Хоружий.

Когда миром нарратива оказывается мифологический Универсум с его пространством всех данных сразу событий, это влечет к определенной смене принципов композиции. *Линейное* (последовательно-хронологическое) развитие сюжета перестает быть естественным при описании реальности, где все дано сразу; напротив, естественным делается *веерное* развитие, когда выбранное событие просматривается сразу с полным веером своих коррелятов и отражений в разных слоях времени и разных контекстах. Этот веер включает все разнообразные мифические и архетипические соответствия данного события или образа и раскрывает его смысловое, парадигматиче-

¹ Давыдов Д. Мрачный детский взгляд: «переходная» оптика в современной русской поэзии // Новое литературное обозрение. М., 2003. № 60. С. 284. «Текст, способный к саморепродукции поверх содержащегося в тексте. Не... полная свобода интерпретации, а свобода работы, свобода совершения с этим текстом чего-то... Например, ролевые игры на основе текста, которые развивают ту основу сюжета, которая дана в фэнтэзи и которые развиваются любым, совершенно непредсказуемым образом... <...> ...В целом гипернарратив... сейчас – это нечто насущное и необходимое» (Кужулин И. «И говорил с ними...» Три интервью о возрождении жанра притчи в современной литературе // TextOnly. 2003. № 2 (Сетевой журнал). Режим доступа по: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue2/parables.htm>).

² Кужулин И. Указ. соч.

ское содержание. В терминах современной теории текста, синтагматическое развитие (сюжетное, горизонтальное) в такой модели уступает первенство парадигматическому (архетипальному, вертикальному) – а поскольку оно все же не исчезает целиком, то сочетание обоих принципов и дает веер (курсив автора – *М.Б.*)¹.

Добавим, что в произведении современной русской литературы меняются не только принципы композиции, но принципы построения интертекстуальной игры, «веер» раскрывается в интертекст, и, поскольку «раскрытый полностью веер есть круг»², он замыкается на текст исходный, не уводя в бесконечность, но показывая таящиеся возможности гипернаррации³. Сложность отношений между нарративным мышлением, свойственным современному писателю и читателю, и мифологическим, тщательно ими же у себя воскрешаемым из глубин подсознания, рефлектируемым и культивируемым, выразил А. Пятигорский, столкнув два высказывания в эпиграфе к первой лекции: «Размышление о мифе как сюжете и времени (Предварительный феноменологический экскурс)»⁴.

Ценность информации не переживает того момента, когда она была новой. Другое дело рассказ. Он не исчерпывает себя (Вальтер Беньямин).

Мифология дана нам в несвязанных фрагментах нашей мысли. Если бы их связь удалось восстановить, это была бы история (И. Бештау)⁵.

¹ Хоружий С.С. «Улисс» в русском зеркале // Джойс Дж. Собрание сочинений: В 3 тт. Т. 3. Улисс: роман (часть III); перевод с англ. В. Хинкиса и С. Хоружего. М., 1994. С. 537.

² Там же.

³ Отношения нарратива с мифом – многоаспектная проблема, неизменно привлекающая внимание исследователей. В смысле генезиса нарратив произошел от мифа (см.: Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997), в современном состоянии нарратив принципиально противоположен мифу как итеративу (см.: Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001; *Он же*. Очерк современной нарратологии // «Критика и семиотика». 2002. № 5. С. 5–31). Но миф и выражен в нарративной форме в самых разнообразных типах дискурса, нарратив обозначает миф или ритуал, сам не являясь их значением.

⁴ Сюжет и время – основополагающие понятия нарратива.

⁵ Пятигорский А.М. Мифологические размышления. М., 1996. С. 17.

Асару Эппелю удается, на наш взгляд, балансировать на тонкой грани между мифом и историей в неисчерпаемости собой рассказа. Особый интерес нарративу этого автора придает то, что он обращен к Ветхому Завету, где собственно миф неразрывно соединяется с притчей¹, и этот синтез, как исток и цель авторского нарратива обуславливает его своеобразие.

В основе сюжета рассказа А. Эппеля лежит миф о метаморфозе – превращении человека в дерево, герой взыскует утраченного мифологического тождества человека и дерева, так часто проскальзывающего в художественной литературе², и такого не-

¹ В.В. Сердечная обратила внимание на то, что в нарративах ветхозаветных пророчеств соединяются коммуникативные стратегии сказания и притчи (*Сердечная В.В.* Нарративные стратегии ветхозаветных пророчеств в поэмах Уильяма Блейка // Художественная литература и религиозные формы сознания. Астрахань, 2006. С. 42–43). Но при личностном отношении к Ветхому Завету, его индивидуальном восприятии, на первый план выходят миф и притча, в структуре нарратива и близкие, и разнонаправленные, что заслуживает особого рассмотрения.

² Не только в психологическом параллелизме поэтических образов, но и в традиционных мотивах русской прозы, о некоторых вариациях, в частности, см.: (*Непомнящих Н.А.* Мотив поваленного дерева и разрушенного храма у Н.С. Лескова и Л.М. Леонова // Гуманитарные науки в Сибири. Серия «Филология». 2005. № 4. С. 76–81). Смерть, гибель, старость и болезнь приближают к мифу, размывая границы сознания. Рассказ Эппеля, в частности, непосредственно связан с «Senilia» («Старческое», другое название – «Стихотворения в прозе», 1877–1882) И.С. Тургенева. «Настали темные, тяжелые дни. <...> Что же делать? Скорбеть? Горевать? Ни себе, ни другим ты этим не сможешь. На засыхающем, покоробленном дереве лист мельче и реже – но зелень его та же. Сожмись и ты, уйди в себя, в свои воспоминанья, – и там, глубоко-глубоко, на самом дне сосредоточенной души, твоя прежняя, тебе одному доступная жизнь блеснет перед тобой своей пахучей, все еще свежей зеленью и лаской, и силой весны!» (*Тургенев И.С.* Старик // Тургенев И.С. Литературные и житейские воспоминания. М., 1987. С. 34), – тождество уже состоялось, внутри его совершается превращение старого дерева в вечно юное. Деревья, которые герой видит из окна, его постоянные товарищи и собеседники. Герой Тургенева также, как и герой Эппеля, привязан к птицам: «И мне хорошо, глядя на них...» (43), «спасибо, маленькая птица» (56) («Воробей», «Голуби», «Мы еще повоюем!», «Дрозд» (I–II), «Без гнезда», «К***», «Куропатки»), – и также страшится насекомых («Насекомое»). О старческих стогах: «Ты не удерживай их, но помни: это все звуки, звуки, как скрип надломленного дерева... звуки – и больше ничего» (68). Заканчивается книга стихотворением «Мои деревья», где показано не должное отношение к дереву. Старый товарищ, «давно болен, ослеп, разбит параличом,

возможного в действительности сознания¹. Распад мифа рождает интригу – попытку воскрешения его целостности в конкретной истории причуды старения.

В библейском нарративе с тождеством человека и дерева связано многое. Мы же рассмотрим лишь некоторые эпизоды, где через это тождество в образе и сюжете жизни происходит осознание каких-то истин, которые Бог хочет донести до человека. Ведь если событие, о котором рассказано у Эппеля, – это попытка соседского дедушки стать деревом, повиснув на веревке, когда его нечаянно вытолкнет из проема Вера, спускающаяся вниз по узкой лестнице и распахивающая дверь, попытка не совсем удачная, поскольку его успеют снять и будут оплакивать, то событие самого рассказывания – осознание несознанного, тайного и невидимого в суеде повседневности, становящегося доступным только при таком символическом нарушении обыденного порядка вещей. И осознание это невозможно без обращения к другим нарративам, которые вырисовываются за исходным. Прежде всего, это нарративы жертвоприношения и снов, видений.

Сюжет в своем мифологическом и притчевом измерении создается многозначительностью деталей, и далее мы перечисляем их. Герой мечтает стать деревом, а непрменный атрибут дерева по его мнению – птицы.

едва ходит» (70), «чахлый, скрюченный» приветствует лирического героя «под сенью моих вековых деревьев». Над его головой шатром раскинулся могучий тысячелетний дуб. И я подумал: “О, тысячелетний исполин, слышишь? Полумертвый червяк, ползающий у корней твоих, называет тебя *своим* деревом!” <...> И мне показалось, что старый дуб отвечал добродушным и тихим смехом и на мою думу – и на похвальбу больного» (70). Такого самоуничижения нет у героя Эппеля, он не преклоняется в храме природы, но пытается преодолеть ее (по слову Базарова, «природа не храм, а мастерская»), стать *не укорененным* деревом, не тысячелетним, но мгновенным и вечным (смерть).

¹ Связь человеческой старости и дерева органична для подсознания, но не явна для сознания, как, например, связь старости и поздней осени, что позволяет создавать парадоксальные афоризмы: «Старости не существует. По крайней мере, не существует непрерывных мук старости в конце жизни: ежегодно мы, как деревья, переживаем приступы старости» (Жюль Ренар, см.: Душенко К.В. Большая книга афоризмов. М., 2001. С. 804).

...О если бы хоть какой сел на какой из прутиков! Или если бы на каждый село по воробью, и получилось бы десять птиц, и они бы свистели, и ни одна бы гусеница не заползла по стволу! Но она и так не заползет, если вырасти, не касаясь земли (1, 431).

Это сугубо мифологическое представление о дереве. Ведь если посмотреть на «реальные» деревья, далеко не на каждом и отнюдь не постоянно будут сидеть птицы. Но птицы неотделимы от дерева как эйдоса и как мифа. Дерево должно быть «неукорененным», что тоже далеко от повседневной реальности. Кроме того, действие происходит в старом необычном доме, похожем на церковь, а старик болен – уже неизлечимо вследствие старческой немощи, хотя домочадцы постоянно пытаются его лечить. Для человеческого мира он, в сущности, вошел в состояние звериного неразумия, по-звериному зарос. Для духовного выздоровления ему нужно стать деревом с птицами, для этого он «падает» на веревке из того проема на веранду из дома, где нет перил, из веревки при перерезании брызнула кровь, как видит это Вера. Помазанник и назван так в силу своего необычного намерения, в силу желания выйти из человеческой суеты, войти в мир иных измерений и смыслов. Он хочет войти в космическое мироустройство, стать константой мира вместо дедушки. Дерево – материал ковчегов и храмов, форма для перехода из земной жизни в небесную, эту форму он и пытается принять. Герою обрубают веревку, за самовольность вознесения, за преступление собственной волей воли судьбы, обрекая его на ложе больного и доктора, хотя герой уже достиг чего-то очень существенного в своих прозрениях.

На самом деле они не повисли, а как бы еще больше стали превращать его в отъединенное от земли дерево. Но все было теперь непоправимо испорчено, потому что, требуя чего-то от Веры, кричали не птицы, а они. Вера выдрала поганую дверь настежь, чем закрыла от нас то, на что мы глядели бы не отрываясь, и на четвереньках побежала вверх... (1, 432).

Здесь в речь повествователя вклинивается своим голосом сознание героя. И ранее случались такие вставки, но везде было «я» и обобщенно-личное «ты», а здесь возникло «мы» и нечто, доступное только его видению, некий момент вечности – «гляде-

ли бы, не отрываясь». Мотив становления деревом возникает через мотив повешения под стропилами деревянного дома среди летающих птиц:

...один даже метнулся посидеть на пальце стариковской руки, но, поняв ее содрогание, бросился улетать, причем неоднократно оглядывался (1, 432).

Помазанник живет «в чужой земле», и в жизни его отсутствуют повседневные указания на ту культурную традицию, к которой он принадлежит по роду своему из которой идет само понятие «помазанник». И этот разрыв он стремится преодолеть вращением в свой миф. Эти детали создают добавочные, затекстовые нарративы осмысления авторского. Прежде всего, это нарратив ритуала – жертвоприношения.

Как константа мира дерево в Ветхом Завете выступает в нескольких амбивалентных функциях. Оно и его плоды даются человеку в пищу, подробно регламентируется, что из чего можно и нужно строить, что и как от дерева приносить в жертву, когда начинать снимать плоды при переселении в чужую землю, с какими ветвями праздновать религиозные праздники и т.д. Сочетание «дерево и птица» использовалось для первого этапа жертвы очищения от проказы перед принесением в жертву оводов и помазанием очищаемого елеем.

...То священник прикажет взять для очищаемого двух птиц живых чистых, кедрового дерева, червленую нить и иссопа, и прикажет священник заколоть одну птицу над глиняным сосудом, над живою водою; а сам он возьмет живую птицу, кедровое дерево, червленую нить и иссоп, и омочит их и живую птицу в крови птицы заколотой над живою водою, и покропит на очищаемого от проказы семь раз, и объявит его чистым, и пустит живую птицу в поле. Очищаемый омоет одежды свои, острижет все волосы свои, омоется водою, и будет чист; потом войдет в стан и пробудет семь дней вне шатра своего (Лев. 14: 4–8).

То же совершается после очищения дома от «язвы» (Лев. 14: 49–53).

Птицы с дерева несут благо дому:

Если попадется тебе на дороге птичье гнездо на каком-либо дереве или на земле, с птенцами или яйцами <...>, детей возьми себе, чтобы тебе было хорошо, и чтобы продлились дни твои. Если будешь строить новый дом, то сделай перила около кровли твоей, чтобы не навести тебе крови на дом твой, когда кто-нибудь упадет с него (Втор. 22: 6–8).

Этот нарратив задает правила исполнения ритуала, осуществляемые в конкретной реальности. Одной из таких реальностей, куда долетают отголоски этих правил¹, является событийность рассказа А. Эппеля. Помазанник наводит кровь на дом свой, падая из проема, – Вера видит брызнувшую из веревки кровь. Это же напоминает о «червленной нити» и окроплении кровью, но сама сложная последовательность ритуала утрачена, остаются лишь ее следы. Старик болен и нуждается в очищении, он стремится к птицам, «нити», «дереву», но создает свою последовательность действий в этом стремлении. Также и домочадцы утратили знание о целебном помазании и напрасно мажут его жирной мазью, гусиным и куриным жиром, маслом, помазком для бритвы, достигая лишь того, что старый дедушка сам попытается исполнить ритуал.

Дерево с жертвоприношением связывает еще один нарратив – борьбы с языческими жертвоприношениями и их заменой.

Дерево в Ветхом Завете – это благо, но благо используемое и ко греху, и ко злу. Так Авраам, которому явились «три мужа», предлагает отдохнуть им под деревом, омывает им ноги и угощает. Но под деревом ритуальные места язычников и грешников:

И устроили они у себя высоты и статуи и капища на всяком высоком холме и под всяким тенистым деревом. И блудники были также в этой земле и делали все мерзости тех народов, которых Господь прогнал от лица сынов Израилевых (3 Цар. 14: 23–24).

¹ В другом рассказе, «Сидящие во тьме на венских стульях», герои сожгли военной зимой книгу, «в которой буковок как пауков в сарае» (1, 190). Книгу эту они не читали, но законы ее в их жизни действовали непреложно. «Только сих не ешьте... зайца, потому что он жует жвачку, но копыта у него не раздвоенны, нечист он для вас...». Воистину не знал этого мужчина, но непреложный слог растопочной книги, суровая воля ее бесчисленных буковок пока вершили тысячетными его навыками, и обвинения подростка были бессмысленны» (1, 191).

Ахаз как язычник «совершал жертвы и курения на высотах и на холмах и под всяким тенистым деревом» (4 Цар. 16: 4). Своему избранному народу Господь говорит:

Ибо издавна Я сокрушил ярмо твое, разорвал узы твои, и ты говорил: «не буду служить идолам», а между тем на всяком высоком холме и под всяким ветвистым деревом ты блудодействовал (Иер. 2: 20).

Со священными деревьями при жертвенниках идет такая же борьба как с самими врагами.

В ту ночь сказал ему Господь: возьми тельца из стада отца твоего и другого тельца семилетнего, и разрушь жертвенник Ваала, который у отца твоего, и сруби священное дерево, которое при нем, и поставь жертвенник Господу Богу твоему, [явившемуся тебе] на вершине скалы сей, в порядке, и возьми второго тельца и принеси во всесожжение на дровах дерева, которое срубишь. Гедеон взял десять человек из рабов своих и сделал, как говорил ему Господь; но как сделать это днем он боялся домашних отца своего и жителей города, то сделал ночью. Поутру встали жители города, и вот, жертвенник Ваалов разрушен, и дерево при нем срублено, и второй телец вознесен во всесожжение на новоустроенном жертвеннике (Суд. 6: 25–28).

Это соответствует заповедям Моисея.

Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли; не поклоняйся им и не служи им, ибо Я Господь, Бог твой, Бог ревнитель, наказывающий детей за вину отцов до третьего и четвертого рода, ненавидящих Меня, и творящий милость до тысячи родов любящим Меня и соблюдающим заповеди Мои (Исх. 20: 4–6).

Истребите все места, где народы, которыми вы овладеете, служили богам своим, на высоких горах и на холмах, и под всяким ветвистым деревом (Втор. 12: 2).

Господь расправляется так с ними и сам (Иез. 6: 13).

Дерево должно быть срублено и послужить дровами настоящей жертве. Этот мотив прослеживается в сюжете Эппеля. Героя-дерево срубают – перерезают веревку, далее он может только лежать на ложе под плач родных. Если раньше он был *еще* не дерево, то теперь он *уже* не дерево. По легендам о причинении вреда

священным деревьям из них также идет кровь, как из веревки героя¹. Законы жизни утрачены как знание, но продолжают действовать как бессмысленное эхо. Вера спасает от смерти самоубийцу и срубает дерево.

Повешение, чтобы стать деревом – отголосок мотива повешения на дереве, не раз повторяющегося в Ветхом Завете, тоже ритуала-жертвы.

Если в ком найдется преступление, достойное смерти, и он будет умерщвлен, и ты повесишь его на дереве, то тело его не должно ночевать на дереве, но погребти его в тот же день, ибо проклят пред Богом [всякий] повешенный [на дереве], и не оскверняй земли твоей, которую Господь Бог твой дает тебе в удел (Втор. 21: 22–23).

А царя Гайского повесил на дереве, [и был он на дереве] до вечера; по захождении же солнца приказал Иисус, и сняли труп его с дерева, и бросили его у ворот городских, и набросали над ним большую грудку камней, которая уцелела даже до сего дня (Иис. 8: 29).

Потом поразил их Иисус и убил их и повесил их на пяти деревьях; и висели они на деревьях до вечера. При захождении солнца приказал Иисус, и сняли их с дерев, и бросили их в пещеру, в которой они скрывались, и привалили большие камни к отверстию пещеры, которые там даже до сего дня (Иис. 10: 26–27).

И сказала ему Зерешь, жена его, и все друзья его: пусть приготовят дерево вышиною в пятьдесят локтей, и утром скажи царю, чтобы повесили Мардохея на нем, и тогда весело иди на пир с царем. И понравилось это слово Аману, и он приготовил дерево (Есф. 5: 14).

И сказал Харбона, один из евнухов при царе: вот и дерево, которое приготовил Аман для Мардохея, говорившего доброе для царя, стоит у дома Амана, вышиною в пятьдесят локтей. И сказал царь: повесьте его на нем. И повесили Амана на дереве, которое он приготовил для Мардохея. И гнев царя утих (Есф. 7: 9–10).

Дерево в сюжете Книги Эсфири проявило свою амбивалентность, перевернув ситуацию, складывающуюся вокруг него. Грешник хотел казнить на нем праведника, но был повешен на нем сам – царь восстановил Божескую справедливость. Когда на дереве повис, запутавшись длинными волосами в ветвях, Авессалом, сын-бунтарь Давида, участь его уже была предрешена этой

¹ См., например: *Фрезер Д.* Золотая ветвь. М., 1986. С. 110–121. Священные деревья омывались кровью, см.: *Фрезер Д.* Фольклор в Ветхом Завете. М., 1989. С. 390–391.

символической казнью судьбы, хотя первый увидевший и не рискнул убить его из-за наказа царя, просто донес Иоаву (2 Цар. 18: 9–17). Далее он был убит подобно св. Себастьяну множеством выпущенных в него стрел. Повешение на дереве – человеческий обычай и воля бога, выражаемая через царей и пророков.

Этот же мотив в соединении с мотивом человека-дерева, их тождества звучит в главах об Иосифе.

Главный хлебодар увидел, что истолковал он хорошо, и сказал Иосифу: мне также снилось: вот на голове у меня три корзины решетчатых; в верхней корзине всякая пища фараонова, изделие пекаря, и птицы [небесные] клевали ее из корзины на голове моей. И отвечал Иосиф и сказал [ему]: вот истолкование его: три корзины – это три дня; через три дня фараон снимет с тебя голову твою и повесит тебя на дереве, и птицы [небесные] будут клевать плоть твою с тебя. На третий день, день рождения фараонова, сделал он пир для всех слуг своих и вспомнил о главном виночерпии и главном хлебодаре среди слуг своих; и <...> главного хлебодара повесил [на дереве], как истолковал им Иосиф (40: 16–22).

В сне хлебодара и его реальном воплощении привлекает внимание соотношение образов. Главное событие – казнь, и она неминуемо должна быть через повешение на дереве (труп можно оставить птицам, Египет – это не данная Богом своя земля). Три корзины на голове – три дня, через которые будет снята эта голова. Птицы клюют из верхней корзины – будут клевать непосредственно висящую плоть. Повешение – знание априори или следует из образов сна? Корзины делались из лозы – предвестие дерева – но они и тождественны плоти хлебодара, ведь наполнены хлебом, и ходу времени одновременно – плоть подвержена уничтожением временем и внешними силами. Трехзначный символ рядом с прямым значением «я», субъектом сна и его объектом, которое, на самом деле, устраняется, ведь самого хлебодара тоже символизирует корзина – человеческое уходит, когда входит реальность Бога об этом человеке. Сон зловещий, но воспроизводит традиционное благостное сочетание Ветхого Завета – дерева и птиц, человеческая плоть растворяется в плоти древесной, извечной, текущее время людское исчезает в вечности – бытии птиц небесных. Чего-то подобного в мифологической неразличимости стремится достичь помазанник Эппеля. Возможно, здесь

и наказание самого себя за жизнь в чужой земле, за суету, за забвение вечного, наказание неосознанное, но воплощающееся в поступке. Сознание помазанника существует где-то между явью и явленностью в прозрениях, внутри его собственной реальности, в которую вторгается реальность внешняя, которую он поневоле должен адаптировать. Это сознание сна, полу-пророчество – полу-бред; нарратив выстраивает онейрическая логика.

Иаков перед смертью благословляет Иосифа:

Иосиф – отрасль плодоносного *дерева*, отрасль плодоносного *дерева* над источником; ветви его простираются над стеною (49: 22).

Другой характерный мотив Ветхого Завета – благословенное Богом дерево, растущее при потоках вод.

Дерево у потока вод – дерево, противопоставленное по участи древу в пустыне. Этот образ представлен в Псалмах Давида.

Блажен муж, который не ходит на совет нечестивых и не стоит на пути грешных и не сидит в собрании развратителей, но в законе Господа воля его, и о законе Его размышляет он день и ночь! И будет он как дерево, посаженное при потоках вод, которое приносит плод свой во время свое, и лист которого не вянет; и во всем, что он ни делает, успеет. Не так – нечестивые, [не так]: но они – как прах, возметаемый ветром [с лица земли]. Потому не устоят нечестивые на суде, и грешники – в собрании праведных. Ибо знает Господь путь праведных, а путь нечестивых погибнет (Пс. 1, 1-6)¹.

Могучим дерево делает именно связь с источником, а не земля, на которой оно растет и тем более не его развитая корневая система.

Видел я нечестивца грозного, расширявшегося, подобно укоренившемуся многоветвистому дереву; но он прошел, и вот нет его; ищу его и не нахожу. Наблюдай за непорочным и смотри на праведного, ибо будущность такого человека есть мир; а беззаконники все истребятся; будущность нечестивых погибнет (Пс. 36: 35–38).

¹ Этот псалом А. Эпель цитирует в эссе «Эпитафия Андрею Сергееву» (3, 130).

Корни – собственное приспособление для захвата жизненной силы и блага – ничто, поток – дарованная трансцендентная дереву реальность – все. (Тот же мотив и в Книге Иова (14: 7–10), корни могут устареть и усохнуть, но будет вода – и появятся свежие ветви и побеги, это не наша «научная» логика причин и следствий, а логика мифа.) Здесь берет начало мотив неукорененного дерева, которым пытается стать помазанник, это путь к праведности и жизни.

В Ветхом Завете есть и еще один сон про дерево, на этот раз именно с корнем. Это сон Навуходоносора, трактованный Валтасаром:

...устрашил меня, и размышления на ложе моем и видения головы моей смутили меня (Дан. 4: 2).

Царь видит тот же вариант мирового дерева с птицами небесными, что показывал Бог своим пророкам:

...вот, среди земли дерево весьма высокое. Большое было это дерево и крепкое, и высота его достигала до неба, и оно видимо было до краев всей земли. Листья его прекрасные, и плодов на нем множество, и пища на нем для всех; под ним находили тень полевые звери, и в ветвях его гнездились птицы небесные, и от него питалась всякая плоть (Дан. 4: 7–9).

И далее Бог творит свою волю, но особенность этого случая в том, что, хотя дерево уничтожается, в земле остается могучий корень.

Нисшел с небес Бодрствующий и Святой. Воскликнув громко, Он сказал: «срубите это дерево, обрубите ветви его, стрясите листья с него и разбросайте плоды его; пусть удалятся звери из-под него и птицы с ветвей его; но главный корень его оставьте в земле, и пусть он в узах железных и медных среди полевой травы орошается небесною росой, и с животными пусть будет часть его в траве земной. Сердце человеческое отнимется от него и дастся ему сердце звериное, и пройдут над ним семь времен. Повелением Бодрствующих это определено, и по приговору Святых назначено, дабы знали живущие, что Всевышний владычествует над царством человеческим, и дает его, кому хочет, и поставляет над ним уничиженного между людьми» (Дан. 4: 10–14).

Навуходоносор-дерево должен на своем опыте познать истину:

...Всевышний владычествует над царством человеческим и дает его, кому хочет (Дан. 4: 22).

А что повелено было оставить главный корень дерева, это значит, что царство твое останется при тебе, когда ты познаешь власть небесную (Дан. 4: 23).

Корень – залог возрождения от временного помрачения – духовной смерти. Здесь углубляется мысль, выраженная образом древа у потока вод. Корень – это чисто физическая, неразумная жизнь, и сам по себе он только залог, не более. Главное в человеке – его духовное начало – крона с птицами небесными, распространяющая благотворную сень и на все живое, ствол, растущий из корня – символ земного, человеческого воплощения, несущая основа.

Волосы у него выросли как у льва, и ногти у него – как у птицы. По окончании же дней тех, я, Навуходоносор, возвел глаза мои к небу, и разум мой возвратился ко мне; и благословил я Всевышнего, восхвалил и прославил Присносущего (Дан. 4: 30–31).

Навуходоносор, «ходящий гордо» (34) был «смирнен», пройдя через существование корня и осознав себя деревом. Помазанник Эппеля ищет божественного дара настоящего сознания и силы, которые воплощаются в образе древа. События, случившиеся с Навуходоносором, – канва отталкивания для героя Эппеля, возможно, потому что она символически соответствует той жизни, которую он ведет в земной реальности, почти звериной, но готовой к пробуждению.

Нарратив рассказа Эппеля неразрывно связан с нарративами Ветхого Завета, особенно с двумя снами, вобравшими в себя сложный семантический комплекс символики дерева, и с ритуалами, требующими неперемного присутствия дерева для Богоявления. Он *отсылает* к ним, становясь гипернарративом, подразумевающим ряд новых нарративов, необходимо открывающихся за исходным и проистекающих из него. Эта связь придает и особый ответ сюжетной ситуации рассказа в целом. Перед нами не

бытовой анекдот или забавный случай, хотя интонация тонкого юмора пронизывает весь рассказ. В поступке героя есть жертвенность и жертвоприношение, забытый, но могущественный древний ритуал. Герой *помазан* в прямом смысле слова, без иронии. Событие жизни переводится в ряд вещей снов, а событие текста начинает существовать по законам онейрической поэтики¹, что тоже, безусловно, выводит далеко за бытовой план. Текст приобретает черты притчи и мифа одновременно, заставляя читателя исследовать неизведанные глубины религиозного сознания, открывающиеся ему.

КНИГА ЭККЛЕСИАСТ В РАССКАЗЕ: ПРОЧТЕНИЕ ЧЕРЕЗ МЕТАФОРУ

М.К. Мамардашвили писал:

Метафора, по определению, есть связь разнородного. <...> Два разорванных момента можно соединить в аналогии или метафорой. Внутри нее и будет содержаться наша принадлежность... к тому, что действительно происходит, и почему происходящее происходит. <...> ...поскольку реальность вне наших связей, – метафора и есть реальность².

Это соединение разорванных моментов воплощается у Эппеля очень часто с помощью метафоры-посредника, *метафоры по-*

¹ «...*Oneiros* – это “то, что говорит бытие” (*to on eirei*), а говорит оно о том, что уже существует в последовательности времен и проявится как событие в более или менее скором будущем; во-вторых, *oneiros* воздействует на душу, “возбуждая и расшевеливая” (*oreinei*) ее, иначе говоря, вещий сон, который “действует тем, что ведет нас к осуществлению предсказания” и после пробуждения “становится толчком к делу”, преображает душу, формирует ее и лепит» (Фуко М. История сексуальности. Т. 3. Забота о себе. М., 1998. С. 17). Сон, как то, что требует толкования и само формирует дальнейшую жизнь, – также первичный гипернарратив.

² Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). М., 1995. С. 280, 284, 285.

лета – мета-метафоры, необходимой для возникновения других метафор и для их интерпретации. Текст библейской книги соединяется с текстом бытия главных героев рассказа, и, чтобы увидеть это соединение и осмыслить его, необходимо использовать метафору полета, предлагаемую автором.

Полет – субстанция художественного мира Эппеля. Герой рассказа, «старый человек – соседский дедушка» мечтает стать деревом, и в этом стремлении идея-фикс полета доходит до своего предела.

...Но окончательным деревом получиться не удавалось, потому что не садились птицы. Они всегда слетаются на ветки, свисающие птицы, а если не слетаются, значит то, что считается деревом, не дерево и вот-вот поползет. Это же совершенно ясно (1, 423).

...Одно спасение – стать деревом, но только не укореняться, ибо с земли переползут все продолговатые жизни и улитка протащит по тебе свои слюны. А вот если не укореняться, если встать, не касаясь земли, только с лету можно будет удариться в тебя и поползти по тебе, но ты же отнекиваешься, отказываешь всем, качаешь кроною, и они, если не птицы, отлетают (1, 425).

Только птицы, безукоризненно летающие существа, могут определить сущность дерева, и сама эта сущность есть полет, поскольку «дерево» не касается земли, т.е. летит само. Полетные компромиссы типа бабочек его не устраивают – они сначала были гусеницами. Вместо полета происходит повисание. Сначала – повисают и падают капли из носа. Способ, придуманный им, тоже связан с повисанием, но уже его самого.

Подвешенный за шею, шаркая ногами по воробьиным отметинам, качался старик. Всполошенные воробьи летали по веранде, и один даже метнулся посидеть на пальце стариковской руки, но, поняв ее содрогание, бросился улетать, причем неоднократно оглядывался. Когда медленный Верин вопль достиг нижнего жилья, оттуда выскочили медленные люди и на старике повисли. На самом деле они не повисли, а как бы еще больше стали превращать его в отъединенное от земли дерево (1, 432–433).

Героиня, Вера, как бы в состоянии недовзлета.

Когда Верина семья уезжала в эвакуацию, ...отовсюду вышли тараканы и стояли, вздрагивая, на оклеенных полусохшей бумагой фанерных стенах (1, 421).

А Вера с тараканьего дня всегда глядела на все стенки (1, 422).

Красится Вера, смотрясь в покачивающееся на представляющей счетверенную львиную лапу ноге зеркало (1, 425). При спуске со своего второго этажа она интенсивно ногой распахивает дверцу – она летает в петлях:

...комбинация с подолом креп-марокенового ее платья состязались то в высывании друг из-под дружки, то в попеременном перекрывании (1, 431).

Мысли дедушки находят отражение в ее ассоциациях: он хочет замереть неподвижным деревом и не ползать, как насекомое, она при взгляде на насекомых вспоминает игру в казаки-разбойники, где убегающие застывают, раскинув руки, как дерево (1, 422). Она видит невидимое другим.

Вера увидела в воздухе брызнувшую после удара ножом по веревке – кровь. Впредь она станет разглядывать не только стены, но и воздух (1, 433).

Кровь тоже получает права летучей субстанции из-за зависания в воздухе. Но сам дом летучим веществом и был переполнен. Его пространство составляют звуки музыкальных инструментов.

Снизу играли музыку, хотя, как всегда тянули кота за хвост. Что это – музыка, было ясно, но зачем она – не поймешь. <...> ...нижние соседи дожили такими нескончаемым звуками, всегда почему-то настаивая на них вопреки тишине (1, 425).

Для Веры эти звуки неотличимы от скрипа отворяемой-затворяемой двери. На веранде на ветру сушится белье, летают воробьи и ласточки, развешивает «страшные белые флаги» шелкопряд. Атмосфера быта в доме над бытом приподнята, потому что дом похож на церковь, и это постоянно присутствует в сознании всех. Кровля его тоже крылата и состоит наполовину из не-весомой материи света.

Слишком из многих фрагментиков была устроена его крыша, и слишком прихотливо эти кровельки располагались... <...> ...и сквозь низкую их

прогнувшую жезл светил свет или неба, или поднебесья, или дворового воздуха, или сразу всего уличного захолюстья (1, 428).

Сюжетная связь между Верой и дедушкой: она сталкивает его из проема на веранду, открывая дверцу при спуске, а поняв, что случилось, бежит за ножом и перерезает веревку. Внесюжетная основана на «Книге Экклесиаст».

Женщины в этом доме *намазывают*. У Веры нож:

...им резали все и все намазывали, так что был он ...перемазан недавней какой-нибудь подливкой (1, 423).

Перед обрубанием веревки она, «...не переставая визжать, воткнула его в серую буханку, словно бы готовя для высшего намерения трапезы. Бывший после недавней еды липким нож как мог очистился» (1, 432).

Когда под хохот внучек и неодобрение домашних он сослепу совал пальцы вместо сахарницы в масленку, имевшую вид женской головы и называемую в семье «дурочка», мучительное омерзение овладевало им, и он не знал, как снова стать сухим на ощупь (1, 424).

...содрать кожу, оскверненную мазью врача, которою насильно смазывает тебя жена твоя, дабы исцелить в тебе что-то. Глупости! Исцелять мазью!» (1, 424).

Внучки норовят поцеловать деда вымазанными желтками ртами, он проникает через кожу и склеивает щеки, «от этого стало трудно дышать» (1, 429); «жена нависала со страшной бритвой, перед этим изведя его мажущим помазком...» (1, 429).

Помазанник – тот, над кем совершен обряд помазания елеем, т.е., пророк, первосвященник, царь, получающий свою власть таким образом от Бога. Помазанником в Новом Завете назван Иисус Христос. Помазание елеем (оливковым маслом, употребляемым в церкви) совершается также при соборовании тяжело больного или умирающего. Этот обряд в православии исцеляет человека от телесных и душевных болезней и одновременно освобождает от тех грехов, в которых он не успел раскаяться сам. Для католиков это успокоительное напутствие умирающему. «Дедушка» – помазанник в нескольких планах, но во всех случаях не

в стопроцентном совпадении со значением этого слова, а со связью-отрывом от него, *полетом* около. Он мученически вынужден претерпевать различные *намазывания*, его помазуют поневоле.

Он не выносил жира, смазывания, измасливания. <...> Он просто изводился, готовый обрубить коснувшиеся жирного и смазочного свои ветви... (1, 424).

После снятия с веревки, а через ряды ассоциаций – с креста («он останавливается и расставляет руки, как крест или дерево» (1, 422) – дедушка «воздевал руки и топырил пальцы» (1, 432), при этом тело бьется в последних «содроганиях», кресты изготовлялись из дерева, а Иисус сын плотника – мысли перелетают с одного на другое) его тело (он дышит и открывает глаза) «лежало на ложе и продолжало собой подоконник» (1, 433), а вокруг рыдают домочадцы. К нему зовут не священника, а доктора-мученика, – его дочери выжгло глаз паровой искрой, – но все равно метафорически, с легким отрывом-удалением-полетом в значениях, это ситуация соборования.

Дедушка не царь и не первосвященник, иронически здесь обыгрывается фразеологизм «лить елей» – никто не относится к нему с уважением и почтением, с ним обращаются как с выжившим из ума, применяют разнообразное насилие к его телу. Однако дедушка обладает тем непонятным видением мира, которое заставляло библейских пророков бросать свою налаженную жизнь и уходить в пустыни и горы. Когда Вера думает о том, что соседи не будут собирать их замерзших тараканов, она оговаривается:

Разве что ихний дедушка придет и сметет в совок сухих насекомых мертвецов (1, 422).

Он видит этические отношения в мире, невидимые другим: от нашествия непарного шелкопряда «люди, отряженные печальниками деревьев, замазывали белый цвет мольбы о пощаде коричневой липкой мазью, так что с исчезновением белого исчезала мольба, а раз исчезла мольба, ни при чем и пощада» (1, 423). (Внучки его, например, шепчутся о порочном зачатии – «суета».)

Деревом он пытается стать по внутреннему велению, которое сильнее его рассудочных опасений смазывания мазью и жирных гусениц (1, 423–424), т.е. помазания. Он не проповедует и не спасает, наоборот, утаивает открывшееся ему знание:

Но она и так не вползет, если вырасти, не касаясь земли. Хорошо, что никто, кроме него не догадывается об этом, а то сразу бы воспользовались... (1, 431).

Но, тем не менее, мысли и деяния его идут в легких соприкосновениях-отрывах с ветхозаветной книгой, помещенной среди книг пророков. Касания эти похожи на касания крылом, а общий итог авторского текста на полет над исходным, с движениями навывлет и кружениями внутри. Летящий то снижается до буквального следования, то взмывает ввысь и отрывается совершенно, но не теряет основу из виду, чтобы можно было снова вернуться и приблизиться.

Экклесиаст, по легенде, – царь Соломон, однако по изысканиям истины эта книга «одна из самых поздних, если не самая поздняя книга, вошедшая в канон Библии»¹, автор ее занимал выдающееся общественное положение, «проповедующий в собрании», «собирающий собрание», но не был помазанником Божьим в привычном смысле этого слова, и боговдохновенность этой книги бывала под сомнением.

Экклесиаст – древний мудрец (Соломон обладал исключительной мудростью). Он прожил долгую жизнь и говорит о том, что он понял и разгадал в ней.

Суета сует, сказал Экклесиаст, суета сует, – все суета! Что пользы человеку от всех трудов его, которыми трудится он под солнцем? Род проходит, и род приходит, а земля пребывает вовеки (1: 2–4).

И предал я сердце мое тому, чтобы познать мудрость и познать безумие и глупость; узнал, что и это – томление духа. Потому что во многотрудности мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь (1: 17–18).

¹ *Поэзия и проза Древнего Востока*. М., 1973. С. 724.

Дедушка – «патриарх», у него есть жена, «ловко растившая детей» (1, 426), дочь и ее муж, внуки.

Ты очень стар и прожил жизнь, и разгадал мир, полный ненужностей и докучливости. Ты хочешь приспособиться к нему, разоблаченному тобой, но всякий раз внезапно; ищешь от него защититься, а тебе в этом никто не помощник (1, 427).

Ноты, извлекаемые внуками – «схожие несовершенством и донимающие тщанием» (1, 430). В результате познания дедушка видит мир крайне замедлившимся в движениях, все «устало и мешкает». Он полон нежелания иметь дело с этим миром:

...а остальные жизни, в том числе люди, на твой ствол не натыкались, он встал и медленно ушел из вечного своего жилья в трухлявом низу похожего на церковь дома (1, 430).

И возненавидел я жизнь: потому что противны стали мне дела, которые делаются под солнцем; ибо все – суета и томление духа! (2: 17).

Экклезиаст говорит с постоянной оглядкой на небо: «под солнцем», «под небом». Но по широте охвата это не взгляд с земли, а скорее объемлющий взгляд сверху. Он в свое время «предпринял большие дела... Устроил себе сады и рощи, и насадил в них всякие плодовые деревья... и домочадцы были у меня».

Все герои «травяной улицы» когда-то совершили «большие дела», в результате которых на ней оказались и осели, жизнь окружающих деревьев весьма волнует помазанника, но он не заботится о них, как «печальники», а хочет стать неземным деревом сам, т.е. в сущности, войти в сад небесный, не «устроить себе», но устроить из себя, чтобы «сердце мое радовалось во всех трудах моих; и это было моею долею от всех трудов моих» (2: 10), но радость эта не была бы преходящей.

Композиция рассказа и построение его хронотопа (здесь читательский взгляд на целое после непосредственного прочтения, т.е. *над*, движение с отрывом) напоминают о знаменитых словах:

Всему свое время, и время всякой вещи под небом. Время рождаться и время умирать; время насаждать и время вырывать посаженное (3: 1–2).

У помазанника в его последнем деянии эти два действия сливаются в одном с мифологической нерасчлененностью.

Время любить и время ненавидеть; время войне и время миру (3: 8).

Эти времена чередуются в рассказе. Было время эвакуации, настало время возвращения и готовности к любви: «сильно выросшая в эвакуации включая груди» (1, 423) Вера «собиралась в школу рабочей молодежи и поэтому украшала молодое и пухлое лицо» (1, 425). У нее «время обнимать», у него «время уклоняться от объятий» (3: 5); у нее – «разбрасывать камни», тараканы как «пугвицы от материного труакара» (1, 422), у него – собирать, сметет их всех в совок. У нее «время искать» связи, родство, она осталась без родителей, у него «время терять», родные его тяготят. Внутреннее время Веры чередуется с временем, переживаемым помазанником до момента обрезания веревки. Она вспоминает, он думает, она ужинает, он ужинает, она собирается, он ужинает и, наконец, придумывает и идет к проему на веранду, она спускается, он стоит и смотрит на воробьев, она распахивает дверь и сталкивает его, он висит «деревом», она бежит за ножом, все в сборе вокруг него, она перерезает веревку. Принципиальное отличие времени помазанника от времени Веры – у него достаточно трудно понять, что происходит именно сейчас, а что происходит изо дня в день многие месяцы, время насыщено его внутренним переживанием и почти не движется, у нее – конкретные действия этого вечера, хотя и состоящие из привычных, сугубо внешних движений. У него поток сознания, у нее – поступки. На самом деле два этих времени существуют параллельно и одновременно в объемлющем времени воспоминания повествователя, останавливающего мгновение, переводящего его в застывшую вечность. Он смотрит извне на доктора Инберга, тоже движущегося извне в дом-храм, но внутри мира, на который уже снаружи смотрит повествователь (удаление точки зрения, отлетание):

...сочту я, что он ... страшно неторопливо приближается к тамошним обстоятельствам, где на стенах сидят тараканы, красится цветными карандашами странная девушка Вера, не переводятся омерзительные гусеницы,

а старый человек – соседский дедушка – все еще хочет стать, хочет старенький стать деревом» (1, 433).

В этом финале рассказа оппозиция чередующихся времен не снимается, но выходит на новый уровень. Если раньше восприятие мира помазанником как замедленного казалось абсурдным, потому что точка зрения повествователя была другой, то теперь он сам как помазанник:

...мне, для которого время поспешает все быстрее, а всякое движение все больше утрачивает живость (1, 433).

И в этом акте слияния в восприятии времени понятно, что «дедушка» – действительно пророк-помазанник, разгадавший тайны.

Время раздирать, и время сшивать; время молчать и время говорить (3: 7).

Повествователь молчал о себе, сшивая ткань текста, он заговорил от себя и о себе в финале, когда пришло время разорвать эту ткань, отделить кусок от других, например, от истории дочери доктора Инберга, рассказ о которой войдет вообще в другой сборник – «Дробленный сатана» (2002).

Потому что все дни его – скорби, и его труды – беспокойство; даже и ночью сердце его не знает покоя. И это – суета! (2: 23).

Домочадцы помазанника и ночью заботой о нем не дают ему покоя, требуя выбросить ненужную фанерку.

Потому что участь сынов человеческих и участь животных – участь одна; как те умирают, так умирают и эти, и одно дыхание у всех, и нет у человека преимущества пред скотом; потому что все – суета! Все идет в одно место; все произошло из праха, и все возвратится в прах (3: 19–20).

Понимая это, помазанник уже готовится к вылету души, он все более готовит тело к участи праха, постепенно окукливается, входит в кокон, как не зря упоминаемый здесь шелкопряд, к гу-

сеницам которого, как к родне по праху, он чувствует отвращение.

...для заглянувшего ночью в окно вполне можешь сойти за продолжение подоконника в сером нутре уснувшего дома. Из одеяла, подвернув его края и низ, ты старательно устраиваешь особую оболочку, собираясь лежать в ней и медленно спать. А чтобы нижний загиб не отвернулся, ты придумал вполне очевидный выход: берешь крышку от небольшой посылки – старую фанерку..., и кладешь ее прямо на простыню, но под подвернутое одеяло (1, 427).

На этой *посылочной фанерке* совершается внезапный головокругительный перелет между текстами – в соседнюю «Книгу Песни Песней Соломона», но через мир Розанова, который на тему метаморфоз человека написал в сочинении о «времени умирать».

Гусеница, куколка и мотылек имеют объяснение, но не физиологическое, а именно – космогоническое. Физиологически – они необъяснимы; они именно – неизъяснимы. Между тем космогонически они совершенно ясны: это есть все живое, решительно все живое, что приобщается жизни, гробу и воскресению. В фазах насекомого даны фазы мировой жизни. Гусеница: – «мы ползаем, жрем, тусклы и недвижимы». – «Куколка» – это гроб и смерть, гроб и прозябание, гроб и обещание. – Мотылек – это «душа», погруженная в мировой эфир, летающая, знающая только солнце, нектар, и – никак не питающаяся, кроме как из огромных цветочных чашечек. <...> ...бабочка вся только одухотворена, и, не вкушая вовсе (поразительно!! – не только хоботок ее вовсе не приспособлен для еды, но у нее нет и кишечника, по крайней мере – у некоторых!!), странным образом – она имеет отношение единственно к половым органам «чуждых себе существ», приблизительно – именно Дерева жизни: растений, непонятных, загадочных. Это что-то, перед всякой бабочкою, – неизмеримое, огромное. Это – лес, сад. Что же это значит? Таинственным образом жизнь бабочки указывает или предвещает нам, что и души наши после гроба-куколки – будут получать от нектара двух или обоих божеств. Ибо сказано, что сотворена была Вселенная от Элогим (двойственное число Имени Божия, употребленное в рассказе Библии о сотворении мира), а не от Элоах (единственное число); что божеств – два, а не одно: «по образу и по подобию которых – мужем и женою сотворил Бог и человека». Мотылек – душа гусеницы. Solo – душа, без привходящего. Но это показывает, что «душа» – не нематерьяльна. Она – осязаема, видима, есть: но только – иначе, чем в земном существовании. Но что же это и как? Ах, наши сны и сновидения иногда реальнее бодрствования. Гусеница и бабочка показывают, что на земле мы – только «жрем»; а что «там» будет все – полет, движение, камедь, мирра и фимиам. Загробная жизнь вся будет со-

стоять из света и пахучести. Но именно – того, что ощутимо, что физически – пахуче, что плотски, а не бесплотно – издает запах. <...> Загадочно, что в Евангелии ни разу не названо ни одного запаха, ничего – пахучего, ароматного; как бы подчеркнуто расхождение с цветком Библии – «Песнью песней», эту песню, о которой один старец Востока выговорил, что «все состояние мира недостойно того дня, в который была создана “Песня песней”». <...> И долго на свете томилась она это – земная жизнь гусеницы, ползающая и жрущая... Желанием чудным полна это – мотылек, бабочка, утопающая в эфире... <...> За муки, за грязь и сор и «земледелие» гусеницы, за гроб и подобие, – но только подобие смерти в куколке, – душа восстанет из гроба; и переживет, каждая душа переживет, и грешная и безгрешная, свою невыразимую «песню песней». Будет дано каждому человеку по душе этого человека и по желанию этого человека. Аминь¹.

