

Илья Франк

# ПРЫЖОК ЧЕРЕЗ БЫКА

Опыт фантастического расследования

Двойник-антипод героя  
в литературе и кино



**ВКН**

Илья Франк

# Прыжок через быка

*Двойник-антипод героя  
в литературе и кино*

*Опыт фантастического расследования*

*Издание второе, переработанное и дополненное*

**ВКН**

Москва

2020

УДК 159.937  
ББК 88.3  
Ф83

## **Франк Илья**

Ф83 Прыжок через быка / Илья Франк. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Издательский дом ВКН, 2020. — 560 с. — Ил.

ISBN 978-5-7873-1594-3

В книге рассказывается о фигуре двойника-антипода главного героя в литературе и кино — о фигуре, которая решающим образом влияет на судьбу героя и благодаря этому играет сюжетобразующую роль. Чтобы определить, кто именно является подобной фигурой в конкретном произведении, нужно проследить, на каком персонаже (на его внешности, на его поступках, на происходящих с ним событиях) сходятся, образуя пучок, несколько характерных признаков. Этот — удивительным образом повторяющийся — набор признаков (выявлению которых и посвящена основная часть работы) объединен общим принципом: двойник-антипод представляет собой нечто вроде двери, через которую испытываемый герой входит в смерть (тем самым либо прекращая, либо изменяя свою жизнь). Многочисленные иллюстрации и сноски, сопровождающие книгу, представляют собой в большинстве случаев не просто наглядный или подтверждающий материал, но ее разветвления на мини-эссе.

УДК 159.937  
ББК 88.3

© И. Франк, 2020  
© ООО “ИД ВКН”, 2020

## Гоголь и бесчисленноглазый Кришна

Теперь передо мною все открыто. Теперь я вижу все как на ладони. А прежде, я не понимаю, прежде все было передо мною в каком-то тумане. И это все происходит, думаю, оттого, что люди воображают, будто человеческий мозг находится в голове; совсем нет: он приносится ветром со стороны Каспийского моря.

*Н. В. Гоголь. Записки сумасшедшего*

Но однажды, пласты разуменья дробя,  
углубляясь в свое ключевое,  
я увидел, как в зеркале, мир и себя,  
и другое, другое, другое.

*Владимир Набоков*

В гоголевской повести «Портрет» (1833–1842) художник Чартков случайно находит и покупает портрет старика, который словно приковал его к себе своим жутко живым взглядом. С самого начала очевидно, что герой в этом портрете встретил своего злого ангела, своего двойника-антипода, смотрящего на него так, словно в магическом зеркале отразилась черная сторона его души. Подобное мы находим и в романе Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» (1890), где рассказывается, как молодой человек хранит у себя портрет старика — постепенно стареющее изображение самого себя. Такая вот фантастика. У Гоголя же

вроде все вполне реалистически — просто портрет очень выразителен (особенно глаза) и производит сильное впечатление на героя повести:

*«“Что, батюшка, выбрали что-нибудь?” Но художник уже стоял несколько времени неподвижно перед одним портретом в больших, когда-то великолепных рамах, но на которых чуть блестели теперь следы позолоты.*

*Это был старик с лицом бронзового цвета, скулистым, чахлым; черты лица, казалось, были схвачены в минуту судорожного движенья и отзывались не северною силою. Пламенный полдень был запечатлен в них. Он был драпирован в широкий азиатский костюм. Как ни был поврежден и запылен портрет, но когда удалось ему счистить с лица пыль, он увидел следы работы высокого художника. Портрет, казалось, был не кончен; но сила кисти была разительна. Необыкновеннее всего были глаза: казалось, в них употребил всю силу кисти и все старательное тщание свое художник. Они просто глядели, глядели даже из самого портрета, как будто разрушая его гармонию своею странною живостью. Когда поднес он портрет к дверям, еще сильнее глядели глаза. Впечатление почти то же произвели они и в народе. Женщина, остановившаяся позади его, вскрикнула: “Глядит, глядит”, — и попятилась назад. Какое-то неприятное, непонятное самому себе чувство почувствовал он и поставил портрет на землю».*

Здесь мы можем отметить три признака двойника-антипода. Во-первых, двойник-антипод находится на портрете, на картине, которую рассматривает герой. Картина здесь является аналогом злого зеркала: герой смотрит в него и видит искаженного себя. Примечательна тут и судорога («судорожное движенье»), столь свойственная дьявольским двойникам или встречающимся с ними героям. Во-вторых, сам при-

стальной и страшный взгляд (взгляд двойника — то ли взгляд со стороны, то ли отражение собственного взгляда героя, напряженно вглядывающегося в зеркало). В-третьих, азиатское одеяние изображенного на портрете старика. Двойник-антипод должен предстать необычным, экзотическим, потусторонним человеком. Поэтому он часто предстает чужаком, иностранцем, нередко азиатом. Не случайно в повести Гоголя «Невский проспект» художник Пискарев приходит за помощью к «персиянину» (и персиянин дает художнику опиум).

Довольно часто теневой аспект двойника-антипода бывает подчеркнут его высоким ростом или его смуглостью. Таков и гоголевский двойник-тень. Вот как описан в конце повести персонаж, послуживший натурой для данного портрета:

*«Он ходил в широком азиатском наряде; темная краска лица указывала на южное его происхождение, но какой именно был он нации: индеец, грек, персиянин, об этом никто не мог сказать наверно. Высокий, почти необыкновенный рост, смуглое, тощее, запаленное лицо и какой-то непостижимо страшный цвет его, большие, необыкновенного огня глаза, нависнувшие густые брови отличали его сильно и резко от всех пепельных жителей столицы.»*

Художник Чартков встретил своего личного чёрта, своего чертовского двойника (эту встречу ненавязчиво предвещала и сама фамилия художника). Художник приносит купленный портрет домой — и ужасается глазам своей «тени»:

*«Произнесши это, художник вдруг задрожал и побледнел: на него глядело, высунувшись из-за поставленного холста, чье-то судорожно искаженное лицо. Два страшные глаза прямо вперились в него, как бы готовясь сожрать его; на устах*

написано было грозное повеленье молчать. Испуганный, он хотел вскрикнуть и позвать Никиту, который уже успел запустить в своей передней богатырское хранилище; но вдруг остановился и засмеялся. Чувство страха отлегло вмиг. Это был им купленный портрет, о котором он позабыл вовсе. Сияние месяца, озаривши комнату, упало и на него и сообщило ему странную живость. Он принялся его рассматривать и оттирать. Омакнул в воду губку, прошел ею по нем несколько раз, смыл с него почти всю накопившуюся и набившуюся пыль и грязь, повесил перед собой на стену и подивился еще более необыкновенной работе: все лицо почти ожило, и глаза взглянули на него так, что он наконец вздрогнул и, попятившись назад, произнес изумленным голосом: «Глядит, глядит человеческими глазами!» <...> Это было уже не искусство: это разрушало даже гармонию самого портрета. Это были живые, это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда. Здесь не было уже того высокого наслаждения, которое объемлет душу при взгляде на произведение художника, как ни ужасен взятый им предмет; здесь было какое-то болезненное, томительное чувство».

Затем Чартков засыпает — и видит сон, в котором старик выходит из портрета и соблазняет его золотом:

«Глаза еще страшнее, еще значительно вперились в него и, казалось, не хотели ни на что другое глядеть, как только на него. Полный тягостного чувства, он решился встать с постели, схватил простыню и, приблизясь к портрету, закутал его всего.

Сделавши это, он лег в постель покойнее, стал думать о бедности и жалкой судьбе художника, о тернистом пути, предстоящем ему на этом свете; а между тем глаза его невольно глядели сквозь щелку ширм на закутанный просты-

нею портрет. Сиянье месяца усиливало белизну простыни, и ему казалось, что страшные глаза стали даже просвечивать сквозь холстину. Со страхом вперил он пристальнее глаза, как бы желая увериться, что это вздор. Но наконец уже в самом деле... он видит, видит ясно: простыни уже нет... портрет открыт весь и глядит мимо всего, что ни есть вокруг, прямо в него, глядит просто к нему вовнутрь... У него захолонуло сердце. И видит: старик пошевелился и вдруг уперся в рамку обеими руками. Наконец приподнялся на руках и, высунув обе ноги, выпрыгнул из рам... Сквозь щелку ширм видны были уже одни только пустые рамы. По комнате раздался стук шагов, который наконец становился ближе и ближе к ширмам. Сердце стало сильнее колотиться у бедного художника. С занявшимся от страха дыханьем он ожидал, что вот-вот глянет к нему за ширмы старик. И вот он глянул, точно, за ширмы, с тем же бронзовым лицом и поводя большими глазами. Чартков силится вскрикнуть — и почувствовал, что у него нет голоса, силится пошевелинуться, сделать какое-нибудь движение — не движутся члены. С раскрытым ртом и замершим дыханьем смотрел он на этот страшный фантом высокого роста, в какой-то широкой азиатской рясе, и ждал, что станет он делать. Старик сел почти у самых ног его и вслед за тем что-то вытащил из-под складок своего широкого платья. Это был мешок. Старик развязал его и, схвативши за два конца, встряхнул: с глухим звуком упали на пол тяжелые свертки в виде длинных столбиков; каждый был завернут в синюю бумагу, и на каждом было выставлено: "1000 червонных". Высунув свои длинные костистые руки из широких рукавов, старик начал разворачивать свертки. Золото блеснуло. Как ни велико было тягостное чувство и обеспамятевший страх художника, но он вперился весь в золото, глядя неподвижно, как оно разворачивалось в костистых руках, блестело, звенело тонко и глухо и заворачивалось вновь».

Обратите внимание на взгляд двойника, проникающий прямо в душу героя: «глядит мимо всего, что ни есть вокруг, прямо в него, глядит просто к нему вовнутрь...»

Что произошло дальше, вы знаете. Деньги призраком действительно были выданы (были случайно обнаружены в раме картины — если реализм чем и нарушается, то только пророческим сном героя), Чартков перестает служить истинному искусству, становится модным художником, губит свой талант, мучается этим и в конце концов утрачивает разум:

*«Припадки бешенства и безумия начали оказываться чаще, и наконец все это обратилось в самую ужасную болезнь. Жестокая горячка, соединенная с самою быстрою чахоткою, овладела им так свирепо, что в три дня оставалась от него одна тень только. К этому присоединились все признаки безнадежного сумасшествия. Иногда несколько человек не могли удержать его. Ему начали чудиться давно забытые, живые глаза необыкновенного портрета, и тогда бешенство его было ужасно. Все люди, окружавшие его постель, казались ему ужасными портретами. Он двоился, четверился в его глазах; все стены казались увешаны портретами, вперившими в него свои неподвижные, живые глаза. Страшные портреты глядели с потолка, с полу, комната расширялась и продолжалась бесконечно, чтобы более вместить этих неподвижных глаз».*

Сюжет дьявольского двойника-антипода, выходящего из портрета, перешел в гоголевскую повесть из очень популярного тогда романа Чарльза Роберта Метьюрина «Мельмот Скиталец» (1820). (Пушкин, например, назвал этот роман гениальным.) В начале романа Джон Мельмот приезжает к больному (находящемуся при смерти) дяде, чтобы за ним ухаживать.