Здесь присутствует та же мысль о полете, как идеальном, предельном состоянии души. Розанов говорит о запахах. Описанием разнообразных запахов жизни, как правило, переполнены произведения А. Эппеля, но в этом рассказе их фактически нет, как гусеницы вместо бабочек воздушное пространство этого рассказа наполняют звуки, не складывающиеся ни в какую мелодию, но должны быть «музыкой», т.е. находящиеся в каком-то переходном состоянии – коконе между телом и душой. У Розанова также говорится о древе, и то, что помазанник хочет стать не просто душой, но огромным Древом жизни для душ мгновенно увеличивает его фигуру и возносит над пародийным существованием рассказа. «Помазанник и Вера» – предпоследний рассказ книги, последний основан на интерпретации «Песни Песней», но идея двойного божества, соединяющего в паре мужское и женское начало присутствует здесь в самой заглавной паре персонажей; помазанник не бабочка, но древо, не *непарный шелкопряд*, но в паре с Верой, особая значимость семантики ее имени не требует пояснений.

Двойственности и противоречивости Экклесиаста, скорбящего о тщете, но и говорящего о наслаждении жизнью опять же соответствуют помазанник и Вера в паре, наслаждение молодостью отдано «странной девушке». По верхам, мимолетно, затрагивается 4-я глава «Экклесиаста».

¹ Розанов В.В. Апокалипсис нашего времени // Розанов В.В. О себе и жизни своей. М., 1990. С 601–603.

Двоим лучше, нежели одному... Ибо, если упадет один, то другой поднимет товарища своего. Но горе одному, когда упадет, а другого нет, который поднял бы его. Также, если лежат двое, то тепло им; а одному как согреться? И если станет преодолевать кто-либо одного, то двое устоят против него. И нитка, втрое скрученная, не скоро порвется (4: 9–12).

Помазанник «падает», а Вера «поднимает» его. На своем ложе он согревается один, тщательно подворачивая одеяло. Главное событие сюжета – обрезание ножом веревки, сама бы эта скрученная «нитка» не порвалась. Здесь еще и символический подтекст – нить человеческой жизни. Из веревки в воздухе брызнула кровь, т.е. Вера выполнила функцию Мойры, обрезала нить, спасши тело, которое потом еще может дышать. Нить жизни помазанника оказалась скрученной с нитями других жизней и не может оборваться его волей превращения в дерево (тоже характерная античная метаморфоза: липа, лавр, кипарис и др. – превратившиеся люди – вылет и за пределы книги и вообще в другую мифологию, но с возвращением обратно).

Жизнь помазанника в доме-храме – послушание непонимающим его родным и вникание в видимые лишь ему одному вещи.

Наблюдай за ногою твою, когда идешь в дом Божий, и будь готов более к слушанию, нежели к жертвоприношению; ибо они не думают, что худо делают (4: 17).

Вариант:

Подойти, чтобы слушать, лучше, чем жертвы приносить с глупцами¹.

Почти без соприкосновений пролетается глава 6-я.

Все труды человека – для рта его, а душа его не насыщается (5: 7).

¹ *Поэзия и проза Древнего Востока*. М., 1973. С. 643.

В семье помазанника заботятся о насыщении души, играя каждый «свою музыку», но этого насыщения не происходит, зато рот получает свое – яичницу, американский лярд, хлеб и т.д.

Играет существенную роль в «Экклесиасте» ситуация предсмертного помазания елеем.

Лучше ходить в дом плача об умершем, нежели ходить в дом пира; и живой приложит это к своему сердцу. Сетование лучше смеха; потому что при печали лица сердце делается лучше. Сердце мудрых – в доме плача, а сердце глупых – в доме веселия (7: 2–4).

Лучше доброе имя, чем добрый елей, и день смерти лучше дня рождения¹.

Сердце повествователя в доме плача. Страдание, которое доставляют помазаннику женщины в доме, горче желанной ему смерти человеческого тела в соответствии с этой же 7-й главой.

И нашел я, что горче смерти женщина, потому что она – сеть, и сердце ее – силки, руки ее – оковы; добрый перед Богом спасется от нее, а грешник уловлен будет ею. <...> Мужчину одного из тысячи я нашел, а женщины между ими не нашел (7: 26, 28).

Женщины «ищут многих ухищрений»². Вера «украшает» себя, жена, дочь, внучки не дают покоя и свободы от них своему дедушке, жена была «стремительно бывшая телом в его стремительное тело» (1, 426). Хотя их деятельность идет в соответствии с заветами о веселии и наслаждении жизнью:

Да будут во всякое время одежды твои светлы, и да не оскудевает елей на голове твоей (9: 8).

Чуждание помазанника насекомых тоже находит отражение.

Мертвые мухи портят и делают зловонною благовонную масть мироварника; то же делает небольшая глупость уважаемого человека с его мудростью и честью (10: 1).

¹ Там же. С. 645.

² Там же. С. 647.

От подыхающих мух смердит и бродит елей умашенья, Немного глупости перевесит почет и мудрость¹.

Помазанник выжил из ума с точки зрения родных, но «масть» – мазь в любом виде ужасает его, он переходит в ту область, где людское мнение не имеет значения. Эту главу автор пролетает насквозь, второе место соприкосновения в конце, именно это место маркировано крыльями.

От лени обвиснет потолок; и когда опустятся руки, то протечет дом. <...> Птица небесная может перенести слово твое, и крылатая – пересказать речь твою (10: 18–20).

Помазанник уверен, что без фанеры:

...дом бы ночью скомкался, как одеяло, кровля бы сползла, как одеяло с постели, и стало бы дуть...<...> А если спящие окажутся без сползшего с них дома? Что тогда? Дом скомкался и все лежат по-ночному, ...как белые метины подзаборной бабочки» (1, 428).

Люди, по его представлениям, даже еще не стали гусеницами из отложенных яиц. Они еще вне главных метаморфоз, в том состоянии, когда их можно просто уничтожить коричневой мазью и ничего не будет. Страх мази – страх смерти, не преображающей, но останавливающей, уничтожающей без воскресения.

Повествователь оставляет в финале помазанника в виде тела на его «ложе» и плачущих вокруг него.

...и если упадет дерево на юг или на север, то оно там и останется, куда упадет (11: 3);

И возвратится прах в землю, чем он и был; а дух возвратится к Богу, Который дал его (12: 7).

Книги завершаются вместе с человеческой жизнью, но изложенное в них не линейно-необратимо, полет осуществлялся кругами, с использованием фигур пилотажа; предполагается не столько читательское возвращение к началу и рефлексивное перечтение рассказа (хотя в идеале это предполагает любое худо-

¹ Там же. С. 649.

жественное произведение), сколько такой же «полет» над прочитанным, рефлексивное обращение к различным его деталям и частностям и открытие их связи с удаленными от них в зримом пространстве смыслами и текстами, полет в границах новых метафор и новых художественных миров.

ХРИСТИАНСКИЕ АССОЦИАЦИИ

Как уже говорилось, в рассказе А. Эппеля герой – дедушка, мечтающий стать деревом. Он уже слишком стар для этой жизни. У него происходят абerrации восприятия: все идет в замедленном темпе и тем самым совершенно обесмысливается, – ведь действия ценны, лишь когда имеют цель, их полезность с успехом заменяет смысл, а он видит только бесконечно тянущиеся процессы. Его внучки смеются над ним, жена совершает ненужные, неприятные действия – бреет его, кормит, лечит... Он придумал, как исполнить мечту, и встал в дверном проеме, ведущем из обжитого пространства дома на нежилую веранду с воробьями. Соседка, девушка Вера, спускаясь по узкой крутой лесенке в девять ступенек (нет ли здесь отсылки к дантовским кругам? – в деревья/кусты превращаются самоубийцы в седьмом круге Ада) на «лестничном повороте, предваряющем второе колено трапа» (1, 428–429), открывает дверь и тем самым выталкивает старика с веревкой на шее, и он повисает, раскинув руки. Осознав случившееся, она бежит за ножом и перерезает веревку, домочадцы зовут доктора. Но сверхбытовое событие текста совершено – *Вера* вытолкнула раба из житейской суеты в иное измерение и сделала его *Помазанником*. Помазанник – буквальный перевод слова *мессия*, и далее мы рассмотрим, какие соответствия в Библии имеет мотив становления деревом и в какой связи он находится с подобным именованьем персонажа.

При сотворении мира сушу и дерево Бог создал в третий день. (1-й – отделение света от тьмы, 2-й – неба от воды, 4-й – светила, 5-й – пресмыкающихся и птиц, 6-й – животных и человека; трава и дерево с плодом даны им в пищу.) Поражает неделимость земли и растущего на ней, и средоточие всего этого в древе. А еще значимо, что светила и существа – это второй этап – заселения и разнообразия мира, а дерево опять попадает в сердцевину: в нем второй этап соединяется с первым – фундаментальным, базовым мироустройством.

Тайна неисчерпаемого проявления Жизни связана с ритмическим обновлением Космоса. Поэтому Космос воображается в виде гигантского дерева: способ существования Космоса, и в первую очередь его способность к бесконечному возрождению, символически уподобляется жизни дерева. <...> Образ дерева избран не только как символ Космоса, но и как способ выражения жизни, молодости, бессмертия, мудрости и знания¹, –

это слова М. Элиаде о Мировом Древе. В Эдеме было два особых Древа: Древо Познания и Древо Жизни, которые рассматриваются как варианты Мирового Древа², но именно из напряжения различия между ними рождается сюжет 2–3-й глав Книги Бытия.

И сказал Господь Бог: вот, Адам стал как один из Нас, зная добро и зло; и теперь как бы не простер он руки своей, и не взял также от дерева жизни, и не вкусил, и не стал жить вечно. И выслав его Господь Бог из сада Едемского, чтобы возделывать землю, из которой он взят. И изгнал Адама, и поставил на востоке у сада Едемского Херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни (Быт. 3: 22–24).

Адам вкусил от одного дерева и был столь опьянен открывшимся, что не осознал, что истинная полнота доступна лишь после вкушения от второго дерева, путь к которому ему успели преградить. Это глубочайший символ для всей цивилизации человека – очарованность познанием, вера в него и упование на него, тогда как доступ к главному – закрыт, неведом. И человек подобен Богу, но отнюдь не обладает его могуществом, бессмертием, не ведает блаженства. Поиск пути к Древу Жизни на тысячелетия

¹ Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994. С. 94–95.

² Мифы народов мира: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 396, 406.

стал смыслом жизни и целью для богословов, мистиков, философов. В Апокалипсисе достижение древа жизни показано как венец (Откр. 22: 2, 14). Адам же получил замещение Древа Жизни в образе Евы, чье имя и переводится «жизнь». Но это человеческое, тленное, суетное замещение вечной жизни души кругом рождения и смерти, продолжения рода (родословное древо). Такое замещение есть в жизни *Помазанника*: жена, дочь, внучки, но необходимо ему исконное Древо, которого он достигает через последнее женское замещение – Веру.

Во многих традициях крест отождествляется с «Древом Средоточия», одним из вариантов Мирового Древа, Древом Жизни в Эдеме – центром для человеческого мира. Вертикальная линия – ствол, горизонтальная – ветви. Р. Генон в книге «Символика креста» видит отличие Древа Познания Добра и Зла от Древа Жизни в том, что первое двойственно, второе предполагает единство. Падший человек утратил чувство вечности и истинного единства и теперь стремится преодолеть свою дуальность. По средневековой легенде крест сделан из древесины древа познания, т.е. символизирует преодоление человеческой дуальности и выход в вечность. Распространена также символика креста / древа, вокруг которого обвивается змея, амбивалентный символ благотворности и зловредности, блуждания существа, его вовлеченность в серию бесконечных проявлений. В рассказе Эппеля есть соответствие змее в виде гусениц шелкопряда, пожирающих деревья, они внушают герою отвращение и страх; это не саранча Апокалипсиса, которая «не делала вреда траве земной, и никакой зелени, и никакому дереву, а только одним людям, которые не имеют печати Божией на челах своих» (9: 4).

Гусеница превращается в бабочку – символ души, т.е. и на этом уровне дублируется идея перехода в вечность. Кроме того, в традиции тесно связаны древо, яйцо и змея (в мифологии змеи рождаются из яйца¹). Яйцо, особенно его желток, также выступает предметом, которого старик не переносит – его семья постоянно ест яйца и масло, как будто у них вечная сырная седмица, масленица, предшествующая Великому посту (Пасхе специально по-

¹ *Мифы народов мира*: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 681.

священ другой рассказ книги – «Не убоишься страха ночного...»). Яйца символически связаны с Христом, который покоился в могиле, прежде чем воскреснуть, подобно скрытой в яйце жизни. Но старику нужна не чередка возрождений, а полный переход, он выходит из природного круга в вечность.

Значимо, что старик хочет не достичь дерева, не вкусить его плодов, но самому стать деревом с птицами небесными. Это отсылает к другому сюжетно-образному ряду Библии. В Евангелиях есть две знаменитых притчи о дереве: о горчичном зерне и о смоковнице.

Иную притчу предложил Он им, говоря: Царство Небесное подобно зерну горчичному, которое человек взял и посеял на поле своем, которое, хотя меньше всех семян, но, когда вырастет, бывает больше всех злаков и становится деревом, так что прилетают птицы небесные и укрываются в ветвях его (Мф. 13: 31–32; то же Мк. 4: 30–32, Лк. 13: 18–19).

На другой день, когда они вышли из Вифании, Он взалкал; и, увидев издалека смоковницу, покрытую листьями, пошел, не найдет ли чего на ней; но, придя к ней, ничего не нашел, кроме листьев, ибо еще не время было собирания смокв. И сказал ей Иисус: отныне да не вкушает никто от тебя плода вовек! И слышали то ученики Его (Мк. 11: 12–14).

Поутру, проходя мимо, увидели, что смоковница засохла до корня. И, вспомнив, Петр говорит Ему: Равви! посмотри, смоковница, которую Ты проклял, засохла. Иисус, отвечая, говорит им: имейте веру Божию, ибо истинно говорю вам, если кто скажет горе сей: поднимись и ввергнись в море, и не усомнится в сердце своем, но поверит, что сбудется по словам его, – будет ему, что ни скажет. Потому говорю вам: все, чего ни будете просить в молитве, верьте, что получите, – и будет вам (Мк. 11: 20–24; Мф. 21: 18–22).

Горчичное семя и смоковница объединяются мотивом веры.

И сказали Апостолы Господу: умножь в нас веру. Господь сказал: если бы вы имели веру с зерно горчичное и сказали смоковнице сей: исторгнись и пересадись в море, то она послушалась бы вас (Лк. 17: 5–6).

Вера поможет стать искомым деревом. Мотив наказания бесплодного древа поддерживается в Евангелиях в других эпизодах.

Уже и секира при корне дерев лежит: всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь (Мф. 3: 10; 7: 15–20; Лк. 3: 9; 6: 43–45).

И здесь уже дерево непосредственно отождествляется с человеком. Приходящему Христу режут ветви дерев и постилают по дороге (Мф. 21: 8; Мк. 11: 8). Однако здесь дерево оценивается по плоду, а у Эппеля этот мотив отсутствует совершенно. Дерево Помазанника вне категорий плодность / бесплодие и дурной плод / хороший. В связи с деревом есть в Евангелиях и мотив аберрации зрения.

Он, взяв слепого за руку, вывел его вон из селения и, плюнув ему на глаза, возложил на него руки и спросил его: видит ли что? Он, взглянув, сказал: вижу проходящих людей, как деревья. Потом опять возложил руки на глаза ему и велел ему взглянуть. И он исцелил и стал видеть все ясно (Мк. 8: 23–25).

Обратный мотив у Эппеля: как деревья герой видит не других, а себя, и его настоящее исцеление – перестать видеть себя человеком.

Главная проблема помазанника – как стать деревом, не укореняясь, не «прирастая к земле». Ницше писал:

С человеком происходит то же, что и с деревом. Чем больше стремится он вверх, к свету, тем глубже уходят корни его в землю, вниз, в мрак и глубину – ко злу.

По Юнгу:

...Образ дерева, стоящего в центре, является наиболее подходящим символом истоков бессознательного (корни), реализации сознательного (ствол), и «транс-сознательной» цели (крона, листва). Этот символ создается в ходе самопознающей индивидуации, продолжающей на микрокосмическом уровне макрокосмический процесс¹.

Помазанник должен преодолеть эту связанность двойственностью и вырваться из всех кругов. Идея не укореняться слиш-

¹ *Мифы народов мира*: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 407.

ком оригинальна и не свойственна воплощениям образа мирового древа, даже если присутствуют близкие герою Эппеля опасения змеообразного начала и неприязнь к временному.

И разовьет красу своих рамен,
Как пышный кедр на высотах Ливана:
Не подточить его червям времен;
Не смыть корней волнами океана...¹.

Так Древо тайное растет душой одной
Из влажной Вечности глубокой,
Одетое миров всечувственной весной,
Вселенской листвой звездноокой:
Се, Древо Жизни так цветет душой одной.

<...>

Глядятся Жизнь и Смерть очами всех огней
В озера Вечности двуликой;
И корни – свет ветвей, и ветви – сон корней,
И все одержит ствол великий, –
Одна душа горит душами всех огней².

Не уходя от корней, Иванов не уходит и от дуальности бытия. Способ не укореняться у героя Эппеля – повиснуть на веревке, не касаясь пола. Здесь возвращается как отторгнутое змеообразное начало (Вере почудилось, что из перерезанной веревки брызнула кровь), так и присутствует отсылка к смерти неотторжимой пары Иисуса – Иуды, повесившегося на осине (напомним, что повешение на дереве – традиционный способ казни у евреев в Ветхом Завете). Возможно, веревка – это небесный корень, древо перевернуто; возможно, быть повешенным – единственный способ быть соотносенным с принятием крестной муки распятия. И это соотношение особенно подчеркивает загадку наименования, устраняя игровую иронию, которую исходно только и воспринимает читатель.

В таинствах Православной церкви все приобщающиеся к ней являются *помазуемыми*, проходя елеопомазание и миропомаза-

¹ Шевырев С.П. Мысль // Веневитинов Д., Шевырев С., Хомяков А. Стихотворения. Л., 1937. С. 125.

² Иванов В.И. Дриада // Иванов В.И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб., 1995. С. 163.

ние (над больными совершается еще и елеосвящение). Скорее всего, семья Помазанника – иудейская семья, хотя нельзя утверждать этого однозначно: на «травяных улицах», описанных Эппелем, живут старообрядцы, католики, иудеи, православные и просто безбожники в столь тесных взаимодействиях, что происходит невольный сплав и религиозных традиций – с бунтом, с потрясением основ, но происходит.

И облекшись в нового, который обновляется в познании по образу Создавшего его, где нет ни Еллина, ни Иудея, ни обрезания, ни необрезания, варвара, Скифа, раба, свободного, но все и во всем Христос (Колос. 3: 10–11).

В Св. Писании образ масла – символ Божьей милости. Елеопомазание символизирует изливание Божией милости на помазуемого и совершается на утрени с полиелеем после чтения Евангелия и над крещаемыми перед крещением. Миропомазание совершается после крещения, единственный раз в жизни (второй раз только над монархами). В Православном катехизисе сказано:

Миропомазание есть таинство, в котором верующие, при помазании святым Миром частей тела во имя Святого Духа, получают дары Святого Духа, возвращающие и укрепляющие к жизни духовной.

Разнообразие благовонных веществ в составе Мира символически указывает на обилие и разнообразие благодатных даров Святого Духа, сообщаемых в Миропомазании. Обрядовая сторона таинства Миропомазания состоит из двух частей: из освящения Мира, которое происходит на Страстной седмице в Великий Четверг после торжественного Мироварения, и собственно помазания. Если искать случаи «помазания» у Эппеля, то можно заключить, что все время происходит помазание героя бытом, суетой – мазью, пеной для бритья, яичными желтками, маслом и т.п. (и все это отнюдь не благовонно), а герой от этого помазания уклоняется, как от отвратительного. Это пародия, снижение христианских Таинств, призванная напомнить о них. Вместо Божьей милости и Святого Духа герой получает насильственное причащение суетой, дары тленной неодухотворенной материи. Не удивительно, что помазуемым он быть не желает, и от крещения бы-

том, «благодати» вхождения в жизнь временную отказывается. (Крещение, с которым связаны помазания – духовное рождение, его помазанник пройти пытается. Он приемлет с глубокой верой свое таинство, не входящее в канонические семь христианской церкви; некая «благодать Божия вселяется» в его внутреннюю духовно-нравственную жизнь и изменяет ее.)

Является ли герой Мессией, прихода которого до сих пор ожидают в иудаизме, т.е. праведным, непобедимым и вечным царем из дома и града Давидова, избавителем человеческого рода? Видимо, нет, однако нельзя и говорить только о сниженном, пародийном значении слова. (Тем более, он не лже-мессия, он никак не возвещает о себе в подобном качестве.) Сближает его с мессией то, что он является в уничижении и совершает искупление своими страданиями и смертью, мотив неузнанного, незамеченного мессии очень силен в литературе конца XX века (см., например, романы А. Слаповского «Первое второе пришествие», Д. Рубиной «Вот идет Мессия...» и др.). Помазанник тот, кто через помазание елеем, в виде символа сообщения высших даров, возводится на высшее ответственное служение. Герой Эппеля, безусловно, возведен и избран, хотя, *что* это за служение, в чем его смысл, остается загадкой и тайной, требующей постижения. Возможно, как и библейские пророки, он призван для какого-то напоминания людям, забывшим в суете о вере и путях Божьих.

Мудрость мира сего есть безумие перед Богом (Кор. 1, 3: 19).

Сущность всякой веры состоит в том, что она придает жизни такой смысл, который не уничтожается смертью (Л. Толстой¹).

Эти два высказывания воскрешает в памяти рассказ А. Эппеля. Все герои его разумны и безумен только один, но с точки зрения вечности не обстоит ли все наоборот? И безумное желание стать деревом, вросшим не в землю, а в небо, и привлекающим лишь птиц небесных, уподобиться которым призывал Христос:

¹ О мотиве дерева-человека у него и в связи с ним см.: *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 291–303.

Душа не больше ли пищи и тело одежды? Взгляните на птиц небесных: они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш небесный питает их (Мф. 6: 25–26).

Не есть ли оно истинный разум среди заботящихся о наполнении желудка и внешней привлекательности? И Вера придала жизни Помазанника, переходящего в смерть, смысл, которого в ней никогда не было в суете заботы о выживании и продолжении рода. Только в старческом безумии он обрел необходимую духовную свободу оторваться – лишиться корней и войти в царствие небесное.

ДВА РАССКАЗА С ВЕРОЙ: В ПОИСКАХ ЕДИНОГО СМЫСЛА

(«Помазанник и Вера» и «Как мужик в люди выходил»)

Рассказы А.И. Эппеля, единые большей частью по месту и времени действия, системе персонажей, сквозным темам и метафорам, и печатавшиеся разрозненно в журналах, объединены самим автором в несколько циклов¹. Однако и читатель, начиная ориентироваться в этом сложном и многообразном художественном мире, выделяет для себя группы (особенно пары, двойчатки) рассказов, близких по сюжету и образности, отсылающие один к другому автоцитацией. Обращенные друг к другу зеркалами соответствий, такие группы рассказов создают новые смысловые структуры, высвечивая неявное в каждом из них по отдельности, побуждая читателя осмыслить что-то, мысли героев неподвластное, уловленное автором в сети метафор и образов, но не проговоренное ни в чьей рефлексии, не застывшее в определенности значения. Иначе говоря, предметом данного исследования явля-

¹ Это книги «Травяная улица» (1996), «Шампиньон моей жизни» (2000), «Дробленный сатана» (2002), «In telega» (2003), «Сладкий воздух и другие рассказы» (2008).

ются матрицы самовозрастания смысла в двух рассказах А. Эппеля, вовлеченных в диалог друг с другом и с миром. Один из этих рассказов по времени создания относится к рубежу 1970-х – 1980-х годов и обращен к миру детства рассказчика¹. Другой опубликован в конце 2006 года² и отражает реалии российской жизни 2000-х.

Тема памяти и беспамятства личности и культуры становится главной в этих рассказах, прочитанных сквозь призму друг друга.

Обратимся к параллелям и оппозициям. Сами заглавия этих рассказов соотносены как «священное и мирское»: *мужик – помазанник, в люди – вера* (игра омонимов: женского имени и важнейшего понятия духовной жизни – будет эксплицитно выражена во втором рассказе), или высокое и профанное. Сюжетная ситуация обоих рассказов – трансформация. Герой «Помазанника» – старик на пороге умирания, перехода в принципиально иное бытие, лишенное быта³. Герой «Мужика» – человек молодой, но не только и не столько возрастом, сколько душевной недоразвитостью⁴, простотой и открытостью новому быту, который лавиной обрушивается на него. Помазанник хочет превратиться в дерево,

¹ Впервые опубликован в «Дружбе народов» (1995, № 7). Он неоднократно переиздан в составе книги «Шампиньон моей жизни».

² Эппель А.И. Как мужик в люди выходил // Октябрь. 2006. № 9. [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://magazines.russ.ru/october/2006/9/ep8.html>. Все ссылки по этому изданию.

³ «Ты очень стар и прожил жизнь, и разгадал мир, полный ненужностей и докучливости. Ты хочешь приспособиться к нему, разоблаченному тобой, но всякий раз внезапно; ищешь от него защититься, а тебе в этом никто не помощник. Все подкрадываются и мешают» (1, 427).

⁴ У одного из героев Эппеля любимой характеристикой учеников было слово «недовдутый» (рассказ «Чреватая идея»). Этот герой жил в мире совершенных геометрических фигур, не терпел какой-либо неясности, многозначности, неподконтрольности своему (человеческому) рацио. Это несколько утрированная (спародированная) восприятием чудака-самоучки платоновская модель недостаточного соответствия идеальному миру нашего мира теней и подобий. «В панцире своих принципов (игра слов принадлежит ему) Н. словно бы пенял миру: “Ну ты, недовдутый!”», хотя окружающая жизнь недовдудтой быть предпочитала, а уж ученики его были недовдудтymi точно» (2, 127). Герои недотепы и недоумки нередки в прозе Эппеля.

на которое будут слетаться птицы, считая свои пальцы «прутиками». Этот образ восходит к архетипическим образам Древа Жизни и Древа Познания, о чем уже было сказано выше. Он безымянен, «соседский дедушка», а его сознание, втекая и перетекая в авторское, маркирует себя обобщенно-личным «ты». «Мужик» хочет стать как «люди», например, его сосед-олигарх, или же любовница-студентка, которая говорит правильно, или же литературоведы, которые собираются в Ясной поляне, «деятели искусства и литературы». Т.е. он решил «пообтесаться». Это желание несколько парадоксально, поскольку он в некотором смысле дерево, деревянный человек изначально, поскольку имя ему – Сучок.

Облаченный в вишневые бермуды провинциальный вахлак Сучок, прозванный так еще в родном Помоздине¹, молодой, нахальный и богатый, сидел в шезлонге на лужайке своей подмосковной дачи.

Прозвище это играет смыслами. Помимо деревянных мотивов в нем слышится и нецензурная лексика зоны, нечто между «ссучиться» и «сукиным сыном»². Прозвище, полностью заменяющее имя («погоняло»), характерная черта именно этого хроптопа. Ср.:

У Сурка вторая ходка и черные горячечные глаза маньяка. Сорока сидит за убийство в извращенной форме, о чем он нам время от времени напоминает, если хочет напугать³.

¹ Этот топоним ранее появлялся в рассказе «Летела пуля»: «Правда, дружка перевели отсюда куда-то в С ы к в т ы к в к а р, и он сказал: “На кой она мне, и писем ей слать не буду! Найду там пермячку болотную с Помоздина!”, а ему ее адрес оставил. Вот часовой и переписывается с чужой невестой» (2, 380). Типаж «огольца из...» ранее появлялся в рассказе о паре, вызывавшей недоумение соседей, «Вы у меня второй» («Травяная улица»). Мужичок из Кеми выбился в лейтенанты, «сам младший лейтенант Василий Иванов сын Суворов, бывший оголец из города Кеми, приравливается к травяной улице» (1, 153). Он избивает Ольгу замоченным бельем из неприязни к ее мнимым любовникам, Сучок дал студентке «по уху», поскольку «не выносил замечаний».

² «Сучонок» – нередкое обращение в мире героев Эппеля.

³ Лимонов Э.В. Торжество метафизики. М., 2005. С. 16.

Это бросает свой ответ на богатство Сучка, который «вошел в силу и стал ездить с мигалкой, его попринимали в разные закрытые места». Эта принадлежность преступному миру под личиной легального одновременно принадлежность миру мифологическому, где истинное имя скрывается ради неуязвимости его носителя, а прозвище ясно говорит о его качествах. Из мифов же идет сюжет ожившей деревянной куклы, наиболее известная из которых в российской культуре – Буратино. Главная достопримечательность внешности Буратино – длинный нос. Семантика образа сучка на дереве (бокового отростка или остатка срезанного бокового отростка – порок древесины, также «плохое дерево в сук растет», «по сучку дерево не тужит» – Даль) – это семантика противостояния, нарушающего гладкость: «без сучка, без задоринки»¹. При обработке сучки нужно стесать. Сучок отрубают, ломают, обламывают, спиливают, иначе не него можно напороться («на крепкий сук – острый топор»)². Нос Буратино и его вздорный характер родились именно как аналогия сучка, нежелающего уничтожаться. (В то же время Буратино – марионетка,

¹ Есть еще глагол сучить – двигать, перебирая и задевая одним за другое (ногами), хотя от него не образуется существительное «сучок», но семантику возможных неприятностей от сучка он поддерживает.

² Мотивы, связанные с сучками в других рассказах, подготавливают это прозвище. «Но такое удастся, если дрова сосна или береза. И без сучков. И сухие. А если нет, если это косослойная какая-нибудь или мокрая древесина, или сучки в ней пронизывающие, тогда одно средство – колун. А колуном тебе самому, как и двуручной пилой, дров не напроизводить. <...> Вот ничего топором не получилось. Вот – хэк! – толстый колун засел в нерасседающейся древесине. Хорошо. Мужик его переворачивает вместе с мокрым спилком и из-за спины – хэк! – опускает колунной спинкой на подстанов. И еще раз закидывает за себя неподъемную вещь. И еще. И кругляк наконец рассаживается, и сразу видно, что держал его матерый сук – толстый и наперек проходящий» («Летела пуля», 2, 373–374). В рассказе «Чужой тогда в пейзаже», где тоже анекдотически обыгрывается чтение Толстого, столяр дядя Миша все время твердит фразу: «Всем прощу – еловому сучку не прощу» (2, 426, 428, 455), – поскольку загубил на нем редкостный инструмент, поленившись убрать его стамеской. Сучок связан с цеплянием: «коньки, прикрученные к валеночным галошам или сапогам особой деревянной закруткой – сучком в веревке», на таких коньках ехали, зацепившись крюком за грузовик («Худо тут», 1, 120), ср.: выбиться из деревенских вахлаков в ездящие с мигалкой.

кукла-мишень для битья, что означает этимология этого имени¹, а его автор – Толстой да не тот – и прогибался, и расстилался, в отличие от Льва Толстого – бунтаря и гиганта.) Иными словами, сучок – уже принадлежность неживого дерева, или же неживая, мертвая часть дерева, в имени звучит мотив псевдожизни, смерти в маске жизни², но все-таки это дерево, и дерево занятой формы³, и что-то этот сучок подденет и вытянет на свет Божий (хотя, по Далю, «правды в сучок не засунешь», у Даля же приводится выражение, указывающее на сучок именно как на обозначение органа восприятия и осмысления прежде всего: «лишние сучки в избе есть» – лишние глаза, уши; «сказал бы словцо, да сучок в избе есть»).

Есть в этом прозвище и метатекстуальные коннотации. Сучок на деревоторчит и колется, мешает, он нечто побочное и, как правило, лишнее, хотя иногда пригоден как крючок, чтобы что-нибудь повесить или найти с его помощью – палкой с сучками на конце ищут грибы. Здесь Сучок та «зацепка», которая помогает искать смыслы и даже заставляет это делать своей неуместностью, нарочитой торчащостью, если можно так выразиться, из всех контекстов. Есть еще действие – сучить – свивать в одну нить, то, чем заняты порой автор и читатель. Прозвище, наиболее вероятно, произошло от фамилии Сучков – Сучков Борис Леонтьевич (1917–74), российский литературовед, член-корреспондент АН СССР (1968), получивший посмертно (1975) государственную премию за книгу «Исторические судьбы реализма» (1967).

Кроме того, известна пословица «в чужом глазу сучок видит, в своем – бревна не замечает», берущая начало в Евангелиях (Мф. 7: 3–5; Лк. 6: 41–42) и вводящая тему запрета осуждения

¹ См.: Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М., 1997. С. 703–704.

² Именно этот мотив связан чаще всего с сюжетом об оживающих куклах, см. об этом: Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. I. Таллинн, 1992. С. 377–380.

³ «Однако кукла может нести и эмоционально противоположный заряд, ассоциируясь с игрой и весельем народного балагана и с поэзией детской игры» (Там же. С. 380).

(вырвать сучок из глаза ближнего своего), суда над другим человеком – т.е. собственно толстовскую тему, о которой пойдет речь ниже. Также возможно, что очевидные каждому недостатки Сучка как представителя охлоса, черни, уничтожающей культуру, не дают заметить просвещенному читателю бревно в своем глазу, обратить взор на себя и заняться рефлексией, почему всегда хозяин жизни Сучок (сучок в чужом глазу можно интерпретировать и как *отражение* бревна в собственном¹, а не только как небольшой чужой грех по сравнению с большим своим).

Еще один круг ассоциаций этого прозвища наделяет героя несколько гротескной и карнавальной жизненностью. Это отсылки к популярной песне Державина «Шуточное желание».

Если б милые девицы
Так могли летать, как птицы,
И садились на сучках,
Я желал бы быть сучочком,
Чтобы тысячам девочкам
На моих сидеть ветвях.

Пусть сидели бы и пели,
Вили гнезда и свистели,
Выводили и птенцов;
Никогда б я не сгибался,
Вечно ими любовался,
Был счастливей всех сучков².

¹ Понять это помогает феномен фотографии, увлечение фотографией свойственно рассказчикам Эппеля («Где пляшут и поют», «Черный воздух, белые чайки», «Пока и поскольку» и др.), т.е. голосу от «я».

² Державин Г.Р. Полное собрание стихотворений. Л., 1957. С. 288. У Лимонова, где эта песня – неперемный атрибут эковской самодеятельности: «От этого старомодного юмора зэки поморщились. Во всяком случае, те, лица кого я мог видеть». У Эппеля с девками на суках (собирающими плоды) и их шутками («барсук повесил яйца на сук») связана детская эротика подглядывания («Худо тут», 1, 136–137). Вообще, сучок порождает вуайеризм. «Любая живая душа – даже кот, даже собаченция с пластиночного ярлыка, пробегая мимо дырки от вывалившегося в заборной доске сучка, обязательно заглянут в заборную жизнь. Это нормальный рефлекс живых творений. О человеке и говорить нечего – он прирожденный вуайер. И в дырочном эффекте я полагаю как раз феномен театра, ибо сцена – она та же дырка в заборе, от которой живая тварь не в состоянии оторваться. В нашем случае в вывалившийся сучок первым заглядывает Мессерер» («His masters voice», 3, 67). «И вдруг, как выбегла, так

Жизнь предоставляет Сучку возможности любоваться «голыми бабами, вытворявшими хрен знает что», «женой с данными фотомодели», женой соседа-олигарха:

А там розовеет олигархова жена. В золотых стрингах. Причем ленточка ушла куда надо и не виднеется. Даже охранник на вышке покраснел и отворотил морду. Похоже, соседка раскладывает вдоль дорожки перламутровые раковины южных морей. Ясное дело, что кверху задом.

Желание «пообтесаться» (хотя языком для сучка приурочена только возможность *стесаться*) приводит героя на распутье между двумя системами мировоззрения, «образами веры»: с одной стороны – Толстой (на Библию Сучок «не повелся» из-за недоступности языка: «наткнувшись на “кто умножает познания, умножает скорбь”, не повелся. В Помоздине говорили ловчее: “Меньше знаешь – крепче спишь”»), с другой стороны – глянец (гламур). Толстой – культура словесная, требующая чтения, внимания в прочитанное, следования ему на основе понимания (наполняющая жизнь смыслом). Глянец, воплощенный в имении соседа-олигарха со всеми его составляющими (таблички с именами библейских деревьев, покупной водопад Ниагара в натуральную величину, лошадь величиной с собаку, охрана с израильскими автоматами) – культура визуальная, бьющая на подсознание, требующая появления желаний иметь то же самое у себя (вызывающая фрустрацию).

Главный козырь глянца – эротика, женское нагое тело, воздействующее на «основной инстинкт»:

Сучок хотя не покраснел, но поправил в бермудах чего поправляют, тоже отворотился и листанул статью.

и убегает на терраску и зырит оттудова в сучок где был» («Леонидова победа», 1, 327), Леонид потом подглядывает за играми в лебеде. В «Сладком воздухе», хотя развешивающие сахарин «харкали в дырку от сучка в стеной доске», воздух «поднюхивал» рядом нищий, пивший чай (мотив осзания запахов как начала подглядывания и подслушивания сквозной у Эппеля: «Рождество в Пропащем переулке», «Aestas sacra», «Чулки со стрелкой» и др.). Это подглядывание – метапоэтический мотив. Через героя-Сучка читатель также подглядывает и подслушивает мир смыслов.

Однако нагота этого тела подобна нагоде в стриптизе, проанализированной Р. Бартом: «обнажаясь, женщина одновременно де-сексуализируется», «по мере того как женщина якобы обнажает свое тело, на него накидываются все новые и новые покрывала», а аксессуары:

...Служат постоянному дистанцированию разоблачаемого тела, окутывают его удобной опознаваемостью ритуала. <...> ...Живое тело все время включается в разряд предметов роскоши, магически обрамляющих человека, <...> если наряд неправдоподобен, <...> то и сменяющая его нагота тоже остается нереальной, гладко-замкнутой, словно какой-то красивый отшлифованный предмет, самой своей необычностью огражденный от всякого человеческого применения¹.

Она статуарна, не случайно, несмотря на розовый цвет (в античности статуи как раз раскрашивались) и позу – это изображение Венеры Каллипиги (Прекраснозадой) с раковинами (рождение Венеры). Нагота не является здесь эротически ценной, она означает богатство, как на картинке журнала или телеэкрана любой рекламируемый предмет сопровождается изображением девушки-модели. Нагая женщина убеждает, что объекты рядом с ней желанны и ценны, раз при них то, что в обычной жизни закрыто одеждой. В этом рассказе возникает миф о Пигмалионе и Галатее, крайне востребованный в современной субкультуре в своей инверсии. Если в классическом греческом мифе жрец Афродиты создал статую, главное достоинство которой в том, что она стала живой любимой женщиной, то в современной культуре главное достоинство живой женщины в том, насколько она способна быть статуей, т.е. стать фотомodelью и быть запечатленной, застыть в созданном облике с одним утилитарным назначением – лицо такого-то товара. Индивидуальность нивелируется, поскольку красота, становящаяся знаком богатства крайне стандартизирована и размножена, растиражирована. По этому принципу Галатее Сучок и выбрал жену – с *данными* фотомодели: она только материал, из которого можно сделать статую-картинку. Материал этот чересчур натуральный, чтобы дотянуть

¹ Барт Р. Мифологии. М., 1996. С. 187, 188.

до идеала. Это, скорее, богиня Земли и плодородия в архаичном, неискаженном варианте. К ней приехала ее мать, которая не может жить без «петрушки-сендерюшки»; английский газон «по журналу» засеян луком и морковкой. (Отголоски мифа о Деметре и дочери ее Персефоне, утрата которой стала для Деметры страшнейшим горем. Сучок не тянет на роль Гадеса, способного связать матери и дочери разорвать:

На крыльцо вышла жена. Похоже, за сендерюшкой. Почему-то не видно, что она с данными фотомодели. Твою мать!!! Оказывается, она в материнской кофте! С отодратыми пуговицами...

Мужчине нужно быть Пигмалионом, мотив воздействия на женщину, формирования ее по своему представлению, высокая ценность именно податливой натуры, способной к метаморфозам, встречается постоянно, почти в любом взятом наугад тексте¹. Но герой Эппеля – Пигмалион без личности и индивидуальности, который пытается приспособить весь мир к функции топора-колуна, чтобы «пообтесаться» самому. Сюжет о Пигмалионе метафорически (один миф о смерти воскресении, браке и рождении)

¹ Ср., например два произведения в одном жанре «городской сказки» с одним сюжетом и написанные почти одновременно: «Аптекарь» В. Орлова и «Анахрон» В. Беньковского и Е. Хаецкой. В обоих героям достается внезапно свалившаяся на него женщина из иного мира, за судьбу которой он вынужден принять на себя ответственность. Однако отношения с этими женщинами, несмотря на возникшее обоюдное чувство и погружение героев в одни и те же бытовые коллизии, складываются по-разному, именно в силу их способностей быть Галатеями. «Ведьма» у Орлова слишком самостоятельна, слишком исполненная собственных представлений и желаний, что в конце концов заставляет ее исчезнуть, раствориться в окружающей природе, из которой теперь будет большим подвигом ее вызволить. В «Анахроне» же героиня *tabula rasa*, чем намертво привязывает к себе героя, перетаскившего ее с семейством из средних веков, где она неминуемо бы погибла, в свою современную жизнь. Ср. также у Э. Лимонова: в романе «Это я – Эдичка» герою нужна «молоденькая, наивная, трогательная и красивая девушка, а не сформировавшийся монстр», но «таких девушек жизнь мне не предлагала» (*Лимонов Э.В. Это я – Эдичка. М., 1990. С. 229*); его любимая Елена, разрушавшая его жизнь и свою собственную и была изначально такой девушкой, а стала фотомоделью и блудницей: Пигмалион-поэт потерпел фиаско в конкуренции с Пигмалионом-Западом с его омертвляющими ценностями цивилизации.

связан с сюжетом о сотере и блуднице (в частности, Христе и Магдалине)¹, блуднице соответствует богиня любви Афродита (по варианту мифа оживает именно ее статуя), спасающая Пигмалиона – дарующая ему брак. Мотив спасения неразрывно связан с верой, и в тексте рассказ его представляет имя жены с данными – Вера, и вопрос, звучащий в финале:

Вера, ты в чем?! – в смятении кричит Сучок.

В «Помазаннике и Вере» мы находим сходную связь персонажей именно на уровне мифа. Вера – соседская девушка, «сильно выросшая в эвакуации включая груди» (1, 423), «красится цветными карандашами странная девушка Вера» (1, 433).

Вера собиралась в школу рабочей молодежи и поэтому украшала молодое и пухлое лицо. Она натерла какую-то бумажку красным облупленным карандашом и обработала ею для более особого кумачного румянца щеки, глядясь при этом в стоящее на фразетовой, представляющей счетверенную львиную лапу ноге, покачивающееся в облезлой до латуни квадратной рамке зеркало. Потом по бровьям, дочиста выщипанным местам, вдавливая наслонявленный черный карандаш в припухлые безволосые места, провела тонкие линии, и получились как бы лупо-глазые домики. Потом отчесала волосы назад, поближе и параллельно к узкому лбу схватила их заколкой, а сбоку под волосы, между корнями и заколкой, протиснула палец, которым вытащила, морщась, из-под заколки волосы вперед и вверх, пока надо лбом не получился пустой волосяной валик. Затем принялась во все стороны наклоняться, проверяя, не видна ли комбинация, но ничего не увидела, так как наклоны передавались подолу, и он, опускаясь, нарушал картину (1, 425);

Вера, не размышляя, сразу пошла задом – так ей было ловчей и так она сильнее ощущала запахи лестницы – нос при дальнем опускании ноги оказывался вровень с какой-нибудь ступенькой (рука при этом держалась за

¹ См.: *Фрейдберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 78–79. Сотеры – боги соединения и брака, «получается метафора, которая к концу родового строя принимает образ ‘блуда’, ‘распутства’, этот образ массового оплодотворения, прикрепленного к отдельным женщинам, тесно увязывается с рождением и преодолением смерти, а потому и спасением. Так ‘блуд’ оказывается метафорой спасения, а женское божество производительности – божеством эротической любви, или жрицей ее, или просто блудницей. Коррелят мужского плодотворящего начала, такая богиня становится его парным соответствием, и так как они оба проходят под одинаковым семантическим знаком, то получается такая чуждая для нас пара, как Спаситель и Блудница (Сотер и Порна)».

жердяное перило), и от ступеньки в Верины ноздри отшибался противогнидный керосин собственных ее волос (правда, на лестнице и так пахло керосинками). Заодно она видела в прозоры, не заколоченные меж ступенных тесин, трухлявую суть дома, да и сам факт растягивания бедер на длинном шагу был приятен, потому что ощущались ноги тела, а также само туловище, пахнувшее пудрой Л а н д ы ш е м и попрысканное К а р м е н о м (1, 430);

...Всеми своим круглым лицом, всеми своими кумачными щеками, всеми бровями домиком и пустой над низковатым лбом трубкой прически заверещала (1, 431–432).

Вера здесь – «блудница» в силу молодых желаний и старательного украшения себя в соответствии с гламуром своего времени. Со «стареньким дедушкой» ее связь не эротическая, но спасительная в двух аспектах: для людей – вытертым о хлеб ножом она перерезает веревку, на которой он повис, для него самого – толкнув крупом дверь, она выталкивает его из проема в иное существование – он повисает на веревке и исполняет свою мечту стать деревом. Вера этого рассказа более витальна – ее можно не только видеть, но обонять и осязать, она ощущает свое тело благодаря одежде, она занята своим лицом, превращая его в маску – лиц женщин второго рассказа никто не видит. Мотив метаморфоз и статуарного застывания мифа о Пигмалионе переносится здесь на Помазанника, становящегося деревом, а элементы жречества связаны с Верой: видения необычного, ритуальное очищение ножа о хлеб, ритуально закрепленное облачение в одежды. Растительный код в одном рассказе связан с героем, как членом двуединой пары, в другом – с героиней, женским началом. Такая же инверсия характерна для «культурного» кода: в «Помазаннике» он закреплен за Верой (духи «Кармен», школа, желание, чтобы музыка была мелодичной; помазанник от культуры уходит все дальше: не приемлет бритва, традиционно закрепленной жирной еды, музыка, производимая его домочадцами неотличима от скрипа двери, в проем которой его вытолкнет Вера); в «Мужичке...» культуры набирается Сучок: от студентки, литературоведов, чтения, наблюдения за соседями и т.д., Вера же стремится вернуться к стихийной бесформенности (кофта без пуговиц) и слиянию с первоматерией – похожа на мать, привязана к земле, любовь для нее не связана с визуальной эротикой:

Когда он вернулся домой, жена, конечно, проснулась и расположилась было ответить его чувству, но где там! У Сучка из-за студенткиной грубости отсырели пальцы ног, и в лавандовой от французской стирки постели некультурно запахло, –

пасует именно герой. Такая многоуровневая связь аналогией и инверсией двух пар (с преобладанием женского начала (действующих лиц) в обоих случаях) связывает их в единый миф об андрогине¹: необходимому соединению мужского и женского начал в исходную и конечную целостность, а значит, и с платоновскими мотивами памяти и познания истины.

По словам О.М. Фрейденберг, «город и страна являются объектами сотерии в культе богинь-спасительниц, причем они метафорически увязываются с образом цветущего времени года, и их спасение приурочивается к расцвету растительности, к плодородию животных и людей», здесь же «въезд в город»², «‘блуд’ есть метафора спасения и блудница связана с городом»³. В рассказах Эппеля этот компонент отражен непосредственно: Вера уезжает в эвакуацию во время войны и возвращается вместе с победой и улучшением жизни. Сучок – вахлак из провинции⁴ – Москву завоевал, приобрел землю в собственность, и результаты его победы выражаются в «блудницах», связанных с ним. В обоих случаях действие происходит летом – во время наивысшего расцвета жизни, цветения. Таким образом, мифологическая память литературного текста воскрешает сюжет о спасении и подчеркивает его

¹ В «древе» не случайно звучит имя «Ева»; в мифологии дерево и женское начало семантически связаны: женщины произошли от деревьев, духи деревьев выступают в женском облике, та же Ева как бы заменила собой утраченное из-за нее древо жизни, и имя ее означает «жизнь» (см.: *Голан А.* Миф и символ. М., 1994. С. 157). Т.е. в «Помазаннике и Вере» намечается желание перехода мужского начала в женское, уже не на таком пародийном уровне как в предыдущем рассказе книги: «Леонидова победа», – отсюда и возникающее единение с Верой. Сучка женщины окружают и подавляют, но он остается чисто внешним дополнением к ним.

² *Фрейденберг О.М.* Ук. соч.. С. 78.

³ Там же. С. 79.

⁴ См. об этом типе героя также эссе «Комплекс полноценности» в книге «In telega».

как доминирующий в повествовании о, казалось бы, каких-то странных и курьезных случаях.

В недавнем романе Пелевина «Empire V», парного к «Generation П», излагается теория «двух главных вампирических наук» – гламура и дискурса. Исходно герой, юный вампир:

...Представлял их значение смутно: считал, что «дискурс» – это что-то умное и непонятное, а «гламур» – что-то шикарное и дорогое.

Однако он узнает:

...Гламур и дискурс – на самом деле одно и то же. <...> Это два столпа современной культуры, которые смыкаются в арку высоко над нашими головами.

Все, что ты видишь на фотографиях – это гламур. А столбики из букв, которые между фотографиями – это дискурс. <...> Можно сформулировать иначе. <...> Все, что человек говорит – это дискурс... А то, как он при этом выглядит – это гламур. <...> Но это объяснение годится только в качестве отправной точки... <...> ...потому что в действительности значение этих понятий намного шире. <...> Гламур – это секс, выраженный через деньги. <...> Или, если угодно, деньги, выраженные через секс. А дискурс <...> – это сублимация гламура. <...> дискурс – это секс, которого не хватает, выраженный через деньги, которых нет. <...> Гламур и дискурс соотносятся как инь и ян... <...> Дискурс обрамляет гламур и служит для него чем-то вроде изысканного футляра. <...> А гламур вдыхает в дискурс жизненную силу и не дает ему усохнуть. <...> ...Гламур – это дискурс тела... А дискурс... – это гламур духа. – На стыке этих понятий возникает вся современная культура¹.

В частично похожей ситуации оказывается Сучок, однако ему преподают не теоретические основы, а практику гламура и дискурса (он не создатель, а потребитель, не управляющий, а управляемый), причем в отличие от черной утопии Пелевина гламур и дискурс, как словесная культура не одно и то же, а «дискурс» – литература противостоит гламуру не на жизнь, а на смерть. Сфера слова в рассказе «Как мужик в люди выходил» соединена с именем Толстого.

В прозе Эппеля нередко обыгрываются мотивы классиков – Тургенева, Гоголя и др., упоминаются их имена. Толстой входит

¹ Пелевин В.О. Empire V. М., 2006. С. 53–56.

вместе с мотивом «лучший писатель» по нелепой советской идеологии, обязательно определяющей вождя и «Первейшего»¹. Толстой – обязательный элемент школьного образования, однако «вещные слова яснополянского старца» («“Эрика” прекрасная», 3, 77) либо не доходят по назначению:

...Завтрашние школьники прохаживались по поводу лучшего в мире, но при этом истеричного хлюпика, писателя Толстого («Не убоишься страха ночного», 1, 259).

Сучок так и не дочитал рассказ «Филипок» в школе; либо понимаются буквально, как руководство к действию: о старике, столкнувшемся бидоном с автомобилем:

...На самом деле мертвяком прикинулся, ибо в первую пятилетку, когда стал знать грамоте, навсегда запомнил первое и последнее прочитанное им произведение – весьма вроде бы ценимую Федором Достоевским сказку вроде бы Льва Толстого «Медведь и мужик» (мужик увидел медведя, притворился мертвым и от страха окутался нехорошим духом. Медведь мужика обнюхал и, ошарашенный столь могучим запахом русского человека, задирать его не стал). <...> ...Третьи просто не умея притерпеться к оглушительной вони, которую вырабатывал из-за всеобщей грамотности начитавшийся Толстого мимикрирующий хитрюга («Чужой тогда в пейзаже», 2, 439–440);

Сучок думает о теще, что она «ходила по дому и для экономии гасила свет, хотя в статье “В чем моя вера” стояло: “Тот, кто ходит во тьме, не знает, куда идет”». В рассказе «Помазанник и Вера» образ Толстого присутствует через многочисленные культурные наслоения, как ассоциации, растворенные в самом воздухе рассказа. Б.М. Гаспаров, анализируя фрагмент из «Путешествия в Армению» О. Мандельштама о смерти – казни старых лип, видит в нем мотивы Толстого:

...Образ срубленного дерева, как «смерти» дерева явственно напоминает о рассказе Толстого «Три смерти»; к этому рассказу отсылает и философский смысл анализируемого фрагмента: противопоставление природы и человека. <...> ...Описание «черствой» липы, казалось, утратившей все

¹ См. об этом эссе «Среди долины ровныя...», «Не мечи бисер вообще!» (кн. «In telega»), а также в рассказе «Не убоишься страха ночного».

признаки жизни, высвечивается в проекции на знаменитое описание старого дуба в «Войне и мире»..., дуб у Толстого «растопырил свои обломанные, ободранные пальцы». <...> В статье «Не могу молчать» Толстой... рисует воображаемую сцену собственной смерти на виселице. <...> Теперь образ «сухой развилины», в его ассоциации с горлом старого человека, принимает для нас новый смысл. <...> ...Веревка из прачешной оказывается – в этом уникальном симбиозе смыслов – знаком «намыленной петли» в толстовской реминисценции. <...> ...Выражение «зеленая божба»... отсылает к конфликту Толстого с официальной церковью...; бунт писателя против церкви – его «божба» – в проекции на образ дерева становится «зеленой божбой»¹.

У Эппеля старый человек становится деревом, будучи в конфликте с миром людей, накидывая на свое горло веревку, а пальцы его становятся «прутиками», на которые могли бы садиться птицы. Для окружающих это – повешение старика. Связь мотивов *дерево – старик – Толстой* можно наблюдать и в записях Ю.К. Олеси «Ни дня без строчки»². Последние записи – о восхищении деревьями, его тень соединяется с тенью «каких-то свисающих с дерева весенних сережек!»³. Книга написана стариком, что неоднократно подчеркивается во взгляде на себя со стороны, он думает о смерти Толстого: «Я думаю о Льве Толстом в ночь на 20-е декабря 1959 года»⁴; размышления о Толстом в той или иной связи – лейтмотив книги.

Когда-то я, описывая какое-то свое бегство, говорил о том, как прикладываю лицо к дереву – к лицу брата, писал я; и дальше говорил, что это лицо длинное, в морщинах и что по нему бегают муравьи. У Ренара похоже

¹ Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 293–294.

² Совершенно аналогичный эппелевскому мотив звучит в финале. По Олеше самое прекрасное, из того, что он видел на земле – деревья. «Я помню сосну на каком-то холме, пронесшемся мимо меня в окне вагона. <...> Я запомнил на всю жизнь это дерево, которое, по всей вероятности, и еще стоит все там же на холме, все также откинувшись...» (Олеся Ю.К. Зависть. Три толстяка. Ни дня без строчки. М., 1989. С. 493). Такую же сосну видят многие герои рассказов на пути в Останкино, а герой рассказа «Одинокая душа Семен» ездит смотреть на нее специально, потому что она напоминает ему об «улетевших с дымом местах», в которые нет возврата.

³ Там же. С. 494.

⁴ Там же. С. 486.

о деревьях: семья деревьев, она примет его к себе, признает его своим... Кое-что он уже умеет: смотреть на облака, молчать¹.

О том же мечтает герой Эппеля. В то же время у Толстого есть рассказы, где написано о крайне неприятных для помазанника вещах. Так, в «Первой русской книге для чтения» есть рассказ «Как научились бухарцы разводить шелковичных червей», а в четвертой – «Шелковичный червь», где рассказчик использует «старые тутовые деревья» в своем саду для подкармливания червей, «в моем золотнике я сосчитал их 5835» («семян» червей, более точно говоря – яиц). Он возится с ними на письменном столе, наблюдает за сбрасыванием кожи, окукливанием и т.п., собирает новые яички бабочек и «на другой год я выкормил уже больше червей и больше вымотал шелку»². Помазанник боится непарного шелкопряда, который устраивает «затянутые белым кладки яиц», от них деревья сначала мажут коричневой липкой мазью, чего герой не выносит, а потом появляются гусеницы, что противно мечтающему стать деревом еще больше:

...Потому что гусеницы устраиваются на твоей развилке – прямо у головы – беспокойным жирным покровом (1, 424).

Но разве можно дать ей узнать прежде птиц, что ты – дерево? Ведь передвигая по пиджачной ветке свое тельце, она доползет до прутьев и поест листву. Да и поела уже. Вон как ногти обглоданы. О, черные ногти мои! О, я несчастное дерево! Нет, не так: о, я несчастный, ведь я не дерево! О, бедный! Не подползайте! Не вползайте! (1, 424).

Кроме того, рассказчики нескольких историй Толстого вырубают деревья, прикладывая к этому немало усилий: «Старый тополь», «Черемуха», «Дуб и орешник» (орешник пытается уничтожить дуб), «Как ходят деревья» («Четвертая русская книга для чтения»), «Лозина» («Вторая...»).

Рассказ «Как мужик в люди выходил», напротив, стилизован под «Русские книги для чтения» Толстого и своим названием, и содержанием. Мужики, по признанию старого Толстого, его любимые герои:

¹ Там же. С. 453. То же на с. 386.

² Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 тт. Т. 10. М., 1982. С. 183.

...Смиренный, трудовой, христианский, кроткий терпеливый народ, который вырастил и держит на своих плечах все то, что теперь так мучает и развращает его¹.

Однако Сучок уже представитель того «мужицкого народа», которого не миновала «развращенность и извращенность цивилизации Запада»². Это дано уже в коррекции толстовского заглавия Горьким. Характерные заголовки «былей» Толстого: «Как дядя Семен рассказывал про то, что с ним в лесу было», «Как тетушка рассказывала о том, как она выучилась шить», «Как мальчик рассказывал про то, как его не взяли в город», «Как мальчик рассказывал про то, как его в лесу застала гроза» и т.п. – везде «как», с удвоением в структуре; «Мужик и огурцы», «Мужик и лошадь», «Петр I и мужик», «Волк и мужик» и др., не говоря уже о мужиках-героях, не отраженных в заголовках; «Как мужик убрал камень», «Как мужик гусей делил». Мужики в этих рассказах бывают разные: глупые или хитрые, нравственные или весьма сомнительных моральных достоинств, однако осуждения автора они нигде не вызывают, максимум строгости – нейтральный повествовательный тон. Как была оговорка в одном из рассказов Эппеля:

При чем тут русский плен? Зачем из него брести? Чайковский же! Толстой! Вернее, Горький! А Репин? («Не убоишься страха ночного», 1, 249).

Так и мужик у него «вернее» горьковский: «В людях» – заглавие второй части трилогии («Детство», «В людях», «Мои университеты»), написанной не без оглядки на трилогию Толстого («Детство», «Отрочество», «Юность»). Этой переключкой проясняется истинная суть героя: «в люди» – стать «большим» человеком, культурным человеком, значительно повысить свой социальный статус, однако «человек» – это традиционное обращение к прислуге, и жить «в людях» – жить среди народа, работающего

¹ Толстой Л.Н. Предисловие к альбому: «Русские мужики» Н. Орлова // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 15. М., 1983. С. 322.

² Там же.

на «бар», среди черни. В генезисе Сучка младший лейтенант («Вы у меня второй»), распевавший песни, «которые Достоевский называл лакейскими» (1, 158). То есть выход в люди – это выход не дальше лакейства, простолюдинства в его худшем варианте – черни, пусть весьма преуспевающей: «в банке немерено бабок». У Сучка есть и непосредственный толстовский прообраз: «рассказ “Филипок” был в школе Сучком так и не дочитан». Родство героев не только суффиксальное («окончательное», не «избирательное сродство» Гете), но и самой природы, желающей обучаться. Филипок из «Новой азбуки» идет учиться, хотя его оставили дома по малолетству, однако в школу уже попадает не столько по упрямству желания, сколько силою обстоятельств: сначала к нему привязываются собаки и он уже боится идти обратно (похожая ситуация в рассказе Эппеля «Дурочка и грех»: мальчик по дороге дразнит разъяренных собак за забором, а потом попадает в положение, из которого уже нет выхода только как с огромными потерями; он идет из школы образовательной в школу жизни), потом его, боящегося учителя, подталкивает в класс баба с ведром. Осмелев, Филипок начинает похвастаться:

...Начал говорить Богородицу; но всякое слово говорил не так. Учитель остановил его и сказал: ты погоди хвалиться, а поучись. С тех пор Филипок стал ходить с ребятами в школу¹.

Сучок пытается порассуждать с «деятели искусства и литературы», спрашивает «для разговора... как они относятся к Евтушенко» – диалога, даже в шукшинском духе («Срезал»), не возникает. Для самообразования по рекомендации «яснополянских собутыльников» (участников конференции про «непонятки этого Толстого с церковью») он читает статью «В чем моя вера», при том что чтение это абсолютно не соответствует его запросу, являясь духовным (как в рассказе Толстого происходит смещение – грамота уравнивается с правильным чтением молитвы). Трактат «В чем моя вера» ставит вопрос смысла жизни, которым Сучок задаваться не собирался. Толстой включает такого читателя как он, в свою аудиторию:

¹ Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 тт. Т. 10. М., 1982. С. 12.

Вы – средний человек, полуверующий, полуневевающий, не имеющий времени углубляться в смысл человеческой жизни; и у вас нет никакого определенного мирозерцания, вы делаете то, что делают все. Христово учение не спорит с вами. Оно говорит: хорошо, вы не способны рассуждать, верить истинность преподаваемого вам учения, вам легче поступать зауряд со всеми; но как бы скромны вы ни были, вы все-таки чувствуете в себе того внутреннего судью, который иногда одобряет ваши поступки, согласные со всеми, иногда не одобряет их. Как бы ни скромна была ваша доля, вам приходится все-таки задумываться и спрашивать себя: так ли мне поступить, как все, или по-своему? В таких именно случаях, то есть когда вам представится надобность решить такой вопрос, правила Христа и предстанут перед вами во всей своей силе. И правила эти наверное дадут вам ответ на ваш вопрос, потому что они обнимают всю вашу жизнь, и они ответят вам согласно с вашим разумом и вашей совестью. Если вы ближе к вере, чем к неверию, то, поступая таким образом, вы поступаете по воле Бога; если вы ближе к свободомыслию, то вы, поступая так, поступаете по самым разумным правилам, какие существуют в мире, в чем вы сами убедитесь, потому что правила Христа сами в себе несут свой смысл и свое оправдание¹.

Неизвестно, прочтет ли Сучок² эти строки, поскольку читает он весьма своеобразно – наугад выбирая места, но каждый раз попадая в десятку, но его ситуация описана весьма точно. Он равняется на «всех» и находится в ситуации «напрасного гнева» («пребывал в ярости») по поводу предшествующих событий, это состояние распаляет в нем Толстой.

Сучок лишен метафорического мышления и отличается тем, что все понимает буквально (также и для помазанника метафора становится мифологической метаморфозой). Такой же способ чтения пытается развить у себя Л.Н. Толстой по отношению к Евангелию, отряхнув толкования и метафоры, сложившиеся за

¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 тт. Т. 23. М., 1957. С. 454. Далее все цитаты по этому изданию с указанием страниц в скобках в тексте работы (304–465).

² По его убеждению духовные вопросы волнуют всех: «Уже при окончании моей работы случилось следующее: мальчик, сын мой, рассказал мне, что между двумя совсем необразованными, еле грамотными людьми, служащими у нас, шел спор по случаю статьи какой-то духовной книжки, в которой сказано, что не грех убивать людей-преступников и убивать на войне» (434).

века существования этого текста¹. Толстой-читатель выступает здесь прежде всего как добросовестный переводчик, стремящийся к максимальной точности перевода важнейших понятий. По Эппелю именно переводчики Библии (Иероним, Кирилл и Мефодий) задали «начало почти всему, что именуется европейской культурной традицией. <...> ...Стали еще и творцами стиля, а стиль создается на века» (3, 209). Как Христос, по его размышлениям, разрушает сложившийся закон своим учением, так и он сам разрушает все устоявшиеся толкования. Невежественно чистый ум Сучка, хотя одновременно и развращенный извращениями богатства, принимает в себя то, что в энергии разрушения и созидания добирается до самых основ человеческой жизни, под маской внешнего образования, ликвидации безграмотности. (Также и помазанник, отошедший от нормального человеческого ума возрастной неадекватностью, приходит к разрушению основы своего человеческого существования в попытке стать деревом).

Посмотрим, как читает Сучок и как читает автор. Тем, с чего Толстой начинает, Сучок почти заканчивает, т.е. наконец-то открывает книгу с начала и берется читать ее подряд, а не просматривать наугад.

«Я прожил на свете пятьдесят пять лет и тридцать пять прожил нигилистом...» – читает Сучок. «Ну я-то помоложе!» – наконец-то радуется он...

Я прожил на свете 55 лет и, за исключением 14 или 15 детских, 35 лет я прожил нигилистом в настоящем значении этого слова, то есть не социалистом и революционером, как обыкновенно понимают это слово, а нигилистом в смысле отсутствия всякой веры (305).

Поскольку написанное в «мудреной статье» Сучок соотносит со своей жизнью напрямую, он радуется, что все исправит и устроит заблаговременно, мог бы и порадоваться тому, что у него не отсутствие всякой веры, а жена Вера. Однако подсознательно книга все же приводит его «в смятение», выраженное в крике: «Вера, ты в чем?». Если вера Толстого определена, то вера Сучка

¹ Он ужасается, «...что ясные слова эти значат не то, что значат, в шутку говорил их в их настоящем значении» (320).

(в глянец или во что-то другое) еще предмет установления, поскольку «семья не давала ему красиво жить».

В отличие от Сучка, от чтения Библии отказавшегося (попал он по своему методу на Екклесиаст, с которым особенно много переключек в рассказе «Помазанник и Вера»), Толстой говорит о личном общении с Евангелием, как о чтении в собственном сердце.

Я остался опять один с своим сердцем и с таинственной книгою пред собой. Я не мог дать ей того смысла, который давали другие, и не мог при- дать иного, и не мог отказаться от нее (309).

Там, где Толстой цитирует Библию, у Сучка опять возникают нелады с прочитанным.

...Тоже отворотился и листанул статью. А на странице увидел: «Всякое действие, имеющее целью украшение тела или выставление его, есть самый низкий и отвратительный поступок», и дальше: «И сказал ученикам своим: “Не заботьтесь... для тела, во что одеться... Посмотрите на лилии, как они растут: не трудятся, не прядут; но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них”». «Какой еще на хрен Соломон?» – не врубаются Сучок, а лилий, между прочим, за кованой оградой тоже немерено.

Сучок, для которого разврат по Толстому есть обычай «столичного житья», а «похоть» – единственное восприятие женственности (на конференции: «а поскольку Сучка дома ждала жена с данными фотомодели, то и бабы тамошние его не расположили. У одной, правда, он к кое-чему из фигуры поприкасался. Но она была литературовед и возмутилась) натывается на слова:

...Увеселение себя похотливыми книгами, театрами и балами есть самое подлое увеселение, что всякое действие, имеющее целью украшение тела или выставление его, есть самый низкий и отвратительный поступок. Вместо устройства нашей жизни, при котором считается необходимым и хорошим, чтобы молодой человек распутничал до женитьбы, вместо того, чтобы жизнь, разлучающую супругов, считать самой естественной, вместо узаконения сословия женщин, служащих разврату, вместо допускания и благословения развода, – вместо всего этого я представил себе, что нам делом и словом внушается, что одинокое безбрачное состояние человека, созревшего для половых сношений и не отрекшегося от них, есть уродство и

позор, что покидание человеком той, с какой он сошелся, перемена ее для другой есть не только такой же неестественный поступок, как кровосмешение, но есть и жестокий, бесчеловечный поступок (369).

Брак для Сучка – способ войти в социум, где «похвалялись женами». Жена его как раз не выставляет тело, которое должно быть выставлено, раз его ценят за модельность. Прочитанное проходит мимо Сучка, поскольку соотносимый с женой олигарха «отвратительный поступок» он требует от жены своей («Вера, ты в чем?!»). «И дальше» – это уже через двадцать страниц и относится в контексте не столько к одежде, сколько к проблеме бессмысленности улучшения благосостояния.

Разве не бессмысленно трудиться над тем, что, сколько бы ты ни старался, никогда не будет закончено? Всегда смерть придет раньше, чем будет окончена башня твоего мирского счастья. И если ты вперед знаешь, что, сколько не борись со смертью, не ты, а она поборет тебя, так не лучше ли уж и не бороться с нею и не класть свою душу в то, что погибает наверно, а поискать такого дела, которое не разрушилось бы неизбежно смертью. Луки, XII, 22–27. И сказал ученикам своим: «Посему говорю вам: не заботьтесь для души вашей, что вам есть, ни для тела, во что одеться: душа больше пищи и тело – одежды. Посмотрите на воронов: они не сеют, не жнут; нет у них ни хранилищ, ни житниц, и Бог питает их; сколько же вы лучше их? Да кто же из вас, заботясь, может прибавить себе росту хотя на один локоть? И так, если и малейшего сделать не можете, что заботитесь о прочем? Посмотрите на лилии, как они растут: не трудятся, не прядут; но, говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них». Сколько не заботьтесь о теле и пище, никто не может прибавить себе жизни на один час. Так разве не бессмысленно заботиться о том, чего вы не можете сделать? Вы знаете очень хорошо, что жизнь ваша кончится смертью, а вы заботитесь о том, чтобы обеспечить свою жизнь именем. Жизнь не может обеспечить именем. Поймите, что это смешной обман, которым вы сами себя обманываете. Не может быть смысл жизни, говорит Христос, в том, чем мы владеем и что мы приобретаем, то, что не мы сами; он должен быть в чем-нибудь ином. Он говорит (Луки, XII, 15–21): «Жизнь человека при всем избытке его не зависит от его имени. У одного богатого человека, – говорит он, – был хороший урожай в поле. И он рассуждал сам с собой: что мне делать? Некуда мне собрать плодов моих. И сказал: вот что сделаю: сломаю житницы мои и построю большие, и сберу туда весь хлеб мой и все добро мое. И скажу душе моей: душа! много добра лежит у тебя на многие годы; покойся, ешь, пей, веселись. Но Бог сказал ему: безумный! в сию ночь душу твою возьмут у тебя; кому же достанется то, что ты заготовил? Так бывает с тем, кто собирает сокровища для себя, а не в Бога богатеет» (388–389).

Слова о смертности и бессмысленности богатства также не задевают сознания героя, который «вошел в силу» и «набирался важности». Единственное, что его зацепляет – конкретная вещь, видимая сейчас и не требующая осмысления – лилии. Между тем мифологическая семантика этого цветка играет смыслами в рассказе. Евангелие имеет в виду белые лилии – символ чистоты и невинности. «Согласно народным поверьям, сломавший лилию лишает невинности девушку»¹. Жена олигарха:

...Рвет лилии. Золотая ленточка, как забила, так и не выпрастывает-ся. Летают и сношаются бабочки.

Т.е. «невинности» с гламурной Венерой связано быть не может (какие лилии она рвет – неизвестно, с тигровыми связана эротика), а бабочки (античный символ отлетевшей души) тоже знак похоти, а не напоминание о смертности² и переходе в мир иной. Персефона была похищена Аидом³, когда собирала лилии – еще одно напоминание о смертности, которое никто не узнает (также в евангельской цитате пропускается указание на воронов – с той же устойчивой символикой). Смысл жизни именно в том, что имеем и приобретаем – в покупном водопаде, в сорванных с земли лилиях. Книга Толстого вместе с книгой внутри нее – Евангелием, читаются как журнал, изобилующий рекламой: глаз останавливается на лилиях и неизвестном Соломоне, связанном

¹ Мейлах М.Б., Соколов М.Н. Лилия // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 55. Впрочем, невинность лилии можно использовать и для сомнительных умопостроений, например: «Он спрашивал природу о собственной вине и не находил ответа. Посмотрите на лилию: разве не растут супруг и супруга на одном стебле? И разве их кровосмесительный брак не приносит плоды? Природа отворачивается от того, что ей отвратительно. Создание, которого не должно быть, не может стать; ложно живущее создание рано погибает» (Рыбакова М.А. Фаустина // Звезда. 1999. № 12. С. 60).

² «...У некоторых народов считалось, что в облике лилии появляются души умерших людей и что лилии вырастают на могилах невинно осужденных» (Мейлах М.Б., Соколов М.Н. Ук. соч. С. 55.).

³ Образ Персефоны множится, с ним ассоциируется и жена Вера.

с ними, как на напоминании о престижности английского газона, исчезнувшего под огородом с морковкой.

Следующий фрагмент Толстого, которым клеймится уже не соседка, а теща, принадлежит, на самом деле, тоже Евангелию и находится на той странице, которая включена в «и дальше» между предыдущими цитатами, т.е. Сучок все же прочитал двадцать страниц, запомнив то, что по делу:

И повтыкала какие-то палочки, не говоря уже о том, что ходила по дому и для экономии гасила свет, хотя в статье «В чем моя вера» стояло: «Тот, кто ходит во тьме, не знает, куда идет».

«Сын человеческий есть сын Бога однородный (а не едиnorodный). Тот, кто возвысит в себе этого сына Бога над всем остальным, кто поверит, что жизнь только в нем, тот не будет в разделении с жизнью. Разделение с жизнью происходит только от того, что люди не верят в свет, который есть в них» (18–21). (Тот свет, о котором сказано в Евангелии Иоанна, что в нем жизнь и что жизнь есть свет людей.) Христос учит тому, чтобы над всем возвысить сына человеческого, который есть сын Бога и свет людей. Он говорит: «Когда возвысите (вознесете, возвеличите) сына человеческого, вы узнаете, что я ничего не говорю от себя лично» (Иоанна, XII, 32, 44, 49). Евреи не понимают его учения и спрашивают: кто этот сын человеческий, которого надо возвысить? (Иоанна, XII, 34). И на этот вопрос он отвечает (Иоанна, XII, 35): «Еще на малое время свет *в вас* есть. Ходите, пока есть свет, чтобы тьма не объяла вас. Тот, кто ходит во тьме, не знает, куда идет». На вопрос, что значит: возвысить сына человеческого, Христос отвечает: жить в том свете, который есть в людях. Сын человеческий, по ответу Христа, – это свет, в котором люди должны ходить, пока есть свет в них (381) (здесь и далее курсив автора. – М.Б.).

Восприятие Сучка точно по формуле Гете: снаружи то же самое, что внутри¹. Если у Толстого речь идет о внутреннем свете, как божественной сущности человека, которую нужно открыть в себе, то Сучок думает об освещении дома и дачи. Не знает, куда идет (как и в чем вера) Сучок с внутренней тьмой. Эта проблема света в человеке – предмет постоянных размышлений Толстого, в т.ч. и в статье «В чем моя вера».

¹ Или в варианте «магии» Г. Гессе: «Ничего нет снаружи, ничего нет внутри, ибо то, что находится снаружи, находится и внутри». Для Толстого, скорее, характерен приоритет внутреннего над внешним: то, что внутри, то будет и снаружи.

Вера, по учению Христа, зиждется на разумном сознании смысла своей жизни. Основа веры, по учению Христа, есть свет (410).

Надо отдать Сучку должное, он не обвиняет «маму жены» в дурном, хотя мог бы использовать и такие слова:

...Свет пришел в мир; но люди более возлюбили тьму, нежели свет; потому что дела их были злы. Ибо всякий, делающий худые дела, ненавидит свет и не идет к свету, чтобы не обличились дела его, потому что они злы. А поступающий по правде идет к свету, дабы явны были дела его, потому что они в Боге соделаны. Для того, кто понял учение Христа, не может быть вопроса об утверждении веры. Вера, по учению Христа, зиждется на свете истины. Христос нигде не призывает к вере в себя; он призывает только к вере в истину (411).

Сам Толстой – проповедник света:

Единственное окно для света, к которому обращены глаза всех мыслящих, страдающих, заслонено. На вопрос: что я, что мне делать, нельзя ли мне облегчить жизнь мою по учению того Бога, который, по нашим словам, пришел спасти нас? – мне отвечают: исполний предписание властей и верь церкви. Но отчего же так дурно мы живем в этом мире? – спрашивает отчаянный голос; зачем все это зло, неужели нельзя мне своей жизнью не участвовать в этом зле? неужели нельзя облегчить это зло? Отвечают: нельзя. Желание твое прожить жизнь хорошо и помочь в этом другим есть гордость, *прелесть*. Одно, что можно, – это спасти себя, свою душу для будущей жизни (413).

Христос прежде всего учит тому, чтобы люди верили в свет, пока свет есть в них. Христос учит тому, чтобы люди выше всего ставили этот свет разума, чтобы жили сообразно с ним, не делали бы того, что они сами считают неразумным (451).

Учение Христа есть свет. Свет светит, и тьма не обнимает его. Нельзя не принимать света, когда он светит. С ним нельзя спорить, нельзя с ним не соглашаться (452).

Свет этот неуничтожим:

Церковь пронесла свет христианского учения о жизни через 18 веков и, желая скрыть его в своих одеждах, сама сожглась на этом свете. Мир с своим устройством, освященном церковью, отбросил церковь во имя тех самых основ христианства, которые нехотя пронесла церковь, и живет без нее. Факт этот совершился – и скрывать его уже невозможно. Все, что точно

живет, а не уныло злобится, не живя, а только мешая жить другим, все живое в нашем европейском мире отпало от церкви и всяких церквей и живет своей жизнью независимо от церкви. И пусть не говорят, что это – так в гнилой Западной Европе; наша Россия своими миллионами рационалистов-христиан, образованных и необразованных, отбросивших церковное учение, бесспорно доказывает, что она, в смысле отпадения от церкви, слава Богу, гораздо гнилее Европы. Все живое независимо от церкви (441–442).

Надо отдать Сучку должное: несколько дней он слушал то, от чего «охереть можно было»:

Наезжали один на другого страшно. И каждый раз обязательно поминали название «В чем моя вера». Отлучили графа или не отлучили? Бу-бу-бу – «В чем моя вера». Кто на кого тянул? Граф на церковь или она на него? Бу-бу-бу – «В чем моя вера». Ничего он на нее не тянул – бу-бу-бу, и церковь на него не тянула – бу-бу-бу..., –

тогда как свое отношение к церкви Толстой выразил недвусмысленно.

Начинает читать статью Толстого Сучок, находясь в той самой ситуации, которая Толстого наиболее занимала и была предметом пяти заповедей блаженств в его истолковании.

«При исполнении приговора суда над блудницей он прямо отрицает суд и показывает, что человеку нельзя судить, потому что он сам виноватый». Отрицал суд, оказывается, Христос, а виноватым выходил Сучок. – Во! – ошарашенно согласился он. – Это про вчерашнее по морде!

Цитата Толстого приводится без купюр и не в противоречии с ее контекстом, исходно герменевтическая деятельность Сучка вполне адекватна, тем более что продолжают эти слова указания на «сор» в глазу, который в другом переводе есть «сучок».

Христос видел это зло и прямо указывал на него. При исполнении приговора суда над блудницей он прямо отрицает суд и показывает, что человеку нельзя судить, потому что он сам виноватый. И эту же самую мысль он высказывает несколько раз, говоря, что засоренным глазом нельзя видеть сора в глазу другого, что слепой не может видеть слепого (320).

Виноват Сучок в напрасном гневе, в ответе на зло насилием, в осуждении другого.

И если тебя при этом обидят, то перенеси обиду и все-таки не делай насилия над другим. Он сказал так ясно и просто, как нельзя сказать яснее (313).

«Студенткина грубость» нанесла обиду, но «по морде» все же было нельзя.

Только когда я понял в прямом значении слова о непротивлении злу, только тогда мне представился вопрос о том, как относится Христос ко всем этим судам и департаментам (319).

Мы гневаемся, делаем зло людям и, чтобы оправдать себя, говорим, что тот, на кого мы гневаемся, пропащий или безумный человек. И вот этих-то двух слов не велит Христос говорить о людях и людям. Христос не велит гневаться ни на кого и не оправдывать свой гнев тем, чтобы признавать другого пропащим или безумным (351).

Сучок называет студентку «прошмондовкой», из этого следует позволение себе гневаться и распускать руки:

...Никогда своего гнева на людей не считай справедливым. Ни одного, никакого человека не считай и не называй пропащим или безумным, ст. 22 (352).

Кроме того, своим наивным развратом Сучок дает «развод» женщинам и тем самым толкает их на грех¹.

¹ «Христос показал мне, что другой обман, губящий мое благо, есть блудная похоть, то есть похоть к другой женщине, а не той, с которой я сошелся. Я не могу не верить в это и потому не могу, как я делал это прежде, признавать блудную похоть естественным и возвышенным свойством человека; не могу оправдывать ее перед собой моей любовью к красоте, влюбленностью или недостатками своей жены; не могу уже при первом напоминании о том, что подаюсь блудной похоти, не признавать себя в болезненном, неестественном состоянии и не искать всяких средств, которые могли бы избавить меня от этого зла. Но, зная теперь, что блудная похоть есть зло для меня, я знаю еще и тот соблазн, который вводил меня прежде в него, и потому не могу уже служить ему. Я знаю теперь, что главная причина соблазна не в том, что люди не могут воздержаться от блуда, а в том, что большинство мужчин и женщин оставлено теми, с которыми они сошлись с начала. Я знаю теперь, что всякое оставление мужчины или женщины, которые сошлись в первый раз, и есть тот самый развод, который Христос запрещает людям потому, что оставленные первыми супругами мужа и жены вносят весь разврат в мир» (457–458).

Не смотри на красоту плотскую как на потеху, вперед избегай этого соблазна (28–30); бери муж одну жену, и жена – одного мужа, и не покидай-те друг друга ни под каким предлогом (32)» (371).

Но это вне внимания героя.

Мысли статьи «В чем моя вера» присутствуют в рассказе не только в восприятии их героем. Всем контекстом своего бытия он погружен в необходимость прикосновения к ним. Так, действие происходит «на лужайке... подмосковной дачи», т.е. в саду, на природе, где человеческий разум не вредит ей, но помогает проявиться, а она, в свою очередь, благотворно влияет на человека:

Дачная погодка, конечно, привела бы его сейчас в себя, не загляни Сучок в лежавшую перед ним на столике книжку.

Это ситуация трактата Толстого:

Как неизбежно кончается с виноградарями тем, что их, никому не дающих плодов сада, изгоняет хозяин, так точно кончается и с людьми, вообразившими себе, что жизнь личная есть настоящая жизнь. Смерть изгоняет их из жизни, заменяя их новыми; но не за наказание, а только потому, что люди эти не поняли жизни. Как обитатели сада или забыли, или не хотят знать того, что им передан сад окопанный, огороженный, с вырытым колодцем и что кто-нибудь да поработал на них и потому ждет и от них работы; так точно и люди, живущие личной жизнью, забыли или хотят забыть все то, что сделано для них прежде их рождения и делается во все время их жизни, и что поэтому ожидается от них; они хотят забыть то, что все блага жизни, которыми они пользуются, даны и даются и потому должны быть передаваемы или отдаваемы (390).

Но если о благах сада по-разному герои заботятся, но о понимании смысла жизни – нет. Сучок относится к тем, кто верит в «тогу» («пустое», 316), «что надо делать всегда то, что велят... религия покорности всему тому, что делает сильное большинство, то есть, короче, религия повиновения существующей власти» (447) – власти моды, мнения.

Толстой называет пять условий счастливой жизни человека, которые к концу их перечисления соблюдаются Сучком все менее.

Одно из первых и всеми признаваемых условий счастья есть жизнь такая, при которой не нарушена связь человека с природой, то есть жизнь под открытым небом, при свете солнца, при свежем воздухе; общение с землей, растениями, животными. Всегда все люди считали лишение этого большим несчастьем (419).

Многие из них – почти все женщины – доживают до старости, раз или два в жизни увидав восход солнца и утро и никогда не видав полей и лесов иначе, как из коляски или из вагона, и не только не посеяв и не посадив чего-нибудь, не вскормив и не воспитав коровы, лошади, курицы, но не имея даже понятия о том, как рождаются, растут и живут животные. Люди эти видят только ткани, камни, дерево, обделанное людским трудом, и то не при свете солнца, а при искусственном солнце; слышат они только звуки машин, экипажей, пушек, музыкальных инструментов; обоняют они спиртовые духи и табачный дым; под ногами и руками у них только ткани, камень и дерево; едят они по слабости своих желудков большей частью несвежее и вонючее (419–420).

Сучок, и особенно Вера, благополучно избежали такого несчастья.

Другое несомненное условие счастья есть труд, во-первых, любимый и свободный труд, во-вторых, труд физический, дающий аппетит и крепкий, успокаивающий сон (420).

Если у Веры это есть, то у Сучка уже маловероятно, поскольку способ зарабатывания «бабок» не указывается, а в шезлонге он пребывает в ярости.

Третье несомненное условие счастья – есть семья. И опять, чем дальше ушли люди в мирском успехе, тем меньше им доступно это счастье. Большинство – прелюбодеи и сознательно отказываются от радостей семьи, подчиняясь только ее неудобствам. Если же они и не прелюбодеи, то дети для них не радость, а обуза, и они сами себя лишают их, стараясь всякими, иногда самыми мучительными средствами сделать совокупление бесплодным (421).

Детей у Сучка и Веры нет, а «совокупление» становится уже невозможным.

Четвертое условие счастья есть свободное, любовное общение со всеми разнообразными людьми мира. И опять, чем высшей ступени достигли люди в мире, тем больше они лишены этого главного условия счастья. Чем

выше, тем же теснее тот кружок людей, с которыми возможно общение, и тем ниже по своему умственному и нравственному развитию те несколько людей, составляющих этот заколдованный круг, из которого нет выхода. Для мужика и его жены открыто общение со всем миром людей, и если один миллион людей не хочет общаться с ним, у него остается 80 миллионов таких же, как он, рабочих людей, с которыми он от Архангельска до Астрахани, не дожидаясь визита и представления, тотчас же входит в самое близкое братское общение. Для чиновника с его женой есть сотни людей равных ему, но высшие не допускают его до себя, а низшие все отрезаны от него. Для светского богатого человека и его жены есть десятки светских семей. Остальное все отрезано от них (421).

Проблемы с общением Сучок начинает испытывать, когда желает порассуждать с деятелями искусства и литературы. С соседями общение также ограничено в прямом смысле слова:

Вокруг соседской дачи каменный забор высотой с двух рослых мужиков. По углам – вышки, на которых охрана с израильскими автоматами. С вечера врубаются прожектора. А вот забор между дач – для дружелюбия не сплошной. Зато кованый. Сучок к соседям глядеть вообще-то не любит, но взял и поглядел.

Душевное прощание возможно только с «яснополянскими собутыльниками», которым «ставил Сучок». Он «пообещал им устроить перенесение праха Льва Толстого на Новодевичье», что вряд ли свидетельствует о состоявшемся общении, ведь Толстой похоронен в лесу Старый Заказ, у оврага, где в детстве он искал волшебную зеленую палочку добра и справедливости и не нуждается в глянцевой усредненности¹.

¹ «Теперь же я понимаю, что выше других людей будет стоять только тот, кто унизит себя перед другими, кто будет всем слугою. Я понимаю теперь, почему то, что высоко перед людьми, есть мерзость перед Богом, и почему горе богатым и прославляемым, и почему блаженны нищие и униженные. Только теперь я понимаю это и верю в это, и вера эта изменила всю мою оценку хорошего и высокого, дурного и низкого в жизни. Все, что прежде казалось мне хорошим и высоким – почести, слава, образование, богатство, сложность и утонченность жизни, обстановки, пищи, одежды, внешних приемов, – все это стало для меня дурным и низким. Все же, что казалось дурным и низким – мужичество, неизвестность, бедность, грубость, простота обстановки, пищи, одежды, приемов, – все это стало для меня хорошим и высоким» (457). Этих слов герой не читает, но они необходимы читающему о читающем Толстого.

Наконец пятое условие счастья есть здоровье и безболезненная смерть (421).

Смерть (за исключением престижности Новодевичья) не входит в горизонт размышления Сучка. Вера гораздо ближе Сучка многим толстовским положениям:

Человек не затем живет, чтобы на него работали, а чтобы самому работать на других. Кто будет трудиться, того будут кормить (434), –

она трудится на своем огороде.

Толстой заключает:

Я понимаю теперь слова Христа: Бог сотворил вначале человека – мужчиной и женщиной, так чтобы два были одно, и что поэтому человек не может и не должен разъединять то, что соединил Бог. Я понимаю теперь, что единобрачие есть естественный закон человечества, который не может быть нарушаем (458)¹.

В рассказах А. Эппеля присутствует две пары с Верой, связанные крепче, чем браком, глубинным мифологическим единством мужского и женского начал. Это рассказы о поиске смысла жизни началом мужским, пребывающем в беспомытстве, но окруженном памятными символами, следами, сохраняющими память о предшествующих смыслах культуры, помогающими если не ему, то читателю задаться вопросами об этом смысле и разглядеть начатки ответов, и о начале женском, охранительном для традиций и спасительном для живой жизни, воплощенном в носительницах говорящего имени Вера, поскольку именно и только

¹ Пигмалионовский мотив создания статуи и вдыхания в нее жизни, сквозящий в аллюзиях у Эппеля, ассоциациями присутствует и в замысле Толстого: «Это было событие, подобное тому, которое случилось бы с человеком, тщетно отыскивающим по ложному рисунку значение кучи мелких перемешанных кусков мрамора, когда бы вдруг по одному наибольшему куску он догадался, что это совсем другая статуя; и, начав восстанавливать новую, вместо прежней бесвязности кусков, на каждом обломке, всеми изгибами излома сходящимися с другими и составляющими одно целое, увидел бы подтверждение своей мысли. Это самое случилось со мной. И вот это-то я хочу рассказать» (306).

с какой-то верой смысл жизни может быть связан, к чему приходит и Толстой¹, и те, кто добирается до его прозрений, следуя знакам литературной памяти.

«AESTAS SACRA»: РЕМИНИСЦЕНЦИИ, МОТИВЫ, СЮЖЕТ

В знаменитой работе Л.С. Выготского о «Легком дыхании» И.А. Бунина показано, как фабула, содержащая «низменный» материал («житейская муть»), превращается художником в поэтичный сюжет посредством расположения событий не в их временной и логической последовательности. Как преобразуется сюжет посредством прочтения скрытых цитат и аллюзий, обращения к литературной памяти того или иного мотива, – показано во многих современных работах по поэтике межтекстовых связей. Попытаемся и мы увидеть, как изменяется при перечтении «низменная» фабула о не менее легкомысленной, чем Оля Мещерская, героине и в какой сюжет она вырастает.

«Бытовая» фабула выглядит так: девчонка из предместий, поздно возвращаясь домой из города, встречает четырех подростков, с которыми вступает в интимные отношения к обоюдному удовольствию, однако заканчивается ночь для нее зверским изнасилованием взрослым. «Бытийный» сюжет нам предстоит прочитать.

«Aestas sacra» – произведение, завершающее книгу из двух циклов рассказов и соединяющее в себе избранные мотивы прак-

¹ «Мы живем и делаем эту свою жизнь и решительно не знаем, зачем. А нельзя плыть и грести, не зная, куда плывешь, и нельзя жить и делать свою жизнь, не зная, зачем» (443). «Я так же, как разбойник на кресте, поверил учению Христа и спасся. И это не далекое сравнение, а самое близкое выражение того душевного состояния отчаяния и ужаса перед жизнью и смертью, в котором я находился прежде, и того состояния спокойствия и счастья, в котором я нахожусь теперь» (305).

тически каждого из них. Здесь и эротический восторг «муравья», попавшего в блаженную страну («Бутерброды с красной икрой»), и грехопадение первых людей на новой земле («Одинокая душа Семен»), и ночное возвращение домой по пустынным улицам («Темной теплой ночью»), и страсти из-за мяса, неоправданная ярость, влекущая жертвы («Два Товита»), и жертвоприношение¹ («Леонидова победа»), и откровения о женской красоте и эротике («Шампиньон моей жизни», «Чулки со стрелкой»), и отсутствующий транспорт («Неотвожа»). Главное преступное действие происходит в сарае («Сладкий воздух», «Сидящие во тьме на венских стульях» с последним роднит трагический финал, соприкосновение с темной стороной истории – лагеря), жизнь, ее зарождение связаны с позором («Разрушить пирамиду»), главная героиня – молодая девушка, которой открываются таинства жизни и смерти («Помазанник и Вера»), летняя жажда жизни и плоти, ее постоянная неудовлетворенность («На траве двора»), лето и смерть девушки («Июль»), крылатый мальчик, печальный Бог – ангелы и бесенята («Не убоишься страха ночного»), чудеса культуры быта («Пока и поскольку») – чудо сытой мясной жизни, жестокие детские шалости и пакости («Худо тут») – проделки четверых, скотское отношение к женщине («Вы у меня второй»).

¹ Девушка заменена козой «всех времен и народов», что характерно для древних культов. У Карпентьера (все цитаты по изданию: *Карпентьер А.* Весна священная. Гавана, 1982; год создания романа – 1978): «“Церемония посвящения в абакуа – след, по-видимому, очень древней африканской традиции – это пантомима, изображающая возникновение секты; в ней действуют три Великих Вождя и Колдун; главное в пантомиме – жертвоприношение: женщину, называемую Касика-некуа, убивают, ибо она знает тайну, которая никому не должна быть открыта... Впрочем, женщине удастся вовремя улизнуть... вместо нее приносят в жертву белую козочку”. Я читал книгу о водуистах Гаити, там рассказывается о весьма сходных обрядах: унси-консо, то есть Избранница, одетая в белое, участвует в ритуале в качестве жертвы, и ее тоже заменяют в конце белой козочкой... <...> ...Так ведь случилось и с Ифигенией, Агамемнон принес ее в жертву богам, а в последний момент Артемиды ее похитила, и Агамемнон зарезал вместо нее козу (там была косуля, а не коза)» (251–252). Вместе с козой Леонид убивает свою женскую сущность, ибо с ее помощью он надеялся стать гермафродитом. Взрослым он женится, хотя подростком хотел избежать общения с девочками из-за ненависти ко всем и к ним.

Это симфоническое соединение порхающих и парящих тем и мотивов предшествующих произведений (финальная «увертюра», открывающая мир смыслов перечтения всей книги – для музыкального произведения «единожды равно никогда», от повторных прослушиваний эстетическое удовольствие возрастает) выражено и в буквальном «звучании» текста.

Рассказ насквозь пронизывает музыка, что достигается самыми разными художественными средствами. Здесь и ритмизованная рифмованная проза, и лейтмотивные повторы, и звукопись. Для примера приведем фрагмент с первой страницы, вступление к пьесе.

Из непомерной тучи лила вся вода небес. Громадный воды мириад.