Джон должен получить после смерти дяди большое наследство. Дядя — феноменальный скуппец, скупость его красочно описана. И вот дядя дает Джону ключ и посылает его за мадерой в свой кабинет. Там-то Джон и видит портрет своего предка, тоже Джона Мельмота (и тут двойничество, может быть, не столь очевидное в «Портрете» Гоголя, обнаруживает себя окончательно), с удивительно живыми глазами, в которых светится дьявольский огонь. А вернувшись, узнает от дяди странную вещь: человек этот все еще жив:

*« — Возьми вот этот ключ, — сказал старый Мельмот после нового жестокого приступа икоты, — возьми этот ключ, там в кабинете у меня есть вино. Мадера. Я им всегда говорил, что там ничего нет, только они (слуги. — И. Ф.) мне не верили, иначе бы они так не обнаглели и меня не ограбили. Раз как-то я им, правда, сказал, что там виски, и это было хуже всего — они стали пить вдвое больше.*

*Джон взял ключ из рук дяди; в это мгновение старик пожал его руку, и Джон, видя в этом проявление любви, ответил ему таким же пожатием. Но последовавший за этим шепот сразу охладил его порыв:*

*— Джон, мальчик мой, только смотри не пей этого вина, пока ты будешь там.*

*— Боже ты мой! — вскричал Джон и в негодовании швырнул ключ на кровать; потом, однако, вспомнив, что на этого несчастного не следует обижаться, он дал старику обещание, на котором тот настаивал, и вошел в кабинет, порога которого, кроме самого владельца дома, по меньшей мере лет шестьдесят никто не переступал. Он не сразу отыскал там вино, и ему пришлось пробыть в комнате достаточно долго, чем он возбудил новые подозрения дяди. Но он был сам не свой, руки его дрожали. Он не мог не заметить необычного взгляда дяди, когда тот позволил ему пойти в эту комнату: к страху смерти примешивался*

еще ужас перед чем-то другим. Не укрылось от него также и выражение испуга на лицах женщин, когда он туда пошел. И к тому же, когда он очутился там, коварная память повела его по едва заметному следу и в глубинах ее ожила связанная с этой комнатой быль, полная несказанного ужаса. Он вдруг со всей ясностью осознал, что, кроме его дяди, ни один человек ни разу не заходил туда в течение долгих лет.

Прежде чем покинуть кабинет, он поднял тускло горевшую свечу и оглядел все вокруг со страхом и любопытством. Там было много всякой ломаной мебели и разных ненужных вещей, какие, как легко себе представить, нередко бывают свалены и гниют в комнатах старых скраг. Но глаза Джона словно по какому-то волшебству остановились в эту минуту на висевшем на стене портрете, и даже его неискушенному взгляду показалось, что он намного превосходит по мастерству все фамильные портреты, что истлевают на стенах родовых замков. Портрет этот изображал мужчину средних лет. Ни в costume, ни в наружности его не было ничего особенно примечательного, но в глазах у него Джон ощутил желание ничего не видеть и невозможность ничего забыть. Знай он стихи Саути, он бы потом не раз повторял эти вот строки:

Глаза лишь жили в нем,  
Светившиеся дьявольским огнем.

Повинуясь какому-то порыву чувства, мучительного и неодолимого, он приблизился к портрету, поднес к нему свечу и смог прочесть подпись внизу: “Дж. Мельмот, анно 1646<sup>1</sup>”. Джон был по натуре человеком неробким, уравновешенным и отнюдь не склонным к суевериям, но он не в силах был оторвать глаз от этого странного портрета, сам не свой от охватившего его ужаса, пока, наконец, кашель умирающего не вывел его из этого состояния и не заставил поспешно вернуться. Старик залпом выпил вино. Он как

---

<sup>1</sup> Anno 1646 (лат.) — в год 1646.

будто немного оживился: давно уже он не пробовал ничего горячительного, и на какое-то мгновение его потянуло к откровенности.

– Джон, ну что ты там видел в комнате?

– Ничего, сэр.

– Врешь! Каждый старается обмануть или обобрать меня.

– Я не собираюсь делать ни того ни другого, сэр.

– Ну так что же ты все-таки там видел, на что обратил внимание?

– Только на портрет, сэр.

– Портрет, сэр! Оригинал до сих пор еще жив.

Несмотря на то что Джон был весь еще под действием только что испытанных чувств, он отказывался этому верить и не мог скрыть своего сомнения.

– Джон, – прошептал дядя, – говорят, что я умираю то ли от того, то ли от другого; кто уверяет, что я ничего не ем, кто – что не принимаю лекарств, но знай, Джон, – и тут черты лица старика чудовищно перекосились, – я умираю от страха. Этот человек, – он протянул свою исхудающую руку в сторону кабинета, как будто показывая на живое существо, – я знаю, что говорю, этот человек до сих пор жив.

– Быть не может! – вырвалось у Джона. – Портрет помечен 1646 годом.

– Ты это видел, заметил, – сказал дядя, – ну так вот, – он весь затрясся, на мгновение облокотился на валик, а потом, схватив племянника за руку и очень странно на него посмотрев, воскликнул: – Ты еще увидишь его, он жив».

Вскоре портрет действительно оживает:

«В эту минуту Джон увидел, как дверь вдруг открылась и на пороге появилась какая-то фигура. Вошедший оглядел комнату, после чего спокойными, мерными шага-

ми удалился. Джон, однако, успел рассмотреть его лицо и убедиться, что это не кто иной, как живой оригинал виденного им портрета. Ужас его был так велик, что он порывался вскрикнуть, но у него перехватило дыхание. Тогда он вскочил, чтобы кинуться вслед за пришельцем, но одумался и не сделал ни шагу вперед. Можно ли было вообразить большую нелепость, чем приходиться в волнение или смущаться от обнаруженного сходства между живым человеком и портретом давно умершего! Сходство, разумеется, было бесспорным, если оно поразило его даже в этой полутемной комнате, но все же это было не больше, чем сходство; и пусть оно могло привести в ужас мрачного и привыкшего жить в одиночестве старика, здоровье которого подорвано, Джон решил, что уж он-то ни за что не даст себя вывести из состояния равновесия.

Но в то время, как в душе он уже гордился принятым решением, дверь вдруг открылась и фигура появилась снова: она, казалось, манила его с какой-то устрашающей фамильярностью».

Обратите внимание на еще один признак двойника-антипода: в романе Мэтьюрина мы имеем дело с ожившим мертвецом, с живым трупом — словом, с Кощеем Бессмертным<sup>2</sup> («Этот человек, — он протянул свою исхудавшую руку в сторону кабинета, как будто показывая на живое существо, — я знаю, что говорю, этот человек до сих пор жив»). Примечательна также эта «исхудавшая рука»: Кощеем предстает не только

---

<sup>2</sup> Имя «Кощей» (или «Кашей») предположительно происходит от тюркского слова, означающего «пленник, раб» (то есть, по старинному представлению, человек уже не вполне живой, однако услугами которого можно пользоваться. Не говоря уж о том, что его можно принести в жертву). Недаром Кощей в начале сказки часто висит «на двенадцати цепях прикован». При восприятии этого имени, конечно, включается и «народная этимология»: Кощей — это тот, кто из одних костей, костяной.

тот двойник героя, что как бы сошел с картины, но и сам умирающий дядя. На Кощея похож и гоголевский старик («Высунув свои длинные костистые руки из широких рукавов, старик начал разворачивать свертки. Золото блеснуло»). Хранение золота (или клада), кстати сказать, типичная роль Кощея (например, у Пушкина: «Там царь Кащей над златом чахнет...»).

Далее в романе Мэтьюрина мы читаем истории о встречах с тем самым неумирающим Мельмотом, рассказываемые людьми из разных стран и эпох. Один из них, Стентон, человек XVII века, разыскал (на свою голову) Мельмота — и тот предстает ему в виде «тени»:

*«После окончания спектакля Стентон простоял еще несколько минут на пустынной улице. Ярко светила луна, и неподалеку от себя он увидел фигуру, тень от которой, достигавшая середины улицы <...>, показалась ему невероятно длинной. Он так давно уже привык бороться с порожденными воображением призраками, что победа над ними всякий раз наполняла его какой-то упрямой радостью. Он подошел к поразившей его фигуре и увидел, что гигантских размеров достигала только тень, тогда как стоявший перед ним был не выше среднего человеческого роста; подойдя еще ближе, он убедился, что перед ним именно тот, кого он все это время искал...»*

После смерти дяди молодой Джон Мельмот сжигает страшный портрет предка — но это не помогает:

*«Очнувшись словно от толчка и подняв голову, он увидел глядевшие на него с холста глаза; отделенные от него какими-нибудь десятью дюймами, они показались ему еще ближе от осветившего их внезапно яркого света и оттого, что это было единственное в комнате человеческое лицо. На какое-то мгновение Мельмоту даже почудилось, что*

губы его предка зашевелились, словно тот собирался что-то ему сказать.