И все колотилось и клокотало, лилось, грохотало, плыло, мгло, стекало по стеклам, пыль брызг, водный вздрызг, перехлесты, всхлипы, хлопанье, мгла, влага, влажность, зверские озарения – и как тепло! – текло, истекло, рушило и орошало, сокрушительны, оглушительный, хлеща, полоща, воя, моя, омывая – но тепло! – томный, истемна-темный, истомный, допотопный, тотемический, томительный, рокоча, клокоча, лужи, хляби, глубы, ужас – и тепло! – и громадный воды мириад. Не проливень. ПРА-ЛИВЕНЬ. Единственный в жизни твоей и в жизни земли...

Столпотворенье...

Дождь творенья (1, 434).

Появляются и различные упоминания о профессионально исполняемой и создаваемой музыке.

...Где вокруг большого пальца правой руки вертел барабанную палочку Лаци Олах, не то венгр, не то словак, добродушный лицом и мастер единственного на всю державу барабанного брека, а на саксофоне играл Василий Пестравкин, русский человек, самозабвенно дувший в саксофон, точно в сопелку или жалейку (1, 438).

...Простушка пастушка внимала игравшему на жалейке пастушку Васе Пестравкину, ...быстро обезоружившей ее Васиной дудки... (1, 451).

Появляется «живьем» композитор Шостакович, как «очкарик», собиравшийся позвонить «поэту, с которым как раз писал ораторию “Песнь о лесах”». Помните: “Тополи, тополи, скорей идите во поле!” и “Желуди, желуди...”, а дальше “стране помогут в голоде” или еще как-то...» (1, 440). На танцах играл аккордеонист. Природный оркестр создает гроза: «лило, грохотало, шумел»

ло» (1, 450), «но тут грохнул решающий гром» (1, 442). Звенит стрела, выпущенная купидоном: «какой-то поворачивающийся звон сходил на нее откуда-то сверху как бы сужающимися кругами» (1, 446); «ибо звон, о котором никто не знал где он, вмиг заполнил им головы, и зазвенела даже вся их кровь» (1, 448); «звон над головами их стал тоньше» (1, 452) и т.д. «Запевал на эолийский лад» сам амур. Орет песни мальчишка и сквернословят подростки, плачет младенец. Вступает и животный оркестр – эму («единственный претендент на канун священной весны южного полушария»), шакал, львица, тигр, кобыла – после кукареканья мальчишки. Появляется и призрак бывшего звериного оркестра:

...Треть многошумные растения, превращало многоголосых, бляющих, ржущих, мычавших и радовавшихся всякий раз, когда наступала *ver sacrum*, Божьих тварей в еду (1, 459).

В поезде («чрево червя, набитое шевелящимися во тьме внутренностями»):

...У самой крыши – совершалось что-то похожее на объятия, здешний темничный отголосок священного лета, и, когда на крышу грохнул булыжник, брошенный с моста мальчишкой, – когда, значит, камень грохнул в крышу одного из вагонов, везущих в небытие отчаянье с Красной Пресни, неразмыкаемые, казалось объятия двоих мужчин разом разомкнулись, ...а по коридору затопали и заорали... Заголосили тормоза, ползучий гад, скрежеща, замер... <...> Четверо мчались, колотя ботинками в тротуарный асфальт, а она едва поспевала за ними и всхлипывала от смеха (1, 461–462).

Из приведенных выше цитат понятно, как название рассказа расшифровывается самим автором.

...Среди на удивление теплой ночи, казавшейся какой-то намеренной уловкой природы, когда все, произросшее из весенних завязей и семян, все твари земные переживали запасное волнение на случай, если весны почему-либо никогда больше не будет.

Эту августовскую вспышку, это второе пришествие священной весны, которое верней бы наречь *aestas sacra* – священным летом... <...> А в южном полушарии, между прочим, дело шло к весне – *ver sacrum*... (451–452)¹.

В священности всего происходящего нельзя усомниться – «но если кощунственно не счесть дальнейшее Волею Создателя...» (1, 434). Правда, горько ироничный тон повествования о богоугодности происходящего² в финале исчезает:

...Ибо Слава Творенья – жизнь – пресеклась. Создавался сатанинский шашлык. На сатанинских вертелах. Сотворялось мясо» (1, 475).

И это прямое объяснение, помещенное к концу первой части, выстраивает все эпизоды произведения в соответствии с сюжетом «Весны священной», причем в двух вариантах. Главный, конечно же, – произведение И. Стравинского (1913, 1947), побочный – роман, варьирующий на все лады тот же сюжет, «Весна священная» (1978) кубинского писателя Алехо Карпентьера³. Либретто «Картин языческой Руси» (патриархальной жизни московских предместий – у А. Эппеля) соблюдено точно, причем если в первой части сходство более тематическое, то во второй скорее напоминает о музыке Стравинского⁴.

¹ Латынь вместо французского усиливает «сакральность» (язык богослужений) и уводит от балета к мифу.

² Весьма характерный пассаж: «Правда, боговдохновенные создания не хотели уступать поля даже сейчас, даже будучи ободраны, расчленены, разрублены и промыты. Дух Божий, пребывавший в каждой их клеточке, преосуществлялся – хотя на местном слободском уровне в благовонный дым всеожожения и вскоре распространился..., и так ошеломил... ближних, никогда прежде такого благоухания не обонявших, что поверг всех в молитвенное настроение и, порождая равнодушие к насущному продмаговскому хлебу, полз дальше и дальше» (1, 459).

³ Как роман Карпентьера о предвоенных, военных, и послевоенных годах и их жертвоприношениях, так и на заднем фоне книги Эппеля о том же времени начинается звучать: «Идет война священная, священная война».

⁴ Приведем для сравнения выдержку музыковедческой аннотации с обложки пластинки.

«В музыке первой части постепенно утверждаются буйные стихийные силы, кроющиеся в мужских плясках. Задорная затейливость “Плясок щеголих” и мягкая пластичность “Вешних хороводов” сменяются то порывистыми стре-

«*Часть первая. Поцелуй земли*» – ливень оплодотворивший землю, породившую жизнь: «скорлупка на яичной кривизне стены отковыривалась осторожно» (1, 435), «вылупились из парадного и выскользнули из влагалища подворотни» (1, 437). Мужские особи и женская встретились и устремились к соединению, которое произойдет во второй части.

«*Вступление. Весенние гадания. Пляски щеголих*» – четверо «излили себя в убывающий у порога поток, заявив этим, что живут, что пусть во второстепенной, но функции, опробовали устройств, приданные им для продолжения жизни» (1, 436), выдержали «проверку на блядословие» (437); «и задрал платице, присело над убывающей водой, тоже проверяя свой организм, тоже соединяя свою влагу с влагой Бытия, ...и первостихия все приняла... организм, обреченный впредь на беспечность и сладость» (1, 436).

«*Игра умыкания. Вешние хороводы*» – «трое недоюношей и отрок» искали приключений, дразнили девок, испакостили телефон-автомат (стимулировав невроз и гений Шостаковича) и выдавили лампочку, горевшую в парадном с 20-х годов. «Она шла с танцев» (1, 441). «То и дело она под какой-то мотивчик совершала какие-то плавные движения, ...казалась танцующей, оттого, наверно, что переулочные липы затеивали вокруг нее экосез» (1, 444).

мительными играми “Игры умыкания”, то буйной удалью борьбы (“Игра двух городов”). Кульминацию всей части составляет эпизод “Выплясывание земли”, которое Б.В. Асафьев метко назвал “Оргией земледельческого культа”, весенним плясом надежды”

Вторая часть балета рисует мрачные сцены жертвоприношения – гибель девушки, принесенной в жертву богам. Ни нежная хрупкость “Тайных игр девушек”, ни задушевная лирика “Хождения по кругам” не могут развеять гнетущую атмосферу ночи, которая должна стать свидетельницей искупительной жертвы. Импульсивный, полный огромного напряжения танец “Величания избранной” сменяет торжественно-медлительное “Действо старцев”, постепенно перерастающее в искупительный танец. Подобно “Выплясыванию земли”, венчающему первую часть произведения, заключительная “Великая священная пляска” дает выход накопленному эмоциональному напряжению. Но, в отличие от слепой стихии “Выплясывания земли”, в иступленной экспрессии финала слышится скорбный человеческий голос».

«Игра двух городов. Шествие Старейшего-Мудрейшего» – четверо видят одну (она идет в Ростокино, они – в Останкино), начинается разговор с ритуальными дразнящими фразами. «Эй! Как дела? – Как легла, так и дала! – засмеявшись, отозвалась она, и ознакомление таким образом состоялось» (1, 447) и т.д.

«Поцелуй земли (Старейший-Мудрейший)» – звериный концерт и первое эротическое сближение. Старейший-Мудрейший в данном случае – мясник, тот, кто убивает жертву. (У А. Карпентьера то же самое. Рядом с Веймаром расположен Бухенвальд, что дает городу-музею экономическое процветание. «Рюккерт назвал Гете, Виланда и Гердера “три мясника”. Теперь можно говорить о тысяче, двух тысячах, трех тысячах мясников. Целый город мясников...» (115). Эти мясники убивают возлюбленную главного героя, сгинувшую без следа. Убежав от бойни в Европе, герои могут каждодневно наблюдать действия кубинских мясников – диктаторов и их приверженцев, бросающих трупы прямо на улице для наглядности.)

«Выплясывание земли» – семь страниц длится мясная симфония.

Мясо... является окончательным продуктом, в каковой, при известных обстоятельствах, превращается Божье творение, кем бы оно ни было и как бы себя ни выражало: молчало бы как рыба, ревело бы белугой, скулило бы, как шакал мычало бы чьей-то коровой или сочиняло бы оратории а саррелла (последнее, кстати, какая-никакая, а гарантия от преждевременной и против воли мясопереработки) (1, 454).

...И – хрясь! – отсекает плоть от плоти твоей или моей, или овечьей – не важно (1, 455); мясо – окончательный продукт веры (даже в мясника!), искусства (даже Песни Песней!) и божественной любви (1, 456).

«Часть вторая. Великая жертва» – переход между частями плавный. В повествование о мясе входят эпизоды о развитии эротического действия.

«Вступление. Тайные игры девушек» и «Хождение по кругам» сливаются – «таяние» героини от нарастания ласк провожатых и демонстрация потаенного перебивается громом булыжника о крышу поезда – предвестие действия мясника, «бешеного хромца».

«*Величание Избранной. Взывание к праотцам*» – ритмичным разухабисто-веселым вкраплениям в музыкальную ткань Стравинского соответствует «величание» – четыре последовательных половых акта, протекающих на фоне нескончаемого монолога героини (абсолютно непонятного партнерам), где говоримое ею по смыслу сливается с говоримым автором-повествователем, содержит откровения о жизни, смерти и воскресении и мольбу о внимании и любви. Она настойчиво просит у них яблок жизни, растущих в саду мясника.

«*Действо старцев – человечьих праотцов*» – после «величания» «задремала их случайная подруга, которую скоро надо будить и, под видом угощения яблоками, спровадить, а то все про сарайные дела узнают» (1, 470). Четверо начинают тихую работу, требующую осторожности, неспешности и терпения – шестом с консервной банкой воруют яблоки через высокий забор. Одно неловкое движение разом заканчивает это действие грохотом ударных:

...Овчарка... бросилась громадной своей массой на забор. Топая немощными ногами, умчались в темноту... Мясник... взметнулся на шум и глаза его были красными... Он... запрыгал, заскакал, вышвыривая вперед ногу на деревяшке... кидалась удвоившая при хозяине рвение собака... <...> В темноте мясник сразу наступил бесчувственной деревяшкой на грабли, они саданули его черенком, и черенок разлетелся надвое. <...> ...Уже месил ее тело и, втиснув для упора в эту обомлевшую плоть кулаки... <...> И громоздившаяся гора эта от поспешности зверства уперлась деревяшкой на чем пришлось, то есть на откинутах бедрах, и деревяшка разможила самое даже кость... (1, 472–475).

«*Великая священная пляска (Избранница)*» – к ней, собственно, относится описанное выше грохотание (у Стравинского в концертном исполнении нет пауз между эпизодами). Мясник уничтожает юную плоть – «обдирать и жрать теплую плоть, ...глотать полусырой» (1, 474). Перед финальной точкой у Стравинского в тишине возникает короткая трель. У А. Эппеля этому есть очень точное ритмическое соответствие.

И стихии не грохотали, и листья не рукоплескали... И никто больше не всхлипывал. Никто-никто больше не всхлипывал, и было ровно без двадцати четыре, а в эту пору в августе подает голос первая птица. Она и чирикнуту-

ла. Кто-то вслед ей пискнул, кто-то чивикнул, и по всей Божьей окрестности отозвались каждая на свой голос птицы. И на бульваре под тополиным листом тоже проснулась птичка. Она была *малиновка... расправив затекшее крыло, капризно сказала ему (амуру – М.Б.)...: Стрелок весной малиновку убил...*, – Но под крылом никого не было, и было лето, а не весна, и никто никого не убивал, а что сказано, то сказано, и я умолкаю, набравши в рот воды творения (1, 475).

Отречение от собственного сюжета, а точнее, отказ от тождества с сюжетом Стравинского и, значит, воплощение какого-то своего замысла, позволяет нам обратиться за помощью к роману Карпентьера, где пьеса композитора подвергается различным интерпретациям.

Вот что думает Вера о музыке:

...Необычайная музыка вела к финальной «Великой священной пляске», и тут оркестр как бы разрушал самого себя... он создавал новый ритм; презрев всякую периодичность акцентов, звуки вновь обрели свою первоначальность – инструменты звучат как *дерево, медь, бычий пузырь, натянутая кожа*, исконное это звучание в ладу с исконной ролью музыки как части обряда (189).

...Из аккордов, неровных, как содроганья (361).

Сама идея священного лета перекликается с первым продолжением-интерпретацией Верой балета Стравинского.

...Но вот – финальный хроматический аккорд, странно звенят флейты, и тогда я думаю: сейчас можно было бы начать еще один балет, никто его не писал, и, наверное, никогда не напишет: боги не удовлетворились жертвой. <...> Небо становится угрожающе синим от горизонта до горизонта, начинается засуха... земля взлетает тучами пыли, жгучий жестокий ветер вздымает их, вселяет ненависть и вражду в души... Старейший-Мудрейший ... говорит, что так уже случалось не раз, а в те годы, когда не было засухи, начиналось наводнение, ибо Великие Дарители Дождя (вариант А. Эппеля – М.Б.) насылают и великие беды тоже. И все ... забыли об Избраннице, принесенной в жертву весне, они говорят: надо снова пролить кровь, дабы умиловить богов лета, которые, может быть, завидуют богам Весны... А для этого нужна новая Избранница. Начинаются осенние танцы, а за ними – долгие зимние сны...; надо помочь рождению Весны, решают люди, надо вновь принести жертву (190–191).

Рассказ Асара Эппеля именно о второй Избраннице.

Вера хочет переделать финал.

...Жуткий финал в духе адамитов 10-х годов или Брюсова (чей «Огненный ангел» вдохновил Прокофьева на прекрасную оперу), которые хотели излечиться от влияний конца века..., кидаясь к самому простому, первобытному, доисторическому..., рериховское заклятие превратится у меня в блистательное па-де-де, Танец Смерти станет Танцем Жизни... (О партитуре – М.Б.). Тут нет ни любовных мечтаний, ни возвышенного обожания, ни нарастания чувств, ни душераздирающей страсти. И все же она ведет к мощному финалу, когда избранная пара, победно пойдя испытания, встанет перед «кругом юношей и девушек», и, по велению Старейшего, союз их станет данью жизненной силе земли, насытившейся кровью и костями их предков (293).

Рассказ Эппеля строится как «Танец Жизни», правда, вместо Избранника – квадрат юношей, однако в силу закона мифа Жертва не может быть отменена, несмотря на то, что при чтении без учета «Священной весны» финал выглядит как типичный новеллистический *pointe* – неожиданная трагедия. Здесь же и загадочное «никто никого не убивал» (1, 475), хотя «жизнь – пресеклась».

Между романами много случайных сходств, которые начинают обретать значимость только при осмыслении финального рассказа. Главная героиня – *Вера* – балерина, то есть «птица»¹.

Вечно и всегда – танец, летать, как птица – мое ремесло (23).

...Истинная балерина кажется крылатой как птица, мне же ни разу не удалось добиться этого впечатления свободного полета... (185).

Танцоры из Гуанабокоа «парили, в буквальном смысле пари-ли в воздухе, не опускаясь на землю» (250); «если бы у Нижинского были такие танцовщики, когда он впервые поставил “Весну священную”, он бы не провалился. Музыка Стравинского требует именно этого...» (251). «Анну Павлову, легким лебедем, гордым альбатросом, неуловимой птицей Алкион летящую над нашим низменным миром» (301).

¹ На балерину учится героиня «Латунной луны».

«Бита Российской истории» выбила ее из страны еще в революцию. В 30-е годы (война в Испании) она едет на поиски возлюбленного в поезде.

И вдруг в наступившей тишине что-то ударяет в крышу словно молния. Жуткий сухой треск, грохот в висках... Шум постепенно удаляется, затихает, будто топот отступающей конницы, ... запах гари кажется плотным, ощутимым, облепляет тела. «Бомбят», – говорит девушка спокойно. <...> Еще немного постояли, и поезд тронулся снова (28).

Вере страшно в ночном городе.

Снова тьма обступает меня со всех сторон. Если бы опять попалась скамейка, вроде той, на которой я сидела на площади, можно было бы подождать какого-нибудь прохожего или просто просидеть до рассвета, хоть это и долго, очень долго, бесконечно много томительно тянущихся часов. Не знаю, что делать. И тут меня охватывает полное безразличие, я сдаюсь, колени мои подгибаются, я устала, страшно устала. ...А вдруг стоит пройти чуть-чуть, и кто-то откроет окошко как раз на уровне моего роста... (32).

Именно такой вариант мысленно предлагает рассказчик «Темной теплой ночью» своей жертве с больными ногами – подождать до рассвета на остановке, обратиться к чьей-то помощи в спящих домах. Как и рассказчик этого произведения, Энрике будет накачиваться снотворным и возвращаться к «жизни, невыносимой, бессмысленной».

Лозунг анархистов: «Танец – предвестник проституции. Покончим с ним» (37). «Фуэте» в варианте стриптиза устраивает героиня четверым.

...По-прежнему с задраным подолом повернулась, пляшущая на мысках, один раз и другой, как бы возникшая из витков ракушки. Но это было уже слишком, ибо ей вдруг почудилось, что вот-вот, вот сейчас, вот сию минуту сверкнут в воздухе ножи, захрипит прирезанный Влажноруким Сухолодный, сам Влажнорукий ахнет на стилете Красивого, а беспомощный мальчишка, сперва размозжив голову Красивого бульжником, бросится к мосту и кинется, точно бульжник, на крышу ползущего поезда... (1, 463).

...Но все же удалось... одним прыжком перескочить тысячелетия – фу, как выражаются игроки в бейсбол, – и приземлиться в своем родном доме в тот самый день (44), –

говорит Энрике. Такова же мечта рассказчика книги – на крыльях перемахнуть в родные места детства. Чудо образования огромного ледяного пространства в жарком тропическом климате вспоминает тот же Энрике. Но в отличие от московской глыбы, которая держится все лето («Пока и поскольку»), кубинский лед не продержался и до конца вечеринки. Герой этого рассказа стартует из Баку, как и Вера для дальнейших странствий. Калипсо – латиноамериканский танец и своя Калипсо («Бутерброды с красной икрой») у Энрике в Венесуэле, и симфонии Брамса диктуют ритм их объятиям (431, 437). «Ударными инструментами», в «Весне священной» и кубинской музыке, которые становятся неотделимыми друг от друга, увлекаются обе его возлюбленных.

Как и повествователь «*Aestas sacra*», Энрике привязан к Венере Каллипиге. Повествователь Эппеля настойчиво подчеркивает – «Афродиты Каллипиги – сиречь Прекраснозадой» (1, 446). Если безымянная героиня – это Афродита, то она же и Ника Самофракийская (спутница Зевса и Афины Паллады).

...Как, скажем, Самофракийская богиня, потерявшее голову и потому не могущее оглянуться и понять, где находится... – только крылья шуршат и растирают мраморную пыльцу... Но давно уже обезглавлена Ника, давно, чтобы не царапалась и не кусалась, а отдавала бедра и груди для прямого использования, отбили руки и голову Афродите (1, 473).

Совершенно неожиданно рассказ Эппеля перекликается с интерпретацией Ники как «толстозадой Венеры» в рассказе В. Пелевина «Ника», сделанной С.М. Козловой:

В образе героини особо отмечено ее имя... указано и полное имя – Вероника. Усечение полного имени скрывает коннотации, связанные с семей *vera*¹ и через нее с именами библейских персонажей. *Вереника* – иудейский

¹ Эта сема важна и для Эппеля. Вера у него – часто повторяющееся имя. Это главная героиня рассказа «Помазанник и Вера». Первый ребенок Вальки – Верка. Дядя Буля, «человек примерки», все время поминает «Верочку», рифмующуюся с «примерочкой» («Чулки со стрелкой»). Вера в «Кентавре» Дж. Апдайк – Венера. С Венерой у Эппеля связано имя Валентина: «Худо тут» – она учительница физкультуры, как героиня Апдайк, всеобщий предмет вожделения; «На траве двора» о выкройке «бусхалтера» Вальки сказано: «возбуж-

вариант египетской царицы Клеопатры¹ – прямо соотносится с ветреной красавицей метасюжета. Другой персонаж – *святая Вероника* – иерусалимская женщина, подавшая Христу, всходившему на Голгофу, свой головной платок, чтобы он мог отереть пот и кровь со своего лица, после чего на покрывале остались запечатленными черты его лица². <...> Пелевин переадресует имя Ники с предания о богине победы на ее обезглавленное изваяние (Ника Самофракийская в Лувре), получившее, благодаря массовому тиражированию копий, вид законченного образа: «тезка – богиня, безголовая и крылатая». <...> *Безголовость* Ники становится метафорой духовной пустоты героини, а ее *крылатость* – синонимом ветрености. Кроме того, безголовый торс Ники определяет ценность в женщине *тела* вопреки *голове*...³.

Сюжет многих произведений русской литературы – роковое влечение высокодуховного мужчины к примитивной женщине, воплощением которого среди прочих являются и «Легкое дыхание» Бунина, и «Лолита» Набокова (на мысли о них наводит чтение Эппеля), получает отражение на уровне авторских интенций (герой отнюдь не духовен). Повествователь, очевидно, влюблен в свою легкомысленную героиню, и в духе классических традиций убивает ее, хотя и руками героя-мясника. В отличие от прочих, в произведении Эппеля отсутствует «суицидальный комплекс русского интеллигента, выраженный в его влечении к пошлой женщине»⁴, связанный с культом «маленьких голых баб с очень толстым задом»⁵. Корень различия и жажда жизни, видимо, все-таки в том, что зад не толстый, а «прекрасный».

В «Весне священной» есть пассаж о радости плотской любви:

дающего средства сильнее люди тогда не знали» (1, 264). Вера приходит и из других произведений, в частности – из цитирующегося Карпентьера.

¹ Другой «иудейский вариант египетского» – «Песня песней» как литературный памятник – важнейший текст в структуре анализируемого рассказа. Напомним, что Ветхий Завет и его апокрифы – основа многих сюжетов А. Эппеля.

² Для Веры, принесшей нож для снятия Помазанника с веревки, в воздухе навсегда остается «брызнувшая после удара ножом по веревке – кровь» (1, 433).

³ *Козлова С.М.* Загадка толстозадых Венер: пародия в рассказе В. Пелевина «Ника» // Пародия в русской литературе XX в.: Сб. статей. Барнаул, 2002. С. 158–159.

⁴ Там же. С. 171.

⁵ Там же. С. 160.

Величайшая победа любви – победа над разумом, ...Минерва отталкивает прочь сову, сбрасывает каску, кидает копьё и начинает стриптиз на глазах потрясенного логоса, который не знает, что ему делать: то ли обрушить на преступницу гнев богов, то ли заняться ремеслом сводника (104).

Как балет Стравинского задуман как великолепное зрелище, соавтор – Н. Рерих (именно его обвиняет Вера в замысле «жуткого финала», который на самом деле был зерном замысла Стравинского), так и у Эппеля важную роль играют реминисценции нескольких картин художника – Боттичелли. Начинаются они с «Покинутой»¹ – на ступенях у закрытых ворот (заколоченного парадного) задремала девушка (впрочем, судя по сну, героине Эппеля явился инкуб; с воспоминанием об этой картине возникает любовь героя «Огненного ангела» к Ренате, страдавшей от подобных явлений).

В конце кончиты – как у зеленого моря называется по-испански² ракушка. Молодцы все же испанцы! Тут превзошли они даже того, кто декадентским черным абрисом очертил венецийские волосы Афродиты Каллипини – сиречь Прекраснозадой, Афродиты Анадиомены – или Выныривающей, и оставив нам волосы эти золотые и золотоволосых этих женщин нам оставив, итальянец тот ошеломился и остерегся изобразить правильную ракушку, убоившись написать ее невидимый и невиданный перламутр, а изобразил раковину-створку, раковину-пепельницу, куда потом начнут совать окурки, раковину-плошку, чей знак сужающегося головокружения всего-то в загадочном наименовании – конхоида Никомеда. <...> Этакая липкая ладонь жизни, на которой нагая, беззащитная и золотоволосая Афродита-Кончита от века готовая к возгласу «эй!» (447).

Через вереницу улетающих Венер (несмотря на тяжесть бронзы, копирующий мрамор), в конце концов, возникает и остается парить в дуновении зефиров Венера «пюдика» (Афродита Урания, небесная) – стыдливая флорентийца Боттичелли («Рож-

¹ Сюжет взят из Библии – Фамарь, изгнанная Аммоном.

² В Испании происходит действие первой части романа, испанскую литературу изучает первый возлюбленный Веры (язык Кубы также испанский). Испанские словечки любопытным образом совпадают с просторечием московских окраин. «Брунете» – обращаются друг к другу воюющие в Испании, «брунет» – зовет мальчика младший лейтенант («Вы у меня второй»).

дение Венеры» (ок. 1485))¹. Венера (Пандемос), парящая рядом с танцующими Грациями появляется и на картине «Весна» (ок. 1478)². Картина «Венера и Марс» (ок. 1485) по теме близка «Паллада и кентавр» (ок. 1488) – аллегория насилия, укрощенного мудростью.

В работе Боттичелли вдохновлялся, как принято считать, тем же античным саркофагом со сценой Вакха и Ариадны, который был использован в «Палладе и Кентавре». <...> Подчинение Марса Венере выражало идею триумфа любви, торжества мира над разрушительными силами войны³.

Героиня Эппеля думает:

...Насильничать же – связываться не захотят. Она умела визжать, как никто на свете, сказать дядьке такое, чего никто не скажет, и тот отвалится, а если насильничает – подумаешь! – надо просто обнять, он и душить не будет, а сразу станет по-человечески, даже если попросить, побережет (1, 443–444)⁴, –

¹ «...Образ Лолиты с *маленькой головкой и огромным брюхом*, немедленно вызвавший у набоковского героя ассоциацию с *рыжеватой Венерой Боттичелли*, архетип которой все та же каменная баба эпохи Триполи» (Козлова С.М. Ук. соч. С. 174). Действие Венер Боттичелли неотразимо всегда: вопреки собственным представлениям о привлекательности в Одетту-куртизанку влюбляется Сван Пруста.

² «...Общий ритм, пронизывающий картину, как бы порыв ветра, ворвавшийся извне. И все фигуры подчиняются этому ритму; безвольные и легкие, они похожи на сухие листья, которые гонит ветер. Самым ярким выражением этого может служить фигура Венеры, плывущей по морю. Она стоит на краю легкой раковины, едва касаясь ее ногами, и ветер несет ее к земле» (Боттичелли. М., 1993. С. 24–25 (И. Данилова)). «Весна» была заказана для «Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи, которому была подарена вилла Каstellо в окрестностях Флоренции. “Весна” находилась там в соседстве с “Рождением Венеры” и “Палладой и кентавром” и была объединена с ними общим замыслом» (Там же. С. 101).

³ Там же. С. 109–110. Ариадна покинута Тезеем во время сна, проснувшись она видит Вакха, с которым вступает в брак. Для проснувшейся героини Эппеля финал более трагичен – изнасилование.

⁴ Наивность героини основана на множестве мифов, где слабая женственность побеждает силу: Геракл совершил множество подвигов, но попал в услужение царице Омфале и носил женскую одежду, Самсон перебил ослиной челюстью тысячу филистимлян, но выдал тайну своей силы Далиле, звероподоб-

вариант «психомахии». Однако в поединке с реальным чудовищем («кентавромахии») она раздавлена:

...Зажал горячий рот, так что теперь уже не могло донестись ничего, что походило бы на слово «дядя»... <...> Тогда, вспомнив свою уловку – обнять насильника, и тот прекратит насильничать, – она попыталась обвить его плечи мягкими своими руками, но ничего не вышло – гора мышц была необъятной, а значит, неспособной внять смыслу объятия... (1, 474–475).

И превращается Паллада (Минерва) Боттичелли (если бы не атрибуты – алебарда и оливковые ветви, неотличимая от Венеры, жалостно треплет она за вихор страдальца-кентавра, здесь уже входит Апдайк – разговор в раздевалке Веры Гаммел с Хироном) снова в статуи, причем уже в греческом оригинале – без головы («Афродита лишилась головы и голова запропастилась в веках», 1, 474), рук («рук не было, откололись они невесть когда», 1, 475). (Впрочем, для современного эстетического сознания Венера-безручка¹ прекраснее², чем если бы руки у нее вдруг возникли, так же как в виде мрамора прекрасней она, чем раскрашенная в краски жизни по замыслу греков. Насилие, учиненное временем, всегда в ореоле святости.) Ни сводником, ни призывающим гнев богов не выступает автор, он рисует Великое Жертвоприношение.

Постоянно вспоминают герои Карпентьера и об ужасах школы.

...Муки Касьяна, наставника из Имолы, отданного на растерзание своим ученикам... кошмарный рассказ о том, как учитель, загнанный в угол класса, смотрит на приближающуюся толпу разъяренных детей с острыми палочками для письма в руках... Одни царапают ему лицо и бьют по щекам тонкими дощечками для письма... Другие колот его острыми палочек... <...> Ребенок,

ный бессмертный человек Энкиду превратился в земного слабого человека из-за ночи с вавилонской блудницей (шумерский эпос), правда, он стал умнее.

¹ В сюжете сказки о Безручке добродетельная героиня подвергается насилию «мясников» – отца, мужа (царя).

² Но, например, в коллаже В. Бахчаняна 1975 года безрукие «Рабочий и колхозница» ощущения эстетического совершенства или трагизма бытия не вызывают, только смех.

лишь царапающий кожу, – палач более жестокий, нежели тот, кто пронзает глубоко, до самых внутренностей, ибо ранящий слегка знает, что, оттягивая смерть мученика, увеличивает его страдания. «Ты чего стонешь, учитель? – кричит один из учеников. <...> Сегодня ты получаешь сполна за те тысячи букв, что писали мы, стоя в слезах перед тобою, под твою диктовку. Не сердись же зато, что мы пишем теперь на твоей коже... <...> Теперь мы практикуемся в каллиграфии на твоём теле...» (135–136).

Так обычный для современной литературы мотив «ужасных детей» получает исток в поэме Аврелия Пруденция Клемента (348 – ок. 405). И все пытки, устраиваемые учениками учителям А. Эппеля («Худо тут»), пожалуй, не превосходят одну из первых. Сам рассказчик ссылается на Я.А. Коменского, Ушинского, Макаренко и «Республику Шкид».

Энрике восхищается деревом на родной земле, сопоставляя его с Древом Жизни и Мировым Древом.

...Голос древней мудрости, изначально объединявшей понятие «Женщина» с понятием «Дерево», ибо в первооснове всех религий Земля и Мать обозначаются как ствол и как побег, как символ начала жизни» (213).

При этом:

...Золотится закат, то полыхает огненными языками, то заволакивается черной тьмой, и дремлют внизу быки, освобожденные от ярма, ...чуют, как Ночь сходит на землю... И туман, и дым из труб крестьянских домов, как в сказке, и запах очага... (213–214).

Это же откровение посещает героиню Эппеля. Весь день коптилось мясо и ночью чудесные ароматы напоминают об этом, и девушка ложится на верстак:

...На столе все всегда мертвое..., здесь – верстак, а на нем погибшее – ибо тоже мертвое – дерево возрождают для новой жизни живые быстрые рубанки..., долота здесь помучают доску, но сделают в ней отверстие, куда туго войдет плоть другой доски...; они так сладко съединятся, что породят табуретку или скамеечку... Они воскреснут, ибо что от плотника, тому воскреснуть, а что на столе, тому пропасть... (1, 465–466).

Энрике становится архитектором, хотя на семь лет бросал учение. Страсть к архитектуре не может преодолеть архитектор,

ставший сапожником («Не убоишься страха ночного»). Энрике работает в «планктоне Третьего Дня Творенья» (383) – герои «Aestas sacra» живут в синтезе первого (вода) и шестого (человек). Аналог барачным «сортирам» (после знакомства на южном пляже встреча происходит в Москве – «Бутерброды с красной икрой») – концентрационный лагерь:

Уборных нет..., испражнялись прямо на пляже, у самой кромки, думали, отлив омоет берег, а получилось как раз наоборот, и пришлось жить у моря, полного экскрементов; полоса их становилась все шире, гуще, зловоннее (244).

В США к концу войны усиленно играют Шостаковича (260).

Помимо «языческих» мифов сюжет рассказа определяют и мифы Ветхого Завета, а помимо реминисценций из классической мифологии в книге А. Эппеля присутствуют и моменты, относящиеся к культуре Египта. Это не только Нефертити с «мозгами кубиком» (1, 96), но и, например, символ рабства и тоталитарной системы – пирамида¹, что возводится чудовищными уси-

¹ В русской литературе XX в. этот символ сталинского времени весьма распространен (например, роман Л. Леонова «Пирамида»). В современной русской прозе отождествление Россия–Египет сквозной нитью проходит сквозь роман М. Шишкина «Взятие Измаила». Приведем несколько выдержек. «То, что вы видите в календаре. Володя, – говорила Мария Дмитриевна, штопая на яйце носок мужа, – это типографская опечатка. На самом деле мы живем в Египте. Проводим каналы, строим пирамиды, мумифицируем фараонов. Рабы обожают своих тиранов, обожествляют их. Каждый отдельный сам по себе не существует, не положено, не дадут, а если существует, то по недоразумению – мычащая песчинка в пустыне. Мир еще безжалостен и ближнего еще не любят. Так и сгинем все бесследно – от безлюбья. Останутся только фараоновы мощи с кишками, упакованными отдельно, в мешочек. Его-то любили искренно, беззаветно» (Знамя. 1999. № 11. С. 65). «Проснулся Мотте в Египте. <...> Мотте оглянулся. Кругом стояли какие-то люди в передниках с головами шакалов, львов, крокодилов, еще каких-то зверей. Один из них, с головой быка, подошел и протянул что-то в кулаке. <...> Мотте дал руку. По ладони что-то щекотно поползло. Жук. К Мотте подошел еще один, с головой ибиса, и протянул папирусный свиток» (73). Русская и египетская жизни перемешиваются: «Тут Мотте снова увидел Ра, тот пересаживался на другую барку, чтобы грести всю ночь обратно по подземному Нилу и утром опять проплыть мимо Владимирского спуска» (75); начинают реализовываться и библейские сюжеты – казни египетские (76–78). Метафору, навеянную сюжетом рассказа Эппеля, использует О. Славникова

лиями, но для продолжения жизни должна быть разрушена («Разрушить пирамиду»). В «Aestas sacra» ветхозаветные мотивы вступают в воздушный бой и выделяют сложные фигуры пилотажа, чтобы победить мотивы египетские.

Известно, что иудейский народ спасся от «рабства египетского», однако долгое сосуществование не только породило увлекательные сюжеты, но и трансформировало мифы и литературу. Египетское враждебно иудейскому и по другим источникам чревато его гибелью¹. Например:

...В тот час, когда Соломон взял в жены дочь фараона, с неба сошел Гавриил и посадил в море стебелек, вокруг которого с течением времени вырос огромный полуостров и на нем – город Рим, чьи войска впоследствии разрушили Иерусалим («Шаббат», 56)².

Начало рассказа соединяет два ветхозаветных мифа: о сотворении мира и о потопе, т.е. уничтожении жизни для ее продолжения от избранных.

в романе «Один в зеркале»: «У этих долговязых и бледных детей, нескладных, будто пирамида из двух стоящих друг на друге акробатов, представляющих под общим балахоном шаткого ярмарочного великана, у них личное пред-бытие пришлось на время, когда под балахоном великанского государства уже зашевелились будущие перемены, готовый сбросить шутовской разрисованный покров. Переход от нейтральной – готовой для учебников – истории общества к индивидуальному стечению обстоятельств, ведущих или не ведущих к рождению человека, совпал для этих детей с ситуацией, когда все вокруг сделалось неопределенным» (Славникова О. Один в зеркале // Новый мир. 1999. № 12. С. 33). Разрушение государственной системы – разрушение пирамиды. «Пирамида» мешает установится личным взаимоотношениям супругов, разница в пятнадцать лет делает их друг другу чужими.

¹ «...Либеральное немецкое протестантское богословие, видевшее повсюду заимствования из Вавилонии и Египта и в своем гиперкритицизме бравшее под сомнение подлинность чуть ли не каждой фразы в Библии (не говоря уж об ее оригинальности), допускало сильные преувеличения. Конечно, есть сходения формально-жанрового характера с... египетской литературой (“Песнь песней”), ...но все это лучше объясняется не заимствованиями, а тем, что и... древнееврейская, и древнеегипетская литературы черпали из одного общего фонда народной мудрости – фольклора народов древнего Ближнего Востока» (Дьяконов И. Древнееврейская литература // Поэзия и проза Древнего Востока. М., 1973. С. 547).

² Мифы народов мира: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 461.

...И Жизнь возникла, когда, как все на свете, кончился и он – благо-
словенный Дождь Творенья (1, 435).

Впрочем, ситуация с «первенцами Творенья» и «первотво-
рильней» больше напоминает не об Адаме и Еве, а о зачатии:
к одной женской особи выпущено несколько резвых мужских,
совершающих свой путь к соединению, – «научно-популярно»
это излагает просветившаяся к родам Люда-Руфь своему Ромео
(«Разрушить пирамиду»). Тем самым миф Ветхого Завета, при-
земляясь, преобразуется в языческий – оплодотворение Небом
Земли, в египетском варианте богиня неба Нут изгибается над
землей – Гебом (рисунок на папирусе).

Образ Бога лишен однозначности.

...Тихий город, ...допотопный и замызганный... препоручал... руины
церквей ни в чем не повинному, но изгнанному с позором Богу, украдкой
приходившему в такие ночи проводить прежние дома молитвы, но не яв-
но, а в виде слабых неслышных букашек, тщательно перебиравших лапками,
трогавших ножками и усиками каждую трещинку..., или, таясь, шмыгавше-
му в облике серых мышей, шуршавших по отдушинам и лазам и причащав-
шихся нетленными крошками когдатощных просфорок (1, 442–443).

Господь же сердито и неодобрительно поглядывал из церковных раз-
валин на вольноперую стрелу, но, воплощенный в мелкие и шевелящие уси-
ками тихие существа ночи, не прибегал к великому своему и суровому заве-
ту, не прекращал полета языческой тростинки и, хотя оставался хмур, в доб-
рой душе радовался, что хоть что-то, хоть что-то не разбазарили его творе-
ния, первенцы и возлюбленные чада (1, 454).

Превращение богов в насекомых и мышей (Аполлон) – ха-
рактерный мотив античной мифологии, фольклора. В Библии же
преобладают демонические насекомые (саранча, блохи, мухи),
хотя в христианской традиции возможны «аллегоризирующие обра-
зы» насекомых: ангелы – пчелы, кузнечик, божья коровка – атри-
буты Богоматери, но они единичны¹. В целом же, и мыши, и на-
секомые, как хтонические животные, в любой культуре более
связаны со злом, смертью, распадом, кроме египетской, где

¹ См.: *Мифы народов мира*. Т. 2. С. 201–202.

сближены «полярные аспекты бытия», навозный жук-скарабей¹ – двигатель солнца. Бог «великого» завета, воплощенный в букашку – совершенно нетипичный выверт в сторону Египта.

По своему интересу к размножению человеческого Господь Эппеля близок Господу Книги Бытия (главы 6–8: Потоп), причем более «литературному» варианту перевода на русский язык, где Господь проще и человечнее, чем каноническому, где он величественнее за счет большей архаичности языка.

И увидел Господь, что велико развращение человеков на земле, и что все мысли и помышления сердца их были зло во всякое время. И раскаялся Господь, что создал человека на земле, и воскорбел в сердце Своем. И сказал Господь: истреблю с лица земли человеков, которых Я сотворил, от человека до скотов, и гадов, и птиц небесных истреблю; ибо Я раскаялся, что создал их. Ной же обрел благодать пред очами Господа (Быт. 6: 5–8).

И вот, увидев, как много на земле зла человеческого и что все помыслы человеческие – одно лишь каждодневное зло, Господь пожалел, что сотворил на земле человека, и опечалился в сердце своем, и сказал: Сотру с лица земли человека, которого сотворил, всех сотру, от людей до скотов, до гадов ползучих и птиц небесных, потому что мне жаль, что я сотворил их. А Ной нашел милость у Господа².

¹ Впрямую появляется египетский жук-скарабей в рассказе «Чужой тогда в пейзаже»: «Жучочек, тот его, конечно, заметил и, полагая, что видит прибыток местного скарабея, прикатывавшего коровье дерьмо с Ново-Останкинских улиц (хотя на здешней мостовой было сколько хочешь лошажьего), подумал было...» (2, 409). Этот жучок не Господь: «Однако на домысливание этой ахинеи у него не хватило устройства нервного узла, плюс к тому он обречено влекся на женский запах ползшей ему навстречу от Рижского вокзала самки, каковая после спаривания его умертвит и съест» (2, 410). В древнеегипетской любовной лирике девушки гадают по движениям привязанного скарабея о судьбе: «Бормоча магические заклинания, она напряженно следит, как черный жук, которого в Египте считали вестником судьбы, а также приметой счастья, медленно ползет по кругу, как все короче и короче становится нить – путь также сократится расстояние от нее до возлюбленного» (*Вардиман Е.* Женщина в древнем мире. М., 1990. С. 144). «Египтяне особенно почитали каменные изображения жуков-скарабеев, одно время использовали их в качестве печатей. Позднее они стали необычайно цениться также как магические амулеты» (Там же. С. 229), – «Положи меня, как печать, на сердце свое...».

² *Поэзия и проза Древнего Востока.* М., 1973. С. 551.

В отличие от Господа Книги Бытия Господь Эппеля менее презрительно дает разрешение на размножение, «воплощенный в мелкие и шевелящие усиками тихие существа ночи» (1, 454).

«Пусть летает, пусть плодятся и размножаются... какие глупые, какие глупые!..» – бормотал он, снова принимаясь ощупывать кирпичики (1, 454)

«Выйди из ковчега – ты, и твоя жена... и всяческих гадов, что ползают по земле, выведи вместе с собою, и пусть кишат по земле, и пусть плодятся и размножаются»¹ (Быт. 8: 15–16).

Роль Ноя выполняет мясник:

...Обломки какого-то пресветлого храма, которые после разорения Господь по кирпичику припрятал по разным тихим дворам и положил под водосточные трубы, дабы омывать своими слезами – чистой водой небес, ибо полагал, что придет время и кирпичики соберут, сложат, и воздвигнется храм, и будут в нем принесены жертвы всесожжения, и агнцы заколоты будут, и запахнет жертвенным дымом на всю Московскую землю..., и жертвенный сладкий дым единственно праведной коптильни поползет по всему свету (1, 458).

А Ной построил жертвенник Господу, взял по толике от всякого чистого скота и от всех чистых птиц и сотворил всесожжение на жертвеннике. И Господь почуял приятный запах, и сказал Господь про себя: Не буду я больше проклинать землю из-за человека, потому что помыслы человека с юности его злы. Не стану я больше поражать все живое, что я сотворил. Покуда земля стоит, не прекратятся посев и жатва, холод и зной, лето и зима, день и ночь (Быт. 8: 20–22)².

Ной-мясник – жрец-зверь, «хищник», и здесь не обошлось без Египта.

Деятельность мясника подана достаточно странно.

...Стоит колода – обрубок громадного дерева, хорошо если не *теревинфа* или *мамврийского дуба*, но тоже огромного, когда-то живого, а теперь предоставившего свою мертвую плоть для расположения на ней другой мертвой плоти... Подставляет себя колода, чтобы топор разделит эту пока еще форму в куски, которые потом даже в мертвый облик не собрать, потому что каких-то кусков не досчитаемся (1, 454–455).

¹ Там же. С. 554.

² Там же. С. 554.

...Широкая спина мясника целиком загорживает колоду от угодливого мужичонки, привезшего тушу, а тот радуется, что удалось поладить с царем и богом – мясником рыночным, ...а мужичонка... станет взвешивать бывшую жизнь на гнусных весах..., за колоду... скидывает при разрубке и разделе туш килограмма три лучшего мяса громадный мясник <...> Оттого и не собрать потом бывшую тушу (1, 455–456).

Дух животных при этом не отделяется от разрубленного и промытого тела, а преосуществляется в «благонный дым все-сожжения», причем печь сложена руками мясника из «обломков какого-то пресветлого храма», а дымовод приведен к собачьей будке, где и коптятся бараньи кишки с мясным фаршем.

Недовольная отторжением будки, но целый день жравшая коровьи мозги собака улеглась сторожить добро своей норы, хотя из щелей... полз ... дым, от которого она воротила морду (1, 458–459).

Припелся и объелся мяса до клинической смерти котенок. Понять эту ситуацию и то, зачем нужно собирать воедино разрубленное тело, помогают ассоциации с египетской мифологией.

Большую роль в Е. м. играли представления о загробной жизни как непосредственном продолжении земной, но только в могиле. Ее необходимые условия – сохранение тела умершего (отсюда обычай мумифицировать трупы), обеспечение жилища для него (гробницы)... <...> Над покойным Осирис вместе с другими богами вершит загробный суд..., перед лицом Осириса происходит психостасия: взвешивание сердца умершего на весах... Грешника пожирало страшное чудовище Амт. <...> Характернейшей чертой Е. м. является обожествление животных, возникшее в древнейшие времена и особенно усилившееся в поздние периоды истории Египта... <...> К числу наиболее почитаемых животных относились бык (Апис, Мневис, Бухис, Бата) и корова (Хатор, Исида), баран (Амон и Хнум), ...кошка (Баст), лев (воплощение многих богов: Тефнут, Сехмет, Хатор и др.), шакал (Анубис), сокол (Гор), ибис (Тот...) и др. <...> Один... папирус сохранил запись мифа о том, что сначала все боги и богини были быками и коровами с шерстью различного цвета¹.

При этом названным животным не только поклонялись, но и устраивали их заклание (особенно быков), хотя умершего быка-Аписа бальзамировали и хоронили в склепе.

¹ Мифы народов мира. М., 1994. Т. 1. С. 421–422.

Сет... разрубил тело Осириса на 14 частей и разбросал эти части по всему Египту; Исида, собрав их воедино [кроме фаллоса], погребла¹.

...Умершие отождествляются с Осирисом. Фараон благодаря магическому погребальному обряду так же оживает после смерти, как ожил Осирис. Начиная с эпохи Среднего царства с Осирисом отождествляется... каждый умерший египтянин... <...> Считалось, что каждый египтянин, подобно Осирису, возродится для вечной загробной жизни, если будет соблюден весь погребальный ритуал².

Под влиянием мифа об Осирисе была создана сказка о двух братьях Бате и Анубисе, в которых ложно обвиненный Бата погибает, а затем оживает вновь при помощи Анубиса (в образе Баты сохранились также черты бога – быка Баты)³.