Он посмотрел ему прямо в глаза: в доме все было тихо, они остались теперь вдвоем. Наконец иллюзия эта рассеялась, а так как человеку свойственно бросаться из одной крайности в другую, Джон вспомнил вдруг о том, что дядя приказал ему уничтожить портрет. Он впился в него, рука его сначала дрожала, но пришедший в ветхость холст не стал ей противиться. Он выдрал его из рамы с криком, в котором слышались и ужас и торжество. Портрет упал к его ногам, и Мельмот содрогнулся от этого едва слышного звука. Он ждал, что совершенное им святотатство — сорвать портрет предка, более века провисевший в родовом доме, — исторгнет из этой тишины зловещие замогильные вздохи. Он прислушался: не было ни отклика, ни ответа, но когда измятый и разорванный холст упал на пол, то черты лица странно искривились и на губах как будто заиграла усмешка. Лицо это на мгновение словно ожило, и тут Мельмот ощутил неописуемый ужас. Подняв измятый холст с полу, он кинулся с ним в соседнюю комнату и там принялся рвать и кромать его на мелкие куски: бросив их в камин, где все еще горел торф, он стал смотреть, каким ярким пламенем они вспыхнули. Когда последний клочок догорел, он кинулся в постель в надежде забыться крепким сном. Он исполнил то, чего от него требовали, и теперь чувствовал сильнейшее изнеможение, как физическое, так и душевное. Однако сон его оказался далеко не таким спокойным, как ему хотелось. Он ворочался с боку на бок, но ему никак не давал покоя все тот же красный свет, слепивший глаза и вместе с тем оставлявший всю обстановку комнаты в темноте. В эту ночь был сильный ветер, и всякий раз, когда от его порывов скрипели двери, казалось, что кто-то ломает замок, что чья-то нога уже на пороге. Но во сне или наяву (определить это Мельмот так и не мог) увидел он в дверях фигуру своего предка? Все

было так же смутно, как и тогда, когда он видел ее в первый раз — в ночь, когда умер дядя; так и теперь он увидел, как человек этот вошел в комнату, подкрался к его кровати, и услышал, как он прошептал:

— Что же, ты меня сжег, только такой огонь не властен меня уничтожить. Я жив; я здесь, возле тебя.

Вздвигнув, Мельмот вскочил с кровати — было уже совсем светло. Он осмотрелся: в комнате, кроме него, не было ни одной живой души. Он почувствовал легкую боль в правом запястье. Он посмотрел на руку: место это посинело, как будто только что его с силой кто-то сжимал».

Здесь интересно отметить игру света (у Метьюрина — отблеск каминного огня, у Гоголя это будет лунный свет), оживляющую портрет, а также и другие приемы оживления. Так, кажется, что портрет усмехается, а на самом деле он просто измят и разорван. Сравните в «Портрете» (первой редакции): «...при этом лицо его странно исковеркалось и какой-то неподвижный смех выразился на всех его морщинах...» Важным признаком дьявольского двойника является и сжатие им руки героя. А ветер, рвущийся в дом (так, словно кто-то уже вступил ногой на порог), напоминает нам строки Пушкина: «Уж с утра погода злится, / Ночью буря настаёт, / И утопленник стучится / Под окном и у ворот».

Возможно, из Метьюрина же перешла к Пушкину и тема оживающих картин, статуй, игральных карт... (Данные элементы сюжета, конечно, не были для Пушкина поверхностным заимствованием — они попали на родственную почву в его душе.)

Но почему глаза двойника-чёрта у Гоголя бесконечно множатся? («Все люди, окружавшие его постель, казались ему ужасными портретами. Он двоился, четверился в его глазах; все стены казались увешаны портретами, вперившими в него свои неподвижные,

живые глаза. Страшные портреты глядели с потолка, с полу, комната расширялась и продолжалась бесконечно, чтобы более вместить этих неподвижных глаз».)

Чтобы это выяснить, обратимся к еще одному очень популярному в те времена произведению — к «Исповеди англичанина, употребляющего опиум» Томаса Де Квинси (1821). Автобиографический герой повести Томаса Де Квинси, употребляющий опиум, в какой-то момент видит следующее:

*«К моим архитектурным построениям прибавились и призрачные озера — серебристые пространства воды. Эти образы постоянно наполняли мою голову <...>.*

*Воды преобразили свой лик, превратясь из прозрачных озер, светящихся подобно зеркалам, в моря и океаны. Наступившая великая перемена, разворачиваясь медленно, как свиток, долгие месяцы, сулила непрерывные муки <...>. Лица людей, часто являвшихся мне в видениях, поначалу не имели надо мной деспотической власти. Теперь же во мне утвердилось то, что я назвал бы тиранией человеческого лица. <...> ...ныне случалось наблюдать мне, как на волнующихся водах океана начинали появляться лица и вслед за тем уж вся поверхность его оказывалась вымощена теми лицами, обращенными к небу; лица молящие, гневные, безнадежные вздымались тысячами, мириадами, поколениями, веками — смятенье мое все росло, а разум — колебался вместе с Океаном».*

Кстати сказать, видение, похожее на видение волнующихся на водах лиц в повести Де Квинси, есть и в романе Метьюрина — в описании сна Мельмота Скитальца:

*«Ему снилось, что он стоит на вершине, над пропастью, на высоте, о которой можно было составить себе представление, лишь заглянув вниз, где бушевал и кипел*

*извергающий пламя океан, где ревела огненная пучина, взвивая брызги пропитанной серою пены и обдавая спящего этим жгучим дождем. Весь этот океан внизу был живым; на каждой волне его неслась душа грешника; она вздымалась, точно обломок корабля или тело утопленника, испускала страшный крик и погружалась обратно в вечные глубины, а потом появлялась над волнами снова и снова должна была повторять свою попытку, заранее обреченную на неудачу!»*

Мельмот затем — в своем сновидении — низвергается с высоты в этот океан.

Что же до героя повести Де Квинси, то он, до того как видит множество лиц «на волнующихся водах океана», встречается с азиатом (малайцем), который затем поселяется в его опиумных грезах:

*«Однажды некий малаец постучался в мою дверь; что за дело замыслил он среди скал английских — было мне неизвестно... <...> ...ужасная наружность малайца, чья смуглая желчная кожа была обветрена и походила на красное дерево, мелкие глаза были свирепы и беспокойны, губы — едва заметны, а жесты выдавали рабское подобострастие<sup>3</sup>. <...> К этому происшествию я обратился не случайно, ведь малаец <...> надолго обосновался в снах моих, прихватив с собою нескольких собратьев, куда более ужасных, нежели*

---

<sup>3</sup> «Рабское подобострастие» — один из признаков двойника-ангипода. Ведь он тень героя: куда герой, туда и он. И оно же является одним из традиционных признаков чёрта (чёрт — лакей: Мефистофель служит Фаусту в этом мире — с тем чтобы Фауст служил ему в загробном царстве). Лакеем предстает чёрт в романе Достоевского «Братья Карамазовы» («Нет, я никогда не был таким лакеем! Почему же душа моя могла породить такого лакея, как ты?»), лакеем в том же романе является и Смердяков («На скамейке у ворот сидел и прохлаждался вечерним воздухом лакей Смердяков, и Иван Федорович с первого взгляда на него понял, что и в душе его сидел лакей Смердяков и что именно этого-то человека и не может вынести его душа»).

он сам, тех, что в бешенстве “амока” обступали меня и уносили в мир мучений».

*«Малаец ужасным врагом следовал за мной месяцами. Всякую ночь его волею переносился я в Азию. <...> Крокодилы дарили мне смертельные поцелуи; я лежал в мерзкой слизи, среди тростника и нильской тины. <...> Проклятый крокодил вдохновлял мой страх более остальных. Я обречен был жить с ним (как уж установилось в видениях моих) века. Порою мне удавалось ускользнуть, и тогда я обнаруживал себя в китайских домах, обставленных камышовой мебелью. Но вскоре ножки столов, диванов etc. начинали оживать, — и вот уже отвратительные головы крокодилов, злобно сверкая глазами, тянулись ко мне и множились тысячью повторений...».*

Так что же означает эта устрашающая, чудовищная множественность лиц — или множественность глаз?

Я думаю, дело вот в чем: герой, склоняясь над миром, словно над зеркалом, словно над водным простором («пространное зеркало, мировое море» — как сказано в «Ночных бдениях» Бонавентуры<sup>4</sup>), видит себя умноженным двойником, видит свою собственную многоочитую «тень». Он отражается в каждой вещи (сравните с «великим изречением» индуистов: *tat tvam asi* — «то ты еси», это есть ты). Словно зеркало раскалывается — и каждый осколок сам становится зеркалом, отражающим героя. Герой словно проходит обряд посвящения, в ходе которого ему предстоит раздробиться, соединиться с миром, а затем восстановиться, собраться заново. То есть ему приходится умереть, чтобы родиться повторно. В случае успешного прохождения этого обряда (который, однако, может закончиться и просто гибелью или

---

<sup>4</sup> «Ночные бдения» Бонавентуры (1805) — анонимное немецкое романтическое сочинение.

сумасшествием) герой будет един с миром и сможет принять свою судьбу.

Такое умножение глаз (а также голов, уст и рук) мы видим, например, в «Бхагавадгите», где Кришна по просьбе Арджуны показывает ему свой истинный облик:

Глаз бесчисленных зрачками глядел Он,  
уст бесчисленных губами шептал Он,  
форм невиданных и украшений  
и оружий бесчисленность являл Он.  
<...>

Как бы собранный вдруг воедино  
целый мир, всех существ бесконечность  
пред собою тогда увидел  
в теле бога богов сын Панду.  
<...>

Образ ужасен Твой тысячеликий,  
тысячерукий, бесчисленноглазый;  
страшно сверкают клыки в Твоей пасти.  
Видя Тебя, все трепещет; я тоже.



*Явление Кришны Арджуне*

Герой фильма «Метрополис» (1927, режиссер Фриц Ланг) смотрит на дьявольскую богиню — Лже-Марию, выступающую в театре, вот она (обратите внимание на множественность везущих ее драконов — это тот же признак многоликого божества, что и в явлении Кришны):



Глядя на Лже-Марию, герой вдруг начинает видеть вместо нее (или в ней) собственные умноженные глаза:



В рассказе Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек» (1817) к герою рассказа приходит его человек-тень (Коппелиус, он же Коппола) — торговец барометрами и очками. Он раскладывает очки, предлагая их купить, — казалось бы, что тут такого. Но посмотрите, как это воспринимает герой рассказа (весьма неуравновешенный молодой человек):

*«И вот однажды, когда он писал письмо Кларе, к нему тихо постучали; на его приглашение войти дверь открылась и отвратительная голова Коппелиуса просунулась вперед. Натанаэль содрогнулся в сердце своем, но, вспомнив, что говорил ему Спаланцани о своем земляке Копполе и что он сам свято обещал возлюбленной относительно Песочника Коппелиуса, он устыдился своего ребяческого страха перед привидениями, с усилием поборол себя и сказал с возможной кротостью и спокойствием:*

*— Я не покупаю барометров, любезный, оставьте меня!*

*Но тут Коппола совсем вошел в комнату и, скривив огромный рот в мерзкую улыбку, сверкая маленькими колючими глазками из-под длинных седых ресниц, хриплым голосом сказал:*

*— Э, не барометр, не барометр! — есть хороши глаз — хороши глаз!*

*Натанаэль вскричал в ужасе:*

*— Безумец, как можешь ты продавать глаза? Глаза! Глаза!*

*Но в ту же минуту Коппола отложил в сторону барометры и, запустив руку в обширный карман, вытащил оттуда лорнеты и очки и стал раскладывать их на столе.*

*— Ну вот, ну вот, — очки, очки надевать на нос, — вот мой глаз, — хороши глаз!*

*И он все вытаскивал и вытаскивал очки, так что скоро весь стол начал странно блестеть и мерцать. Тысячи глаз взирали на Натанаэля, судорожно мигали и тараци-*

лись; и он уже сам не мог отвести взора от стола; и все больше и больше очков выкладывал Коппола; и все страшней и страшней сверкали и скакали эти пылающие очи, и кровавые их лучи ударили в грудь Натанаэля. Объятый неизъяснимым трепетом, он закричал:

– Остановись, остановись, ужасный человек!»

Человек, увидевший Кришну, должен либо погибнуть, либо изменить свою жизнь — родиться во второй раз. В стихотворении «Архаический торс Аполлона» (Archaischer Torso Apollon) Райнер Мария Рильке (1875–1926) говорит о взгляде, идущем не из головы, не из глаз (голова статуи не сохранилась), а исходящем из самого тела, из сохранившегося торса. Тело каждым своим местом смотрит на человека и видит его:

*«Нам осталась неведомой его невероятная глава с зреющими в ней глазами. Но его торс еще раскален, подобно канделябру, и его зрение, лишь повернутое, держится и сияет в нем. Иначе бы тебя не могла ослепить его грудь, подобная носу корабля, и в легком повороте чресел улыбка не могла бы сойти к той середине, что дарит зачатие. Иначе бы этот камень стоял безобразным обрубком под прозрачной перемычкой плеч и не сверкал бы, как шкуры хищников; и не вырывался бы из всех своих граней, как звезда: ведь здесь нет ни единого места, которое бы тебя не видело. Ты должен изменить свою жизнь»<sup>5</sup>.*

Как ужасное, так и прекрасное видит нас первым.

---

<sup>5</sup> Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,  
darin die Augenäpfel reiften. Aber  
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,  
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug  
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen  
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen  
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.



*Кадр из фильма Джима Джармуша «Патерсон» (2016). Веселую «многоочитость» в этом фильме обеспечивает Лаура, жена (и Муза<sup>6</sup>) главного героя (поэта и водителя автобуса), раскрашивая интерьер и различные вещи их дома кольцевым черно-белым узором. Такими «глазами» является и платье Лауры, а также капкейки (чашечные торты), изготовлением которых она мечтает заняться как бизнесом (и вы их видите в этом кадре)*

---

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz  
unter der Schultern durchsichtigem Sturz  
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern  
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,  
die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.

<sup>6</sup> В фильме Лаура говорит о Петрарке, о том, что его Музу звали также Лаура и что Патерсон, таким образом, имеет с Петраркой много общего.

**Териоморфный двойник  
в романе Бориса Пастернака  
«Доктор Живаго»<sup>1</sup>**

*Детективная история в два шага,  
не содержащая ни одной мысли,  
а только ряд картинок и происшествий*

В те дни, когда в садах Лицея  
Я безмятежно расцветал,  
Читал охотно Апулея,  
А Цицерона не читал,  
В те дни в таинственных долинах,  
Весной, при кликах лебединых,  
Близ вод, сиявших в тишине,  
Являться Муза стала мне.

*Александр Пушкин «Евгений Онегин»*

Достиг я рубежей смерти, пересту-  
пил порог Прозерпины и вспять вер-  
нулся, пройдя через все стихии...

*Апулей «Метаморфозы»*

***Шаг первый. Хозяйка зверей***

Когда поэт говорит, что ему явилась Муза, то это может быть сказано просто «ради красного словца». Но бывает и так, что поэт на самом деле встречает Музу:

---

<sup>1</sup> Доклад, сделанный в Доме-музее Бориса Пастернака в Переделкине в октябре 2014 года.

либо он видит ее во сне, либо она чудится ему наяву, либо он прозревает ее в каком-либо действительном существе или явлении (в одной из женщин, в одной из стихий, в дереве, в птице...).

Стивен, герой автобиографической повести Джеймса Джойса «Портрет художника в юности» (опубликована в 1914 году), видит как-то на берегу моря девушку. Это реальная девушка, не сновидение. Но он вдруг начинает грезить и сквозь эту девушку прозревает нечто иное. Некая «волшебная сила» превращает девушку «в существо, подобное невиданной прекрасной морской птице». И это существо изменяет, деформирует весь мир, который предстоит Стивену. Он падает «в этот новый мир, мир фантастический, туманный, неясный, словно мир подводных глубин». Он узнает в девушке «кликнувшую его жизнь». Иными словами, в ее образе Стивену является сама жизнь — как глядящее на него, окликающее его живое существо:

*«Он был один. Отрешенный, счастливый, коснувшийся пьяного средоточия жизни. Один — юный, дерзновенный, неистовый, один среди пустыни пьянящего воздуха, соленых волн, выброшенных морем раковин и водорослей, и дымчато-серого солнечного света, и весело и радостно одетых фигур детей и девушек, и звучащих в воздухе детских и девичьих голосов.*

*Перед ним посреди ручья стояла девушка, она стояла одна, не двигаясь, глядела на море. Казалось, какая-то волшебная сила превратила ее в существо, подобное невиданной прекрасной морской птице. Ее длинные, стройные, обнаженные ноги, точеные, словно ноги цапли — белее белого, только прилипшая к ним изумрудная полоска водорослей метила их как знак. Ноги повыше колен чуть полнее, мягкого оттенка слоновой кости, обнажены почти до бедер, где белые оборки панталон белели, как пушистое оперение.*

Подол серо-синего платья, подобранный без стеснения спереди до талии, спускался сзади голубиным хвостом. Грудь — как у птицы, мягкая и нежная, нежная и мягкая, как грудь темнокрылой голубки. Но ее длинные светлые волосы были девичьи, и девичьим, осененным чудом смертной красоты, было ее лицо.

Девушка стояла одна, не двигаясь, и глядела на море, но когда она почувствовала его присутствие и благоговение его взгляда, глаза ее обратились к нему спокойно и встретили его взгляд без смущения и вызова. Долго, долго выдерживала она этот взгляд, а потом спокойно отвела глаза и стала смотреть вниз на ручей, тихо плеская воду ногой — туда, сюда. Первый легкий звук тихо плещущейся воды разбудил тишину, чуть слышный, легкий, шепчущий, легкий, как звон во сне, — туда, сюда, туда, сюда, — и легкий румянец задрожал на ее щеках.

“Боже милосердный!” — воскликнула душа Стивена в порыве земной радости.

Он вдруг отвернулся от нее и быстро пошел по отмели. Щеки его горели, тело пылало, ноги дрожали. Вперед, вперед, вперед уходил он, неистово распевая гимн морю, радостными криками приветствуя кликнувшую его жизнь.

Образ ее навеки вошел в его душу, но ни одно слово не нарушало священной тишины восторга. Ее глаза позвали его, и сердце рванулось навстречу этому призыву. Жить, заблуждаться, падать, торжествовать, воссоздавать жизнь из жизни. Огненный ангел явился ему, ангел смертной красоты и юности, посланец царств пьянящей жизни, чтобы в единый миг восторга открыть перед ним врата всех путей заблуждения и славы. Вперед, все вперед, вперед, вперед!

Он внезапно остановился и услышал в тишине стук собственного сердца. Куда он забрел? Который теперь час?

Вокруг него ни души, не слышно ни звука. Но прилив уже возвращался, и день был на исходе. Он повернул к берегу и побежал вверх по отлогой отмели, не обращая внимания

*на острую гальку; в укромной ложбинке, среди песчаных холмов, поросших пучками травы, он лег, чтобы тишина и покой сумерек утихомирили бушующую кровь.*

*Он чувствовал над собой огромный равнодушный купол неба и спокойное шествие небесных тел; чувствовал под собой ту землю, что родила его и приняла к себе на грудь.*

*В сонной истоме он закрыл глаза. Веки его вздрагивали, словно чувствуя высшую упорядоченную энергию земли и ее стражей, словно ощущая странное сияние какого-то нового, неведомого мира. Душа его замирала, падала в этот новый мир, мир фантастический, туманный, неясный, словно мир подводных глубин, где двигались смутные существа и тени. Мир — мерцание или цветок? Мерцающая и дрожа, дрожа и распускаясь вспыхивающим светом, раскрывающимся цветком, развертывался мир в бесконечном движении, то вспыхивая ярко-алым цветком, то угасая до белейшей розы, лепесток за лепестком, волна света за волной света, затопляя все небо мягкими вспышками одна ярче другой. Уже стемнело, когда он проснулся, песок и чахлая трава его ложа теперь не переливались красками. Он медленно встал и, вспомнив восторг, который пережил во сне, восхищенно и радостно вздохнул».*

Таково явление Музы у Джойса. Это невероятно сильное видение, которое воспринимается как более реальное, чем обычная действительность, и которое переворачивает всю жизнь человека. После встречи с Музой он видит жизнь иначе и живет по-другому. «Образ ее навеки вошел в его душу».

Выделим некоторые аспекты явившейся Стивену Музы. Она является, во-первых, как женщина. Во-вторых, как птица. В-третьих, как стихия (как представительница моря, мира «подводных глубин»). В-четвертых, как растение (цветок). Нам это скоро пригодится.

В романе Апулея «Метаморфозы» (II век н. э.) героя повествования Луция спасает явившаяся ему Изида<sup>2</sup>. Богиня является «из пучины морской». Для ее облика характерны цветы и яркий свет, а также некий животный элемент — пусть не птичий, а змеиный. Вот небольшой отрывок из роскошного описания явления Изиды Луцию:

*«Излив таким образом душу в молитве, сопровождаемой жалобными воплями, снова опускаюсь я на прежнее место, и утомленную душу мою обнимает сон. Но не успел я окончательно сомкнуть глаза, как вдруг из середины моря медленно поднимается божественный лик, самим богам внушающий почтение. А затем, выйдя мало-помалу из пучины морской, лучезарное изображение всего тела предстало моим взорам. Попытаюсь передать и вам дивное это явление, если позволит мне рассказать бедность слов человеческих или если само божество ниспошлет мне богатый и изобильный дар могучего красноречья.*

*Прежде всего густые длинные волосы, незаметно на пряди разобранные, свободно и мягко рассыпались по божественной шее; самую макушку окружал веночек из всевозможных пестрых цветов, а как раз посредине, надо лбом, круглая пластинка излучала яркий свет, словно зеркало или, скорее, верный признак богини Луны. Слева и справа круг завершали извивающиеся, тянущиеся вверх змеи, а также хлебные колосья, надо всем приподнимавшиеся... многоцветная, из тонкого виссона, то белизной сверкаю-*

---

<sup>2</sup> Изида (Исида) — первоначально египетская богиня, олицетворяющая плодородие Нильской долины. С распространением ее культа за пределы Египта ее постепенно отождествляют с самыми разнообразными божествами, и, наконец, в глазах своих многочисленных почитателей она становится верховной владчицей всего сущего.