В эллинистический период культ Осириса сливается с культом священного быка Аписа, и новый сложный образ бога, получивший имя Сераписа получает широкую известность...⁴, он отождествляется с Зевсом и Аидом, повелитель стихий и владыка наводнений, спаситель от несчастий и целитель больных⁵.

Мясник выступает в роли льва – он чудовищно и зверски силен, быки – Осирис (вариант Сераписа вообще приближается к Яхве и Христу) – человек, также обреченный на заклание и мясопереработку (1, 454). Счастливой загробной жизни и возрождения быть не может, поскольку вместо мумий выходит копченая колбаса, да и тело, в отличие от тела Осириса собрать невозможно⁶. Анубис не помогает возрождению, но сторожит мертвое. Птицы проснутся только утром.

¹ Там же. Т. 2. С. 267.

² Там же. Т. 1. С. 426.

³ Там же. Т. 1. С. 427.

⁴ Там же. Т. 2. С. 268.

⁵ Там же. Т. 2. С. 427.

⁶ Ср. у Аполлинера: «Вот херувим, рожденный бездной: / Друзья, он славит рай небесный, / Где мы сойдемся наконец, / Когда позволит нам Творец» (*Аполлинер Г. Бык // Аполлинер Г. Мост Мирабо. СПб., 2000. С. 143. Примечание Аполлинера: «В небесной иерархии существуют те, кто обречен служить божеству и восславлять его, а среди них встречаются создания невиданных форм и удивительной красоты. Херувимы – это крылатые быки, но вовсе не чудовища». С. 151). Мечта такая в рассказе есть.*

Если с Ноем Яхве заключает «завет» (он между Адамом и Авраамом с Моисеем), то Господь Эппеля не принимает жертвы и, выполнив петлю, от потопа снова переходит ко дню сотворения человека. При этом «рай» (храм) теряет Господь, а Ева изо всех сил старается выполнить свою роль, но Адамы несостоятельны – не вкусив яблок, они убегают, не поняв смысла происшедшего, т.е. не ведая добра и зла.

...Изго[й] Бог... сейчас бродил, обследуя труху когда-то бесчисленных... московских своих алтарей; росли тихие яблоки жизни, опровергая запах по-вапляющей смерть коптильни (1, 464).

– А то без яблоков не годится... – сказала она тихо и странно. – Будь у меня яблоки, я бы всем по яблочку дала, – продолжала она тихо и странно..., я бы дала яблоко, хотя тебе его не откусить (1, 465).

Яблоки, однако, тоже принадлежат мяснику и именно он «наказывает», «обкусывает прямо на весу» яблоко с ветки, уничтожает «Божье Творенье», жизнь (=Ева). Таким образом, все фиксированные в известном сюжете роли сорвались со своих мест и основательно перемешались в авторском жонглировании, оставшись в этом хаосе полета, а сам автор в финале присваивает функции Творца себе: «и я умолкаю, набравши в рот воды творения» (1, 475).

Другой библейский текст, который обыгрывается в рассказе – «Песнь песней», очень похожая на египетскую любовную лирику.

...Это, по-видимому, сборник песен, исполнявшихся на свадьбах... <...> ...жених называется «царем»... Вероятно, такое величание брачующихся – это результат переноса на свадебную обрядность особенностей древнего ритуального «священного брака» между... царем и богиней, которую олицетворяла жрица. Обряд «священного брака» был связан с возрождением плодоносящих сил природы весной, ...следы весенней обрядности явственно замечаются в «Песни песней», ...не отличались особой скромностью языка, и свадебные песни содержат немало намеков на земную любовь во всех ее проявлениях, в том числе и на вовсе не освященную узами брака; любовные песни, по своему происхождению вовсе не свадебного характера, вполне бывали уместны на старинной свадьбе. <...> ...Сами песни мыслятся

как исполняемые четырьмя партиями – сольными партиями девушки и юноши и хоровыми партиями друзей и подруг¹.

В таком толковании «Песнь песней» сближается с «Весной священной». Весь рассказ строится как смена партий: о юношах, о девушке (преобладающие, относящиеся друг к другу: величающие и восхищающиеся друг другом), о Боге, о мяснике (хор, как в античной трагедии, собственно определяющие повороты сюжета и сюжетную организацию любовной лирики-игры «первенцев творенья»). После любовной радости Суламифь ждет смерть. Прямо цитирует-пародирует «Песнь песней» топор мясника.

«Положи мя, яко печать, на мышце своей!» – цитирует глумливый топор окоченелой и ободранной туше, лишенной уже прочей своей съедобности... «Положи мя, яко печать, наложенную рыночным контролером, лиловую на малиновом, положи мя, яко печать, на мышце своей!» – глумливо переиначивает мясницкий топор трепетные стихи, сочиненные пылким царем для возлюбленных, для любовников, для любви их неумной и великой, ...только и хватит дыхания, чтобы в дурмане... прикосновений воскликнуть: «Ибо я изнемогаю от любви! Ну положи меня, яко печать...» (1, 455).

Но нет любви (пусть чувственной), которой жаждет героиня. Есть ритуал, исполняемый над ней. Хотя «Песня песней» – «собрание эротических напевов, между которыми не больше связи, чем между жемчужинами, нанизанными на нить»², сама «нить» сюжета все же прослеживается. Этот сюжет – смерть, рождаемая любовью. Возможность такой смерти наступает для героини «Песни песней», когда ее покинул возлюбленный:

Отперла я возлюбленному моему, а возлюбленный мой повернулся и ушел... <...> Встретили меня стражники, обходящие город, избили меня, изранили меня, сняли с меня покрывало стерегущие стены (5: 6–7).

«Изнемогающая от любви» героиня все же находит возлюбленного, приводит его к себе «под яблоню», под яблоней она са-

¹ *Поэзия и проза Древнего Востока*. М., 1973. С. 721.

² *Вардиман Е. Женщина в древнем мире*. М., 1990. С. 149.

ма засыпает и просыпается. Встреча со «стражниками» (охранниками) чревата изнасилованием в «Amores novi» (1999) М. Харитоновой – произведении, пронизанном соответствующими реминисценциями «Песни песней», где тоже все кончается хорошо – героиню спасает возлюбленный, которого она когда-то потеряла. Е. Вардиман, удивленный отсутствием *отца* в «Песни песней» при упоминании матери, сестры и брата, высказывает предположение, что «отец подразумевается под стражником, который охраняет “замок любви” (не дает вступить в него. – М.Б.)»¹. У Эппеля героиню, оставленную юными возлюбленными, находит «стражник», по возрасту годящийся ей в отцы, т.е. мясник, охраняющий свои яблони, и «песня песней» на этом кончается: избиение и позор (сняли покрывало) – не близкий подступ к смерти, от которой спасает любовь, но она сама.

Таким образом, в кружащихся в прихотливом полете реминисценциях и мотивах: мифологических, музыкальных, живописи и пластики, литературных – постепенно возникает и застывает в своей неизбежности траектория сюжета. Это извечное жертвоприношение божественного людьми, заблуждающимися в жажде жизни и любви и сеющими зло и смерть (и, следовательно, «прости им, Господи, ибо не ведают, что творят»).

Рассказ А. Эппеля ставит великолепную точку в его книге, бумерангом пролетев сквозь остальные и подвигнув на их перечтение и прочтение.

¹ Там же. С. 151.

СЕМИОТИКА ЧЕРНИЛ К ИСТОРИИ ОДНОГО МЕТАФОРИЧЕСКОГО КОДА

Г. Башляр писал:

...Можно будет представить себе, что образ – это растение, которому необходимы земля и небо, субстанция и форма. Найденные людьми образы эволюционируют медленно, с трудом, и нам понятно глубокое замечание Жака Буске: «Создание образа стоит человечеству столько же трудов, сколько и выведение нового свойства растения»¹.

Конечно, в эпоху генетически модифицированных продуктов эта метафора может восприниматься несколько иронично – что недоступно писателю? – однако как генетически модифицированному мы предпочитаем экологически чистое, так и образ, питающийся всей своей литературной традицией, в которой он существует, отражающий ее, представляется нам не менее интересным, чем резко со своей традицией порвавший, экспериментально подключившись к другой. Это относится и к мотивам-образам постмодернистских текстов, в виде иронических цитат и аллюзий отдающих себе отчет о предыдущих формах существования. Поэтому исследование смысловой структуры текста может принимать и форму исследования его интертекста / контекста, причем в рамках анализа мотивной структуры доминировать может анализ всего одной художественной детали, ее смысловой сферы, эволюции смысла. Именно такой детали – чернилам в рассказе А. Эппеля «Чернила неслучившегося детства» и посвящено данное исследование.

Как уже говорилось, рассказы А. Эппеля, помимо авторского распределения по циклам, тяготеют и к циклизации самопроизвольной на основе повторяющейся сюжетной ситуации, случаев из жизни одного и того же героя (одного типажа), общего метафорического кода. Таким является и «чернильный цикл». В ядре

¹ Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи. М., 1998. С. 18.

его двойчатка из рассказов «Худо тут» (кн. «Травяная улица») и «Чернила неслучившегося детства» (кн. «Дробленный сатана»). К ним примыкают рассказы, где чернила – одна из других деталей, но весьма немаловажная: «Черный воздух, белые чайки», «Дурочка и грех» (вне сборников), «Кастрировать Кастрюльца», «Чужой тогда в пейзаже», «В паровозные годы» («Дробленный сатана»), «Чулки со стрелкой», «Разрушить пирамиду», «Сладкий воздух», «Aestas sacra» (все – «Шампиньон моей жизни»), «Вы у меня второй», «Пока и поскольку» (оба – «Травяная улица»¹).

И в «Худо тут», и в «Чернилах неслучившегося детства» одна и та же ситуация – военная школа и детские мытарства в ней. Но чернила присутствуют в разных функциях и это многое кардинально меняет и различает. Сюжет «Худо тут» точнее было бы назвать «отсутствующие чернила»². «Чудовищные дети» этого рассказа исполнены энергии разрушения и насилия³, что отражается и на чернильницах:

¹ В рассказах «Сладкий воздух» и «Вы у меня второй» присутствуют чернильные бутылки, чернила с которых несмываемы, а бутылки, соответственно, бесполезны. В «Пока и поскольку» бутылку фиолетовых чернил Самсон Есеич жертвует случайно открытому в собственной барачной квартире раструбу фановой трубы. Чернила и их следы входят неотъемлемой частью в систему мотивов материального благополучия и неблагополучия, пронизывающих все рассказы.

² Как назвал введение к своей книге «Добро пожаловать в пустыню Реального» С. Жижек (М., 2002. С. 3–4). Написать о том, как плохо и бедно в России, можно только чернилами, которых нет, посетовав на их отсутствие. Чернила связаны с проблемой языка, Жижек делает вывод: «мы “чувствуем себя свободными”, потому что нам не хватает самого языка, чтобы артикулировать нашу несвободу. Это отсутствие красных чернил означает, что сегодня все основные понятия, используемые нами для описания существующего конфликта, – “борьба с террором”, “демократия и свобода”, “права человека” и т.д. и т.п. – являются ложными понятиями, искажающими наше восприятие ситуации вместо того, чтобы позволить нам ее понять».

³ Учительнице рисования наполняют бидон мочой, потому что в уборной «входи, захлюпай валенками и ощути бьющие в тебя со стороны тлеющих огоньков горячие струи, и, пока, расковыривая мертвые узлы, управишься с сухой резинкой своих байковых шаровар, ты будешь весь облит, осквернен, поруган» (1, 122); за ней же гоняется ученик с глистом; «носители традиций бурсацкой игры» избивают своих одноклассников всей толпой; заучу прицельно харкают в глаз сквозь замочную скважину; недоростка Кондрашку раздевают, измазывают «чернильными помоями» и запирают в шкаф и т.д. по тексту. У

Металлический натрий – субстанция мягкая, вязкости сильно загустевшего белого меда. Он выковыривался чем-нибудь железным, и добытые кусочки можно было бросить, допустим, в чернильницу, где натрий начинал бегать-бегать, бегать-бегать и, потихоньку раскаляясь, вовсе самоуничтожался. Чернила – тоже. Однако, если в конце раскаливания по нему чем-нибудь стучали – скажем, гвоздем, причем даже слегка, – он сумбурно, неожиданно, во все стороны, разбрызгивался страшными маленькими каплями, неизменно горячими и прожигающими одежду вместе с кожей тела (1, 133);

...На уроки, где, зверея от того, что нельзя покурить, затевают какую-нибудь мерзость типа обесцвечивания чернил карбидом. При этом из чернильниц, куда положен карбид, начинают ползти пенные бороды, а в воздухе устаивается такая сероводородная вонь, что хоть начинай чичиреть самое атмосферу, а чернила превращаются в почти бесцветную жидкость и хуже держатся на пере, особенно на 86-м, так что на страницы тетрадок ложатся едва зримые тени великих слов великого языка – типа «есть в осени первоначальной...», но эту строку мы уже приводили выше¹ (1, 133).

учителей с учениками своя война, параллельная той неведомой, которая забирает жизни их мужей, сыновей, отцов. «“Знаете, я бы в них, как в немцев – из гранаты!” – “Неплохо сказано – из гранаты...”» (1, 137). Есть приглашенные, официальные следы войны (но тоже чернилами): «а в вестибюле – в рамке под стеклом – висит письмо, в котором учащихся и педагогов благодарят за сбор ста пятидесяти рублей (пятнадцать по нынешним временам) в фонд обороны, и скромная подпись – И. Сталин» (1, 121). Войну для переживания эротических ощущений в фигуре «огулять козла» использует молоденькая учительница: «свойская Валентина Кирилловна задорным и звонким голосом кричит: “Нет, с одним! Спорим, с одним! Вперед, мальчоныш, как в атаку, как папа сейчас!” А покрячав не своим голосом, расставляет покрепче ноги, втягивает по-спортивному колени, сгибается и, нагнувшись, поглядывает через бок на разбег первого в очереди. С топотом десантника мчится тот к черте» (1, 142). Но эта война для манипуляций благопристойностью не настоящая. Настоящая – в той бесчеловечности, которая взрывается во всех без исключения, деля и детей, и взрослых одержимыми потребностью уничтожать. «А может быть, все происходит потому, что в комнате по вечерам горит коптилка и холодно, и ничего не хочется делать, и задали три столбика, и мало еды, и, в общем, вялость. Сумма детских этих вялостей, вероятно, и создает в школе страшную энергию, всегда жестокую и разрушительную, но зато недолгую – потому что от слабосилья и вялости результаты всегда хочется видеть быстрее. Ну зачем он забывает чернила? Ведь – диктант, и Александра Дмитриевна к нему совершенно безжалостна. Сейчас, обдумав все как следует, я берусь это утверждать» (1, 143).

¹ «...Есть в осени первоначальной... в тиши Останкинских дубрав... дворец пустынный и печальный... а в нем... влюбленный ходит граф... Шереметев... столп с Помонной... и первый в жизни поцелуй... и на скамье той потаенной...

...Этот мальчик, ученик второго класса, ленив еще такой детской ленью, когда лень даже ничего не делать, и, если ты дома, не хочется даже делать то, что хочется делать, и он, хотя каждый вечер и вспоминает, но почему-то не кладет в портфель чернильницу, ведь в школе чернил нет, а если появляются, то тут же оскверняются карбидом. <...> Зачем он забывает принести чернила? Зачем обрекает себя на отчаянье и унижение – сейчас понять трудно. Это, вероятно, что-то из детских странностей, тем более что у него есть химический карандаш и ничего не стоит сделать из грифеля неплохие чернила с настоящими золочеными разводами на их лоснящейся черной лужице (1, 143).

Вопрос этот повторяется еще раз, как и фраза далее «я чернила забыл». Тем не менее, несмотря на садизм учительницы, мальчику удастся написать диктант:

...Он знает это стихотворение наизусть, а проблемы безударных гласных – этого заповедного кошмара одной шестой части суши для него вообще не существует. И он торопится, промокнув веселые кляксы и не успевая промокать капающие слезы, догнать своих товарищей, с большинством из которых ему проучиться до школьного конца (1, 145–146).

Чужими (учительскими) чернилами пишутся чужие слова (классическая поэзия), но жизнь неразрывно сплетается с текстом: отличник *Дерюгин* «с прилежанием и нажимом» (1, 144) пишет «*рагожей*», и весь класс переделывает это слово под него (1, 145), – материя человека тождественна словесной, обозначающей когда-то бывшую реальность. Чужие слова обозначают и все, что делалось в рассказе: «худо тут» – это крик удода.

И прилетала она, и кричала, как полагается удодам, своим нехорошим криком: «Худо тут! Худо тут!» Прилетела неизвестно откуда, села и кричит: «Худо тут! Худо тут!»... Нет, все-таки не могу сказать – то ли тогда, то ли сейчас. Но, в общем, кричит. Скорей, тогда... Худо тут!.. Худо тут!.. (1, 146).

Самая частая фраза в этом вспоминаемом детстве – чужие слова «хуже будет». Детские «забавы» остроумно возводятся автором к «Задонщине» и Помяловскому. На фамилию Евменцев откликается ученик Юмянов. Пуляние из рогаток, вышибающее

начертанное кем-то... “хуй”...» (1, 122) – видимо, не обесцвеченными чернилами, а неуничтожимыми.

слезы и метание куска сала, подложенного на стул учительнице, могло бы быть связано с фрагментом Ксенофонта о пращниках (1, 129), если бы учительница изучала с детьми его, а не книгу Сталина (задать по ней материал она все равно не успела). Учитель геометрии сплошь говорит пословицами и прибаутками, сам же обозначает свою текстовую идентичность:

А ведь я, ребята, из бывших беспризорников, типа произведений «Республика ШКИД» и «Педагогическая поэма» (1, 131), –

далее следует ставрогинский жест из «Бесов»:

...И между рядов подходит к тому, к кому надо, берет того, кого надо, за нос, зажимает между своими указательным и средним пальцами тому, кому надо, нос, причем видно, что зажимает не слабо, и, как бы забыв про стиснутого, начинает прохаживаться и между рядов, и перед рядами, а стиснутый прохаживается тоже на пределе боли (1, 131).

Игра в «козла» возводится «чеховской» чехарде (1, 138); в школу приезжают «на валенках» – это же делал «один очень грустный поэт» (1, 119–120) и т.д. Иными словами, сюжет «уничтоженные – отсутствующие – заимствованные чернила» имеет метапоэтический смысл. В мире детства, который должен воскреснуть со страниц книги, настолько плохо (худо), что изначально нет слов, которые могли бы описать его и дать ему новую жизнь. Не случайно слово «худо» связано еще и с представлениями о дырах и пустотах, куда пропадает безвозвратно все (худое – дырявое, худой – тощий¹). Этот мир обесцвечивает слова о нем, делает их ничем (если Вселенную создал большой взрыв, то здесь взрывы, известные по войне – создавать они не могут, только разрушать). Хотя автор владеет языком как никто (есть химический карандаш), но не может отдать его на воскресение этого мира, не случайно рассказ завершается проклятиями школе, детству, учителям: «будь проклят и я, и я, наконец!» (1, 146). И он заимствует язык и чернила. Жизненная реальность проступает в сплетениях знакомых до последних букв текстов (авторитет великих слов великого языка), обосновывается и оправдыва-

¹ Черной дыра, в которую ушла материя реальности.

ется ими, невыполнимое задание выполнено. Властно диктовавшая жестокая память получила диктант написанным, воспоминания закрепили свою жизнь в тексте. Однако теперь перед автором встала задача другая: убить воспоминание.

Чтобы с воспоминанием покончить, его следует, сообразно умению, записать. Бывшая реальность перейдет в слова – скучные постояльцы словарей, те для связности и благообразия соединятся с еще словами, которые вообще ни при чем, и будет больше не вспомнить, каким давнее событие в памяти оставалось. Ты же, все проделавший, станешь хранителем разве что апокрифа собственной жизни («Чреватая идея»¹, 2, 109–110).

Но чужими чернилами воспоминание не убьешь – только своими. Через двадцать лет А. Эппелем написан еще один рассказ о чернилах, где они уже занимают центральное место, как и личность самого рассказчика, который уже не отдаленный от автора «второклассник» в ряду многих других: одноклассников, третьеклассников, восьмиклассников и т.д., а «я», пусть раздваивающийся на взрослого и ребенка. И из всего многообразия предметов первого рассказа (геометрия, рисование, физкультура, география и др.) остается лишь один, главный – русский язык. Если в «Худо тут» преобладал голос (об удоде: «Красивая. Редко прилетающая. А раз редко прилетающая и красивая, значит, в детстве я ее видел. Когда же еще, если не в детстве? И прилетала она, и кричала»), клич («Кокын насрал!» и др.), устная речь (считалки, разнообразный фольклор, вопли учительниц и детей), то в «Чернилах неслучившегося детства» ручки (вместо редкого удода невиданная авторучка, у второклассника были только перья, одним из которых нельзя пользоваться до пятого класса, этот мотив повторен во втором рассказе, а другое требует много чернил, которых нет вообще), поэтические цитаты, и почти в виде цитат – языковой экзотики – здесь речь устная. И в этом рассказе автор продолжает обыгрывать то, что «в литературе описано», «традицию», но взаимосвязь текста и жизни становится намного сложнее.

¹ Главный герой этого рассказа – учитель геометрии из «Худо тут», рассказчик – подросток и выросший мальчик оттуда же.

Чернила – основной материальный носитель памяти, их посредством она и живет¹. И.М. Дьяконов перечисляет, что ушло из нашего быта:

Прежде всего, наш современник – пишет: на компьютере, на пишущей машинке, шариковой ручкой. Ушли в прошлое «вечные» перья – стило, стальные перья, – как ушли гусиные перья, тростниковые каламы, чернильницы, промокательная бумага и песочницы, палочки gi-dubba для писания клинописью на глине; в эпоху цивилизации было хоть это – а у первобытного человека и того не было. С тех пор как в начале эпохи цивилизации появилось письмо, информация передается человеку через время и расстояние. Раньше же через время и расстояние доходили только слухи, подверженные непрерывным изменениям, уточнениям, домыслам и поправкам. Степень достоверности их хорошо ясна по известной игре в «испорченный телефон»².

Отметив, что пишущая машинка сейчас большой раритет (ей посвящено отдельное эссе Эппеля «Эрика прекрасная»), чем чернильница, а шариковым ручка предпочитают гелевые, выделим здесь главное: два способа сохранения и передачи информации (эволюция пишущих предметов понятна – максимальная легкость письма и его максимальная чистота, чего не было во всех вариантах чернильниц, а каллиграфия была особым искусством): письменный, сохраняющий информацию в неприкосновенности выражения и скрыто наращивающий либо же уменьшающий ее объем (зависит от воспринимающего), и устный, информацию искажающий, делающий ее просто другой. Это, в сущности, два разных языка в рамках одного. Рассказчик Эппеля ребенком испытывает воздействие обоих: в мире устной передачи он живет непосредственно, к письменной – к литературе, науке, искусству тянется сам, овладевая временем и расстоянием. Образ чернил, подразумевая свою оппозицию – устное общение, подчеркивает эту ситуацию двух языков, становящуюся основным предметом изображения в рассказе. Помимо слова литературного, есть еще жизненная реальность, если не вступающая в конфликт с ним,

¹ В рассказе «Разрушить пирамиду» чернилами нарисован основной символ рассказа, и через его разглядывание герой, вспоминая жизнь бывшую, открывает жизни новой.

² Дьяконов И.М. Архаические мифы Востока и Запада. М., 2004. С. 5.

словом ее отображающим, то имеющая с ним многочисленные зазоры и расхождения, проступающие в словах живых – не бес- смертных и великих, но и не закованных и в традиции фольклора. Попробуем проследить пути слов литературных в их соприкосно- вении с жизнью.

Мотив отсутствующих чернил – ключевой и в этом рассказе, но теперь он несет иную функцию, осложнен многими другими, сопутствующими. Например, возникает вместе с ним мотив «зо- лотых чернил»:

Фиолетовые чернила теперь или самодельные из чернильного каран- даша, или густые порошковые. На густых в дырке чернильницы виднеется золотая пленка, вернее сказать, золотистая обманная поволока (2, 12).

Это золото знаменует и полную непригодность самодельных чернил для письма¹. Возникает и золотое вечное перо (2, 22–

¹ Еще одна прихотливая версия золотых – сакральных – чернил: «И макает в горло дракона золотой Егорий, / как в чернила, копье» (И. Бродский, «Венеци- анские строфы (2)»). Бродский также не избегал «чудовищности» в творчестве и любил остраненный взгляд: «Имея нечистую совесть, узнаешь себя в любой из этих мраморных, бронзовых, гипсовых небылиц – как минимум, в драконе, а не в св. Георгии. При специальности, заставляющей макать перо в чернильницу, можно узнать себя в обоих. В конце концов, святого без чудовища не бывает – не говоря уже о подводном происхождении чернил. Но даже не разводя эту идею ни чернилами, ни водой, ясно, что это город рыб, как пойманных, так и плавающих на воле. И, увиденный рыбой – если наделить ее человеческим глазом во избежание пресловутых искажений, – человек предстал бы чудови- щем...» (И. Бродский, «Fondamenta degli incurabili»; у Эппеля часто показан человек глазами птицы, насекомого). Золотыми чернилами писали священные тексты. По преданию, Александр Македонский сжег подлинник Авесты (А-веста, означает «первая весть, данная человеку для его духовного восхожде- ния»), написанный золотыми чернилами на 12000 коровьих кожах (существую- щая же в современном виде Авеста по крупницам была собрана впоследствии персидскими царями). «Древние употребляли также золотые и серебряные чер- нила; в Византии хризографами именовались искусные переписчики, которые специально занимались перепискою золотыми чернилами. Весьма редкие руко- писи сплошь написаны золотом; из них известен часослов Карла Лысого» (ст. «Манускрипт» в словаре Брокгауза). Лирическая героиня Б. Ахмадулиной восклицает: «Не искушай, метафора, не мучай / ни уст немых, ни золотых чер- нил!». Для них нет достойного оригинального слова: «Всему, что есть, давно уж выпал случай – / со всем, что есть, его поэт сравнил», хотя есть достойная ре-

24). Так выглядит ручка, в которой можно использовать только настоящие чернила, иначе она будет безнадежно испорчена. Она украдена мальчиком, а потом исчезает у него. Парадокс в том, что настоящих чернил нет, т.е. так никогда и не рождается строка (в отличие от набоковского «и не кончается строка» – «Дар»).

Так что, если ему попадется этот рассказ, пускай узнает, что истинный вор – я и что я в нее вообще ничего не набирал, и она, перламутровая его самописка, сохраняемая в тайном месте, непонятным образом исчезла, словно ускользнула, беглянка, порадеть о правильной чернильной беременности... (2, 24).

альность, в древности содержащая скрижали – камень. У Б. Ахмадулиной золотые чернила (и сумрак, исход дня, как у Эппеля) также связаны с немотой, с несказанным, с неизреченным, не свершенным, чему не «выпал случай» («Камень»). Рассказ Эппеля можно считать реализацией мечты «О, как желает сделаться строкою / невнятность сердца на исходе дня!» (подразумевается конец жизни). Интересное сочетание мотивов золота, чернил, мастерства у мальчика-школьника, а также поэзии возникает у В. Сорокина: «Золотые руки у парнишки, что живет в квартире номер пять, товарищ полковник, – докладывал, листая дело № 2541 / 128, загорелый лейтенант, – К мастеру приходят понаслышке сделать ключ, кофейник запаять.

– Золотые руки все в мозолях? – спросил полковник, закуривая.

– Так точно. В ссадинах и пятнах от чернил. Глобус он вчера подклеил в школе радио соседке починил. <...> Мать руками этими гордится, товарищ полковник, хоть всего парнишке десять лет...

Полковник усмехнулся:

– Как же ей, гниде бухаринской, не гордиться. Такого последыша себе выкормила...

Через четыре дня переплавленные руки парнишки из квартиры № 5 пошли на покупку поворотного устройства, изготовленного на филиале фордовского завода в Голландии и предназначенного для регулировки часовых положений ленинской головы у восьмидесятиметровой скульптуры Дворца Советов» (цит. по: *Литовецкий М.Н.* Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург, 1997. С. 263). Ребенок уничтожается монстром государства, золото уходит за границу, а монстр приобретает механизм. Этот пародийный мотив Сорокина перекликается с непародийным Эппеля: война, механизмы системы, инициированной «И. Сталиным», уничтожают детство, радость жизни. Все текстовые примеры цитируются по электронным изданиям (ресурсы основных сетевых библиотек) с использованием компьютерных программ полнотекстового поиска.

Ручка, которая могла бы беременеть и рождать (если бы были чернила) переходит в мир нематериального существования материального воображения¹:

Я тоже не сплю ночей. Любуюсь. Разглядываю ее. Но украдкой. Я ее всегда разглядываю. Даже сейчас нет-нет разгляжу в прошлой жизни. Она же была счастьем, какое потом никогда уже не случилось, не приключилось и не произошло!..² (2, 23).

¹ Термин Г. Башляра, обозначает способности поэта вызывать образы из субстанций, а не из «грез», как «воображение формальное» (*Башляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи. М., 1998).

² Эта ручка, и устройство которой изумляет: «И не пипетка в ней, а, отвинтив хвостовичок, надо крутить стержень, чтобы по некоему червяку – по архимедову винту какому-то! – стали вбираться из пузырька чернила. Это я сейчас представляю так ее устройство, потому что видел много лет спустя похожие. Тогда же было только изумление и потрясение – крутишь, а чернила поступают!» (2, 23), – есть и у графомана Палисандра Дальберга: «“Писать! – зазнобило меня. – Писать! Проволочки губительны”. Перо, которым я сочинял тогда, было вечным. Я дорожил им и соблюдал все инструкции. Пользуясь поршневым наборным устройством, я регулярно и тщательно промывал капилляры пишущего узла водой комнатной температуры. Я никогда не эксплуатировал сей прибор возле пара и ртути, едких газов и щелочей. И ни разу – клянусь Вам честью! – не оставлял его у источника сильного излучения тепла. Я отвинтил *золотой колтачок* (ср. у Эппеля), отвернул пластмассовый корпус. Затем, вращая рифленую гайку, набрал чернил и обнаружил себя в довольно растрепанных чувствах» (С. Соколов, «Палисандрия»). Палисандр «возрожден из пепла» в процессе письма этой ручкой, купаясь в безграничной свободе языковых метаморфоз: «По той же причине революционно менялся порядок слов в моих фразах и букв – в словах: первые становились последними, последние – первыми, а средние так и оставались посредственными. Услышав меня в тот час. Вы, верно, подумали бы, что мной овладели бесы или что я овладел новой группой мертвых наречий и мучусь их оживить. И в чем-то – были бы правы, ибо словообразование “чернильный мешок каракатицы”, употребленное мною наоборотно, звучало довольно по-арамейски. Тем не менее Модерати легко понимал меня. Оказывается, он тоже был полиглот и подобно всем полиглотам знал, как целительно всякое говорение, особенно искреннее». (До этого «чернильный мешок каракатицы», поедаемой со сморчками и трюфелями, использовался им для описания состояния ужаса.) Чтобы описать страхи и беды Эппелю не нужен морепродукт (хотя каракатица вспоминается при промывке ручки: «выхлопы невидимых каракатиц или дымы маленьких разрывов», 2, 18), но также нужны чернила (мотив чернил каракатицы возникает по другому поводу: старик, испугавшийся, что на него наехала машина «упавши, мгновенно окутал себя, как каракатица чернилами, стариковским зловонием» («Чужой тогда в пейзаже»,

Ее бывший владелец сходит с ума от мысли, что ручку испортят самодельными чернилами. Для него ручка, в сущности, – возлюбленная, изнасилованная другим и погибшая от этого. Для рассказчика же это иррациональный предмет, переносимый в иной мир, подобно зеленой двери Г. Уэллса или символам Х.-Л. Борхеса (Алеф, книга песка, «синие тигры» и др.). Не случайно сходство основной коллизии с дилеммой Алисы в стране чудес: когда она может открыть дверцу в волшебный сад ключиком, она не может туда попасть (слишком большая), когда, уменьшившись, она может войти в дивный сад, ключик остается высоко на столе. Из чернил без ручки (со столь же непригодной самопиской) и ручки без чернил в итоге рождается разрывающий немоту рассказ о «неслучившемся детстве». Оно не случилось – потому что все в нем не по нормам, не по правилам, в условиях для жизни непригодных, не случилось ничего хорошего, кроме мечтаемого и воображаемого¹. И в то же время оно возникло на

2, 439). Рассказ «Худо тут» переключается во многом с соколовской «Школой для дураков» (у рассказчика там тоже раздвоение личности, но не в фантастическом, а в клиническом смысле; «писатель воссоздает переживания личности, травмированной тоталитарной действительностью» (*Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература. М., 2001. С. 283), например, пассажи о матери, с отсылкой к поэтическим строкам, о зиме и т.д.; мотивы окружающего хаоса, нераздельности наставников и идиотов, учительниц и идиотин, ужасного крика и вопля, завуча-амазонки и завуча-ведьмы.

¹ О том, что такое случившееся и неслучившееся детство рассказчик размышляет и в рассказах «Чреватая идея» (у героя – беспризорника в детстве – никогда не было ни детской радости от чего-то, ни родительской любви и поддержки, только необходимость выживать, не было «детских обогащений») и «Леонидова победа» (у героя «зрелая угрюмость», мизантропия, проистекающие из чрезвычайной скудости жизни, униженности, забитости, отсутствия нормальных семейных отношений); учитель геометрии и подросток-умелец похожи сальерианским, чрезмерно рациональным отношением к жизни, неумением радоваться ей, эмоционально сближаться с другими людьми, они только одерживают победы и подчиняют своей воле: один детей и себя («поработал»), другой себя и предметы. И обоих почему-то сопровождает искаженный Дух Святой. «Еще в поисках серебра и золота он лазал с оравой оборванцев по развалинам бесчисленных разрушаемых церквей, <...> а однажды подобрал золоченого алтарного голубя – символ Святого Духа, но с обломанным носом и от дождей облупившегося до красного полимента, каковой накладывается, прежде чем

свет и оказалось оправдано – в чернилах и чернилами – в поэтическом творчестве.

Чернила – атрибут детства на протяжении многих десятилетий. Золотой ключик, как известно, был не только у Алисы, но и у Буратино, испытывавшего немалые чернильные неприятности.

Нам уже известно, что Буратино никогда даже не видел пера и чернильницы. Девочка сказала: «Пишите», – и он сейчас же сунул в чернильницу свой нос и страшно испугался, когда с носа на бумагу упала чернильная клякса.

С этим испачканным носом он и сидит в чулане, и закапывает деньги на поле дураков. Более того, спасаясь в пещере от Карабаса Барабаса, Мальвина продолжает свои уроки (чистописание как средство порабощения). Буратино, в конце концов, получает в награду волшебный театр, где ставит пьесу про самого себя – самовозрастание метапоэтического смысла, заложенного в соединении метафор золотого ключика и чернил / письма¹ (есть еще поэт-Пьеро). Этот мотив тоже отражен в рассказе Эппеля (возникает рассказ о себе). Одновременно возникает мотив кукольного представления, марионеток. Мальчик у Эппеля как марионетка находится во власти обстоятельств, учителей, детского сообщества со своими жестокими законами. Куклы, освободившись, играют другой спектакль, но играют, потому что иначе не могут и не хотят. Освободившись от гнета школьного писания

деревянную поверхность золотят». «Облупленный Святой Дух “в виде голубине” пребывал в тумбочке, ни на что полезное не вымениваясь, причем так и не выменялся, хотя Н. повзрослел окончательно, непрерывно при этом вылушиваясь из навыков и зависимостей» («Чреватая идея», 2, 125, 126). У Леонида прозвище – Святодух. В этом смысле детство рассказчика «Чернил...» вполне состоявшееся, человечности он не утратил несмотря ни на что. Как у него к ручке, у учителя геометрии любовь к трофейной готовальне, «разглядывал свое сокровище часами» (131), не избавляющая его, однако, от тоски, бессонницы, раздражения, не создающая настоящего творчества. Леонид создает разнообразные предметы, но, испытывая от этого ложное удовлетворение, не испытывает ни к чему любви, необходимой для моцартианского творчества.

¹ В результате этого синтеза возникает и отсылка к образу золотых чернил в культуре.

и мытарств с чернилами, рассказчик продолжает писать, но уже совершенно другое. В ассоциативную сферу входит мотив языковой свободы и несвободы, зависимости и независимости, подчиненности правилам и игры по собственному выбору.

Однако мотив чернил связан с мотивом детства как раздражающим, неприятным фактором для взрослого человека (поэта).

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

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

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

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

Весь я там в невозможном ответе,
Где миражные буквы маячут...
...Я люблю, когда в доме есть дети
И когда по ночам они плачут, –

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

...и, заточенный в чернильную склянку,
образ вселенной глядит
из темна,
муча меня, как сокровище скрягу.

Его героиня находится в ситуации жесткой альтернативы выбора между чернилами:

Мне – только маленькой гибели звук:
это чернил перезревшая влага
вышибла пробку. Бессмысленный круг
букв нерожденных приемлет бумага, –

и живым, кричащим за стеной, ребенком-младенцем:

Все – лишь ему, ничего – ремеслу;

Что же, не хуже других матерей
я – погубившая детище речи.

То, что могло бы быть порождено чернилами, настолько дорого, что ребенок называется «лютым младенцем», «исчадием крови моей», «родное дитя / дальше от сердца, чем этот обычай». Она выбрала быть «не хуже других», т.е. включиться в сообщество, но не может видеть своего лица: «Лишь содрогнусь и глаза притворю, / если лицо мое в зеркале встречу». Зеркальный двойник показывает ипостась-убийцу и убитую одновременно. Общие мотивы – «я и ребенок»; чернила и чернильница ночью; двойники, взгляд на себя другого; причинение боли себе и ребенку; невозможность писать чернилами в реальности и поэтические строчки в мечте – реализуются по-разному¹ поэтом и писателем, но показательно само их единство в рамках художественного целого². В отличие от Бродского и Анненского плачущий ребенок не просто знаменует собой иной мир, но задает жесточайшую альтернативу поэтической вселенной, обозначенной чернилами, здесь между ними существуют лишь отношения уничтожения и убийства.

Е. Тырышкина интерпретирует строки Анненского так:

¹ Главный источник этой разности – отношения между «я» и ребенком. У Ахмадулиной это мать и дитя, между ними связь физической крови, семейного долга, «другость» здесь враждебна. У Эппеля только духовная связь – «другой» вызывает саму возможность писать.

² Здесь же возникает мотив невидимого письма (у Эппеля – писать промывочной водой), перекликающийся с «симпатическими чернилами» А. Ахматовой в «Поэме без героя»: «Но сознаюсь, что применила / Симпатические чернила... / Я зеркальным письмом пишу, / И другой мне дороги нету – / Чудом я набрела на эту / И расстаться с ней не спешу» (ч. 2, XIV), – т.е. мотив шифра, зашифрованной, не высказанной на поверхности правды о себе и своем прошлом, что нужно разгадать и понять читателю.

«Плачущие дети» в контексте этого стихотворения – знак высшей ценностной реальности в мире, она врывается в ночной мир творчества, напоминая о неслиянности поэзии и жизни, и о возвращении туда, где стихи представляются лишь наваждением. Здесь нет и следов веры в символистское преобразование мира словом. Между поэзией и бытием зияет разрыв. Поэт занимает свое место в этом разрыве, становясь существом иной природы, за что приходится платить большую цену, эстетическая деятельность требует в определенный момент выхода из этического пространства¹.

Эти слова, на наш взгляд, можно отнести как раз к цитированному здесь стихотворению Б. Ахмадулиной. Эппель берет Анненского, сжав все его смысловые компоненты в синтез этического и эстетического. Ребенок, которого и ругают, и бьют, и недодают тепла, – неотъемлемая часть именно литературы, художественного мира. Не случайно включение в рассказ «достоевского» эпизода с избиваемой упавшей лошастью – иначе ее не поднять и жизни не продолжаться – он включает тему «слезинки ребенка» как фундамента, но не гипотетического счастья, а жизни и культуры вообще. Дети плачущие всех этих стихотворений перекликаются с рассказом Эппеля, где доминируют и те же настроения безысходности, тоски, нескончаемой ночи, возвращения к «было еще хуже» пережитого.

У Анненского же есть и загадочное стихотворение «Под новой крышей», где он обращается к будущему дому:

Здравствуй, правнуков жилище,
И мое, и не мое!

Там:

Жилец докучным шумом
Мшистых стен не осквернил:
Хорошо здесь тихим думам
Литься в капельки чернил².

¹ Тырышкина Е.В. К вопросу литературных перекличках: В. Маяковский и И. Анненский («Несколько слов о себе самом» и «Тоска припоминания») // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики: Сб. науч. статей: В 2 ч. Ч. 2. Минск, 2007. С. 269.

² Чернильность подчеркивается названием жилища «пепелищем».

Рассказанное Эппелем написано двумя ручками с двумя видами чернил. С Эппелем сближается еще один образ:

Не доделан новый кокон,
Точно трудные стихи:
Ни дверей, ни даже окон
Нет у пасынка стихий.

Этот дом-кокон Анненского, где думы становятся капельками чернил, появляется у Эппеля как ручка-кокон, предворяя строку Пастернака (она одна из литературных отсылок здесь присутствует в форме явной цитаты и задающая поиск параллелей именно с поэзией).

На пишущий конец, как на воронку непроливайки, тоже налипли засохлости, имеющие внутри себя (поскольку прежние владельцы применяли фиолетовые чернила) размазываемую тину. Владельцам этим, как сейчас тебе, казалось, что как-нибудь попишем. Но ручка оставалась согласна только на чернила положенные, а где они есть, было, как было сказано, не найти.

Они появятся, когда наша самописка куда-то запропаستится или просто исчезнет под нитками и проволокой, обратясь таким коконом, из которого вдруг потянется черная шелковинка строчки «февраль, достать чернил и плакать...». Как же! Достал один такой! Где ты их, Пастернак, найдешь?

Так что про «достать и плакать» припутано для красоты. Тем более что прочесть это приведет только через полвека (2, 14–15).

Про «полвека» «припутано» (это слово подчеркивает обмотанность ручки нитками, кокон – реальность письма и реальность предмета сближены синонимами, рассказывая, рассказчик совершает почти такое же действие как тот, о ком рассказано, но не совсем, и из обмотанного рождается, и из припутанного создается) тоже для эффекта (у того же Пастернака: «И дольше века длится день»). Крылатая фраза Пастернака отражается во многих современных текстах. Так находит ее в центоне А. Башлачева М. Шидер¹. Отголосок ее слышен в «Чернильнице» В. Державина:

¹ «Башлачев в “Зимней сказке” уже в первой строфе использует слова народной песни “Однозвучно звенит колокольчик” и сюжет сказа Н. Лескова

И книгу февраля с застежкой золотой
Листает влажный снег, дышанья осторожней;
Твой ранний, горький смех...

Ее не забывают обыграть П. Вайль и А. Генис в контаминации с чеховским мотивом вина-чернил¹.

Эх, достать бы чернил портвешовых и плакать,
тормоша за рукав: «Помнишь, а, старикан?..»
Мы когда-то глотали без закуси слякоть –
лишь бы только она наливалась в стакан.

(П. Вайль, А. Генис, «Запад есть запах, Восток есть восторг» в книге «Русская кухня в изгнании») – здесь недоступна традиционная советская еда. Мотив чернил связан с мотивом ностальгии по ушедшему (как и у В. Державина), с попыткой возврата или хотя бы имитации, как и у Эппеля. У М. Берга тот же мотив ностальгии в связи с этой строчкой, но уже по возлюбленной:

о том, как Левша подковал блоху. Очевидны также отсылки к “Зимней дороге” А. Пушкина и пастернаковским строкам “Февраль. Достать чернил и плакать...”: “Однозвучно звенит колокольчик Спасской башни Кремля. / В тесной кузнице для Лохи-блохи подковали Левшу. / Под рукою – снега. Протокольные листы февраля. / Эх, бессонная ночь! Наливай чернила – все подпишу!”» (*Шидер М.* Литературно-философская направленность русской рок-лирики (Классическое наследие в песнях Александра Башлачева и Майка Науменко) // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* Тверь, 2001. Вып. 5. С. 203).

¹ У авторов здесь чеховский мотив в интерпретации Сокурова. Чехов называет плохое вино чернилами, а в фильме о нем «Чехов не может “повторить” той еды, к которой привык, – зато этот нищенский бутерброд и отвратительное вино (Чехов называет его чернилами), забытое в буфете, пробуждают его воспоминания. Он вдруг с неподдельным сладострастием начинает перечислять блюда, которые ему приходилось отведывать в прошлом, вызывая в своем сознании те ароматы и вкусовые ощущения, которых уже не приносит ему изменившаяся реальность» (*Ямпольский М.* Демон и лабиринт. М., 1996. С. 109). У Стругацких другой тонизирующий напиток: пытаюсь создать себе завтрак, рассказчик вместо кофе получает чернила для авторучки, которые затем устраняются Янусом Полуэктовичем вместе с другими безобразиями («Понедельник начинается в субботу»). Будучи совершенно далекой от рассказа Эппеля, повесть бр. Стругацких сопрягает в одно те же два мотива: сотворение чернил и двуликое божество времени.

Она так много значила, потом
Ни слуху не было, ни духу.
<...>
Морозно, где б достать чернил,
Достать чернил, и все закапать.
Больница, парки, трубы, тень перил.
Заводы, церкви, клубы и заплакать.
О чем? Не все ли нам равно?
О феврале, о марте, об апреле.
Тебя не видно так давно.
Что нет поддержки в теле
(М. Берг, «Рос и я»), –

герой хочет залить этот мир чернильной тьмой (депрессия и безнадежность влекут именно этот мотив, переворачивая традиционный «чернила – мир»). Эта ностальгия задана самим Пастернаком не только эмоционально – «плакать», «навзрыд», «слез», «сухую грусть», но и ощущением конца февраля, начала весны¹; и тем, что само стихотворение 1912 года, начало Пастернака связано с ностальгией по юности и свежести во времена, когда и поздний, зрелый Пастернак 1950-х стал историей литературы.

«Февраль, любовь и гнев погоды», – начинается стихотворений Б. Ахмадулиной, где появляется образ самого Пастернака.

Рассказ Эппеля пишется если не «тенями» великих слов, не чужими словами поэзии, то все же укорененными в традиции поэтическими образами.

Чернила, промывание от них ручки в стакане воды – микрокосм, отражающий в себе макрокосм.

Нажимаем пипетку – в стакан идут пузыри. Отпускаем пипетку – она воду втягивает. Потом, следя, чтобы перо из воды не вынулось, пипетку снова сдавливаю – в воду исторгается черное облачко. Затем еще несколько раз. Нажал – пузыри. Вобрал, нажал – черное пошло. Вобрал – нажал – черное пошло. И прозрачная вода стала черно-фиолетовой.

¹ Само это стихотворение Пастернака цитирует Анненского: «слякоть весною черною горит» – заголовок «Черная весна» (1906); мотив плача – мотив «печали» от «встречи двух смертей».

...Такие же стаканые сумерки, с сереющими по краю сгущениями вклубляются в класс, в отворенную из школьного коридора дверь: в коридоре ведь полуспущена маскировка. Хотя зачем? Все равно свет не зажжется. Его не дают. И лампочки все перегорели. И все из школы давно ушли.

В классе гуашевые растушевки. Темные парты. Тусклеют их лоснящиеся изрезанные черные крышки. Воздух серый. Но по-разному. Под партами гуще – там почти тьма. Возле окон посветлее, но и тут сумерки вовсю, точь-в-точь клубящееся в воде, когда промываешь самописку, облачко (2, 16).

Чернильная тьма, чернильная вода – традиционные метафоры.

И чернильная тьма
наступает опять,
как движенье ума
отмечается вспять,
и сиянье звезды
на латуни осей
глушит звуки езды
на дистанции всей.
(И. Бродский, «Кто к минувшему глух...»)