щая, то, как шафран, золотисто-желтая, то пылающая, как алая роза. <...>

Вот я пред тобою, Луций, твоими тронутая мольбами, мать природы, госпожа всех стихий, изначальное порождение времен, высшее из божеств, владычица душ усопших, первая среди небожителей, единый образ всех богов и богинь, мановению которой подвластны небес лазурный свод, моря целительные дуновенья, преисподней плачевное безмолвие. Единую владычицу, чтит меня под многообразными видами, различными обрядами, под разными именами вся вселенная. <...> Вот я пред тобою, твоим бедам сострадая, вот я, благожелательная и милосердная. Оставь плач и жалобы, гони прочь тоску – по моему промыслу уже занимается для тебя день спасения. Слушай же со всем вниманием мои наказы».



Изида. Расписанный рельеф из гробницы Сети I в Долине царей. Около 1360 года до н. э.

Апулеева Изида, между прочим, узнается в образе царевны Лебеди из пушкинской «Сказки о царе

Салтане» (в частности, у Изиды надо лбом — излучающая яркий свет круглая пластинка-зеркало, а у пушкинской царевны «во лбу звезда горит»<sup>3</sup>).



*Михаил Врубель. Царевна Лебедь (1900)*

---

<sup>3</sup> «В свете есть такие ль дива? / Вот идет молва правдива: / За морем царевна есть, / Что не можно глаз отвести: / Днем свет Божий затмевает, / Ночью землю освещает, / Месяц под косой блестит, / А во лбу звезда горит. / А сама-то величава, / Выступает, будто пава; / А как речь-то говорит, / Словно реченька журчит».

Посмотрим теперь, как эта Муза, эта Изида, эта царевна является Юрию Живаго:

*«Юрий Андреевич с детства любил сквозящий огнем зари вечерний лес. В такие минуты точно и он пропускал сквозь себя эти столбы света. Точно дар живого духа потоком входил в его грудь, пересекал все его существо и парой крыльев выходил из-под лопаток наружу. Тот юношеский первообраз, который на всю жизнь складывается у каждого и потом навсегда служит и кажется ему его внутренним лицом, его личностью, во всей первоначальной силе пробуждался в нем и заставлял природу, лес, вечернюю зарю и всё видимое преобразаться в такое же первоначальное и всеохватывающее подобие девочки. “Лара!” – закрыв глаза, полушептал или мысленно обращался он ко всей своей жизни, ко всей Божьей земле, ко всему расстилавшемуся перед ним, солнцем озаренному пространству».*

Все видимое Юрием Живаго пространство становится личностью, обретает вид женщины. Образ птицы здесь также есть («пара крыльев»): в птицу превращается сам герой. Место «подводных глубин» тут занимает другая стихия — лес. И он озаряется: «сквозящий огнем зари». Сравните с тем, что мы наблюдали у Джойса: «Мерцающая и дрожа, дрожа и распускаясь вспыхивающим светом, раскрывающимся цветком, развертывался мир в бесконечном движении».

А далее в романе это ощущаемое Юрием Живаго «первоначальное и всеохватывающее подобие девочки» предстает пред ним «рыжелистой рябиной»:

*«У выхода из лагеря и из леса, который был теперь по-осеннему гол и весь виден насквозь, точно в его пустоту растворили ворота, росла одинокая, красивая, единственная из всех деревьев сохранившая неопавшую листву ржавая*

рыжелистая рябина. Она росла на горке над низким топким кочкарником и протягивала ввысь, к самому небу, в темный свинец предзимнего ненастья плоско расширяющиеся щитки своих твердых разордевшихся ягод. Зимние пичужки с ярким, как морозные зори, оперением, снегири и синицы, садились на рябину, медленно, с выбором клевали крупные ягоды и, закинув кверху головки и вытянув шейки, с трудом их проглатывали.

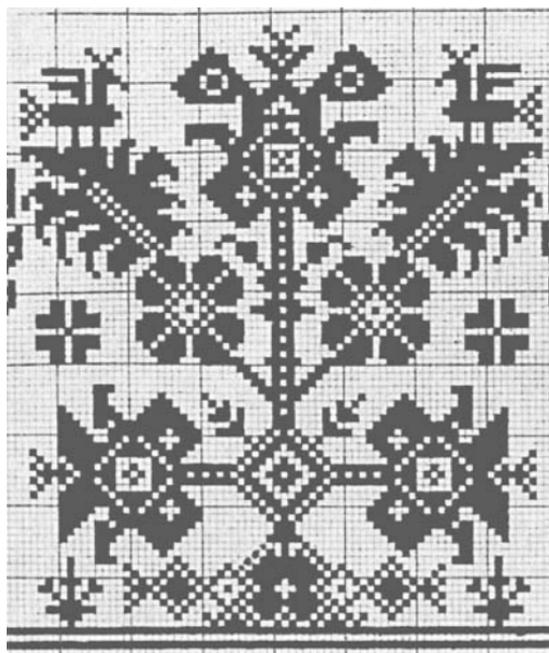
Какая-то живая близость заводилась между птицами и деревом. Точно рябина всё это видела, долго упрячилась, а потом сдавалась и, сжалившись над птичками, уступала, растегивалась и давала им грудь, как мамка младенцу. "Что, мол, с вами поделаешь. Ну, ешьте, ешьте меня. Кормитесь". И усмехалась».

Что это? Или, точнее, кто это? Это так называемое «мировое древо», протягивающее свои ягоды «к самому небу». Но вместе с тем и богиня, которую условно называют «хозяйкой зверей»: «Какая-то живая близость заводилась между птицами и деревом». Рябина дает грудь птичкам, «как мамка младенцу»: «Ну, ешьте, ешьте меня. Кормитесь».

Чуть позже мы увидим эту рябину, покрытую снегом. Снег, как и лес, — проявление стихии, он играет в романе важную роль.

«Рыжелистая рябина» — это «источник жизни». Так, пожалуй, можно выразить одним словом все ипостаси этого явления: и образ растения, и женственный образ, и птичий (или звериный) образ, и образ стихии (в широком смысле, в смысле какой-либо однородной основы жизни: воды, леса, снега и т. п.).

В какой момент и почему перед Юрием Живаго появляется вдруг эта, говоря словами Джойса, «кликнувшая его жизнь»? Очевидно, в тот момент, когда ему надо свою жизнь изменить. «Рыжелистая рябина»



*Дерево жизни, русская народная вышивка*

появляется, когда герою нужно вырваться на свободу из партизанского лагеря, в котором его насильно удерживают. Рябина и растет на самой границе лагеря, то есть на границе между миром несвободы (необходимости) и миром свободы.

И вот Живаго слышит возле рябины песню:

*«Доктор направлялся в лагерь. Близ поляны и горки, на которой росла рябина, считавшаяся пограничной вехой лагеря, он услышал озорной задорный голос Кубарихи, своей соперницы, как он в шутку звал лекариху-знахарку. Его конкурентка с крикливым подвизгиванием выводила что-то веселое, разухабистое, наверное, какие-то частушки. Ее слушали. Ее прерывали взрывы сочувственного смеха, мужского и женского. Потом всё смолкло. Все, наверное, разошлись.*

Тогда Кубариха запела по-другому, про себя и вполголоса, считая себя в полном одиночестве. Остерегаясь оступиться в болото, Юрий Андреевич в потемках медленно пробирался по стежке, огибавшей топкую полянку перед рябиной, и остановился как вкопанный. Кубариха пела какую-то старинную русскую песню. Юрий Андреевич не знал ее. Может быть, это была ее импровизация? <...>

Кубариха наполовину пела, наполовину говорила:

Что бежал зайюшка по белу свету,  
По белу свету да по белу снегу.  
Он бежал косою мимо рябины дерева,  
Он бежал косою, рябине плакался.  
У меня ль у зайца сердце робкое,  
Сердце робкое, захолончивое,  
Я робею, заяц, следу зверьего,  
Следу зверьего, несыта волчья черева.  
Пожалей меня, рябинов куст,  
Что рябинов куст, краса рябина дерево.  
Ты не дай красы своей злomu ворогу,  
Злomu ворогу, злomu ворону.  
Ты рассыпь красны ягоды горстью по ветру,  
Горстью по ветру, по белу свету, по белу снегу.  
Закати, закинь их на родиму сторону,  
В тот ли крайний дом с околицы.  
В то ли крайнее окно да в ту ли горницу,  
Там затворница укрывается,  
Милая моя, желанная.  
Ты скажи на ушко моей жалёнушке  
Слово жаркое, горячее.  
Я томлюсь во плену, солдат ратничек,  
Скучно мне солдату на чужбинушке.  
А и вырвусь я из плена горького,  
Вырвусь к ягодке моей красавице».

Юрий Живаго воспринимает эту песню, которую Кубариха пела вовсе не для него, а для себя («считая себя в полном одиночестве»), как обращенную именно к нему. Кем обращенную? Очевидно, «хозяйкой зверей».

И он слушается ее, сам будто превращается в «заюшку» песни (то есть словно оказывается внутри песни) и бежит «из плена горького»:

*«Лыжи, мешок с сухарями и все нужное для побега было давно запасено у него. Он зарыл эти вещи в снег за сторожевою чертою лагеря, под большую пихтою, которую для верности еще отметил особою зарубкою. Туда, по проторенной среди сугробов пешеходной стежке он и направился. Была ясная ночь. Светила полная луна. Доктор знал, где расставлены на ночь караулы, и с успехом обошел их. Но у поляны с обледенелою рябиной часовой издали окликнул его и, стоя прямо на сильно разогнанных лыжах, скользком подъехал к нему.*

– Стой! Стрелять буду! Кто такой? Говори по-рядок.

– Да что ты, братец, очумел? Свой. Аль не узнал? Доктор ваш Живаго.

– Виноват! Не серчай, товарищ Желвак. Не признал. А хоша и Желвак, дале не пуцу. Надо всё следом правилом.

– Ну, изволь. Пароль – «Красная Сибирь», отзыв – «Долой интервентов».

– Это другой разговор. Ступай куда хошь. За каким шайтаном ночебродишь? Больные?

– Не спится и жажда одолела. Думал, пройдуся, поглатаю снега. Увидел рябину в ягодах мороженных, хочу пойти, пожевать.

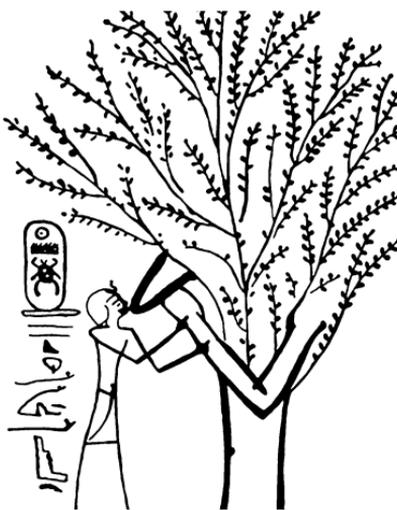
– Вот она, дурь барская, зимой по ягоду. Три года колотим, колотим, не выколотишь. Никакой сознательности. Ступай по свою рябину, ненормальный. Аль мне жалко?

И так же разгоняясь все скорее и скорее, часовой с сильно взятого разбега, стоя отъехал в сторону на длинных свистящих лыжах и стал уходить по цельному снегу все дальше и дальше за тощие, как поредевшие волосы, голые зимние кусты. А тропинка, по которой шел доктор, привела его к только что упомянутой рябине.

Она была наполовину в снегу, наполовину в обмерзших листьях и ягодах и простирала две заснеженные ветки вперед навстречу ему. Он вспомнил большие белые руки Лары, круглые, щедрые и, ухватившись за ветки, притянул дерево к себе. Словно сознательным ответным движением рябина осыпала его снегом с ног до головы. Он бормотал, не понимая, что говорит, и сам себя не помня:

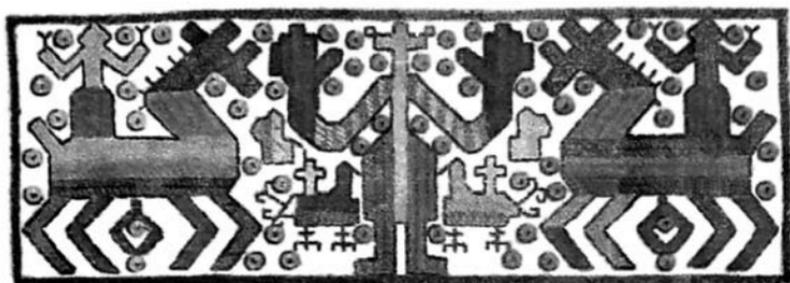
— Я увижу тебя, красота моя писаная, княгиня моя рябинушка, родная кровинушка.

Ночь была ясная. Светила луна. Он пробрался дальше в тайгу к заветной пихте, откопал свои вещи и ушел из лагеря».



Древовидное изображение Изиды (с рукой и грудью) и Тутмосиса III, настенная живопись (прорисовка). Фивы, гробница Тутмосиса III

Мы видим, как Юрий Живаго молится «хозяйке зверей» и как ее образ совпадает для него с Ларой (две заснеженные ветки рябины — большие белые руки Лары). (Существует, кстати сказать, немало изображений неолитических богинь, а также богинь более поздней эпохи с поднятыми руками. И часто возле этих рук мы видим двух зверей или птиц. Но и сами эти поднятые руки уже символизируют некую звериную или птичью пару.)



*Богиня Мокошь (предположительно).  
Русская народная вышивка*

И луна недаром светит Юрию Живаго в этой сцене, она — принадлежность богини. И еще: «Увидел рябину в ягодах мороженных, хочу пойти, пожевать». Разве это не осел-Луций из Апулея, спасение которого состояло в том, чтобы пожевать розы? Примечательны также слова: «Словно сознательным ответным движением рябина осыпала его снегом с ног до головы». Рябина, с одной стороны, лишь часть природного, неодушевленного мира, с другой стороны, живая личность (Лара) — и потому может подать герою знак. Тут будет нелишне вспомнить Пушкина — со всеми его подающими знак (например, кивающими головой) неживыми существами. Но в это мы сейчас углубляться не будем, а помянем лучше Бабу-Ягу.

Как показал Владимир Яковлевич Пропп в книге «Исторические корни волшебной сказки» (1946), герой сказки, попадая в лес (в стихию!), должен войти в «избушку на курьих ножках» (в зверя!) и встретить там Бабу-Ягу («хозяйку зверей», Изиду! – И. Ф.). Герой не может просто обойти эту избушку и отправиться дальше. Избушка стоит на границе царства жизни и царства смерти. Или скажем так: царства повседневности и царства волшебного, потустороннего. Баба-Яга, несмотря на свой устрашающий внешний вид, нередко помогает герою. Она – хозяйка леса и хозяйка зверей и птиц («Вышла старуха на крыльцо, крикнула громким голосом – вдруг, откуда только взялись, – набежали всякие звери, налетели всякие птицы»). Она дарует жизнь и смерть, она одновременно и богиня смерти, и богиня жизни – хозяйка жизни и смерти.

За сказками о переходе в иное царство с помощью Бабы-Яги стоит первобытный обряд посвящения. Смысл обряда состоит в том, что посвящаемый подросток или юноша должен умереть, а затем родиться заново – подобно герою сказки, спрыснутому сначала мертвой, а затем живой водой.

Юноша должен раствориться в какой-либо стихии (в основе жизни), а затем заново из нее собраться, составиться. Он должен быть поглощен, съеден мифическим зверем, а затем ожить, став в результате этого сам зверем. Он должен войти в «хозяйку зверей» как мужчина, а затем от нее же родиться как ее дитя.

После прохождения обряда подросток превращается во взрослого мужчину-охотника. Обряд дарит ему «книгу жизни»: теперь он может распознавать приметы, читать следы. Он понимает звериный и птичий язык. Прошедший обряд обретает власть над миром, а это и есть свобода.

Говоря о власти над миром, я имею в виду не такую власть, к которой стремились Александр Македонский или Наполеон, а такую, какую ощутил, например, Петя Ростов в романе Толстого «Война и мир», когда весь внешний мир вдруг вошел в его внутреннюю музыку:

*«Петя стал закрывать глаза и покачиваться.*

*Капли капали. Шел тихий говор. Лошади заржали и подрались. Храпел кто-то.*

*— Ожиг, жиг, ожиг, жиг... — свистела натачиваемая сабля.*

*И вдруг Петя услышал стройный хор музыки, игравшей какой-то неизвестный, торжественно сладкий гимн. Петя был музыкален, так же как Наташа, и больше Николая, но он никогда не учился музыке, и потому мотивы, неожиданно приходившие ему в голову, были для него особенно новы и привлекательны. Музыка играла все слышнее и слышнее. Напев разрастался, переходил из одного инструмента в другой. Происходило то, что называется фугой, хотя Петя не имел ни малейшего понятия о том, что такое fuga. Каждый инструмент, то похожий на скрипку, то на трубы, — каждый инструмент играл свое и, не доиграв еще мотива, сливался с другим, начинавшим почти то же, и с третьим, и с четвертым, и все они сливались в одно и опять разбежались, и опять сливались то в торжественно церковное, то в ярко блестящее и победное.*

*“Ах, да, ведь это я во сне, — качнувшись вперед, сказал себе Петя. — Это у меня в ушах. А может быть, это моя музыка. Ну, опять. Валяй, моя музыка! Ну!..”*

*Он закрыл глаза. И с разных сторон, как будто издалека, затрепетали звуки, стали слаживаться, разбегаться, сливаться, и опять все соединилось в тот же сладкий и торжественный гимн. “Ах, это прелесть что такое!*

Сколько хочу и как хочу”, – сказал себе Петя. Он попробовал руководить этим огромным хором инструментов.

“Ну, тише, тише, замирайте теперь. – И звуки слушались его. – Ну, теперь полнее, веселее. Еще, еще, радостнее. – И из неизвестной глубины поднимались усиливающиеся, торжественные звуки. – Ну, голоса, приставайте!” – приказал Петя. И сначала издали слышались голоса мужские, потом женские. Голоса росли, росли в равномерном торжественном усилии. Пете страшно и радостно было внимать их необычайной красоте.

С торжественным победным маршем сливалась песня, и капли капали, и вжиг, жиг, жиг... свистела сабля, и опять подрались и заржали лошади, не нарушая хора, а входя в него».

«Не нарушая хора, а входя в него». Если вдуматься, такого не может быть. Не могут капать капли, свистеть сабля и ржать лошади так, чтобы получилась «моя музыка». Не может внешний мир совпадать с внутренним. Однако бывает, что совпадает.

Сравните текст Толстого с первым предложением романа «Доктора Живаго»: «Шли и шли и пели “Вечную память”, и когда останавливались, казалось, что ее по заложенному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра». Таков камертон пастернаковского романа. Таково видение мира, возникающее у поэта (или даже просто у человека, которому повезло) благодаря его встрече с Музой (в той или иной ее ипостаси).

## Шаг второй. Звериный двойник

I call to the mysterious one who yet  
Shall walk the wet sands by the edge of the stream  
And look most like me, being indeed my double,  
And prove of all imaginable things  
The most unlike, being my anti-self,  
And standing by these characters disclose  
All that I seek; and whisper it as though  
He were afraid the birds, who cry aloud  
Their momentary cries before it is dawn,  
Would carry it away to blasphemous men<sup>4</sup>.

*William Butler Yeats, Ego dominus tuus*<sup>5</sup>

Хочу обратить ваше внимание на одно интересное явление: человек, встретившийся с «хозяйкой зверей» (или с Изидой, или с Музой), обычно видит и своего двойника.

---

<sup>4</sup> В переводе Григория Кружкова: «Зову таинственного пришлеца, / Который явится сюда, ступая / По мокрому песку, — схож, как двойник, / Со мной, и в то же время — антипод, / Полнейшая мне противоположность; / Он встанет рядом с этим чертёжом / И все, что я искал, откроет внятно, / Вполголоса — как бы боясь, чтоб галки, / Поднявшие базар перед зарей, / Не разнесли по миру нашей тайны».

<sup>5</sup> *Ego dominus tuus* — «Я твой повелитель» (лат.). Название стихотворения Йейтса отсылает к «Новой жизни» Данте — к тому месту, где поэту является Дух любви: «И в размышлении о ней охватил меня сладкий сон, в котором явилось мне дивное видение: казалось мне, будто вижу я в своей комнате облако огненного цвета, за которым я различил облик некоего мужа, видом своим страшного тому, кто смотрит на него; сам же он словно бы пребывал в таком веселии, что казалось это удивительным; и в речах своих он говорил многое, из чего лишь немного я понял, а среди прочего понял такие слова: “*Ego dominus tuus*”. На руках его словно бы спало нагое существо, лишь легко прикрытое, казалось, алой тканью; и, взглядевшись весьма пристально, я узнал Донну поклона, которая за день до того удостоила меня этого приветствия».