Здесь тьму рассеивает свет, но и герой стихотворения прямо противоположен эппелевскому, который старательно вслушивается в минувшее, даже если его голоса противоречат запомнившемуся опыту:

Конечно, шпион! И чего только не нашпионил! Скажем, черные пенки. Это ведь как поглядеть! Их же можно полагать и оравой деревенского народу, сошедшего к каменной школе просить у земских учительок еды, чтобы покушать. Ведь тот же Глухоня, когда раздадут баранки или стеклянные конфеты, или вместо стеклянных конфет витамины, все время что-нибудь у кого-нибудь кланчит. Голод же вечный. Дай бараночки! Дай витаминчика! Дай куснуть! <...> И почему все-таки кланчил не я, а они?» (2, 30–31).

Мотив пути также непременно связан с чернильной тьмой. У Эппеля это городская дорога с машинами¹ и воображаемый

¹ «Свет возможен от проезжающих машин. Хотя тоже невозможен. Машины проезжают редко. Фары включать нельзя. Вдобавок фары забраны крышка-

железнодорожный путь¹. В сюжете стихотворения Бродского темнота окна сравнивается с пятном на светлой скатерти, и «тебе» предлагается поставить на эту скатерть стакан – закрыть тьму светом и цветом (образы соли, вина, трепещущих цветов, звезды – «ослепительный путь»). У Эппеля свет поглощается тьмой, и от граненого стакана – «стаканные сумерки».

Чернильная темнота – характерный поэтический мотив.

Так тихо, что далекая звезда,
мерцающая в виде компромисса
с чернилами ночного купороса...

<...>

И я, который пишет эти строки,
в негромком скрипе вечного пера,
ползущего по клеткам в полумраке,
совсем недавно метивший в пророки,
я слышу голос своего вчера
(И. Бродский, «Неоконченное»).

Сердце «воспаряет в чернильный ночной эмпирей» (И. Бродский, «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова», с адресатом «прочный, чернильный союз»). Тьма чернил обладает парадоксальной способностью рождать свет, ведь именно чернилами создается поэтический мир.

Вечным пером, в память твоих subtilных
запятых, на исходе тысячелетья в Риме
я вывожу слова «факел», «фитиль», «светильник»,
а не точку – и комната выглядит как в начале.
(Сочиняя, перо мало что сочинило).

ми с узкой щелью, над которой и под которой маленькие козыречки. Но такие тоже в городе не включают. Только на полевой дороге. И в местах боев» (2, 17). Рассуждает – взрослый, воспоминания – ребенка.

¹ «Облакачиваемся на подоконник и глядим. Внизу – темный снег и тусклые сугробы. Меж сугробов черные пеньки. За пеньками позади снеговой дороги низкие строения. На крышах снег. Но тоже темный. Пеньки точь-в-точь как по железнодорожным косогорам. Поезд встал намертво. Уткнулся в заносы. Огни в его топках совсем не горят. Пассажиры разбежались. Машинист с проводниками ушли к Махно. Косогор. Потухший поезд. Однако пеньки шевелятся! Это маленькие люди!» (2, 18–19). Повествует – взрослый, ассоциации – ребенка.

О, сколько света дают ночами
сливающиеся с темнотой чернила!»
(И. Бродский, «Римские элегии»)¹.

Темнота мира заставляет проецировать образ чернил на ту или иную реалию бытия.

Или отец начинает хохотать и бить посуду. Лампочки у нас были слабые-слабые («экономия»), стояла какая-то мгла. И вот отец хохочет и бьет, бьет за чашкой чашку, за тарелкой тарелку. А сестренка плачет. И свет все гаснет, гаснет. Черные прямоугольники незанавешенного окна густеют, густеют, притягивают своей чернильной беззвездной пустотой. А отец смеется, смеется... (Д. Галковский, «Бесконечный тупик»).

У Галковского эта чернильная тьма влечет за собой неприятности мальчика из-за нарисованной им обнаженной женщины: «Вот, посмотри, чем наш сын занимается вместо уроков». Та же связь чернильной мглы и ранней эротики у Эппеля². Чернильный мир здесь реальнее того, который он призван изобразить. В чернилах впервые появляется то, что недоступно и неизвестно по

¹ Чернила ночи со звездами, как у Бродского, были еще у Г. Шенгели в 1920 году: «В звездный вечер помчались, // В литые чернильные глыбы, // Дымным серебром // Опоясав борта <...> // Слева // Кошачья Венера сияла. // Справа // Вставал из волн // Орион, декабрем освеженный».

² Чернильная грязь, сопутствующая коммуникации, может, как ни странно, быть предзнаменованием большого и светлого чувства. «Там он не спеша повесил свою серую шляпу и длинное пальто на рога стоячей вешалки, сел за столик в самом дальнем углу и, рассеянно потирая руки с рыжими волосатыми кистями, стал читать бесконечное перечисление закусок и кушаний, частью напечатанное, частью написанное расплывшимися лиловыми чернилами на просаленном листе. Вдруг его угол осветился, и он увидел безучастно-вежливо подходящую женщину лет тридцати, с черными волосами на прямой пробор и черными глазами...» (И. Бунин, «В Париже»). «Он взял салфетку, вытащил из кармана капиллярную ручку и написал: “Сударыня! <...> Осмелюсь сообщить вам номер моего телефона, он крайне прост. Звоните днем и ночью, не считаясь со временем”. Чернильный след на салфетке щетинисто расплылся. Андрей усмехнулся и приписал: “Извините за грязь – писал не князь”» (П. Крусанов, «Бом-бом»). Чернила – способ имитации грязи: «Допустим, если Аленка перепачкалась во время гулянья, Тоня могла вообще ничего по этому поводу не сказать, но, войдя в свою комнату, дочь обнаруживала на тумбочке пластмассового поросенка с чернильными пятнами на пяточке» (Ю. Поляков, «Грибной царь»).

опыту. У Галковского этот детский опыт влечет сильнейшую неприязнь к чернилам навсегда: Ленин у него по мелочности сопоставляется с «мелкой ведьмой Маргаритой», испачкавшей чернилами постель критику, Платонов – это «распад, чернила, проволочный станок. Нечто гораздо менее человеческое».

Чернильным кажется берег с воды:

Темнело, вода кругом холодела, становилась густой и тяжелой, а берег виден был узкой чернильной полосой, –

(Ю. Казаков, «Нестор и Кир»); далее возникает инфернальное видение темных женских фигур на этом берегу, и «путь мой был кончен, я приехал в Кегу»). И сама вода:

В том месте, где Черная речка впадала в Желтую и черная вода, похожая на чернила, пачкала желтую и боролась с ней, в стороне от дороги стоял духан татарина Кербалая (А. Чехов, «Дуэль»).

Чернила поглощают все:

Вдоль дороги по обеим сторонам тянутся две темноты: внизу зубчатая, чернильно-непроглядная. Это лес. А над ней другая, сероватая, похожая на тушь, размытую водой. Это небо. Иногда верхняя полутьма падала вниз. Это было поле (Ю. Поляков, «О жизни и 36 часах почти одинокого мужчины»).

Вечерний воздух был неподвижен и сыр, с разных сторон бодро били вдаль перепела в отягченных влагой хлебах, дождь перестал, но надвигалась ночь, небо и земля угрюмо темнели, за шоссе, за низкой чернильной грядой леса, еще гуще и мрачней чернела туча, широко и зловеще вспыхивало красное пламя... (И. Бунин, «Степа»).

Свет зажгли в том доме, где я, и вид в окне умер. Все стало чернильно-черным с бледно-синим чернильным небом, – «пишут черным, выцветает до синего», как обозначено на склянке чернил, но здесь не так, не так выцветает небо, не так пишут деревья триллионами их ветвей (В. Набоков, «Bend Sinister»).

И черный мамонт полумрака, чернильницей пролитый
В молоке ущелья
(В. Хлебников, «Зангези»).

Чернила как часть «душевного пейзажа» могут многократно возникать на пространстве одного текста:

Сумерки души, сосущее жальце комариной тревоги, чернильная рана на глазу человека... у нас все море над головой – в небе...

Тут чернильная тучка на своде бездны сдвинулась влево, и глазам человеческим предстала полная луна во всем великолепии пылающей круглоты.

...Но музыка убежала сквозь пальцы, но немота не проходила, наоборот, сумма мрака росла, и вдруг в тени морозного морока ему стал ясен источник чернильного звукового сморчка – такой звук издает гаденький язычок клоуна под названием уйди-уйди.

...Через полчаса быстрой скачки по снежной пустыне машина подкатила к уродливым закопченным корпусам психбольницы. Мрачно клубилась чернилами труба кочегарки, куржавые от инея сторожевые псы в белых ресницах обляяли наш газик.

Над дубравой парит воздушное небо в заливе золотого заката. Кругом, по пояс в листве, блестит позолоченная бронза мгновений – лучи солнца. На заходящий диск наброшена сеть чернильного шелка. На виду солнца небо ежится слепым дождичком. Капли словно сочат ниоткуда. Брызги света прыгают от земли и листвы точно в лицо. Душевный контур пейзажа обведен бледной каймой светлой скорби.

Он видит в полынье тело той замерзшей купальщицы и с ужасом вытаскивает ее из лаковой чернильной воды. Вода, как тушь, беззвучно стекает с покойницы, –

сон, «толпа злых детей» пытается отобрать утопленницу и она превращается в кричащего младенца (А. Королев, «Человек-язык»).

«Чернильная ночь» (и большой стол с чернильными помарками, и чернильница, в которой слиплись чернила) возвращается еще в одном рассказе Эппеля, «Черный воздух, белые чайки», и связана уже с запутывающимися нитями сексуальных отношений: «потатчиц» курорта с постояльцами, телефонисток, с «шелковыми от ежедневно поглощаемых взбитых сливок»¹ бедрами с «врагами рода человеческого» милиционерами, чухонки с уехавшим немцем по телефону при незнании обоими языка друг друга, неудачная попытка рассказчика с нею же. Этот отнюдь не детский рассказ (но чрезмерный интерес к подобному «непотребству» характерен именно для того младшего школьного возраста, который описан Эппелем в «Чернилах...») проявляет

¹ Не шелковинка поэтической строки, но шелк телесности, плоти, не письмо, но голос, не нить рассказа, но нити проводов и обрывки разговоров по этим проводам – при всей полярности мотивы связаны общим ядром.

еще некоторые чернильные мотивы, латентно присутствующие в искомом рассказе. Связь чернил и эротики прослеживается в других рассказах «чернильного цикла». Например, в «Чулках со стрелках» подрастающая девушка Паня рисует себе чернилами чулки на ногах и пытается разглядеть себя в зеркале под потолком, в дальнейшем это выльется в примерку настоящих чулок в будке дяди Були. В рассказе «Кастрировать Кастрюльца», где герой сводит с ума всех женщин, тоже фигурируют чернила.

...Кроме одежной мешанины, военкоматский предбанник заполняли голые туловища. Они перемещались, сквернословили и бросались в глаза прыщами, сидевшими среди высыпавших у кого как лицевых волос. У многих на пальцах и руках фиолетовыми чернилами были нанесены якоря, сердца или кривые буквы» (2, 236).

А под животом у Кастрюльца полыхнул белым пламенем весь какой есть магний самолетной свалки и запенился весь карбид, брошенный во все школьные чернильницы, чтобы впредь в целой жизни такую ошеломительную панику в своем теле больше никогда не почувствовать (2, 252).

Там же, во время эротических забав южной ночью у моря, мир пульсирует «темной тушью ночи» (2, 285). В рассказе «Паровозные годы», об изнасилованной ночью окривевшей девочке, перед попаданием ей в глаз той самой роковой искры:

...Ночью мир такой, какие тьма и ночь, тушь и мгла, придонная глубь и путевское сукно – ночью мир принадлежит незрячим, и каждый из нас в эту пору не понять кто (2, 210).

У мальчика из рассказа «Дурочка и грех» «зачерниленный палец саднит», прищемил он его, когда дурочка показала ему то, что женщинами «в наших местах утаивалось вполне успешно». В «Aestas sacra» у мальчишки, получающего первый настоящий эротический опыт «между большим и указательным пальцем левой руки был как бы наколот, а вообще-то нарисован чернилами якорек» (1, 439).

Чернила связаны с дьяволом, который не только требует замены их кровью продающего свою душу, но и является их изобретателем. Не случаен и тот факт, что Лютер кинул в дьявола именно чернильницу, а чернильное пятно показывалось как доказательство этого события.

В сущности, именно это пятно приманивало сюда многих посетителей. Редко кому повезет увидеть дьявола, а тут хотя бы остались следы его пребывания. Русский высокий гость, однако, вместо того чтобы ахать и удивляться, послунил палец и стал тереть чернильное пятно. Фыркнул и, взяв мел, написал на стене: «чернила новые и совершенно сие неправда». Свите своей пояснил, что чернила мажутся, легко сходят, да и не могло быть, чтобы такой мудрый муж, как Лютер, мнил дьявола видимым (Д. Гранин, «Вчера с Петром Великим»).

Пятно восстановили и до сих пор показывают: «очень оно нравится публике»; чернила здесь как непристойный рисунок для ребенка – необходимая подмена реальности. Чернилами «на копейку» можно написать донос, который принесет владение усадьбой (А. Толстой, «Петр Первый»). Собственно, дьявол не просто сидит в чернильнице, он изобретатель чернил:

Их Вседержитель связал и в глубокие ямы низринул, ямы эти и зовутся башнями сатаны. Всего башен семь, но одна по известиям – чищенная. Та, где пребывал падший, что открыл людям горькое и сладкое, показал им все тайны их мудрости и научил письму и чернилам, через что многие согрешили, ибо сотворены люди не для того, чтобы чернилами закреплять свою верность, а не иначе как ангелы – чтобы им пребывать чистыми и чтобы смерть, губящая всех, не касалась бы их. Но с тех пор люди гибнут через свое знание – через чернила и бумагу смерть пожирает их (П. Крусанов, «Бом-бом»).

Дьявол похож на чернила:

Даже узнал, что такое запойные черти, похожие на шевелящиеся по углам чернильные кляксы, излучающие ужас! (Ю. Поляков, «Грибной царь»).

Есть и чернильные души:

Слишком грубо и откровенно говорю я для гладкошерстных кроликов. И еще более чуждо слово мое для всех писак с лисьими ухватками и для чернильных душ... (Ф. Ницше, «Так говорил Заратустра»).

У А. Галича:

А там – порученец, чернильный гвоздь,
«Сидай, – говорит, – поехали!»
(«О том, как Клим Петрович выступал
на митинге в защиту мира»).

У Стругацких, пока Роман составлял опись имущества Бабы-Яги для расписки за постояльца (рассказчика), он испачкал уставшие пальцы в чернилах («Понедельник начинается в субботу»). Чернила атрибут канцелярии, тоже дьявольского изобретения¹, по мнению многих. В рассказе Эппеля это место занимает школа, именно она становится местом напрасных мучений, сопровождаемых чернильными мытарствами.

Божественное противопоставляется чернилам как человеческому и дьявольскому:

Однако св. Павел пишет в Послании к Коринфянам, что сердца людские – это бумага или пергамент, где Бог перстом записал – не чернилами – Свою неизменную волю и вечную мудрость. И читать это Писание может каждый человек, поскольку он имеет особым образом открытый разум (Т. Мюнцер, «Пражское воззвание»).

Афоризм «в наши дни обеление совершается преимущественно с помощью чернил» подчеркивает власть чернил, их способность менять личины, выдавать ложь за правду и т.п. – дьявольское начало письменного слова, языка как искусства.

Чернильница, как, видимо, ближайший материальный объект, причем наиболее родной и близкий из всех существующих, – предмет внимания философов для иллюстрации их умопостроений². Что такое интенциональность, В.У. Бабушкин, критик феноменологии, объясняет на примере лютеровской чернильницы¹.

¹ У Булгакова воплощение бюрократии – Прохор Петрович – превращается в костюм, который пишет «не обмакнутым в чернила сухим пером» («Мастер и Маргарита»). Воробушек нагадил врачу в подаренную чернильницу, чернила для мести использовала Маргарита – дьявол не обходит вниманием свое изобретение. У Левия Матвея – «малоразборчивые чернильные знаки», владение письмом у него явно затруднено.

² Ср.: «Посмотрите сюда. Здесь за железными решетками содержатся безумные». – Один из сих несчастных сидел на галерее за маленьким столиком, на котором стояла чернильница. Бумагу и перо держал он в руке, в глубокой задум-

И Гурвич говорит: вся философия в том, чтобы суметь описать чернильницу феноменологически. И Симона де Бовуар пишет: Сартр побледнел. А вы знаете, как бледнеют от сдержанной эмоции, когда самая любимая, тайная, тобой еще не осознанная мысль вдруг высказана кем-то; это и бледность честолюбия, и бледность страсти, и бледность ума (М. Мамардашвили, «Психологическая топология пути», лекция 12²).

Сам Мамардашвили убежден:

...Феномен есть что-то, что нельзя выбрать и потом описать. Феноменологическим феноменом может быть – по отношению к тебе – только что-то, где в этом отношении с тобой что-то случилось³.

Чернила и чернильница как раз могут быть феноменом для поэта, они участники событий его душевной жизни⁴. М. Мерло-

чивости облокотись на столик. – “Это – философ, – сказал с усмешкою провожатый, – бумага и чернильница ему дороже хлеба”. – “А что он пишет?” – “Кто знает! Какие-нибудь бредни; но на что лишать его такого безвредного удовольствия?” – «Правда, правда! – сказал я со вздохом. – На что лишать его безвредного удовольствия!»» (Н. Карамзин, «Письма русского путешественника»).

¹ Бабушкин В.У. Феноменологическая философия науки. Критический анализ. М., 1985. С. 60–61.

² Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. Лекции о Прусте. СПб., 1997. С. 137.

³ Там же.

⁴ Чернильница идентична внутреннему миру поэта: «То, что может сорвать аплодисменты – ну, скажем, в Беркли, не взбаламутило бы чернильницу двадцатидевятилетнего немецкого поэта в 1904 году, к каким бы глубинам постижения подобные вещи иногда ни приводили» (И. Бродский, «Коллекционный экземпляр»); «У Назона содержание есть средство выражения, Флакк, и/или наоборот, и источником всего этого является чернильница. Пока в ней была хоть капля темной жидкости, он продолжал – а значит, мир продолжался. Звучит, как “В начале было слово?”» (Он же, «Письмо Горацию»; реальность есть риторические фигуры языка, «для него мир был языком: одно было другим, а что реальнее – еще неизвестно»); чернильница отмеряет вехи биографии: «Перо снова ныряет в чернильницу: еще одно письмо» (Он же, «Коллекционный экземпляр»). Чернила идентичны чувствам, которыми пишет поэт: «Он стремился, я думаю, к скорби и разуму, которые, являясь отравой друг для друга, представляют наиболее эффективное горячее для языка – или, если угодно, несмыаемые чернила поэзии. Опора Фроста на их сочетание здесь и в других местах иногда наводит на мысль, что, окуная перо в эту чернильницу, он наде-

Понти использует этот образ в размышлениях о сущности времени:

Этот стол несет следы моей прошлой жизни, я оставил на нем свои инициалы, чернильные пятна. Однако эти следы сами по себе не отсылают к прошлому: они принадлежат настоящему. И если я нахожу в них знаки каких-то «предшествующих» событий, это происходит потому, что в отличие от них я обладаю смыслом прошлого, несу в себе его значение» (М. Мерло-Понти, «Временность»).

Рассказчик А. Эппеля несет в себе смысл прошлого, но попытаться понять его может лишь через какую-то вещь, ее метафорический код, в данном случае – чернила. В пародии на НИИ философии у Стругацких в отделе «Абсолютного знания»:

...Между девственно чистыми столами работников отдела. На столах красовались новенькие чернильные приборы, не знавшие чернил, из чернильниц торчали окурки.

Отсутствие чернил – отсутствие работы – деление на нуль. К.А. Свасьян использует историю с чернилами для «истории онтологического доказательства» (чуда):

Папá отнял у него и показал мне пачкотню из нот, которые по большей части были написаны поверх размазанных чернильных клякс (NB: маленький Вольфгангерль по неразумению всякий раз окунал перо в чернильницу до дна, поэтому, как только он подносил перо к бумаге, у него обязательно получалась клякса, но он был уже наготове, решительно проводил поверх ладонью и размазывал все, а затем снова продолжал писать по этому); сна-

ялся уменьшить уровень ее содержимого; вы различаете что-то вроде имущественного интереса с его стороны. Однако, чем больше макаешь в нее перо, тем больше она наполняется этой черной эссенцией существования и тем больше наш ум, как и наши пальцы, пачкается этой жидкостью. Ибо, чем больше скорби, тем больше разума» (И. Бродский, «Скорбь и разум»). С чернильницей сростаются как с частью себя: «Умер обыкновенный человек. Он умер. И множество вещей и вещей потеряло всякое значение: его чернильница, некрасивая и неудобная для всякого другого <...>. Ко всему этому он прикасался много раз, все было одухотворено его существованием, жило лишь для него и с ним» (М. Осоргин, «Вещи»). Чернильница для творческого человека та вещь, которая «сама претендует на то, чтобы стать миром – целым, всем, самодовлеющим» (В. Топоров, «Вещь в антропоцентрической перспективе»).

чала мы засмеялись над этой очевидной галиматьей, но тут Папа обратил внимание на главное, на ноты, на композицию, он долгое время оставался неподвижным и рассматривал лист, наконец из его глаз полились слезы, слезы изумления и радости. «Смотрите, господин Шахтнер, – сказал он, – как все сочинено верно и по правилам, только это нельзя использовать, ибо сие столь исключительно трудно, что ни один человек не был бы в состоянии сыграть оное». Вольфгангерль вмешался: «Потому что это – концерт, нужно упражняться до тех пор, пока не получится, смотрите, это должно идти так!» Он заиграл, но сумел показать ровно столько, чтобы мы могли узнать, чего он хотел. Он имел тогда представление о том, как играют концерт, и все равно сие было чудом (К. Свасьян, «Феноменологическое познание. Пропедевтика и критика», гл. 5).

Герой-мальчик Эппеля лишен той свободы в обращении с чернилами, какая дана Моцарту (и так же свободно он обращается с нотной грамотой; над Моцартом смеются, но и понимают его, здесь же только ругают), лишен и той гениальности, но отнюдь не лишен таланта, который, помимо прочего, отражается и в отношениях с чернилами. Хайдеггер использует образы ручки и чернил для рассуждений о пред-онтологическом поведении, изначальной характеристике способа существования Dasein – вовлеченности в Сущее, использовании подручных инструментов («Бытие и время»). Взгляд на чернила, как на обладающие собственной сущностью и волей, идет в восточному пониманию:

Художественные формы западного мира возникли из духовной и философской традиции, в которой дух отделен от природы и спускается с небес для того, чтобы поработать над ней в качестве сознательной энергии, воздействующей на инертную и непокорную материю. Поэтому Мальро, например, любит говорить о художнике, «покорившем» свой материал, как исследователи – путешественники или ученые – говорят о покорении гор или покорении пространства. Для китайского и японского уха это звучит смешно, ибо, когда вы поднимаетесь на гору, вас поднимают не только собственные ноги, но и сама гора, а когда вы рисуете, результат зависит не только от руки, но в равной мере от кисти, чернил и бумаги (А. Уотс, «Путь Дзен», гл. 8).

Мальчик у Эппеля, как и прочие, некачественные чернила пытается покорить, но при этом знает, что чернила пишут и сами, и хорошие сами вдруг напишут строку Пастернака, – не случайно она называется «шелковинкой» – китайский элемент. Человек – «это не плененный дух, спустившийся с высоты, а аспект целого,

внутренне сбалансированного организма естественного мира», – отсюда такое внимание к целому – военному быту, чернилам. Сущность вещи нуждается в понимании:

Самое главное это – сущность вещей, самость вещи, ее самое само. Кто знает сущность, самое само вещей, тот знает все. Самое главное – это знать не просто внешнее и случайное, но знать основное и существенное, то, без чего не существует вещи. То, что пребывает в вещах, а не просто меняется и становится, – вот к чему стремится и философия, и сама жизнь. Однако что же такое сущность вещей? Что такое вещь, именно сама вещь, то в вещи, что не сводимо ни на что другое, ни на какую другую вещь, что есть только она сама, самая сама и ничто другое?

А.Ф. Лосев для этого понимания тоже неоднократно привлекает чернильницу:

Ни Иванов, ни Петров, ни эта чернильница, ни этот неизменно урчащий у меня на столе кот никогда и нигде не проявляют себя целиком и полностью, но всегда только отчасти и до некоторой степени. Ни одна чувственная и конечная вещь, живое существо или человек не в силах проявить себя целиком, но всегда они проявляют себя по частям, постепенно, то более, то менее полно, всегда только до некоторой степени (А.Ф. Лосев, «Самое само»).

Вот эти проявления себя до некоторой степени и пытается постичь рассказчик Эппеля и мы вслед за ним.

Еще одно традиционное литературное соответствие «чернила – кровь»¹ у Эппеля в прямом соотношении не встречается, но

¹ «Что я писала – чернотой крови, / Не пурпуром чернил» (М. Цветаева, «Не все так подло, и не все так просто...»); «Человек превращается в шорох пера на бумаге, в кольца, / петли, клинышки букв и, потому что скользко, / в запястье и точки. <...> / То есть, чернила честнее крови, / и лицо в потемках, словами наружу – благо / так куда быстрее просыхает влага - / смеется, как скомканная бумага» (И. Бродский, «Декабрь во Флоренции»); «Несмотря на все: время, кровь, чернила, деньги и остальное, что я здесь пролил и просадил, я никогда не мог убедительно претендовать, даже в собственных глазах, на то, что приобрел хоть какие-то местные черты, что стал, в сколь угодно мизерном смысле, венецианцем» (И. Бродский, «Fondamenta degli incurabili»); «Дед привел меня в пивную. В пивной было весело и интересно. Кто-то играл на гармошке, какой-то мужик с испитым лицом орал: “А я чернилам предпочитаю кровь!” Дед усмехнулся: “Слышишь? Гейне читал, – потом тихо так пояснил: – Погля-

связь эта в тексте возникает с необходимостью, поскольку слишком нерушима она в поэтическом языковом сознании. Со стороны реальности детской памяти неизбежность возникновения крови порождает война, но инициатором введения этого мотива в текст каждый раз является взрослый повествователь: он предлагает мальчику избить «кого-нибудь до крови» (2, 21), этому есть прецедент – Манда, у которого получилось; возница избивает лошадь «зверея, десятерея, хренея, подливая кровь к очам» (2, 28); наконец, в финальном наборе цитат «мальчики кровавые в глазах...» и «дитя окровавленное встает!..». Написанное чернилами здесь написано и кровью сердца.

Чернила – средство выражения духовного мира¹, одно в ряду других.

ди, присмотрись, какие необычные, интересные люди, да?» (Елисеев Н. «К.р.», или прощание с юностью // Новый мир. 2000. № 11; далее речь идет об авторах, у которых вместо рассказа получается «дохлая медуза»); кровью предлагает расписаться Фаусту, рассуждающему о «власти чернил» Мефистофель; «Тут черт потрогал мизинцем бровь... / И придвинул ко мне флакон. / И я спросил его: “Это кровь?” / “Чернила”, – ответил он...» (А. Галич, «Еще раз о черте»); «Вот-вот реки ночной чернила, / напившись небом проливным, / затопят все, что было мило... <...> / Весь снимок – липкая помойка, / где, измываясь надо мной, / захорошев от крови, Мойка / скользит пиявкой ледяной» (А. Пурин, «Сентябрь»); «Но содержит немая записка / в двуприродной чернильной крови / зов оленя и пение диска – / все бессмертие смертной любви» (А. Пурин, «Белый лист, Гиацинтового тело...»); «Чернила ученого и кровь мученика имеют перед Небом одинаковую ценность» (Коран); «Что однажды блеснуло в чернилах, / То навеки осталось в крови» (А. Кушнер, «Слово “нервный” достаточно поздно...») и т.д.

¹ В эссе у Эппеля: «Гусиное перо, некогда умокнутое в монастырскую чернильницу и, возможно даже, посадившее кляксу, впредь и навсегда одухотворило народы, а умокнувший не отводил при этом глаз от пергамента, на котором чужое, но понятное ему перо, являло иную, неуловимую, не дающуюся в руки чужую духовность. <...> Не забудем, что макавшие в монастырскую чернильницу сподобились святости» (Эппель А. «Перевозчики-водохлебики», 3, 109–110). Мотив недостачи чернил возникает у него еще раз – как символическое соответствие безграмотности и бездуховности: «Кем был степной человек, их начертавший, – неучем или последним, кто пользовался титлами, но не успел их расставить из-за того, что кончились чернила? Он даже встряхнул самописку – вон и клякса на не замеченном нами бутерброде с мойвой, – поселковый Крученых, ничевок из народа, Хлебников наш насущный...» («Кулебя с мя», 3, 9).

И то, что мне изобразить осталось,
Ни в звуках речи, ни в чертах чернил,
Ни в снах мечты вовек не воплощалось
(пер. М. Лозинского «Рая» Данте, песнь 19, 7–9).

Чернила, имеющие материальную структуру – знак выраженного в языке мира (о стихах):

Пока продлится то, что ныне ново,
Нетленна будет прелесть их чернил¹
(его же пер. «Ада», песнь 26, 113–114).

Чернила не равнозначны языку как таковому – есть речь звучащая, но они знаменуют какой-то единственно возможный в них язык – язык сохраненной для памяти и возвращения к ней мысли, для аккумуляции смыслов. Это сохранение и приумножение может обернуться искажением реальности и ее разрушением.

¹ Тема нетленности чернил (написанное пером не вырубишь топором) – тоже распространенный литературный мотив. «Жизнеописание было начертано фиолетовыми, ничуть от времени не выцветшими чернилами, четким чертежным почерком (хотя и с многочисленными помарками, поскольку это явно был черновой вариант, а в должные инстанции отправился беленый)...» (П. Крусанов, «Бом-бом»). Это значение подразумевается и Эппелем, когда рассказ о «неслучившемся» детстве подчеркнуто пишется двойными чернилами. Иронически она отражена в афоризме: «Оптимист: человек, который заполняет кроссворд сразу чернилами» (Клемент Шортер). Эта же тема пародийно звучит у С. Лема, один из «мудрецов» которого развивает теорию происхождения Вселенной как чернильной мази. «При такой немочи остается одно: трясти пером и разбрызгивать чернила как попало, заполняя бумагу случайными крапинками. При этих словах мудрец взял большой лист бумаги и, обмакнув перо в чернильницу, потряхнул им несколько раз, а затем достал из-под кафтана карту звездного неба и показал ее королю вместе с листом бумаги. Сходство было разительное. На бумаге были разбросаны миллиарды точек, одни покрупнее, другие помельче, поскольку перо иной раз брызгало обильнее, а иной раз пересыхало» (С. Лем, «Король Глобарес и мудрецы»). Общий для большинства текстов мотив – мир, созданный чернилами / заключенный в чернильнице – звучит и здесь. У Эппеля – мир детства. В суфийской притче «О первопричинах» вопрошающий задумывается о первопричине всего именно видя исписанную чернилами бумагу; проходя сквозь три уровня – материальный, духовный, потусторонний – он, постигая Бога как первопричину, видит аналогии перу и письму и на других уровнях бытия.

Чернила, которые переполнили мир, связаны и с самым дурным и неприятным в нем, в чернила идет мерзость человеческая, не находящая иначе выхода (и уже через это выражение-метаморфозу она чревата кровью тех, кто эти чернила воспринимает).

При этом творчество Пушкина или Достоевского всячески принижается, а писания Белинского, Михайловского или Чернышевского, действительно крепко связанных с подрывным движением, непомерно раздуваются. Жизнь «прогрессивных литераторов» осмысливается при помощи грубой риторике как своеобразный религиозный подвиг. Чернильные, чиновничьи по преимуществу биографии превращаются в «борьбу» (соответственно, например, борьба русского царя за освобождение славян оборачивается пако-стой башмачкинианой (Д. Галковский «Бесконечный тупик»)).

Воинство же Христа-Белинского составлял орден крестоносцев-писателей, которые с перьями наперевес, стреляя чернильницами из рогаток, «штурмовали бастионы»: «Пушкин – я, Лермонтов – я, Гоголь – я, Тургенев, Чехов, Грибоедов, шашки наголо! рысью, поэскадронно... Даешь Крым!!! Да-е-е-ешь! У-рра!! А-а!! А-а-а-аа!!!» (Там же).

«В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте... И так, в ОДНОМ ДЕПАРТАМЕНТЕ служил ОДИН ЧИНОВНИК...» И чиновник этот переписывал БУМАГИ. Какие? Чувствуете реализм русской литературы? Толстой обмакивал перо в чернильницу, и близоруко уткнувшись носом в бумагу, что-то быстро-быстро писал. Потом встал, крикнул, подпрыгнул, несмотря на то, что этому мешал надетый на него мешок, и снова сел за стол. И снова стал много-много писать. Сущность «писания» состояла в том, что предполагалось, что слова, при известном способе нанесения на бумагу, превращаются в действительность (Там же).

То, что написанное действительностью не становится, у Эпепеля обыгрывается неоднократно, с разными интонациями. Здесь и шутовское «Где ты, Пастернак, их достанешь?» (можно написать про «достать чернил», но, в отличие от 1912 года, их уже не достать), здесь и признание, что, хотя все основное написано, но было не так, «было хуже»; «цыпки» – исключение из правил в русском языке, но цыпки – это не проходящая реальность в военное время. Если, по Галковскому, события языка трансформируются в историю посредством чернил, то, по Хлебникову, история становится языком:

Это Москва переписывала набело
Чернилами первых побед

Первого Рима судьбы черновик
(В. Хлебников, «Зангези»).

Для Эппеля язык и история также связаны неразрывно в единое целое: самодельные чернила = война, война = чернила неслучившегося детства. История пишется чернилами ученого в будущем, но человеческими судьбами в настоящем (или в настоящем и прошлом соответственно). Этот же мотив в песне А. Галича «Когда-нибудь дошлый историк...»:

...А в сноске –
Вот именно в сноске –
Помянет историк меня.
Так, значит, за эту вот строчку,
За жалкую каплю чернил,
Воздвиг я себе одиночку
И крест свой на плечи взвалил.
<...>
И милых до срока состарил,
И с песней шагнул за предел,
И любящих плакать заставил,
И слышать их плач не хотел.
Но будут мои подголоски
Звенеть и до Судного дня...
И даже не важно, что в сноске
Историк не вспомнит меня!

О том же афоризм:

Подвергаться смерти для того, чтобы жить в истории, – значит заплатить жизнью за каплю чернил (Аксель Оксеншерн).

Письмо настолько затруднено борьбой с чернилами и пером и настолько не эстетично, что не приходится говорить о единстве линии и мысли (хотя оно возникает на строчке Пастернака), характерном для великих мира сего¹. Никакой игры, характерной

¹ Ср. (о работах по гидродинамике): «Именно у Леонардо мы обнаруживаем органическую связь между движением линии, следом чернил, схемой движения жидкости и как бы прорастающими из этих взаимосвязанных потоков телесными структурами – мышцами, сосудами и т.д.» (*Ямпольский М.* Демон и лабиринт. М., 1996. С. 217–218). В этих трудах возникает соперничество слова

для творческого воображения не происходит и с кляксами¹, которые вообще не упоминаются ни разу в этом рассказе, видимо, даже не вычлняясь из общего хаоса бессмысленного письма. Эта борьба с материей в творчестве сопровождается другой борьбой и муку:

Я думал: пойду, опишу я, что вижу. Но как написать это. Надо пойти, сесть за закапанный чернилами стол, взять серую бумагу, чернила; пачкать пальцы и чертить по бумаге буквы. Буквы составят слова, слова – фразы; но разве можно передать чувство. Нельзя ли как-нибудь перелить в другого свой взгляд при виде природы? Описание недостаточно. Зачем так тесно связана поэзия с прозой, счастье с несчастьем? Как надо жить? Стараться ли соединить вдруг поэзию с прозой или насладиться одною и потом пуститься жить на произвол другой? (Л. Толстой, «Дневники»).

Принято считать, что, формируя нового читателя, постмодернизм создает и новую действительность, в которой реальной жизнью живут не только люди и вещи, но и символы, созданные людьми. У Эппеля чернила – реальный предмет быта, но они же метафора для осмысления и описания жизни, своего места в ней, своего «я», многогранный символ, имеющий разветвленную систему значений, укорененную в искусстве, поэзии, философии, культуре. П. Рикер пишет:

и изображения, интерпретирующееся так: «слово возникает как необходимый символический коррелят линейности, как знак преобразования линейности, как точка на пути тела к аллегории» (Там же. С. 218).

¹ Об игре с ними Ремизова см. на тех же страницах Ямпольского в комментариях. У Галковского при чтении Канта метафора: «Но на ассоциативном конце этой связи совсем не то, что на конце логическом. То ли карикатура, размазанная клякса от пролившихся чернил...». Гладкое письмо – логика, письмо осложненное – попутные мысли, воображение, творчество. В этом смысле самодельные чернила Эппеля, которые не выражают адекватно мир заданный учителями и учебниками, не формируют и желаемой гладкости и подчиненности сознания. Дети, использующие чернильный брак (пятна становятся «женскими лохматками», рожицы, разнообразный вид письма, за которое «ругают») не будут слепо следовать заданным идеалам, а хорошие чернила выразят только достойное их (Пастернака, например).

Вспоминать – значит иметь воспоминание или приступать к поиску воспоминания¹, –

воспоминание возникает там, где мысль соединяется с ощущением, память неотделима от воображения. Для отображения этого процесса А. Эппель использует «чернила» – знак и символ памяти. Перефразируя Бродского:

Так школьник, увидев однажды во сне чернила,
готов к умноженью лучше иных таблиц, –

рассказчик, найдя настоящие чернила, может вспомнить и запечатлеть то, что было с ним, вольно или невольно следуя всей семантике, накопленной этим метафорическим кодом, обыгрывая ее или стараясь ее избежать.

Авторское напряжение, усилие, жадность, безоглядность, недоверие к образу, ритму, знакам препинания, к достоверному воплощению в слова и буквы того, что в подробностях удержано памятью, и того, что оставило всего лишь легкую тень или вибрирующий эфир, необходимо посредством слов – этих негромких постояльцев словаря, а также с помощью ритмов и пауз, зафиксировать, задокументировать, застенографировать «тиронскими значками» и оставить жить на бумаге. <...> Чтобы таковое получилось, приходится выкликать всех демонов уловляемого тобой былого, а если их явится недостаточно, то и вовсе посторонних – в виде не присутствовавших при событии персонажей, предметов, состояний природы и т. п. То есть воспользоваться чем угодно, чего вообще не было, для того, чтобы показать сперва себе самому (а потом читателю), как оно все-таки было. В результате на бумаге появляется то, что происходило или не так, или не совсем так, – писательский текст. Подлинное же воспоминание погублено, и в памяти его уже не восстановить. Былое в тебе наличествует теперь в других одеждах, помещено в другие обстоятельства, доукомплектовано новыми частностями².

В этом процессе свою роль сыграл и исследуемый нами метафорический код – слово, образ, предмет, вызывающий «демонов».

¹ Рикер П. Память, история, забвение. М., 2004. С. 25.

² *Говорят* лауреаты «Знамени». Асар Эппель // *Знамя*. 2002. № 3. С. 189. (Премия за приоритет художественности в литературе.)

ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ КАК ДВУЛИКИЙ ЯНУС

Авторитетный критик утверждает¹:

Асар Эппель действительно первоклассный русский писатель без каких-либо скидок на текущее, не слишком величавое состояние отечественной прозы, –

и он не одинок в своем высказывании². Нам пока не доводилось встречать каких-либо разработок анализа произведений А. Эппеля на уроках в школе (хотя многие современные авторы активно привлекаются преподавателями), чему, возможно, есть свое объяснение – детские руки, умы и души «вдохновенный изобразитель всяческого непотребства» (2, 20), что без обиняков показывается автором, а «чудовищные дети» (2, 33) – постоянные герои его рассказов. В то же время, на наш взгляд, стоило бы вовлечь прозу Эппеля в материал для филологического анализа студентами, поскольку в ней представлено моделирование образования личности и особенно ярко – процессы формирования языковой личности под воздействием нескольких разнонаправленных сил, соперничающих друг с другом за «душу» носителя языка.

Для языковой личности автора А. Эппеля характерно уникальное сочетание двух языковых стихий: низовой, диалектной, просторечной, малограмотной – жителей останкинских бараков и культурной, литературной, утонченно-изысканной – интеллектуальной элиты. Обе они, к тому же, усложнены реальным мно-

¹ *Усыскин Л.* Неотступное зеркало исчезнувшей Москвы // Новое литературное обозрение. 2003. № 60. С. 301. (Хроника современной прозы).

² Несколько рецензий на книги А. Эппеля собрано А. Левиным на его сайте: <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/Eppel/about/index.html>. Добавим, что в 2007 году А. Эппель был председателем русского Букера.

гоязычием, сопровождающим каждую из них: бараки заселяют переселенцы из разных мест: здесь и евреи, и украинцы, и румыны, и татары и многие, утратившие память о корнях; автор – профессиональный переводчик, прежде всего с польского, но владеющий и итальянским, и немецким и другими языками. Безусловно, рассказы Эппеля написаны на русском литературном языке, но речь низов и речь элиты входят в него отчетливыми, не сливающимися и не растворяющимися потоками. Первая из них соотнесена с миром детства рассказчика, с «мальчиком», за которым наблюдает и которого пытается снова и снова понять взрослый рассказчик, а для него органична речь вторая, первая же входит в его мир как цитаты, экзотика, иноязычие. В рассказе «Чернила моего детства» ситуация встречи и взаимодействия двух языков в одном сознании особенно заострена тем, что взрослый рассказчик не просто «рассказывает», но переносит себя физически в мир своего детства и встречается с собой школьником, как «инспектор» (2, 18). Диалог между ними показывает зазоры в языковой картине мира того и другого в интерпретации одного и того же материала. Например, (под окном видны фигурки хулиганов, которые могут избить и обобрать):

- Откуда они взялись?
 - Марфинские...
 - Марфинские? Ну да. Шарашка. В круге первом.
 - Шарашка не там. Шарашка – вон. На ней польских орлов и значки «Гвардия» делают. А с круга не первый, а семнадцатый до площади Пушкина и тридцать девятый – к вокзалам ходят.
 - Я про другой...
 - Про какой?
 - Про такой...
- Он садится за парту и, уперев локти в крышку, обхватывает голову озабоченными руками (2, 19).

Перед нами случай амфиболического дискурса – каждый понимает слова другого по-своему, с полным на то основанием. Взрослый рассказчик сугубо литературная личность: мир, созданный Солженицыным, для него реальнее собственных детских знаний. Это подчеркивается повтором: уже зная, что ждут «марфинские», рассказчик мгновенно это забывает.

– У Манды получилось.
– У Манды ребята. Хованские.
– Внизу которые?
– Внизу марфинские! Забыли? А они только казанских боятся, которых Кулек приводит (2, 21).

Марфино неотъемлемо закреплено только за Солженицыным. Также и в других случаях: где ребенок ощущает жизнь, там рассказчик видит литературную ситуацию.

– Гляди! Расступились! Понятно! Дровни едут. И хворост, и пегонький конь.
– Конь?! Кляча это. Вчера такая у почты навернулась. Ну, дядек ее колошматил! И дыной, и под живот! Чтоб встала.
– Знаю. Видел. Читал. Неоднократно описано (2, 25).

Рассказчику свойственно ощущение постмодернистского бессилия: все, сказанное тобой, уже сказано кем-то до тебя, и неоднократно, и тебе остается лишь продемонстрировать свое понимание этого факта – с иронией процитировать, чтобы выразить *свою* мысль. Взрывом такого постмодернистского отчаяния в шутливых интонациях звучит финал рассказа:

И между прочим, сочиненное здорово укладывается в традицию. Вспомним «а был ли мальчик-то?..» или «вот бегают дворовый мальчик...», или же «а мальчик был мальчик, живой, настоящий...», или, наоборот, «мальчики кровавые в глазах...», и совсем уж – «дитя окровавленное встает!..», и, конечно, «что с тобой, мой миленький мальчик?». А действительно, что с тобой? Возьми себя, мальчик, в руки, наконец! (2, 35).

Тема мальчика в прецедентах воскрешает сюжет детоубийства для воцарения самозванца. Традиция оказывается прокрустовым ложем для живых воспоминаний, которые невольно искажаются для изображения на письме. Рассказчик страдает от бессилия воскресить себя ушедшего. Эти попытки воскрешения выливаются в попытки как-то облегчить жизнь этому ребенку (сделать так, чтобы его все-таки не избили, хотя жизнь его бьет, и он становится тем битым, за которого двух небитых дают)

и научить его, говорящего «ездиет», «хруснет» и «текая», «чему-нибудь главному» (2, 24). И здесь выясняется, что у мальчика уже «много чего записано» – занятных фраз, афоризмов, и он даже сам придумал «венедианскую» скороговорку «Гольдони в гондоле» (2, 31–32). Все это сопровождается настойчивым мотивом обучения русскому языку – на руках мальчика, спасающегося от избивания в пустой ночной школе¹ не формулы, например², а исключения из правил орфографии, то на тему *ци/цы*, то *н/нн* в прилагательных.

В каких-то из этих слов сейчас пишут «и», так что между стародавним «ы» и новоуказанным «и» – панцырь, цырюльник, цыбуля, цыбик, цыц – целая жизнь прошла. «Цыц» наверняка оставили как было. Но с кого же теперь требовать возмещения урона по причине «ы»? Я что – напрасно, значит, ходил в неуспевающих из-за невыученных исключений?! (2, 22).

Рассказчик научится не жесткой тюрьме правил орфографии, на чем для многих знакомство с русским языком и ограничивается, но он научится жить в этом языке и творить в нем мир. Не случайно он уверен:

...Отрывочно и сбивчиво, но все написано. Про то, что было. Хотя на самом деле было совсем не так. Было хуже (2, 34).

Между рассказчиком и его героем есть не только языковая пропасть, но и слияние в едином внутреннем монологе. Это слияние может быть глубоким и полным, а может уничтожаться и исчезать, поэтому и получают сбивчивые отрывки, между

¹ Военный декабрь превращает в ночь все темное время суток: «потому что от утра осталось только название – на самом деле оно декабрьская ночь» (2, 32).

² Ср.: «Так школьник, увидев однажды во сне чернила, / готов к умножению лучше иных таблиц» (И. Бродский, «Меня упрекали во всем, кроме погоды...», стихотворение о «войне» – вечной, экзистенциальной – «кто общего, может, небытия броня / ценит попытки ее превращения в сито / и за отверстие поблагодарит меня»; здесь характерные для Бродского чернильные спутники: небо, где «стану просто одной звездой», «буду мерцать в проводах лейтенантом неба»).