Вот как описывается явление Изида, а затем двойника в повести Жерара де Нерваля «Аврелия, или Сновидение и жизнь» (1855):

*«Распростертый на походной кровати, я верил, что вижу, как с неба солекаются покровы, и оно распускается тысячею несслыханных великолепий. Судьба освобожденной Души, казалось, открывается передо мной, будто для того, чтобы внушить мне сожаление о том, что всеми силами моего духа я пожелал вновь ступать по земле, которую должен был покинуть... Огромные круги прорисовывались в бесконечности, подобные кругам, образующимся на воде, взволнованной падением тела; каждая область, населенная лучезарными фигурами, окрашивалась, колебалась и таяла в свой черед, и божество, всегда одно и то же, сбрасывало с улыбкой летучие маски своих разнообразных воплощений и скрывалось наконец, неуловимое, в мистическом сиянии неба Азии.*

*Это небесное видение, в силу одного из тех феноменов, что каждый мог испытывать иногда в дреме, не исключало полностью сознания того, что творилось вокруг. Лежа на походной кровати, я слышал, что солдаты рассуждают о некоем неизвестном, задержанном подобно мне, голос которого раздавался тут же в комнате. По особому чувству вибрации мне казалось, что этот голос звучал у меня в груди и что моя душа, так сказать, раздваивалась — поделенная отчетливо между видением и реальностью. На мгновение мне пришла в голову идея повернуться с усилием к тому, о ком шла речь, но затем я задрожал от ужаса, вспомнив предание, хорошо известное в Германии, которое говорит, что у каждого человека есть двойник и что, если его видишь, смерть близка. — Я закрыл глаза и пришел в смутное состояние духа, в котором фантастические или реальные фигуры, которые меня окружали, дробились в тысяче ускользающих видений. Одно мгновение я видел рядом двух моих друзей, которые требовали выдать меня, солдаты на меня указывали; затем открылась дверь, и некто моего роста, чьего лица*

я не видел, вышел вместе с моими друзьями, которых я звал понапрасну. “Но это ошибка! – вскричал я про себя, – за мной они пришли, а другой уходит!” Я производил столько шума, что меня поместили в карцер».



Михаил Ларионов. Зима (1912). Справа от богини (обнаженность в данном случае – один из ее божественных признаков наряду с разведенными руками и покровом), а также справа от дерева (Древо жизни) зритель картины видит своего териоморфного двойника, пристально на него смотрящего, – птицу, ко<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Сравните с тем, как австрийский психиатр и психолог Виктор Франкл в книге «Человек в поисках смысла» (1946) описывает охватившее его чувство осмысленности жизни (в концентрационном лагере!): «В другой раз мы работали в траншее. Был серый рассвет; серым было небо над нами, серым был снег в бледном свете хмурого утра; серыми были наши лохмотья, и серыми были наши лица. Я снова молча разговаривал со своей женой, а может, я пытался найти смысл моих страданий, моего медленного умирания. В последнем яростном протесте против безнадежности и неминуемой смерти я почувствовал, как мой дух прорывается через окутывающий все мрак. Я чувствовал, как он переступает через границы этого бессмыслен-

(Все это Нерваль переживал на самом деле: он испытывал приступы сумасшествия, действительно попадал в сумасшедший дом.)

Как возникает двойник? Герой, словно Нарцисс, склоняется над миром, словно над большим зеркалом, — и видит себя отраженным в нем. Двойник — это он же, но слитый с миром. Это он же, но после того, как его поглотит и затем изрыгнет мифический зверь. Такой двойник-антипод нередко предстает как териоморфный (звероподобный) двойник героя. (Я для простоты буду далее называть его звериным двойником.)

Двойник-антипод обладает некоторым набором признаков, «аксессуаров» и сопровождающих явлений и действий, таких как косматость (либо собственная, либо шкуры или тулупа), экзотическая смуглость или темные волосы, неподвижный (или сверкающий) взгляд, нож (или меч, или топор), отрезанная голова, подмигивание, появление в виде подающей признаки жизни статуи или оживающего портрета, умение говорить на особом языке или на множестве языков, связь со стихией (морем, лесом, снегом...), безумие или

---

ного мира, и откуда-то я услышал победное “Да” в ответ на мой вопрос о существовании конечной цели. В этот момент зажегся свет в окне далекого домика, будто нарисованного на горизонте, среди серости раннего баварского утра. “Et lux in tenebris lucet” — и свет засиял в темноте. Часами я стоял, врубаясь в ледяную землю. Прошел мимо охранник, осыпая меня оскорблениями. Я опять стал общаться со своей любимой. Я все больше и больше чувствовал ее присутствие рядом со мной, казалось, что я могу дотронуться до нее, протянуть руку и сжать ее руку. Чувство было очень сильным: она была тут. И в это мгновение птица тихо слетела вниз и села прямо передо мной, на кучу накопанной мной земли, и пристально посмотрела на меня». Жена в этом тексте предстает источником жизни. Будучи «хозяйкой зверей и птиц», она посылает герою птицу. (Жена Франкла к этому времени уже погибла в концлагере, но он об этом еще не знает.)

просто необычность поведения, решающее влияние (пагубное или благотворное) на судьбу героя... Иногда двойник является близнецом или братом героя (или братается с ним, обмениваясь чем-либо: крестиками, одеждой...)

Примеров героя и его двойника-антипода можно привести сколько угодно. Вспомним Гильгамеша и его напарника-побратима Энкиду из шумеро-аккадского эпоса, героя-рассказчика Измаила и туземца Квикега из романа Германа Мелвилла «Моби Дик, или Белый кит», Петра Гринева и Пугачева из романа Пушкина «Капитанская дочка», князя Мышкина и Рогожина из романа Достоевского «Идиот», а также Иисуса Христа и Иоанна Предтечу (который чем-то напоминает Энкиду: носит грубую одежду из верблюжьей шерсти и подпоясывается кожаным ремнем, питается диким медом и акридами. Не случайно он часто на иконах изображается косматым и в шкуре, а в некоторых народных традициях почитается как покровитель животных).

В повести Джойса сразу после описания видения Стивена мы читаем про то, как он видит и воспринимает своего товарища Крэдли. Вот это описание:

*«Почему, думая о Крэдли, он никогда не может вызвать в своем воображении всю его фигуру, а только голову и лицо? Вот и теперь, на фоне серого утра, он видел перед собой – словно призрак во сне – отсеченную голову, маску мертвеца с прямыми жесткими черными волосами, торчащими надо лбом, как железный венец, лицо священника, аскетически-бледное, с широкими крыльями носа, с темной тенью под глазами и у рта, лицо священника с тонкими, бескровными, чуть усмехающимися губами, – и вспомнил, как день за днем, ночь за ночью он рассказывал Крэдли о всех своих душевных невзгодах, метаниях и стремлениях, а ответом*

друга было только внимающее молчание. Стивен уже было решил, что лицо это — лицо чувствующего свою вину священника, который выслушивает исповеди тех, кому он не властен отпустить грехи, и вдруг словно почувствовал на себе взгляд темных женственных глаз.

Это видение как бы приоткрыло вход в странный и темный лабиринт мыслей, но Стивен тотчас же отогнал его, чувствуя, что еще не настал час вступить туда. <...>

Значит, он — Предтеча. Итак, питается преимущественно копченой грудинкой и сушеными фигами. Понимай: акридами и диким медом. Еще — когда думаю о нем, всегда вижу суровую отсеченную голову или мертвую маску, словно выступающую на сером занавесе или на плащанице».

Юрию Живаго также является его двойник-антипод — его «сводный брат Евграф, в оленьей дохе». («Евграф» по-гречески означает «хорошо пишущий», «благотписец».) Причем появляется сразу после того, как стихия снежной бури (проникшая в роман из пушкинской «Капитанской дочки») вкладывает в руки Юрия «первые декреты новой власти»:

*«Юрий Андреевич загибал из одного переулка в другой и уже потерял счет сделанным поворотам, как вдруг снег повалил густо-густо и стала разыгрываться метель, та метель, которая в открытом поле с визгом стелется по земле, а в городе мечется в тесном тупике, как заблудившаяся.*

*Что-то сходное творилось в нравственном мире и в физическом, вблизи и вдали, на земле и в воздухе. Где-то, островками, раздавались последние залпы сломленного сопротивления. Где-то на горизонте пузырями вскакивали и лопались слабые зарева залитых пожаров. И такие же кольца и воронки гнала и завивала метель,*

дымясь под ногами у Юрия Андреевича на мокрых мостовых и панелях.

На одном из перекрестков с криком "Последние известия!" его обогнал пробежавший мимо мальчишка-газетчик с большой кипой свежееотпечатанных оттисков под мышкой.

– Не надо сдачи, – сказал доктор. Мальчик еле отделил прилипший к кипе сырой листок, сунул его доктору в руки и канул в метель так же мгновенно, как из нее вынырнул.

Доктор подошел к горевшему в двух шагах от него уличному фонарю, чтобы тут же, не откладывая, пробежать главное.

Экстренный выпуск, покрытый печатью только с одной стороны, содержал правительственное сообщение из Петербурга об образовании Совета Народных Комиссаров, установлении в России советской власти и введении в ней диктатуры пролетариата. Далее следовали первые декреты новой власти и публиковались разные сведения, переданные по телеграфу и телефону.

Метель хлестала в глаза доктору и покрывала печатные строчки газеты серой и шуришащей снежной крупой. Но не это мешало его чтению. Величие и вековечность минуты потрясли его и не давали опомниться.

Чтобы все же дочитать сообщения, он стал смотреть по сторонам в поисках какого-нибудь освещенного места, защищенного от снега. Оказалось, что он опять очутился на своем заколдованном перекрестке и стоит на углу Серебряного и Молчановки, у подъезда высокого пятиэтажного дома со стеклянным входом и просторным, освещенным электричеством, парадным.

Доктор вошел в него и в глубине сеней под электрической лампочкой углубился в телеграммы.

Наверху над его головой послышались шаги. Кто-то спускался по лестнице <...>.