которыми фрагменты более или менее успешной коммуникации распавшихся «я». В этой структуре прослеживается миф о двулицом Янусе¹, боге дверей, входа и выхода, которого, как известно, изображали со сросшимися затылками двумя лицами – юным и старым. В одной ипостаси он стареет и идет к смерти, в другой молодеет и идет к рождению. Того же хочет достичь и рассказчик, пытаясь открыть двери в глубины своей памяти, вернуться к своим истокам. Там, где это получается, мы видим нераздельный образ двуединого существа. Янус – древний бог-демиург, превращающий хаос в космос, а это и есть задача автора-творца. Ворота Януса были открыты в войну, его имя отразилось в названии первого зимнего месяца. Время действия рассказа – военный декабрь, который чреват переходом в нечто другое:

Касательно же войны, замечу тем не менее, что она припасла множество всяких удач и радостных сюрпризов – обменяешь у солдата на чер-

¹ Черный цвет в паре с белым – дуальная формула, соотносимая с близнечными мифами. У Эппеля чернила фиолетовые, однако семантика названия этой субстанции в синтезе с мраком окружающей жизни все-таки настойчиво говорит о черном цвете и напоминает о его символике (смерть, грязь и хаос, отсутствие удачи, страдание, болезни, половое влечение и т.д., но и порождающий другие цвета) – вся она находит отражение в рассказе, глубоко укореняя его в архетипах. «Раскрашивание черным цветом тел посвящаемых, означало их ритуальную смерть – окончание предыдущего этапа существования», нанесение чернил – защита от сглаза и порчи (*Базыма Б.А.* Цвет и психика. Харьков, 2001. С. 10). Фиолетовый цвет здесь символичен иронично (как и золотая пленка на них) – традиционный символ трансцендентности и мистического созерцания, обманчивости земной жизни. Соединением с темой детства вся символика черного многократно усугубляется – дети, по наблюдениям психологов, предпочитают яркие и чистые тона (фиолетовый – самый нелюбимый цвет). Цвета по воздействию сравнивают с витаминами, необходимыми ребенку для роста и развития. У Эппеля тема чернила сопровождается мотивом неумеренного поглощения витаминки, создающих иллюзию сладкого: «Ужасно охота сладкого. Хоть сахару кусок. Но сладкого нету. Совсем нету. Месяцами нету. Годами нет. Столетиями нет. Поэтому идешь в аптеку и покупаешь коробок витамина. За копейки. Не “В” – он какой-то вонючий. Даже изводясь по сладкому, его не поешь. А вот витамина Д (зелененькие такие шарики) можно съесть хоть коробку. Потом, правда, почему-то болит голова (я, например, долго не понимал, чего это она болит)» (2, 31).

нильный карандаш¹ водяной студебеккеровский насос, отменяют маскировку, ни с того ни с сего дадут свет, отменяют карточки. А возьмем американскую тушонку? А сгущенку? А покажут «Джордж из Динки-джаза!» (2, 35), –

Янусу ведомо будущее.

Рассмотрим, как создается подобный тип языковой личности – Януса в тексте на примере анализа художественного концепта *чернила*, его ассоциативной-семантической сферы. Именно этот образ-концепт вынесен в заглавие рассказа в провоцирующем рефлексии контексте (название задает загадку: как детство может быть неслучившимся, если оно уже прошедшее и состоявшееся²), он находится в центре первого единого в слиянии двух

¹ То есть, чернила, которые являются символическим выражением всех бед, «про чернила же назойливо твердилось, чтобы снова запропасть в декабрьские военные сумерки, которые по-прежнему напускают и напускают свои помрачения в перемороженный воздух, покамест время умывает свои зачернильненные руки и во тьму декабррей сходит с них еще малость темноты», тоже превращаются в нечто хорошее.

² Для рассказа характерна контекстуальная омонимия, возникающая из соотнесения слов с реальными вещами, например, вначале говорится о куда-то не годной самописке: «Сделана она, когда их называли еще “вечным пером”» (2, 13). Однако это семантически пустое обозначение для рассказчика неприемлемо, но вот когда он не выменяет на копеечные «витаминчики», от которых болит голова, «редкость» в виде неисправной ручки (2, 31), а украдет у товарища по играм «невидадь» (2, 22), то она – «замечательное вечное перо» (2, 22). Также эта ручка «была счастьем, какое потом никогда уже не случилось, не приключилось и не произошло!..» (2, 23). Детство тоже не случилось в виде того, что должно называться детством; не было той реальной сущности, которая имела бы право детством называться, но детство было, как была «самописка». «Считайте, что перед вами написанное сперва старой, которая была вначале, обмотанной нитками самопиской, а потом краденой, которая исчезла тяжелеть чернилами от другого» (2, 34). Это «сперва» и «потом», реальное и идеальное, «тьма низких истин» и «нас возвышающий обман» не имеют границы в протяженности текста: весь текст был написан и той, и другой авторучкой, и рассказчиком-ребенком, и рассказчиком-взрослым, и самодельными чернилами быта, и настоящими чернилами бытия, в чем и состоит его сложность и притягательность. Мотив соответствия плохой поэзии плохим чернилам существует и распространен в литературе: «Он будет жить во мгле моих чернил» – пародия на перевод Маршаком Шекспира, на сюжет о попе, убившем собаку («Парнас дыбом», А. Финкель, «Сонет 155»). В непародийном переводе Шекспира (о спасении красоты от времени): «Надежды нет. Но светлый облик милый / Спасут, быть может, черные чернила!» («Уж если медь, гранит, земля и море...»).

языковых сознаний монолога, а далее он сквозным мотивом проходит до конца текста.

Нас будет интересовать, как создается ассоциативная сфера этого эппелевского образа литературным контекстом. Иначе говоря, мы рассмотрим этот концепт в круге интертекстуальных отсылок, без которого он не существует. И в тоже время мы попытаемся уловить индивидуальный авторский голос, идущий из мира детства, из мира мальчика, не знающего, что он станет писателем, творцом собственной реальности. Тексты, которые мы привлекаем для сравнения, совсем не обязательно принадлежат авторской памяти и, тем более, сознательной авторской памяти. Но они фонд литературы с ее традиционными мотивами, и именно через них эти мотивы становится возможным высветить и разглядеть, увидеть в темноте этих «чернил» мерцание многих смыслов, их «вселенную», или, иначе говоря, в этом слове-образе отражается языковая картина мира, фрагменты которой мы попробуем восстановить.

Нами выделено 27 семантических блоков (имеющих градацию внутри себя), связанных с образом чернил в художественных, философских и научных текстах и присутствующих, обыгрывающихся в рассказе А. Эппеля (подробнее о большинстве из них говорилось в предыдущем разделе): 1) чернила – атрибут творчества; 2) чернила отделяют поэта от других / их недостача или затрудненность доступа; 3) невидимые чернила; 4) золотые чернила; 5) чернила – спутник детства, знак несвободы; 6) страдающие дети раздражают поэта с чернилами; 7) ручка с чернилами – кокон для рождения поэзии; 8) чернила – слезы и ностальгия по ушедшему; 9) чернильная тьма / сумрак и рождение света; 10) чернила в окружающем пейзаже (вода, небо, лес, берег и др.); 11) чернила и эротика; 12) чернила как изобретение дьявола, связь с дьявольским; 13) чернила как генератор философских идей; 14) чернильница – мир, вселенная vs. мир, исчезнувший в чернилах; 15) чернила и ручка – непосредственное продолжение себя; 16) чернильные пятна и грязь – символика; 17) разведение чернил для письма; 18) чернила тождественны крови; 19) чернила и история (написание истории); 20) гибель насекомых в чернилах; 21) затрудненное письмо чернилами и творче-

ские трудности, соответствие качеству чернил качества письма; 22) реальность написанного чернилами и реальность реальности: соответствия и зазоры; 23) чернила и перо – противопоставление устной речи; 24) неуничтожимые чернила; 25) взгляд на руку в чернилах с того света; 26) чернила и еда / напитки; 27) чернила погружают в воспоминания и прошлое.

Чернила – традиционный символ и знак поэтического творчества, его неперемный атрибут. Руки, измазанные чернилами, следы чернил на мебели и одежде – постоянный мотив в творчестве почти любого автора, взятого наугад.

Чарский употреблял всевозможные старания, чтобы сгладить с себя несносное прозвище. Он избегал общества своей братьи литераторов и предпочитал им светских людей, даже самых пустых. Разговор его был самый пошлый и никогда не касался литературы. В своей одежде он всегда наблюдал самую последнюю моду с робостью и суеверием молодого москвича, в первый раз отроду приехавшего в Петербург. В кабинете его, убранном как дамская спальня, ничего не напоминало писателя; книги не валялись по столам и под столами; диван не был обрызган чернилами; не было того беспорядка, который обличает присутствие Музы и отсутствие метлы и щетки (А. Пушкин, «Египетские ночи»).

Перья на востроты –
Знаю, как чинил!
Пальцы не просохли
От его чернил!
(М. Цветаева, «Стихи к Пушкину»).

...Чернила же... были природной стихией Чернышевского, который буквально, буквально купался в них (В. Набоков, «Дар»).

Чернила – поэтический синоним вдохновения и в эпоху шариковых ручек, и в компьютерную. Например, исследованию мотиву чернил в творчестве Ильи Тюрин¹ (середина 1990-х годов)

¹ Автора строк: «И хотя не скудеют чернила – / Стой, мое вдохновение, стой»; «Когда рука погонится за словом, / Разбрызгивая грязь чернил вокруг, <...> / Я обрету мой золотой досуг», послания «флакончику чернил» («Паркер»), сравнившего море со следом письма: «оно черно, как след руки неловкой» (естественно, процессу письма чернилами сопутствуют ночь и тьма).

и Иосифа Бродского¹ поэт Марина Кудимова посвящает немало строк². Этот метапоэтический символический смысл присутствует и у Эппеля: этими чернилами пишутся школьные премудрости (с безнадежностью несовершенства и помарок), но рассказ об этих чернилах создает поэму о детстве, о его страхах и страстях. Традиционная атрибуция предзадает глубину этого образа для осмысления реальности, для его метафорических возможностей описания жизни.

Чернила – это не только то, что сопутствует поэту, но и то, что отличает поэта от прочих смертных, отделяет его от них стеной.

В удобном сходстве с прочими людьми
не сводничать чернилам и бумаге,
а над великим пустяком любви
бесхитростно расплакаться в овраге
(Б.А. Ахмадулина, «В Ялте»);

Он стал бояться перьев и чернил.
Он говорил в отчаянной отваге:
– О господи! Твой худший ученик –
я никогда не оскверню бумаги
(Она же, «Плохая весна»).

¹ У Бродского чернила как атрибут поэта могут принимать неожиданную, ироничную форму. «Извивайся, червяк чернильный / в клюве моем, как слабый, которого мучит сильный; / дергайся, сокращайся! То, что считалось суммой / судорог, обернется песней...» («Воронья песня»). Здесь необходима ассоциативная логика осмысления: поэт, преследуемый кровожадным охотником и хитрой лисой, очернен в этом мире как ворона (ср. парадоксальное цветаевское: «и голубиной – не черни галчонка – белизной. <...> ...быть может, я в тот черный день проснусь – белей тебя»; у нее же излюбленное сочетание: «забота черни и червей», «ненасытному червю – черни черной»), но из его чернил, исполненных того же страдания, что и он сам, родится песня, которая поможет «рощам» вернуть «зеленую мощь».

² В исследовании-эссе: «Столько большой воды...». Аквапоэтика: Иосиф Бродский, Александр Пушкин, Илья Тюрин // [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://ilyadom.russ.ru/dit3floor1/dit3gostinaya/20040207-kudimon.html>.

Борьба с чернилами и сосредоточенность на них отделяют мальчика + рассказчика от всех прочих, замыкают их в круг одиночества вдвоем, зеркального взглядывания друг в друга.

Акцент на чернилах и ручке, как ни странно, уводит от сугубой литературности ассоциаций. Начиная со знаменитого пушкинского обращения «К моей чернильнице»¹ («заветный твой кристалл / хранит огонь небесный»), «наперсница моя», со смертью поэта она должна стать «иссохшей, пустой» и лишь напоминать о нем) поэты предпочитали говорить именно об этом приборе – космосе, вмещающем в себя миры.

В чернильнице моей поют колокола.
Склоняются дубы над крышей пепелища.
В ней город затонул – где прежде ты жила...
(В.В. Державин, «Чернильница»), –

в свою очередь, «в твоих глазах тонули даль и небо».

Перо. Чернильница. Жара.
И льнет линолеум к подошвам...
И речь бежит из-под пера
не о грядущем, но о прошлом
(И. Бродский, «С видом на море»), –

о поэте-пророке – чернила у Бродского неизменно влекут воспоминания.

Но пальцы заняты пером, строкою,
чернильницей. Не умирай, куда
не слишком худо
(И. Бродский, «Муха»²), –

¹ Чернильница и перо – предметы, способные быть фетишами: «У более культурных народов распространено поклонение орудиям ремесла. Так, меч пользуется поклонением у раджпутов; в Бенгале плотники поклоняются топору, пиле, бураву, брадобрею – бритве, зеркалу, ножницам, писцы – своей чернильнице и перьям и т.д.» (ст. «Фетиш» в словаре Брокгауза).

² Вот для мухи чернила – совершенно не нужная ей и губительная среда. «Ей казалось, что все нехорошие воспоминания вышли из ее головы и идут в потемках рядом с ней и тяжело дышат, а она сама, как муха, попавшая в чернила, ползет через силу по мостовой и пачкает в черное бок и руку Лаевского.

в контексте причинения возможной боли мухе; зима в рассказе Эппеля исключает весь многообразный мир живых существ (параллельно однообразию чернильницы-мира), единственное живое существо, кроме людей – упавшая лошадь).

Бесконечности, столь
свойственной синеве,
склянке чернил и проч.
(И. Бродский, «Моллюск»);

...ни Фрейд не забегал в прохладный
магический объем над невским серебром –
чернильницы, что бред, громадной
(А. Пурин, «Бабочка»).

Любопытство к чернильницам имеет место, но не с самых первых строк, и лишь как к вспомогательному предмету – в нее наливают чернила и макают перо. Возможно, это связано, в первую очередь, с вниманием к себе, как живущему и чувствующему существу, а не к неясному миру, растворенному, поглощенному грязью некачественных чернил (шелковинка строчки с ясным смыслом возникает лишь о лирическом «я» и только не военными чернилами). Связь пера и руки, а значит себя, теснее, чем связь с раритетом чернильниц из «старого мира». Чернилами важно

<...> Было темно. Кое-где на мостовой лежали бледные световые полосы от освещенных окон, и ей казалось, что она, как муха, то попадает в чернила, то опять выползает из них на свет. Кирилин шел за нею» (А. Чехов, «Дуэль»). Чувство отращения к себе, осознание непоправимости ситуации заставляют героиню пережить кафкианскую метаморфозу. Чернила здесь знак обреченности. Эта обреченность присутствует слабым мотивом и в рассказе Эппеля: «Скопившаяся на ее дне пыль, довоенные козявки и мухи, а также гуща предыдущих чернил создали вязкие наслоения». Чернильница – братская могила для довоенных существ (в войну так гибнут люди). Этот мотив смерти, убивания летающих насекомых – сквозной для Эппеля («Июль», «Фук», «Сладкий воздух», «На траве двора» и др.), и, как правило, параллельно идут людские смерти и умирание. Мироощущение писателя: «Я лег заболевающим, а проснулся больным. Мне вдруг показалось, что осенняя тьма выдавит стекла, вольется в комнату и я захлебнусь в ней, как в чернилах» (М. Булгаков, «Мастер и Маргарита»), – чтобы избавиться от ужаса захлебнуться чернилами, мастер пьет белое вино и уничтожает себя – рукопись.

наполнить уже не чернильницу-мир, а продолжение себя – ручку-перо. Мотив разведения чернил иронично и наивно одновременно полемичен по отношению к аналогичному мотиву у Пушкина.

Но их не разводил
Ни тайной злости пеной,
Ни ядом клеветы.
И сердца простоты
Ни ядом, ни изменой
Не замарала ты¹.

Фиолетовые чернила теперь или самодельные из чернильного карандаша, или густые порошковые. <...> Их ловчей макать, а еще они здорово налипают на воронку карболитовой непроливайки, где наслаиваются, точно черно-лиловые сопки, которые хоть и присыхают к изнанке ноздрей, но все-таки скользкие, так что выковыривать их нетрудно – сами к пальцу липнут; фиолетовым же носовое содержимое бывает по причине ковыряния, после того как убирал с пера что-нибудь пальцами. Можно очищать его и об штанину, но заругают дома... <...> Непроливайка старая. Скопившаяся на ее дне пыль, довоенные козявки и мухи, а также гуша предыдущих чернил создали вязкие наслоения. Тина эта никогда не просыхает. Ткнешь пером – и оно выносит неопишемую гадость, причем ординар макания едва заметен, зато на кончике торчат какие-то исчерниленные ворсинки. Если этими нечистотами пользоваться, написанное ложится густо – даже промокашка все размазывает, причем, пока писал, обязательно подцепилось какое-нибудь волоконце с плохой тетрадной бумаги² (2, 11).

Чернила марают нос, то есть, в некотором смысле и дух, душу³ – дыхание осуществляется через нос, как это делает с душой и война. «Поэтому в чернилах – все. Язык и рот – они слюнявили

¹ У Бродского доносы – «чьи-то симпатичные чернила» (И. Бродский, «Двадцать сонетов к Марии Стюарт»).

² В древности чернила тоже состояли не бог весть из чего, однако какое разительное отличие: «Плиний Старший утверждает, что черные чернила в древности выделялись из сажи, клея и воды, примесь же к этому составу уксуса делала краску почти неизгладимой» (ст. «Манускрипт» в словаре Брокгауза).

³ Но эти пятна лучше, чем «черное пятно» на душе, которое растет и ведет к полному помрачению рассудку (слова Батюшкова о себе в письме к Жуковскому). И хотя оно «зачернило» душу поэта, к чернилам и их сути оно не имеет отношения, напротив, создает им собой альтернативу – безумный Батюшков перестал быть поэтом.

грифель химического карандаша – тоже»¹ (2, 20). Язык (= голос и речь) также неперменный атрибут поэта². Если лирический герой Пушкина:

весело клеймил
зоила и невежду
пятном твоих чернил, –

то мальчик тоже ставит чернильные клейма.

...А на подушечках изображены разные рожицы – дохнул на кончик пальца и отгиснул на странице чужой тетрадки – хорошо, если не посредине, но рукоприкладство за это все равно неизбежно (2, 20);

...И даже настоящая синяя метка есть. Это когда меня ткнули «восемьдесят шестым» в самодельных чернилах (2, 34)³.

Мотив разведения чернил слюной также литературен, хотя в переносном, метафорическом смысле. Ср.:

Сейчас мир измельчал, он страшится жертвы. Теперь переписка влюбленных выглядит так: она разводит чернила слезами, он разбавляет чернила

¹ Ср.: «Но с мокрых пальцев облизнет чернила, / И скажет, примостившись в уголке: / “Прости, но мне бумаги не хватило, / Я на твоём пишу черновике...”» (А. Галич, «Снова август», в варианте «Кресты» строфа будет повторена с глаголом «приулившись») – у Анны Ахматовой тоже в чернилах все, и руки, и язык, и ей (тоже и в войну) для ее симпатических чернил не хватает бумаги, как герою А. Эппеля – чернил. С А. Ахматовой роднит и мотив невидимого письма: у Эппеля – писать промывочной водой, – в «Поэме без героя» – «симпатические чернила»: «Но сознаюсь, что применила / Симпатические чернила... / Я зеркальным письмом пишу, / И другой мне дороги нету – / Чудом я набрела на эту / И расстаться с ней не спешу» (ч. 2, XIV), – т.е. мотив шифра, зашифрованной, не высказанной на поверхности правды о себе и своем прошлом, что нужно разгадать и понять читателю.

² Другая связь с чернилами: «И все ж умение куста / свой прах преобразить в горнило, / загнать в нутро, / способно разомкнуть уста / любые. Отыскать чернила. / И взять перо» (И. Бродский, «С февраля по апрель»).

³ В мотиве испачканных и пораненных рук звучит еще одна переключка с И. Анненским: «Когда умирает для уха / Железа мучительный гром, / Мне тихо по коже старуха / Водить начинает пером. / Перо ее так бородато, / Так плотно засело в руке... / Не им ли я кляксу когда-то / На розовом сделал листке? Я помню – слеза в ней блистала, / Другая ползла по лицу...» («Далеко... Далеко...»).

слюной. О крови уже и речи нет. Не пора ли произвести ревизию нашего существа и переоценить ценности? <...> Кожей почувствовав неладное, я обернулся – за моей спиной, сощутив глаза и неподвижно вглядываясь в экран, стояла Оля. Слюна у меня во рту, предназначенная для разбавления любовных чернил, вмиг стала горькой (П. Крусанов, «Американская дырка»), –

попутно еще раз отметим, что чернила продолжают оставаться атрибутом пишущего, хотя речь идет об электронной переписке, языковое сознание игнорирует изменение материальной реальности, и слово «чернила» в этом смысле обладает удивительной способностью к выживанию, первоначально обозначая способность красить черным: оно не исчезло и тогда, когда жидкость для письма стала других цветов – это классический пример в трудах по теории метафоры¹, и тогда, когда письму уже не нужна жидкость, чтобы существовать на экране монитора. У Виславы Шимборской, которую Эппель переводил на протяжении всей жизни: «Классики роют сосулькой / сугробы и разводят топливным снегом чернила»² («Короткий разговор», это из воображаемого ответа собеседнице, которая о Польше может поговорить только на тему «холодно», удерживает от ответа, рисующего аб-

¹ «...Становится возможной т.н. “катахреза”, т.е. противоречие между первоначальным значением слова и новым его употреблением, свидетельствующее о забвении первоначального значения (напр., “красные чернила”, “паровая конка”). Процесс забвения первоначального значения является естественным в практической речи; здесь задача языкового творчества – дать название новому предмету с помощью старого слова на основании сходства тех или иных признаков (“чернило” = “черная жидкость”). В дальнейшем признак, послуживший для изменения словоупотребления, может оказаться практически несущественным (“чернило” – жидкость известного химического состава, употребляемая для тех или иных задач). В языке поэта метафоры оживают» (*Жирмунский В.М. Метафора в поэтике русских символистов // Поэтика русской поэзии. СПб., 2001. С. 162*); «Известно, что слово, переходя от значения к значению, может дойти до полного разрыва с своей этимологией (черная краска, красные чернила)» (ст. «Синонимы» в энциклопедии Брокгауза).

² С польским журналом «Пшекруй» соотносят афоризм «Чернила на 99% состоят из воды». Но изначальную сущность аналогу крови и души можно вернуть лишь в ироническом смысле: вода в содержании – пустые необязательные слова, разбавляющие смысловую концентрацию или подменяющие ее.

сурдный замерзающий мир¹, лирическую героиню лишь языковая некомпетентность: «Но забыла, как будет тюлень по-французски. Не ручаюсь за / сосульку и прорубь»; холод из предмета разговора ушел в «прохладную» интонацию ответа).

Рассказчику А. Эппеля, как профессиональному писателю, свойственно стремление отдалить своего героя-мальчика от себя – биографического писателя А. Эппеля: я это не «я».

На моих же чего только нет! И «Вова» по букве на каждом пальце поставлено (но это, конечно, если имя мне «Вова»)… (2, 34)

(Хотя А. Эппелю ближе та литература – С. Довлатов, В. Аксенов и др., – где намеренно стирается грань между вымышленным миром и реальной биографией, герои носят имена реальных знакомых автора, а он, как рассказчик, свое собственное). Изображенный мальчик – это мальчик вообще, любой ребенок военного времени. Отсюда глубокая литературность любой детали, любого мотива: измазанных рук и языка, разведенных чернил, чернильных пятен. В то же время живой голос, идущий из детства, эту литературность нивелирует: «простотой» речи, деталями «низкого быта»: сопли, козявки, рожицы на подушечках пальцев. Литературность вступает и в прямой конфликт с жизнью: традиционной любить чернильницу, но живого мальчика больше волнуют ручки; в чернилах все из-за вдохновения и жажды творчества – в чернилах все из-за школьных требований и проказ, плохого качества чернил. В любой детали сходятся двумя языковыми стихиями разные голоса.

Попытка взглянуть на собственную руку из тьмы и сверху – не удающаяся:

Он садится за парту и, уперев локти в крышку, обхватывает голову озабоченными руками. Их сейчас не разглядеть, а жаль. Получилось бы увидеть многообразные знаки времени (2, 19), –

¹ У В. Хлебникова есть слова: «Где ветки молят Солнечного Спаса, / Его прекрасные глаза, / Чернил зимы не ставить точку» («Синие оковы»). Понимать Хлебникова можно по-разному, но можно и как фиксацию-омертвление живого в письме. В этом смысле у зимы, прекращающей живую жизнь – чернила. Холод и чернила – синонимы, как синонимы у Эппеля чернила и декабрь.

и удающаяся одновременно (знаки времени описываются для читателя) – воскрешает еще один литературный мотив:

На собственную руку
Как глядел (на след – на ней – чернильный)
Со своей столько-то (сколько?) мильной
Бесконечной ибо безначальной
Высоты над уровнем хрустальным
Средиземного – и прочих блюдец
(М. Цветаева, «Новогоднее»).

Эта элегия становится предметом анализа в эссе И. Бродского «Об одном стихотворении», поэт видит в ней вариацию на тему «так души смотрят с высоты...». Вариацией же на эту тему является знаменитое рассуждение О. Манделштама об отношении слова к вещи – душа оставленного тела. Вариацией этого же может служить сама ситуация языковой личности в рассказе Эппеля. Если поэт меняет свою душу на универсальную (М. Пруст), то рассказчик обретает литературную языковую личность, каждое проявление которой будет уже вписано в корпус уже существующих текстов, а смыслы самых важных концептов будут константами культуры. Это обретение – одновременно отрыв от своей искомой языковой индивидуальности, но и тесная связь с ней: возвращение к ней, взгляд на нее, черпание из нее, пусть с осознанием трагичности разрыва, невозможности полного соединения-слияния, но и с порождением новых текстов и смыслов именно через ощущение неслиянности с языковым «телом», через некий зазор в языковом бытии, обеспечивающий новизну восприятия, приобщение к другому и новому знанию.

Литература – это «...непрерывная органическая регенерация среды языкового существования через духовное взаимодействие отдельных личностей»¹. Языковые личности:

...Взаимно инкорпорируют в себя языковой опыт партнера, – именно инкорпорируют, пробуждая многообразные и сугубо индивидуальные от-

¹ Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996. С. 115.

клики в своем языковом мире. <...> Наша способность принять кем-то другим созданное высказывание в свой языковой мир есть результат общего языкового «цитатного фонда», к которому мы все, хотя и каждый по-своему, приобщены, результат многократных соприкосновений наших ресурсов языковой памяти и связанного с ними жизненного опыта¹.

Этими мыслями Б.М. Гаспарова мы пытались руководствоваться при анализе особенностей языковой личности в рассказе А. Эшеля, очень активно черпающей из общего «цитатного фонда» и вводящей в этот фонд новые пласты речи, и новые, жизне-способные смыслы.

¹ Там же.

«IN TELEGA»
УДЕРЖИВАЯ ВМЕСТЕ СМЫСЛ И ОБРАЗ...
ДИСКУРСНЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В КНИГЕ ЭССЕ

*Как правая и левая рука –
Твоя душа моей душе близка.*

*Мы смежены блаженно и тепло,
Как правое и левое крыло.*

*Но вихрь встает – и бездна пролегла
От правого – до левого крыла!*

М.И. Цветаева

«“Видеть как” – это интуитивное отношение, удерживающее вместе смысл и образ»¹, иными словами – метафора, лежащая в основе нашего мышления и организующая наше восприятие и понимание мира.

Все огромное здание Вселенной, преисполненное жизни, покоится на крохотном и воздушном тельце метафоры².

Асар Эппель, возможно, полностью согласился бы с этими утверждениями. Для него метафора – исток творчества и его венец, но еще она и способ воспринимать и осмыслять все происходящее, он видит в мире метафоры, данные самим миром для его понимания.

¹ Рикер П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение; Живая метафора // Теория метафоры. М., 1991. С. 450.

² Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры // Теория метафоры. М., 1991. С. 177.

Тому предстоит еще многое довообразить, а художник уже строит свою коробочку. Он уже поставил свой спектакль, <...> ...Его метафора сказана, его парадоксы громко сколачиваются и пригоняются (3, 68).

Вообще – в любом языке! – не хватает миллиардов слов для миллиардов ощущений и состояний, иначе довольно было бы соответствующего словца, и отголосок подкорки о предзакатном, скажем, часе в тихой беседке рядом с Нею, шуршащей шелками или прижавшейся к вам после ночного купания, передался бы читателю. Но такого единственного слова нет, и поэтому припадают к иносказанию. Это очень схоже с птичьим пением – весенние радость и любовь записаны природой на малюсенькую кассету в птичьем горлышке (у каждой птицы на свой лад) и возвещаются, возвещаются, возвещаются... Нам таких кассет не дано, и остается все протоколировать метафорой – наместницей единственно точного слова... (3, 98).

Словом, как вообразите, так и судите. И это – наша с вами простенькая метафора для уяснения прав Бубнящего С Эстрады потрясать нашу душу или сотрясать воздух вообще (3, 100), –

слушателю стихов, который не поспекает понять хороши или плохи стихи, предлагается вообразить, что к данному поэту явилась муза, и как он себя поведет.

Шимборская озирает свои творения в зеркале Зазеркалья, то есть уде-сятеряет возможности, позволяет смыслам и образам многократно сменить знак в парадоксах иной логики, возводит их в непривычный аспект, где смещения создают новую шкалу метафор – когда метафора не финал сочинительства, а его стимул (3, 103).

Сатана чащобы, Кашей, ни конному, ни пешему, ни челноку, ни лешему не дающий спуску, оказывается, одна из самых провидческих фольклорных метафор. *Кощей* – значит оголодавший человек. Кожа да кости. Лагерный доходяга. Но главное значение древнего слова – *раб*. Подневольное, помыкаемое существо. И получается, что Кашей Бессмертный персонифицирует родимую беду. Неизбывное рабство. Бессмертное (3, 175, курсив автора. – М.Б.).

Все, за что здесь брались, выходило огромным и великолепным. Из точки, именуемой Римом, получилась громадная Империя Цезарей, в соборах с куполами, равновеликими небесам, молится за один раз сорок тысяч народу, а сам небесный купол, явно исхищенный Леонардо, осеняет огромную бесчисленными пиццами, диалектами и тенорами страну, где, если творят эпоху, получается Ренессанс, если открывают – то Америку, если измышляют – радио. И чужому ничему не завидуют. У путника для осмысления этого есть метафора. Вот в Пизанскую крещальню набились японские туристы. Целый остров Сикоку. Служитель кричит: «Майкл Джексон, давай!» Входит веселый симпяга в аксельбантах кассира, складывает руки у рта и выпевает первую ноту грегорианского хора. Пока им поются три

следующие, первая звучит и не смолкает... Так не молкнет и тон итальянского бытования, коему голоса истории всего лишь подпевки (3, 184).

Так пострижен куст, и хочется на зависть Сизифу навсегда вкатить его обратно, но такое возможно лишь в форме метафорической. За письменным столом, пребывая в убеждении, что то, чем ты вообще занимаешься, труд не Сизифов (3, 193).

Эссе Асара Эппеля – это метафоры для понимания и запечатления понятого в слове-образе. Это герменевтический нарратив, цель которого что-то понять о жизни, о творчестве, о душе, о тайнах мира и языка. Основной предмет внимания – несообразность, нелепица, несуразность, неправильное, недолжное, неуклюжее. Они щели, зазоры в бытии, через которые повествователь вскрывает внутренний слой, заглядывает «в дырку в заборе» (3, 67)¹. Автор рассматривает глубинное движение, создающее эффекты на поверхности в виде курьезов, случаев. Без метафор – «наместниц единственно точного слова» – смысл отлетит, останется неуловленным и неуловимым. Они действительно соединяют для него смысл и образ в живое и подвижное единство – единство *полета* мысли, воображения, чувства, *птичье* тельце метафоры. Именно метафоры *полета*, *летающих крылатых существ* будут рассмотрены и здесь как весьма свойственные автору и многократно используемые им.

Специфика эссе как жанра – «в динамичном чередовании и парадоксальном совмещении разных способов миропостижения»². Наряду с жанровым анализом в методологии современного

¹ «Любая живая душа – даже кот, даже собаченция с пластиночного ярлыка, пробегающая мимо дырки от вывалившегося в заборной доске сучка, обязательно заглянут в заборную жизнь. Это нормальный рефлекс живых творений. О человеке и говорить нечего – он прирожденный вуайер. И в дырочном эффекте я полагаю как раз феномен театра, ибо сцена – она та же дырка в заборе, от которой живая тварь не в состоянии оторваться» (3, 67). Зачем заглядывать? Чтобы увидеть другую, чужую жизнь – метафору для осмысления своей.

² Эпштейн М.Н. На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре Нового времени) // Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. М., 1988. С. 345. О жанровом своеобразии эссе см. также: Аюбян К.З. Эссе как размышление о // Философские науки. 2003. № 5; Зацепин К.А. Жанровая форма эссе в параметрах художественного // Вестник Самарского государственного университета. 2005. № 1; Иванов О.Б. Эссе в европейской философской и художественной культуре: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Ростов-на-Дону, 2004; Кабанова И.В. Тео-

литературоведения последние десятилетия прочное место занимает дискурсный анализ художественного текста. И о дискурсе эссе можно сказать то же, что о его жанре – в его структуре парадоксально совмещаются и динамически чередуются разные дискурсы.

Дискурс в данной работе понимается вслед за И.В. Саморуковой.

...Область функционирования естественного языка, который в реальности оказывается втянутым в поле оценок и «мифологем» различных социальных групп. ...Дискурс может возникать... на базе ...и различных условных языков: пластики, живописи, математики и т.д. Каждой эпохе, научной школе, политической партии, художественному направлению, области человеческой деятельности, даже конкретному «говорящему» субъекту присущ свой тип дискурса¹.

И.В. Силантьев убедительно показал, как «в романе Пелевина *смешение дискурсов* как принцип текстообразования не только последовательно реализуется, но и символически проецируется на сам образ *вавилонского смешения*» (курсив автора. – М.Б.)². Иными словами, в тексте романа присутствует метатекстуальная рефлексия, выраженная символически и метафорически «на номинативном <...> [и] на предикативном уровне фабулы»³, в имени и в сюжете. Такая свернутая в метафору понимания художественная рефлексия свойственна многим авторам. Подобное происходит и в прозе А. Эппеля. Его принцип текстообразования не смешение дискурсов как в мифе о Вавилоне, но взаимодействие попарно связанных и взаимозависимых дискурсов противоположной направленности подобно крыльям в полете, удачном или

рия жанра эссе в западной критике [Электронный ресурс] // Режим доступа по: www.auditorium.ru/v/index.php?a=vconf&c=getForm&r=secDesc&id_vconf=83&id_sec=481; о дискурсе эссе: Максимов В.В. Эссеистический дискурс (коммуникативные стратегии эссеистики) // Дискурс. 1998. № 5/6.

¹ Саморукова И.В. Словарь «Цирка Олимп» // Майские чтения. 2005. № 2. [Электронный ресурс]. Режим доступа по: www.may.pisatel.org/almanac.html?alm=alm02&txt=02sl

² Силантьев И.В. Газета и роман. Риторика дискурсных смешений. М., 2006. С. 131.

³ Там же.

не слишком. Его принцип текстообразования символически проецируется на образ крыльев в полете, настоящем или потенциальном, на номинативном уровне фабул в многочисленных летающих образах (птицы, насекомые, самолеты, нетопыри т.д.) и на предикативном в сюжетах о полетах (мифологические, заимствованные из других произведений, случившиеся в реальности). Поясним все это подробнее.

Книга А. Эппеля состоит из 41 эссе, объединенных в тематические блоки. Первый посвящен утраченной культуре русской речи; второй – сочетанию и взаимодействию ремесел и искусства, тайнам мастерства; третий – проблемам художественного перевода; четвертый – невежеству, варварству, уничтожающим культуру; пятый – чуждым странам и путешествиям в них; шестой и седьмой содержат по одному эссе, где в сложном рисунке переплетены все эти темы, и так лишь по доминанте закрепленные за разделами (обозначенными римскими цифрами), но являющимися и сквозными для всей книги, поскольку они главные для автора. Каждое из них имеет сложную нарративную структуру, поскольку вмещает в себя при небольшом объеме множество сюжетов (преимущественно анекдотических по стратегии), комментариев и отсылок. Характерная парадигматическая структура эссе¹ во многих случаях вписывается в объемлющую новеллистическую структуру, когда ряд взаимосвязанных сюжетов вдруг завершается сюжетом на них резко непохожим, другим по месту действия, событию, интонации, и мысль читателя вынуждена начать работать с утроенной силой, чтобы понять, что значит это целое и как в нем все состыкуется.

Авторский дискурс допускает в себя в качестве всегда автономных, замкнутых в своей целостности включений множество различных других дискурсов, которые становятся предметом тщательного рассмотрения и анализа в своем сквозном или круговом движении по тексту. Это дискурсы *радио* («Мылодрама», «Чайка и чибис», «In telega») и *телевидения* («Знаю и скажу», «Геродотовы атаранты», «In telega», «Охрана окружающего четверга», «Оскорбленные в достоинстве»), *газет* («Не склонные

¹ См. об этом: Эпштейн М.Н. Ук. соч. С. 354–358.

склонять», «Оскорбленные в достоинстве») и книжных *редакций* («Не мечи бисера вообще!»), *Библии* («Мылодрама», «Однокоренные понятия», «Купоросить надо», «У моего товарища вышла книга», «Перевозчики-водоходчики», «Что в имени», «Эпитафия Андрею Сергееву», «In telega», «Недосказанности», «Целый месяц в деревне») и настоящей *поэзии* («Не склонные склонять», «Она – попросту совершенная», «Перевозчики-водоходчики», «Знаю и скажу, «Факт русской поэзии»), *кинофильмов* («Не мечи бисера вообще!», «Что в имени», «Иноходцы», «Оскорбленные в достоинстве») и *театральных* действий и художеств («Кусачки Михал Борисыча» – «актерская невятица», «Обшикать Феду», «His masters voice», «Купоросить надо», «Просозидавшиеся», «В райке нетерпеливо плещут»), *архитектуры* («Кусачки Михал Борисыча», «Не мечи бисера вообще!», «Эпитафия Андрею Сергееву», «Просозидавшиеся») и *скульптуры/живописи* («Однокоренные понятия», «Факт русской поэзии»), *провинции* и *простонародья* («Мылодрама», «Купоросить надо», «Знаю и скажу», «В райке нетерпеливо плещут») и *культурной элиты* («Марк Фрейдкин», «Целый месяц в деревне»), *частушек* («Служить к просвещению», «Просозидавшиеся»), прочего *фольклора* и *стихоплетства* («“Эрика” прекрасная», «Для ободрения сердца», «Муза члена союза», «Перевозчики-водоходчики», «Охрана окружающего четверга», «Среди долины ровныя», «Недосказанности») и индивидуально-авторские¹, дискурс *танца* и *шагистики* («Что в имени», «Комплекс полноценности», «Иноходцы»), дискурс разумной *Природы*, побуждающей человека к творчеству («Сплошной гиппопотам», «Кусачки Михал Борисыча»), *моды* в одежде и языке («Алексей Баташев», «Купоросить надо», «У моего товарища вышла книга», «In telega»), *советской* эпохи (почти во всех) и др.

¹ Особое место занимают слова, когда-то услышанные от кого-то настоящего и запавшие в душу. От Самария Великовского, Сергея Ошерова, Арсения Тарковского, Аркадия Штейнберга, Виктора Славкина, Виславы Шимборской, Андрея Сергеева и др. Объемными цитатами входят голоса давно ушедших, но духом витающих и над сегодняшним днем: Дж. Казановы, Бенвенуто Челлини, Августина Блаженного, Пушкина, Гоголя, Владимира Даля, Геродота, Бродского, Тютчева, Пастернака. Он «повторяет улетевшие в забвение голоса людей» (3, 66), от забвения их тем самым упасая.

Для дискурса радио характерна агрессия неправильной русской речи, радио ведет войну против языковых норм, в которой, как правило, побеждает, и автор, как одинокий рыцарь¹, тщетно рубит головы чудовищ, которые тут же вырастают вновь, свидетельство чему – повторы, борьба в разных эссе с одним и тем же явлением безграмотности. Но эти парные повторы одновременно и раскинутые крылья над пространством текста, позволяющие оглядывать его сверху, с высоты птичьего полета в целостности и единстве. Парность создает структуру текста на всех уровнях, все приводимые примеры выглядят как парные сравнения. Птичьи метафоры непременно проникают внутрь них. Например, в ряд «неодомашненных» неудачных кáлек залетает кукушка (3, 14), в ряд новых наименований «корабль на подводных крыльях» (3, 14). Радиоречь находится в симбиозе с искаженной речью людей, вышедших из «обескультуренной среды», что это не летает, хотя может выглядеть завораживающе, подчеркивается метафорой: в финале эссе о нелепостях из эфира рассказывается о лицеизрении акробатки.

Когда *по радио* объявили ее выход, она, скинув халатик, под которым оказалось нечто златотканное, прямо из кухни ушла ходить по проволоке... (3, 16).

Акробатка – почти птица, но уста ее произносят то, от чего «автор, понятное дело, закручинился и отправился читать “Идиот” от Достоевского». В русской литературе сюжет «Акробат» (как и «Авиатор») связан с неизбежным падением этого профессионального Икара, с отсутствием настоящих крыльев.

Дискурс разумной творящей Природы неизбежно включает соловьев, «ничтожную мошку», вылетающую «жалящую доуку». И конечно, символом нашего полного отпадения от природы является забвение и неразличение птичьих глаголов: голоса какой птицы как обозначаются (3, 19–20), на самом деле, процесс заходит дальше – мало кто знает, по традиции наименования птиц

¹ Единственный соратник: «О, несравненные сотрудницы корректорских – не верите мне, не верите классикам, поверьте хоть розенкрейцеру русской речи Розенталю (§ 37, 5б)!» (3, 26–27).

используя, каких существ эти имена обозначают (эссе «Чайка и чибис», где в польском переводе чеховская чайка превратилась в чибиса, и как от этого поехала вся семантика и символика; особый дискурс «околесица экскурсоводов» и прочих комментаторов, не имеющих должного представления о своем предмете, но упорно вбивающих свои сведения в массы слушателей, чему и посвящено эссе). Разговор о нарушении экологии культуры и необходимости охраны ее среды А. Эппель начинает с разговора о «крылатых фразах», у которых утеряны не авторы, а первоавторы, замененные советскими.

Повествование о тайнах мастерства, средневекового «тщания» и возрожденческой «тщательности», когда «высочайшая духовность доказывается величайшим тщанием в обработке мрамора» (3, 36) генерируется фактом полетов: «в одну из бомбардировок уже нашего с вами средневековья статуя рухнет и голова ее отколется и не только горлицы, но и прохожие люди смогут заглядывать в святые глаза» (3, 37)¹.

Творцы сказок и мифов непременно даны в птичьей рамке: начинается эссе о них с подслушанной сказки о воробушке (3, 87), а завершается зовом «Хуси! Хуси! <...> Лебедяты!» (3, 90) матери множества детей от разных народов и «вдохновенного Ашотика», отказывающегося «прыгать, кто выше» для того, чтобы рассказывать свои сказки – «ярлык на свободу воли», они же «самый чистый и наивный контекст народной души» (3, 174). А в разговор о настоящем поэте крылатые существа проникают и в его цитатах, и в метафорах его творчества: «решая загадки Сфинкса и трехходовки бытия» (3, 104), «шли гуськом по не окрашенному обороту» (3, 105), «и нетопыри с волос слетели наших» (3, 105). «Поздравимте же пани Виславу с премией, придуманной почтенным фабрикантом динамита Альфредом Нобелем, словно бы специально для нее» (3, 105). Нобель здесь – изобретатель вещества для взрывов, от которого взлетают на воздух.

¹ «...Ибо в момент завершения работы подлетела горлица (единственное постороннее существо, которому суждено было поглядеть в очи святому изображению), до того ворковавшая на старом буке, помнившем еще Теодориха.

И больше никто никогда не сможет статуе надивиться – стена собора отвесна, французским акробатам и то не залезть...» (3, 35).

Сравнивается с пересмешником «безупречным переводчиком» Природы переводчик поэзии (3, 108). Гусиное перо приносило чужую культуру, улавливало дух.

Гусиное перо, некогда умокнутое в монастырскую чернильницу и, возможно даже, посадившее кляксу, впредь и навсегда одухотворило народы, а умокнувший не отводил при этом глаз от пергамента, на котором чужое, но понятное ему перо, являло иную, неуловимую, не дающуюся в руки чужую духовность (3, 109–110).

Ненастоящей же поэзии приделываются ложные крылышки, чтобы выдать ее за то, чем она не является:

И все было теоретически обосновано, издательски планируемо, многомиллионно печатаемо, возведено в ангельский чин, хотя по сути своей кощунственно (3, 106).

Интеллигент – «*gaga avis*. Редкая птица. Помесь пуганой вороны и стреляного воробья» (3, 147); тот, кто утверждает, что его творчество «народу непонятно» – «булыжник», если такое полетит, то придавит.

Парное переплетение голосов и историй – когда современная история звучит в унисон с той, которой уже несколько веков, и их симметрия создает крылья для плавного раскрытия смыслов повествуемого – содержит внутри своих фрагментов точки для полета или напоминающие о полетах. В эссе «Комплекс полноценности» о завоевателе столицы из поселка звучит параллельный голос Бальзака о Растиньяке («Отец Горио»).

«Оставшись в одиночестве, студент прошел к высокой части кладбища, откуда увидел Париж... Глаза его впились в пространство между Вандомской колонной и куполом на ДOME инвалидов – туда, где жил парижский высший свет... Эжен окинул этот гудевший улей алчным взглядом, как будто предвкушая его мед, и высокомерно произнес:

– А теперь – кто победит: я или ты!

И, бросив обществу свой вызов, он, для начала, отправился обедать к Дельфине Нусинген».

Но тут и в нашем тексте произошли обеденные события, ибо в стенку постучали. Это вьетнамские ребята пригласили нашего угрюмца на коровьи хвосты.

«Вилку только захвати!» – сказали они (3, 152).

Соприкоснувшись в точке обеда, герои соприкасаются и в стремлении вверх. У Растиньяка эта настойчивость: «высокая часть», колонна, купол, высший свет, – приводит к тому, что он видит столицу ульем пчел. Пришлец засядет на «высокое место», «займет позиции. Часто – высокие. Иногда – самые» (3, 149). Они сами не летают, но используют и подчиняют полет других. Пришлец захватит и «мед поэзии».

Освоив все что можно (кроме нормативной родной речи), они тем не менее остаются теми, кем были, то есть выходцами из обескультуренной среды, хотя на «культурность» претендуют, и если не налаживаются писать стихи, то лобызаются на вернисажах с кем не следует (3, 150)¹.

Так же в эссе «Кусачки Михал Борисыча».

«У меня была гладкая пицаль собственной работы... Сам я изготовлял и тончайший порох, каковому нашел наилучшие секреты, так что пуля у меня на двести шагов попадала в белую точку», – хвастает искусный Бенвенуто Челлини, а часовщик Михаил Борисович, мой сосед, от него не отстает: «Я имел кусачки, так они на щелчок мокрую папиросную бумагу перекусывали!» (3, 39).

Пуля – предмет, имеющий смертоносный полет (у Эппеля есть рассказ об этом «Летела пуля»). Из папиросной бумаги разве что сделать крылышки ангелам.

Для дискурса Истории характерны разрушения, варварство.

Увы, история человечества – еще и цепь великих разрушений, и если подумать, каким образом до изобретения пороха рушили разные несокрушимые стены, наше изумление работой художника уступит место недоуме-

¹ В другом месте автор заметит: «самая неинтересная часть человечества – люди не на своем месте» (3, 43) – те, у кого двигательный импульс имелся, а вот с полетом проблемы были, иначе бы они не упокоились там, где не надо. В эссе «С головы на ноги, но справа налево»: «то есть сотворяется культура таборная. <...> Весь этот *азохенвей* удручает, ибо в столице бурной и великой культуры любая национальная культура просто обязана быть на пристойном уровне, иначе ее будущее прискорбно» (3, 50). «Пристойного уровня» простыми передвижениями в пространстве, пусть и за океан, не добиться, нужна способность удерживаться на высоте – т.е. что-то родственное полету и крыльям.

нию и непостижимости того, какая для черного дела требовалась настойчивость и как такое производилось (3, 37, 153).

Порох – слово, родное *праху*, летучей субстанции.

Каким образом невероятные постройки обращали в *прах*? Какое нужно *вдохновение*, чтобы так досконально крушить? (3, 153, курсив мой. – М.Б.)

Многие размышления и открытия автора происходят в движении¹: в другой стране, в поезде, в самолете.

Оттуда, где я из-под статуи Святого Ангела озираю голубые небеса Рима, палил когда-то по осаждавшим гениальный забияка Бенвенуто Челлини. <...> Подлетая к Москве, я размышлял о челлиниевских небесах, умозрительных своих догадках и утраченных контекстах (3, 55).

Стоит приземлиться, и:

Увы, разговор с приехавшим встречать другом сразу вверг меня в обстановку реальной лесотундры.

Размышления о звуковоспроизведении Бетховена на его инструменте и на современных фортепиано, о «неведомых нам духах» и веерах в театральных ложах прошлых веков были делами небесными. А если *идти*, по смысловому вектору, а не лететь, то это гораздо более чревато падением.

Вот пример. «Не рой другому яму». Пойдем по смысловому вектору и получим: «*Не рой другому яму, подожди, когда он выроет ее тебе и сам в нее упадет*» (3, 179, курсив автора).

Иные страны связаны образно с крылатыми сущностями – и уникальными дискурсами: в Швейцарии набоковская бабочка ванесса (3, 201), в Риме гоголевские семьсот ангелов, влетающих в носовые ноздри (3, 215).

В театральном дискурсе особое место занимает балет¹ – полет в танце, преодоление силы земного тяготения.

¹ В «Linea Italiana» автор так и называет себя – «путник» (183).

...Измыслили параллельное природе совершенство, кодифицировав при Людовиках классический балет – умозрительную апологию движения, систему жестов и поз, сколь надуманную, столь и прекрасную. С единственно возможной пластической логикой, с пятью неукоснительными аксиомами – позициями, позволяющими танцовщику вдохновенно стартовать в единственно безупречные па (3, 160).

И в этом его родство с языком:

Язык – это дворцовый бал и большой королевский выход, куда шантрапе вход заказан... (3, 15).

Однако это «крылья» и «полеты» на поверхности текста, бросающиеся в глаза. Но проза А. Эппеля исполнена и невидимых полетов. Подробно проанализируем первое эссе книги, как в нем создаются дискурсные крылья.

Эссе строится как комментарий к своему необычному заглавию: «Кулебя с мя», вызывающему размышление автора.

Так выглядел ценник на одном степном прилавке, где за мутным стеклом виднелась еще и пачка тухлявого печенья «Привет» (3, 9).

Здесь – заглавие в заглавии, ценник в свою очередь называет некий «текст»-предмет:

Идиотизм надписи, обозначающей лежалую гадость, внутри какой предполагался комочек черноватого мяса, к покупке не располагал... (3, 9).

Характерная особенность взгляда повествователя – он выхватывает одновременно только два предмета, только нечто парное по сути, симметричное, но различное. Так печенье хотя и тухлявое, но обозначено нормативно. Позднее повествователь сообщит о незамеченном сразу, хотя располагавшемся там же «бутерброде с мойвой» (тельце с хвостом). Эта парность взгляда и мышления принципиальна – видеть все как два разнонаправ-

¹ Часты и упоминания канкана – взмахов ног. Как и в рукоплесканиях (эссе «В райке нетерпеливо плещут...», начинающееся с полета Земли), в этом есть что-то близкое взмахам крыльев.

ленных крыла. Предмет внимания автора – резкий отрыв означающего от означаемого¹, знак пустился в полет ассоциаций и домыслов, прочь от полагающегося значения, подрезав себя в двух местах (отсоединив последние безударные слоги). Получились не подрезанные крылья, а, скорее, отслаивающиеся ступени ракеты, на которой автора пронесит сквозь века и страны, сквозь космосы эпох.

А если было бы написано по-человечески, что тогда? Тогда – ничего. Ноль приводящей информации, ведь «кулебяка с мясом» это «кулебяка с мясом», а каракули ценника – кладезь смыслов (3, 9).

Кладезь – это и залежи напластований, и колодец – воронка, затягивающая в бездну. Далее в текстовой структуре начинают работать крылья – взмахами. Заимствованному в качестве диковины дискурсу «степного человека» подыскиваются аналоги, одновременно в противоположно-парных сферах.

Что они вообще такое? Дадаизм общепита? Юродство полустанка? (3, 9).

Дадаизм – французское движение начала XX века, авангард и современность. Юродство – средневековье, Русь, традиция.

Кем был степной человек, их начертавший, – неучем или последним, кто пользовался титлами, но не успел их расставить из-за того, что кончились чернила? Он даже встряхнул самописку – вон и клякса на не замеченном нами бутерброде с мойвой, – поселковый Крученных, ничевок из народа, Хлебников наш насущный...

Неуч в паре со средневековым книжником (титло – надстрочный знак, указывающий на сокращенное написание слова). Фраза о конце чернил мгновенно вызывает в памяти крылатые строки совсем не авангардной поэтессы: «А так как мне бумаги

¹ Метафорически это отражено на предметном уровне: бумажка ценника – знак, лежалая гадость – означаемое. Легкая бумажка-дух (все-таки слова и смыслы) отлетает от трупа – «с комочком черноватого мяса». Ее содержание берут с собой, чтобы взвесить на весах культуры, «тело» остается – «к покупке не располагал». Соединения духа с плотью и ее воскресения не происходит.

не хватило...». Вместо письма на чужом черновике клякса на хлебе, запачканном мойвой, чтобы стать бутербродом – иноземной едой. Соответственно, еще один перелет ассоциаций в рамках той же эпохи: от акмеизма (асме – высшая степень) к футуризму, и там уже свой размах: в одну сторону нечто в духе «дыр бул щил» (хотя это Бурлюк, поднятый на щит Крученых – перелет ассоциации или описанный ею круг перед посадкой) в другую – вековая молитва безымянного народа «хлеб наш насущный даждь нам днесь...». Так и идут ровные взмахи крыльев: чужое – свое, традиция – авангард, культура – невежество, древнее – новое, письмо – хлеб, дух – плоть. А в итоге мысль не останавливается там, где автор ставит троеточие своим ассоциациям: хлеб-НИКОВ наш насущный (ирония: элитарный поэт для поэтов = неизбывное косноязычие массы) – не хлебом единым жив человек, нужно еще Слово. Структура размышления удваивается: это размышление, данное в тексте, и размышление в размышлении при восприятии читателем, образы реальности и авторские смыслы, авторские образы и смыслы читателя, читательские образы и смыслы реальности... Все это удерживается вместе при взаимном движении и натяжении. Ассоциации летят, но не хаотично, а метафорически упорядочиваясь.

Одной нерелевантной надписью внутри себя авторский дискурс не ограничивается и далее идет следующее включение, аналог в виде более мощного текстового взмаха «наше – французское».

В книге отзывов парижской квартиры Ленина есть запись одного из последних наших генсеков, где он благодарит французских товарищей за то, что те бережно *сохраняют* память... Ошибка конфузная, но потомки по ней без труда распутают наше время. В аргументы им сгодится и ахинья повального стихоплетства, и сортирные афоризмы, и неправдоподобный путевой сустав конного монумента (3, 10).

Авторский дискурс человека широко образованного, безукоризненно владеющего русской речью, как рыба в воде чувствующего себя в различных культурах, преломляет в себе дискурс безграмотности, безалаберности, бескультурия. «Как уст румяных без улыбки, без грамматической ошибки...» – классическая си-

туация меняется на противоположную, автору не нравятся ошибки начальников (+ нулевая степень эротики), однако и в том, и в другом случае время распутывается: в начале XIX века языком образованных людей был французский (вот та точка, от которой отлетает и вокруг которой кружит ассоциация), начитанная барышня «по-русски плохо знала», в советском и постсоветском XX веке «изъясняются с трудом на языке своем родном» вне отношения к какому-либо иному языку, но вписываясь в целостный дискурс эпохи. Вариант сюжета о безграмотном градоначальнике будет дан и через три абзаца (с той же многомерностью смыслов).

А во втором веке пострадал от землетрясения Колизей. Когда его подновляли, работы посетил градоначальник, в честь чего были поставлены стелы (две из них найдены), и хотя текст на обеих одинаковый, орфографические ошибки – разные. Купно с кривотой букв они свидетельствуют, что прораб за хамские скрижали распят не был, то есть градоначальник в грамматике не смыслил (вспомните *сохранить!*), меднозвучная латынь стала заборной, а усталая Империя всего лишь двумя стелами явила нам свой упадок, ибо всякое, о чем сегодня шла речь, хотя и артефакт бескультурия, зато бесценный перегной истории человечества (3, 11).

Обратим внимание не только на перелет в древний Рим на 18 веков назад, но и на парность объектов – две найденные стелы¹, одинаковые, но разнонаправленные ошибками, взаимодействие которых все равно мощно выносит в одну сторону (как крылья птицу), к одному смыслу – упадок империи. Любопытна так же подчеркиваемая приземленность этого фрагмента: землетрясение, стелы закреплены на земле своей тяжестью, *сохранить* напоминает о *схоронить*, в землю зарыть, Империи упадок, все, о чем шла речь, – перегной истории. Это остановка в пути, передышка перед решающим пуантом, однако, прежде чем определить исследуемый дискурс как *перегной*, т.е. верхний плодород-

¹ Надо всем продолжает витать дух Пушкина: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». У него только слова, но это «от тленья убежит», тогда как прочее увековечение привязано к разложению в земле. В отдалении слышны и отголоски Ахматовой, которой каменное слово упало «на еще живую грудь», создавшей памятник эпохе своим «Реквиемом». Материя уничтожается, дух возносится.

ный слой почвы, необходимый для роста упавшим, отлетавшим свое, семенам¹, автор совершает еще три перелета.

А ведь бездарь и неуч зачастую инстинктивно владеют еще и праидеей приема – можете смеяться над анекдотом (а это не анекдот!) про то, как один скульптор налепил Ильичу, уже сжимавшему кепку в руке, еще и кепку на голову, – тут древний мотив приумножения атрибутов божества (вспомним Троеручицу, шестирукого Шиву, многогрудую Артемиду Эфесскую и т.п.) (3, 10).

Вербальный дискурс дает место пластическому, слово, лишённое зримости ущербным написанием, сменяется визуальными образами. Поражает легкость и огромность охвата – Русь, Индия, древняя Греция. Вспоминаются здесь не только тонкие странички энциклопедии «Мифов народов мира» в двух томах, но и французский эмигрант Бунин (со своей парой по утраченному времени – М. Прустом), в «Чистом понедельник» которого героиня говорит:

– Хорошо! Внизу дикие мужики, а тут блины с шампанским и Богородица троеручица. Три руки! Ведь это Индия! Вы – барин, вы не можете понимать так, как я, всю эту Москву (герменевтическая интрига текста. – *М.Б.*)².

Далее мгновенный переход-перелет в совершенно иную область – стихосложения, метрики, тщетной борьбы силлабики, достигшей своего акме³ с силлабо-тоникой, простершейся на всю классическую русскую поэзию. Как маркер полета, сюда залетели и птички.

¹ До этого возникал еще образ «археолога», т.е., круто уйдя под землю (полет через «кладезь»), повествователь все-таки не может там находиться и выбирается хотя бы в пограничье, на поверхность земли, уже через другие раскопки, в римском Колизее, а не воображаемые в Москве.

² Бунин *И.А.* Жизнь Арсеньева. Повести и рассказы. М., 1989. С. 597. Рассказ о попытках понять и выразить то, что ни понять, ни выразить невозможно, но от чего передано ощущение единственно верными и точными словами.

³ «Разве не Ломоносов перешиб немецкими ямбами хребет доведенной было Третьяковским до совершенства силлабике, чем обеспечил силлабо-тонический триумф русскому стиху?» (3, 155), – будет написано в другом эссе, «Как лемминги».

Три стиха Тредиаковского «*Поют птички / Со синички, / Хвостом машут и лисички*» ввергали Ломоносова в ярость, и он жаждал «из собственных рук» поколотить бедолагу Василия Кириллыча. Для нас же диковатые строки куда ценней вполне доступного тогдашнему стихосложению метрического благообразия: скажем, «*свищут птички и синички, машут хвостиком лисички*»... (3, 10 – курсив автора. – М.Б.).

Одновременно здесь проложены воздушные пути¹ из предшествующих размышлений – о Крученых и Хлебникове. Там странные звуки и разлетающиеся вдребезги смыслы, здесь, у их истока, высокое косноязычие («высокая болезнь», Пастернак²). Перегной «дикого» ценнее ноля совершенно безликого, чего тоже полно в любую эпоху, а вершин³ мало всегда, единственная такая вершина в русской поэзии 1970-х появится лишь в финале этого

¹ Слова Пастернака, книга прозы которого, изданная в советское время, носит аналогичное название, возможно, не присутствует в реминисцентной структуре этого эссе, но без него, как поэтического гения, и здесь будет сложно обойтись.

² Поэт с растительной фамилией, проросший из перегноя юношеской зауми в «неслыханную простоту».

³ Здесь ближе подходит еще один гений, дух которого – герой эссе «Месяц в деревне». Он близок Эппелю пристрастием метафорике полета и крыльев, связи поэтического слова с образом птицы («Вскрикнет птица, и крик, отразившись / от неба, горестные прочертит / складки у рта пророка» (*Рильке Р.М.* Стихи. Истории о Господе Боге. Пер. Е. Борисова. Томск, 1994. С. 67), например). Его стихотворение «Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens...» – «Над вершинами сердца. Смотри, как все мелко там, видишь: / вот граница селения слов, а выше, / но тоже едва различима, еще / последняя хижина чувства...» (Там же. С. 73). Эппель на протяжении этого эссе заглядывает лишь до уровня границы селения слов, и лишь в последнем эпизоде возникает «хижина чувства», т.е. последний взлет. Несколько слов о цитируемой книге. Это билингва, т.е. по А. Эппелю «доказательство его нерукотворной хотя и рукодельной правоты, ...единоборство с открытым забралом, то есть поединок честный и благородный, ...подтверждение, что комплекс переводческой неполноценности – выдумка, и ужасно охота, поглядеть на билингвы моих сокамерников по Союзу писателей, переписавших бесконечные строки по подстрочникам. Тут уж, – я абсолютно уверен! – сопоставляя первоисточник с оригиналом, мы окажемся потрясены апофеозом отсебятины, небрежности, профессионального высокомерия, иначе говоря, увидим мы культурную панаму» (3, 128).

эссе, как еще не ушедший (хотя уже отлетевший в мир иной¹ к моменту написания эссе) гений.

Музейная древность XVIII века и одновременно живые «дикуватые строки» сменяются заходом на двадцать веков вперед (зачаток направленности в будущее в упоминании будетлянина и футуриста реализовался, до этого авторская мысль металась не слишком упорядоченно по временам и странам).

Допустим, вы, читатель, – археолог сорокового века и откопали вблизи каких-то фонтанов на месте памятника какой-то древней Победы битые стекла красных фонарей (3, 10).

Разгон обратно – из 40-го века столь велик, что автор пролетает значительно дальше – вплоть до второго века, не останавливаясь нигде, и только покружив над подновленным Колизеем и упадком империи, долетит до события «четверть века назад», чтобы остановиться: «стоим мы у подъезда» (3, 11). Отметим попутно, как текст раскидывает крылья симметриями хронологии: восемнадцать веков назад – восемнадцатый век, двадцатый век – двадцать веков вперед. Но прежде о 40-м веке. Из него век XX и все, что до него – чужой и непонятный дискурс.

Сколько шума наделает ваша находка! Кто-то из коллег заявит, что раз стекла красные – значит, там был лупанарий. Кто-то – что при красном фонтанном свете толпы гуляющих проявляли фото своих «поляроидов». А вас будет мучить догадка, не подсвечивались ли фонтаны в красный цвет ради намека на пролитую кровь. Но вы эту мысль станете гнать, ужасаясь предположить, что после Микеланджело и Вучетича (к вашему веку время здорово слипнется) в народе Гоголя и Пикуля (от обоих дойдет в сороковой век по страничке) была возможна таковая безвкусица... (3, 11).

Этот «чужой» дискурс безвкусицы вписан в ту же парадигму искаженной русской речи (нелепые сокращения – нелепая грамматическая ошибка – умножение атрибутов божества – поэтическое косноязычие и безобразия). Здесь, как и в мифологической древности, любопытно снова отметить синтез видов невербаль-

¹ Если уж вспоминать полеты футуристов – «Вы ушли, как говорится, в мир иной. / Пустота, летите, в звезды врезываясь...» (Маяковский на убийство Есенина).

ной коммуникации. Стекла красных фонарей становятся фонарем волшебным, вовлекающим в «кладезь смыслов». «Вы, читатель» – единственный, кто связывает семантически два образа: памятник и дизайн вокруг него. «Коллеги» берут лишь одну деталь, произвольно создавая вокруг нее логический контекст: лупанарий, проявление фотопленки. И лишь «вы» ищет смысл не в ней самой, а в памятнике, с ней связанном¹. Это действительно безвкусица, особенно если вспомнить строки певца «бездн» (Тютчев):

От крови той, что здесь рекой лилась,
Что уцелело, что дошло до нас?
Два-три кургана, видимых поднесь...
Да два-три дуба выросли на них...

Это не диковатые строки, это высокая классика, однако у «вас» легкие крылышки из двух страничек из Гоголя и Пикюля (фонетическая близость, эстетическая полярность) и воспоминаний о двух скульпторах (то же, только в звучании еще меньше сходства, лишь «иностранность»). Не птица – бабочка, далеко не улетишь, и камни (скульптура все-таки) тянут вниз.

В завершающей эссе истории входит собственной персоной не поименованный, но легко узнаваемый Иосиф Бродский, «а вот он лауреат нобелевской премии» (3, 12). Он отбрасывает свои дополнения, как небожитель крыла («в недалекий ресторан идут Поэт, Актриса и Художник») и заходит один «чайку попить». В гостях ему, однако, находится пара-собеседница «тоже ленинградка, школьная подруга моей жены – любительница разных искусств». Поэт внутри дискурса эпохи – показывает «фотографию своего народившегося сына». Контекст «толпы гуляющих

¹ «Помада, или, как говорят в райцентрах с асфальтовыми проспектами, “губнушка”, на нем первейшая, причем ее элегантный тюбик своей мелкой монументальностью запросто даст сто очков обелиску Победы...» (3, 171), – сказано в другом месте об этом монументе, однако на ум обязательно придет и богиня Победы Ника, которая изображалась *крылатой*. И все помнят знаменитую *безрукую* статую Ники Самофракийской (около 200 г. до н.э.). Голова отбита, а вместо рук крыла. И снова поэтический голос: «Я разлюбил тебя, безрукая победа...» (О. Мандельштам, «Кассандре» – обращено к А.А. Ахматовой).

проявляли фото своих “поляроидов”» возник не случайно, а из знака эпохи – всеобщего увлечения фотографией, вызванного не только доступностью данного вида искусства, но и некоторыми ее дискурсивными особенностями, о которых писали Р. Барт¹ и С. Зонтаг. Остановимся немного подробнее на вкраплении в текст отсылки к этому дискурсу, поскольку, по слову философа:

...Фотография уже фактом своего неконтролируемого тиражирования, беспредельного распространения радикально меняет условия функционирования филологической культуры (причем главным орудием изменения является не агрессия, а невозмутимая нейтральность фотографии по отношению к унаследованной культуре)², –

а также:

...Причина невиданного распространения фотоизображений в обществах потребления коренится в их независимости от производителя – фотограф всего лишь создает условия процесса, который является «оптико-химическим». Вездесущность фото неотделима от его механического происхождения. За полтора века своего существования фотография радикально изменила условия функционирования системы традиционных искусств. <...> С ее легкой руки подлинное искусство стало отождествляться с тем, что наиболее радикально подрывает цели традиционного искусства; ценностью отныне наделяется не искусство как таковое, а уникальный момент, когда неискусство становится искусством³.

В эссе Эппеля противопоставлены два восприятия фотографии и отношения к ней⁴. Один – «общества потребления» и соот-

¹ «...В глубине души я не был уверен, что Фотография существовала, что у нее был собственный гений» (*Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии.* М., 1997. С. 9), т.е. крылатый Дух. В заглавии его книги название «устройства, позволяющего благодаря отражающей призме достигать наложения двух изображений» (Там же. С. 178) – нечто весьма близкое А. Эппелю, в юности увлекавшемуся фотографией и зарабатывавшему этим на жизнь, с чем были связаны постоянные поездки в Ленинград, упоминаемые и в этой книге.

² *Рыклин М. Роман с фотографией // Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии.* М., 1997. С. 189.

³ Там же. С. 181.

⁴ Еще одно противопоставление взглядов фотографирующего и живого будет в эссе «Эпитафия Андрею Сергееву»: «Вот лет сорок назад, когда всю внедрялись хрущевские мутанты сталинской архитектуры вкупе с разными пятиэтажными фанзами, я, несогласный со всем этим и многим прочим студент, посмотревшись во внезапно появившемся в библиотеке нашего института фран-

цузском архитектурном журнале “L'architecture d'aujourd'hui” фотографий новой архитектуры – ошеломительных чудес модерна, в каком-то разговоре восхищенно рассказываю о них Андрею. “А мне, – замечает он, – нравится вот такой московский классицизм” и указывает на какое-то совершенно, по моему тогдашнему мнению, непрезентабельное строение в арбатском переулке...» (3, 133). Взгляд рассказчика здесь определен подмеченным Зонтаг: «“грандиознейшее достижение фотографии заключается в создании у нас впечатления, что мы можем удерживать в голове весь мир как антологию фотоснимков. Коллекционировать фотографии значит коллекционировать мир. Киноленты и телепрограммы начинаются и кончаются..., а изображенное на фото – легкий, дешевый, без труда переносимый, собираемый и хранимый объект – остается”. Опыт общения с миром впервые может быть упакован в альбом, расположиться на поверхности изображения» (Рыклин М. Ук. соч. С. 181–182). Этот коллекционерский взгляд не совсем адекватен миру: он вносит в мир свой порядок и навязывает ему свои ценности, он лишает вкуса к тому, что не дано как фотография, что только живая жизнь, тем самым очень существенная часть мира просто выпадает из поля зрения и не может быть воспринята. Асар Эппель не хочет ограничивать свои возможности восприятия, как истинный художник, он стремится к их расширению, что противоречит идее каталога, где расширение лишь формальное и количественное, а не качественное. Каталог необходим как этап познания, его стимул, но не как его цель. Парадокс в том, что А. Сергеев – увенчанный лаврами Буккера автор «Альбома для марок». Перед этим произведением Эппель преклоняется, но все же это *альбом, коллекция* для разглядывания. Именно это инкриминирует самому А. Эппелю А. Немзер: не подлинное творчество и постижение жизни, а собирание альбома, «коллекционерская» проза, какой после А. Сергеева бездна (Немзер А. Традиция есть традиция. «Рассказчиком года стал Асар Эппель» // Немзер А. Русская литература в 2003 году: Дневник читателя. М., 2004. С. 17–20]. Собственно, в альбоме А. Эппель не видит ничего плохого: а как иначе человек получит представление об уникальном искусстве, например? Такие альбомы заслуживают восхищения: «Шарабан Бориса Мессерера как въехал в Академию художеств, так и выедет. Обрато в мастерскую на импозантейший московский чердак? Не только! Еще один маэстро, художник каких поискать, сотворил некий вечный привал, сиречь каретный сарай для шарабана, – Александр Коноплев, властелин над курсивами и эльзевирами, человек вдохновенный и невероятно дотошный, создал каталог, “какого еще не было”, ибо это каталог не только выставки, но, пожалуй, жизни Мессерера, с листов коего говорят свое фотографии, и свое – строки поэтов и совсем свое – спокойно, уверенно и вдохновенно – голос протагониста этого издания – his masters voice! А типографы-немцы сделали столько прогонов в своих типографских стулах, сколько положено, и все цвета у них совпали, а все оттенки получились» (3, 71). Виновны не формы, виновны субъекты сознания: «Французские писатели с Провансом тоже переборщили. Теперь там околачивается кто ни попало, дыша степным воздухом и покупая сушеные травы, отменные в еду. Сочинения воспевателей Прованса никто, ясное дело, не знает, ибо эта штука

ветствует уловленному и понятному С. Зонтаг о «грамматике» и «этике визуального восприятия»:

Фотография подводит нас к мысли о том, что мир известен нам, если мы принимаем его в таком виде, в каком он запечатляется фотоаппаратом. Но такой подход противоположен пониманию, которое начинается с неприятия мира, как он нам непосредственно дан... Фотография заводов Круппа, заметил как-то Брехт, ничего не говорит нам об этой организации. В противоположность отношению влюбленности, основывающемуся на том, – как некто выглядит, основой постижения является то, как нечто функционирует. Функционирование же протекает во времени и во времени должно быть объяснено. Поэтому постигнуть нечто мы можем исключительно благодаря повествованию¹.

Непонимающее отношение к миру толпы (несмотря на разглядывание и накапливание), увлеченной лишь самолюбованием – как можно быстрее нужно просмотреть нащелканное за прогулку (здесь ирония в деталях – снятое «поляроидом» можно было и так смотреть мгновенно) противопоставлено влюбленному разглядыванию Бродским одной фотографии сына, где он действует по Барту – предельно личное и субъективное отношение к фотографии, поиск уникального и неповторимого в банальном, волнующего в не прошедшем культурные фильтры, эманацию любимого существа и самого себя.

[Фотография] ...все же удерживает внешние черты любимого существа, в ней его можно «обрести» (хотя и без катарсиса, на который способны литература, живопись и даже кино, связанные с реальным протеканием времени²).

посильней легкоусвояемого “*ах, Арбат, мой Арбат!*”, при том что человек толпы, дабы сохранить лицо, никогда не признается, что был кем-то увлечен и сражен. И явись сейчас на Арбат Булат Шалвович, и стань он увещевать: «Чего вы тут шляетесь? *Это же моя религия*, а вы с медведями фотографируетесь, армейскими обмотками торгуете!» – Великий Инквизитор променада ему заметит: “*Зачем ты пришел нам мешать?*”» (3, 157, курсив автора. – М.Б.). Вот тиражирование фотографий с медведями для семейных альбомов – это даже не битые стекла красных фонарей. Массовидный человек – это штука пострашней «кулебя с мя», и фотография – не последний инструмент в его создании.

¹ Sontag S. On Photography. New York, 1976. Цит. по: Рыклин М. Ук. соч. С. 196.

² Рыклин М. Ук. соч. С. 188–189.

За чаем Поэт, радостно показывая фотографию своего народившегося сына, буквально поет над ней какие-то великие стихи.

Поэт и осуществляет катарсис временным искусством, он переводит с одного языка на другой, возвращает жизнь остановленному мгновению. Автор выталкивает нас из своей книги в чужую: иди, найди эти стихи, они не могут быть утрачены, они то настоящее, которое вылетело из этого текста о перегнутое, потому что настоящее уходит в небо, а не в землю. Однако в самом тексте оторваться от земли никому не дают и, более того, загоняют певчую птицу в клетку.

Гостя наша активничает, запоминает имя Певца и по схеме читательской конференции пытливо задает ему разные вопросы...

Сталкиваются разные дискурсы и один пытается запереть другой в себе, расчертить его по шаблону и тем отменить. Для сравнения – авторский *включает* в себя разные дискурсы, и, показав их во всем своем великолепии, выбрасывает на бесценный перегиб, дает им свободу существовать, как хотят. Поэта, однако, не может удержать ни клетка массовидного читателя, ни жесткая лапа Империи, он и физически дышит, где хочет и получает там Нобелевскую премию¹.

Лет пять назад она, повстречав меня, спросила: «А вот что стало с тем поэтом, который тогда к вам заходил?» «А вот он лауреат Нобелевской премии», – потрясенно ответил я. «Кто бы мог подумать!» – сказала она. – А это точно известно?».

Чем потрясен Асар Эппель: тем, что Бродскому дали эту премию, или тем, что пытливая читательница (от слов «пытать» и «пытка») из «культурной столицы» об этом не только не ведает, но еще и в этом сомневается? Думается, вторым, из разряда «конфузных ошибок», говорящим о полном безразличии даже

¹ Другим поэтам не повезло освободиться: «...народу это не надо, народу вы чужды, народ даст вам от ворот поворот – говорит мордovorot, и руки у вас опускаются, и вместо небес в алмазах вы видите их в крупную клетку. Блок ложится лицом к стене, а Зощенко перестает писать» (3, 144).

«любителей разных искусств» к слову, к языку, к Поэзии, бессмертным и непреходящим «кулебя с мя», на которое больше даже нет ни сил, ни слов, ни удивления. А все-то думали, что это случайная бумажка, найденная на степном полустанке случайно случайным проезжавшим.

Стихотворение Марины Цветаевой, взятое эпиграфом к этой статье, как нельзя лучше, на наш взгляд, передает метафорику полета, выраженную в образе крыльев, взаимодействие духа и плоти, привязанных друг к другу в человеке и создающих проклятие Икара – лететь и падать, вполне преодоленное у Эппеля. Есть некий симбиоз душ, Я и Ты, извечное сочетание, необходимое для рождения смыслов, для понимания, для гармонии, для общения. Этот симбиоз выражен метафорой плоти, земного тела – «как правая и левая рука». Рука – то, что рукотворит, создает, воплощает замысленное (в трактовке ремесла и «дела рук») Цветаева и Эппель во многом сближаются, по Эппелю художники – «подмастерья господни», 3, 71; у Господа есть руки, которые он может приложить к творению, 3, 36). И именно это заставляет постоянно человека чувствовать бессилие рук, наряду с их могуществом. Правая и левая рука специализированны (одна почти всегда главнее, а вторая нужна только для поддержки и вспомогательных действий) и обращены друг к другу для совместной работы. Они прикасаются к одному и тому же, охватывают одно и то же. Они осязают и осмысливают; известно, что способности мышления у детей напрямую связаны с развитостью кистей и пальцев. Переход от голоса к письму, от фольклора к литературе – это переход от массового к индивидуальному и личному, к авторству как таковому. Крыло и голос (не присутствующий в стихотворении, но от крыл неотделимый, как от птичьих, так и от ангельских) – это и досознательное дорефлективное невыразимое – «мы смежены блаженно и тепло» и сверхсознательное, сверхрефлективное, сверхвыразимое. Это и животное, природное, естественное и духовное, божественное, иррациональное, слитое в одном амбивалентном образе-метафоре. Крылья – альтернатива рукам как человеческому до- и сверхчеловеческое. Полет и пение – это и возвращение к утраченному и преодоление уже обретенного. Крылья не могут обымать, они разнонаправлены и могут

создавать движение единого, где нет Я и Ты, где не понять, то ли они слиты в одно целое, то ли просто утрачены. Здесь еще или уже нет индивидуального, своего авторского. Крыльям доступна бездна, которая вокруг них (и между ними соответственно), для этого нужен вихрь – божественное дуновение, необходимое для полета. Вся эта семантика адекватна творческим устремлениям А. Эппеля, повествующего всегда о «человеческом, слишком человеческом», но всегда пытающегося вырваться за расчерченные пределы. Это проявляется и на уровне формальной семантической организации текста: берется объект, подлежащий «охвату» и для этого используется два близких, похожих, но разнонаправленных или в чем-то противоположных образа, и вмешивается «вихрь» – дыхание живой и неуспокоенной человеческой мысли¹, а в результате движение над «бездной» – смыслами культуры, и «бездна» пролегает между «крыльями»-образами, создавшими полет ассоциаций. И неслышные голоса, не закавыченные на бумаге, звучат вокруг. Все это проявляется даже в рационализированном понятиями и рассуждениями полупублицистическом жанре эссе.

В эссе «Факт русской поэзии» А. Эппель отвечает на вопросы, которыми сам и задается:

Но разве особенности текста только в его смыслах? Или в его образах? Или в метре и ритме? Или в фонетике? Или в оттенках и нюансах лексики? Или в переключке с другими произведениями национальной литературы и культуры? Безусловно во всем этом, но сведенном (и это самое главное!) – в некую доминанту, то есть в сплав перечисленного и многого еще, чего не перечислишь... (3, 125–126).

Мы попытались рассмотреть лишь два первых элемента перечисленного – смыслы и образы, их нерасторжимую связь в авторских метафорах понимания, в соединениях разных дискурсов и их взаимодействии в книге А. Эппеля. В другом месте:

¹ Не случайно построением цветаевские стихи напоминают о пушкинском: «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон...»: «Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется / Душа поэта встрепнется / Как пробудившийся орел». То же обретение голоса (услышанного) и крыльев, тот же поиск «бездны»: «Бежит он, дикий и суровый, / И звуков, и смятенья полн, / На берега пустынных волн, / В широкошумные дубровы...».

Почему детские книжки обязательно с картинками? Потому что смысл открывается ребенку непросто. Пыхтя над складыванием слов, дитя затрудняется переводить их тут же в образы (3, 176).

Смысл и образ – две вещи нераздельные и в то же время для соединения их требуется работа души и мысли не только в детстве, эта работа неотделима от творчества и его восприятия всегда, что и запечатлевается в метафорах, «мистических связках смыслов» и образов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проза Асара Эппеля представляет собой одно из ярчайших и интереснейших явлений литературной жизни рубежа XX – XXI веков¹, весьма богатой и разнообразной². Своеобразие этой прозы, отмеченной по достоинству премиями (за приоритет художественности в литературе, премия имени Казакова за лучший рассказ и др.), нуждается в академическом исследовании, первый вариант которого отражен в данной книге.

Все рассказы писателя образуют целостное художественное единство со сквозными хронотопами, темами, сюжетами, образами и т.д.; отдельные рассказы внутри этой целостности образуют как авторские циклы, так и легко соединяются в разнообразные варианты читательских.

Одним из доминирующих в прозе писателя является мотив полета, очень разнообразный в своих формах: здесь и образы множества крылатых существ, мифологических (ангелы, божества), природных (птицы, насекомые), созданных человеком (самолеты и др.), и сюжеты, связанные с действием «лететь», и композиция, в которой от микро- до макроуровней действует закон симметричной парности, а точки зрения субъектов повествования опять же связаны со смысловым полем полета, и языковая игра с словообразовательным гнездом этого корня, его фонетикой и разнообразной метафорикой, порождаемой его семантикой, и, конечно же, особый хронотоп полета, связанный с эросом жиз-

¹ Хотя первые рассказы были написаны в 1979–1982 годах, они были доступны «немногим счастливым», по выражению Стендаля; вошла она в литературную жизнь только в 1990-е и не уходит сегодня – круг читателей расширяется.

² См. об этом, например: *Чупринин С. Жизнь по понятиям. Русская литература сегодня*. М., 2007; *Он же. Русская литература сегодня. Большой путеводитель*. М., 2007 (*Русская литература сегодня. Новый путеводитель*. М., 2009); а также ежегодные сборники обзоров текущего состояния словесности ведущих критиков: Л. Данилкина, А. Немзера, М. Ремизовой и др.

ни (в ее естественных, природных формах) и танатосом (социальное бытие, война), обуславливающий историческую перспективу в рассказах, формы соединения разных времен и кругозоров, ощущаемую структуру мира в целом (звуки и запахи). Значение мотива полета в художественном мире писателя выходит за пределы поэтики определяет его герменевтику, т.е. способы прочтения текста и модели его смыслопорождения. Полет, будучи «фракталом» писателя, становится метафорой восприятия и понимания, без которой реципиенту трудно обойтись при реконструкции и описании картины мира писателя, при осмыслении его творчества в литературном и культурном контекстах.

Одной из важнейших тем А. Эппеля является тема войны (и связанная с ней тема послевоенной жизни), как феномена, сформировавшего авторское восприятие мира и ракурсы его освещения творческим видением. Война, в частности, обусловила такую характернейшую черту прозы писателя, ее «водяной знак», по которому она узнается сразу, как внимание к редким, экзотическим вещам и предметам, чья бытийная наполненность и сгущенность смыслов особенно очевидно проявлялась на фоне военной нищеты. А также война с ее трагизмом переродилась, пройдя сквозь толщу народного и детского сознания в плодородную почву для низовой карнавальной субкультуры, также в изобилии представленной в творчестве писателя. Именно война замыкает восприятие пространства героями Эппеля в границах своего собственного тела, и это тождество мира и тела, представление о мире как части тела и его продолжении присутствует во всех его рассказах, также создавая их неповторимое своеобразие. Г.С. Кнабе пишет: «Пластика человеческого тела есть эстетическая форма и инобытие человеческого духа, соединительное звено между экзистенциальной единственностью данного индивида и целостным, единым, внешним по отношению к нему материальным миром природы»¹. Это особенно верно для мира А. Эппеля, где эта формула реализуется и непосредственно сюжетно. Так, в рассказе «Помазанник и Вера» герой хочет превратиться в дерево, в «Чернилах неслучившегося детства» мир

¹ Кнабе Г.С. Древо познания – древо жизни. М., 2006. С. 339.

воспринимается героем через непосредственное продолжение руки – ручку с чернилами и сам сюжет рассказа об этом, в «Aestas saga» весь мир и событие в нем – женское тело-душа, принимающее в себя мужское начало и уничтожаемое его ипостасью. Мотивная структура этих рассказов подробно проанализирована в соответствующих разделах книги.

Проза А. Эппеля с необходимостью должна анализироваться с точки зрения мифопоэтики, поскольку ее мир насквозь мифологичен. Античные мотивы и мотивы египетской мифологии присутствуют в его рассказах и в виде множества ассоциаций, «разлетевшихся» в структуре текста (мифы о козе Амалфее, о богах, об Актеоне, об Алфее и Мелеагре, пигмалионовский и др.), существенно отдаленных от первоисточников, и в виде сюжетов, значимых не только для всего рассказа (Янус), но для книг рассказов как художественного единства (Одиссей). Вместе с мифами проза Эппеля должна осмысляться в контексте всей неомифологической прозы, с которой она также реминисцентно связана («Кентавр» Дж. Апдайка, «Улисс» Дж. Джойса, «Весна священная» А. Карпентьера и др.).

Проза А. Эппеля не может быть осмыслена без обращения к Ветхому Завету, сюжеты и мотивы которого составляют сердцевину и глубинную основу его произведений. Почти каждый рассказ писателя вступает в сложный диалог с какой-нибудь книгой Ветхого Завета (Книга Товита, Книга Руфь, Песнь Песней и др.) или же скрыто и явно цитирует многие из них (рассказ «Пока и поскольку» и др.). В рассказе «Помазанник и Вера» диалог с Ветхим Заветом строится на основе мотивов, связанных с образом древа, и, соответственно, для понимания рассказа необходим ряд книг, задействованных как полностью (Экклезиаст), так и частично (Книга Бытия, книги пророков и др.). Эти реминисценции также сопровождает мотив полета и придает им смысловое своеобразие и оригинальность.

Проза писателя мотивной структурой вписана в контекст как русской литературы (особо значима здесь фигура Л. Толстого, «первого» писателя, так иронически Эппель обозначает себя¹,

¹ «В какой-то из дней я заканчивал “Одинокую душу Семена” – оставалось максимум минут пятнадцать, чтобы начерно записать придуманную концовку.

а в игровом соотношении с тематической структурой трактата «В чем моя вера» и общей аурой рассказов «Русских книг для чтения» строится его рассказ «Как мужик в люди выходил»), так и мировой (одним из примеров такого вхождения может служить «марк-твенковский текст» в творчестве писателя – романы Марка Твена «Янки при дворе короля Артура», «Приключения Тома Сойера», «Приключения Гекльберри Финна» отражены каждый в своем рассказе – «Пока и поскольку», «Темной теплой ночью», «Леонидова победа», вместе с игровым отражением литературного текста (на уровне персонажного, сюжетного, хронологического сходства, а также сходства эпизодов и конкретных деталей) органически входит философская проблематика: «спор» Аристотеля и Платона; также как в рассказе «Помазанник и Вера», например, близость Книге Экклезиаста сочетается с необходимостью обращения к мотивам философии В.В. Розанова, как в анализе книги эссе не обойтись без суждений Р. Барта и др.). Полет здесь служит метафорой, соединяющей два творческих сознания, воспринимающего и воспринимаемого в одно вне «привычных связей», переводя другое в родное, свое.

Для описания поэтики писателя важное значение имеют типы финалов, используемые им в своем творчестве, хотя в формальном плане они предельно традиционны, в отличие от семантического, но показателен сам их репертуар, семь типов финалов для тридцати шести рассказов (некоторые соединяют два-три типа). По ним можно сказать, что для автора характерен поиск ответов на вопросы, попытки найти истинное и точное знание о мире, – найти *понимание* мира, несмотря на реальную сложность бытия.

А из вестибюля все время звонят по внутреннему телефону Солонович с Азерниковым, с которыми я собрался гулять: “Ну ты, Толстой... Давай выходи!” – и тут я написал совершенно неожиданное ужасно грустное завершение, которое так меня расстроило, что со мной случилось что-то вроде истерики. Коллеги звонят, а я не могу подойти к телефону. Пришлось умываться холодной водой и выходить в темных очках. И сейчас, когда этот рассказ читаю, мне как-то не по себе» (*А. Эттель: У меня всегда нет времени. Беседу ведет Татьяна Бек // Лехаим. Октябрь 2004 – Тишрей 5765. № 10 (150). [Электронный ресурс]. Режим доступа по: www.lechaim.ru/ARHIV/150/bek.htm*).

В жанровом отношении только небольшая часть рассказов стремится к новеллистичности (что отражается, в частности, и в типе концовок – пуантов меньше всего), на уровне реминисценций они, чаще всего, отсылают к романным структурам, а из малых жанровых форм оказывается востребованным древний жанр притчи, что отражается, прежде всего, на структуре повествования, которая может быть описана как гипернarrатив (т.е. нарратив, необходимо выводящий за собственные пределы, переводящий повествование на другой – «исходный» – уровень). Сюжет в мифологическом и притчевом измерении создается многозначительностью деталей. Такая особенность нарративной структуры наглядно отражается в рассказе «Помазанник и Вера», переводящем повествование на уровень библейских нарративов *жертвоприношения* и *снов*, а также притч, где дано тождество человека и дерева (о Навуходносоре, Иове, Иосифе, Асуре из Книги Иезекиля, о неразумных деревьях и др., играют свою роль в рассказе и притчи Христа о горчичном зерне и смоковнице, в том числе в их поэтических интерпретациях). Притча – древнейший пример герменевтики, жанр, который должен истолковываться. Как метафоры в других случаях, он также служит для «организации сознания» читателя А. Эппеля.

Герменевтическую интригу в тексте может создавать и имя / образ персонажа, как это происходит в рассказе «Как мужик в люди выходил» (Сучок, Вера). Каждое имя, каждая деталь в рассказах А. Эппеля обладает собственной богатейшей ассоциативной аурой, для исследования которой может быть привлечено бесконечное множество текстов (а современные технические возможности поиска и сравнения позволяют заниматься этим сегодня любому читателю, что мы и наблюдаем в лингвистике и литературоведении), и каждый будет играть множеством оттенков смыслов в контексте эппелевского рассказа, что показывает анализ «двойчаток» писателя («Помазанник и Вера» – «Как мужик в люди выходил», «Худо тут» – «Чернила неслучившегося детства»). Игровые интенции не исчерпывают смысловый потенциал рассказов писателя. В конечном итоге в них поднимаются вопросы, близко затрагивающие любого человека. Блестящее остроумие рассказчика не мешает проявиться в них подлинно

серьезному и важному, и быть, по формуле Хайдеггера, «становлением и совершением истины». Так, две пары с Верой, связаны крепче, чем браком, глубинным мифологическим единством мужского начала, пребывающего в беспмятстве, но окруженном памятными символами культуры, помогающими если не ему, то читателю задаться вопросами об этом смысле, и женского, охранительного для традиций и спасительного для жизни. В «Чернилах неслучившегося детства» мысль неотделима от ощущения, а память от воображения, автор, найдя, наконец, настоящие чернила, может вспомнить и запечатлеть то, что было с ним, следуя всей семантике, накопленной этим метафорическим кодом. В этом рассказе героем становится сам русский язык, его литературный вариант соединяется здесь с разговорной живой речью без груза культурной памяти, но с забытым личным опытом жизни, и они взаимно обогащают друг друга.

Многим читателям кажется, что «самоценность лирического переживания у Эппеля... отменяет логику развития сюжета, превращая прозу в поэтический фрагмент»¹. На наш взгляд, это утверждение не совсем верно, сюжет очень значим в прозе А. Эппеля, но именно сложный сюжет, а не фабула, которая, действительно, просто стирается мифом, музыкой (ритмом прозы), живописностью образов, богатством культурной памяти, что мы показали на примере анализа рассказа «Aestas sacra», где вместо фабулы группового соития и последующего изнасилования в кружащихся в прихотливом полете реминисценциях и мотивах постепенно возникает и застывает в своей неизбежности траектория сюжета – извечного жертвоприношения божественного людьми, заблуждающимися и в жажде любви и сеющими зло и смерть.

Часть фонда прозы Асара Эппеля (вне нашего рассмотрения остались его стихи, сценарии, переводы) составляют критические эссе и отзывы, собранные автором в отдельную книгу. В них действуют те же законы художественного мира писателя (то же значение имеет мотив полета, метафоры восприятия и т.д.), однако наиболее адекватен для описания этого жанра в его творчестве

¹ Пустовая В., Качалкина Ю. Анонс 2-2007 // Октябрь [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://magazines.russ.ru/october/anons/2007/anons2.html>.

дискурсный анализ, поскольку в них затейливо соединяется до нескольких десятков разнообразных дискурсов, а особый интерес представляет красота построения интеллектуальной игры, соединения в единое целое значений слов и образов.

В монографии анализ прозы Асара Эппеля осуществлен с использованием различных средств, существующих в арсенале современного литературоведения и с попыткой выйти на новые, в чем сказывается экспериментальный характер исследования, нацеленного на поиск новых путей анализа и интерпретации современных нам литературных произведений, чтобы достичь главной цели филологии – понимания словесного творчества.

В отличие от поэта, дело которого «не раскрытие тайны, а воспроизведение ее неприкосновенности, чтобы человек, причастный той же тайне, со страхом и восхищением узнал ее по твоим словам»¹, литературовед должен тайну эту увидеть и, если не раскрыть ее, то указать на нее миру. Асар Эппель создает тайну живой прозы, вовлекающей в свои глубины читателя «во взаимном любовном притяжении» (Д. Пригов), и нам остается следовать на ее завораживающий зов.

¹ Гандлевский С. Разрешение от скорби // Три века русской метапоэтики. Антология: В 4 тт. Ставрополь, 2006. Т. 4. С. 697.

Содержание

Введение	3
Книги рассказов	
Хронотоп полета.....	14
Хронотоп войны	24
Реминисценции античных мифов.....	30
Сюжеты Ветхого Завета.....	37
Улисс московских предместий: Одиссея и мир Джойса-Гомера в книге «Шампиньон моей жизни».....	46
«Марк-твенковский текст»: Интерпретация через метафору.....	57
Финалы рассказов.....	68
«Помазанник и Вера»	
«Человек-дерево» в притчах Ветхого Завета и в художественном мире рассказа.....	78
К проблеме гипернарратива: жертвоприношения и сны.....	89
«Книга Экклесиаст» в рассказе: прочтение через метафору.....	105
Христианские ассоциации	119
Два рассказа с Верой: в поисках одной истины.....	127
«Aestas sacra» : реминисценции, мотивы, сюжет.....	158
«Чернила неслучившегося детства»	
Семиотика чернил: к истории одного метафорического кода.....	185
Языковая личность как двуликий Янус.....	222
«In telega» : Удерживая вместе смысл и образ...	
Дискурсные взаимодействия в книге эссе	239
Заключение	265

Научное издание

Бологова Марина Александровна

Проза Асара Эппеля
Опыт анализа поэтики и герменевтики

Подписано к печати г.
Формат 60 x 84 / 16
Офсетная печать.
Усл.-печ. л. 15,78. Уч.-изд. л. 17
Заказ №
Тираж 250 экз.

Лицензия ЛП № 021285 от 6 мая 1998 г.
Редакционно-издательский центр НГУ
630090, Новосибирск-90, ул. Пирогова, 2