Глаза Юрия Андреевича, с головой ушедшего в чтение, были опущены в газету. Он не собирался поднять их

*и разглядывать постороннего. Но, добежав донизу, тот с разбега остановился. Юрий Андреевич поднял голову и посмотрел на спускавшегося.*

*Перед ним стоял подросток лет восемнадцати в негнувшейся оленьей дохе, мехом наружу, как носят в Сибири, и такой же меховой шапке. У мальчика было смуглое лицо с узкими киргизскими глазами. Было в этом лице что-то аристократическое, та беглая искорка, та прячущаяся тонкость, которая кажется занесенной издалека и бывает у людей со сложной, смешанной кровью.*

*Мальчик находился в явном заблуждении, принимая Юрия Андреевича за кого-то другого. Он с дичливою растерянностью смотрел на доктора, как бы зная, кто он, и только не решаясь заговорить. Чтобы положить конец недоразумению, Юрий Андреевич смерил его взглядом и обдал холодом, отбивающим охоту к сближению.*

*Мальчик смешался и, не сказав ни слова, направился к выходу. Здесь, оглянувшись еще раз, он отворил тяжелую, расшатанную дверь и, с лязгом ее захлопнув, вышел на улицу».*

Возникнув из снежной бури (так, в сказках появление дракона обычно сопровождается ветром и грозой), этот «чудной, загадочный» Евграф играет в романе роль сказочного помощника героя (примечательно, что в следующий раз Юрий видит его сквозь бред болезни, то есть двойник как бы снится герою). Двойник не только помогает Юрию Живаго, но и направляет его судьбу:

*«Он (Юрий. – И. Ф.) стал выздоравливать. Сначала, как блаженный, он не искал между вещами связи, все допускал, ничего не помнил, ничему не удивлялся. Жена кормила его белым хлебом с маслом и пила чаем с сахаром, давала ему кофе. Он забыл, что этого*

не может теперь быть, и радовался вкусной пище, как поэзии и сказке, законным и полагающимся при выздоровлении. Но в первый же раз, что он стал соображать, он спросил жену:

– Откуда это у тебя?

– Да всё твой Граня.

– Какой Граня?

– Граня Живаго.

– Граня Живаго?

Ну да, твой омский брат Евраф. Сводный брат твой. Ты без сознания лежал, он нас всё навещал.

– В оленьей дохе?

– Да, да. Ты сквозь беспмятство, значит, замечал? Он в каком-то доме на лестнице с тобой столкнулся, я знаю, он рассказывал. Он знал, что это ты, и хотел представиться, но ты на него такого страху напустил! Он тебя обожает, тобой зачитывается. Он из-под земли такие вещи достает! Рис, изюм, сахар. Он уехал опять к себе. И нас зовет. Он такой чудной, загадочный. По-моему, у него какой-то роман с властями. Он говорит, что на год, на два надо куда-нибудь уехать из больших городов, “на земле посидеть”. Я с ним советовалась насчет Крюгеровских мест. Он очень рекомендует. Чтобы можно было огород развести, и чтобы лес был под рукой. А то нельзя же погибать так покорно, по-бараньи.

В апреле того же года Живаго всей семьей выехали на далекий Урал, в бывшее имение Варыкино, близ города Юрятина».

И в дальнейшем течении романа этот двойник олицетворяет собой Провидение:

«Удивительное дело! Это мой сводный брат. Он носит одну со мною фамилию. А знаю я его, собственно говоря, меньше всех.

*Вот уже второй раз вторгается он в мою жизнь добрым гением, избавителем, разрешающим все затруднения. Может быть, состав каждой биографии наряду со встречающимися в ней действующими лицами требует еще и участия тайной неведомой силы, лица почти символического, являющегося на помощь без зова, и роль этой благодетельной и скрытой пружины играет в моей жизни мой брат Евграф?»*

А вот самое первое упоминание о Евграфе в романе:

*«Есть дело о Живаговском наследстве для прокормления адвокатов и взимания судебных издержек, но никакого наследства в действительности не существует, одни долги и путаница, да еще грязь, которая при этом всплывает. <...>*

*Оказывается, еще при жизни мамы отец увлекался одной мечтательницей и сумасбродкой, княгиней Столбуновой-Энрици. У этой особы от отца есть мальчик, ему теперь десять лет, его зовут Евграф.*

*Княгиня — затворница. Она безвыездно живет с сыном в своем особняке на окраине Омска на неизвестные средства. Мне показывали фотографию особняка. Красивый пятиконный дом с цельными окнами и лепными медальонами по карнизу. И вот все последнее время у меня такое чувство, будто своими пятью окнами этот дом недобрый взглядом смотрит на меня через тысячи верст, отделяющие Европейскую Россию от Сибири, и рано или поздно меня сглазит. Так на что мне это все: выдуманные капиталы, искусственно созданные соперники, их недоброжелательство и зависть? И адвокаты».*

Угрожающий образ дома как будто вполне объясняется запутанным отцовым наследством. На самом же деле в нем узнается один из видов двойника-антипода. Герой, склоняясь над миром, как над зеркалом, как над



*Недобро глядящий дом в фильме Дэвида Линча «Синий бархат» (1976). В этом доме герою предстоит встретить свою «Музу», свою «богиню жизни и смерти»<sup>7</sup>, а также убить своего двойника-антипода (выстрелом в голову). «Синий бархат» – платье богини и вместе с тем стихия, похожая на морскую (колебанием синего бархата начинается и заканчивается фильм). В начале же фильма взгляд зрителя погружается в темный туннель найденного героем отрезанного (и уже гниющего) уха, а в конце – выходит (отдаляясь) из уха спящего героя. Обряд посвящения (составляющий содержание фильма) имеет место в голове*

---

<sup>7</sup> Эта Муза явилась Линчу в детстве: «Обычно мой отец выходил и звал нас с братом, когда пора было идти домой. Однажды осенним вечером, было уже довольно поздно... Не помню, что мы делали, но через улицу от нас из темноты вдруг возникла, словно странный сон, голая женщина. Я никогда раньше не видел голой женщины. У нее была красивая белая, бледная кожа. Она была абсолютно голая, и, по-моему, ее губы были в крови... Она казалась каким-то великаном, все приближалась и приближалась, мой брат расплакался. С ней что-то было очень не так. Не знаю, что с ней случилось, но она села на бордюр и заплакала. Это всё было очень загадочно, будто мы наблюдали нечто потустороннее. Я хотел чем-нибудь ей помочь, но я был маленьким, я не знал, что делать. Больше я ничего не помню». Именно так изобразил эту «богиню» Линч в фильме «Синий бархат»: обнаженной женщиной с кровью на губах, выходящей в ночной город.

водным простором, подчас видит себя как умноженного двойника, видит множество пристально (и часто недобро) глядящих на него глаз, видит свою собственную многоочитую «тень». Например, так происходит в гоголевской повести «Портрет»: «Страшные портреты глядели с потолка, с полу, комната расширилась и продолжалась бесконечно, чтобы более вместить этих неподвижных глаз».



*Рене Магритт. Голконда (1953). Бесконечным двойникам здесь соответствует и «многоочитый» дом*

Двойник-антипод часто является либо как «тень», либо как ее вариант — смуглый восточный человек (таков, например, старик в гоголевском «Портрете»).

Двойник черен, темен потому, что он проводит героя через смерть, делает его невидимым.

Двойник как «тень» есть у Пушкина. Это «черный человек» в «Моцарте и Сальери» («Мне день и ночь покоя не дает / Мой черный человек. За мною всюду / Как тень он гонится»). Похож на «тень» и Рогожин



Рисунок Федерико Гарсиа Лорки. Когда Федерико было восемь лет, ему — мальчику из хорошей семьи, любившему чтение, рисование, музыку и, соответственно, одиночество, явился цыганский мальчик, бродяга-оборванец по имени Амарго, его двойник-антипод<sup>8</sup>. “Amargo” по-испански значит «горький»<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Гарсиа Лорка рассказал об этом так (в лекции «Цыганское романсеро»): «Скажу несколько слов об одной темной андалузской силе — об Амарго, кентавре ненависти и смерти. Мне было восемь лет, я играл у себя дома в Фуэнте-Вакеросе, и вдруг в окно заглянул мальчик — он показался мне великаном. В глазах его было столько презрения и ненависти, что мне не забыть их до смерти. Он плюнул в комнату и исчез. Голос издалека позвал: «Сюда, Амарго!» С тех пор Амарго жил и рос в моем воображении, и я даже, кажется, понял, почему он, ангел отчаянья и смерти, поставленный у врат Андалузии, так смотрел на меня. Как наваждение, он вошел в мои стихи. И сейчас я уже не знаю, видел ли я его или он привиделся мне, выдумал я его или он и вправду чуть было не задушил меня».

<sup>9</sup> Амарго («era moreno у amargo» — «был смуглым и горьким» — «Песня матери Амарго») стал для Федерико олицетворением горечи жизни — жизни, сквозь которую просвечивает лунный свет смерти. Опорные образы поэзии Лорки связаны с Амарго-горечью: луна («Он на луне, мой Амарго» — «Песня матери Амарго»); терпкие или ядовитые растения и плоды: кислый лимон (к тому же желтый или желто-зеленый, как луна, — зелены, кстати сказать, и глаза Амарго) и ядовитый олеандр

в романе Достоевского «Идиот». Князь Мышкин то и дело ощущает на себе чей-то страшный взгляд.



*Кадр из фильма Акиры Куросавы «Идиот» (1951). Камеда-Мышкин на фоне взгляда Акамо-Рогожина – он уходит из дома Акамо, провожающего его взглядом (здесь мы видим переход от одного кадра к другому – и их наложение). Камеда входил в дом Акамо, словно в некую снежно-ледяную пещеру (вместе с тем напоминающую лабиринт). «– Я почувствовал, твой дом должен быть именно таким – таким темным». Дом Акамо-Рогожина похож на своего хозяина*

Потом оказывается, что это взгляд выслеживающего его Рогожина, его двойника-тени. (Не случайно и то, что князь – «очень белокур», а Рогожин – «почти

---

(оба – символы несчастливой любви), маслина (оливка) (рифмующаяся с луной: luna – aseituna), крапива и цикута; нож или ножи (а также кинжалы, шпаги, стрелы, змеи: «Так прощается с жизнью птица / Под угрозой змеиного жала. / О гитара, / Бедная жертва / Пяти проворных кинжалов!» – перевод Марины Цветаевой); наконец, вся цыганская тема Гарсиа Лорки (о поимке и убиении цыгана).

черноволосый». А то, что Рогожин — звериный двойник, мы видим по его тулупу, оттеняющему нечто звериное в его облике: «Он был тепло одет, в широкий, мерлушечий, черный, крытый тулуп».) Рогожинский взгляд как бы отделен от конкретного человека, словно устремлен в романе не только на князя Мышкина, но и сквозь роман прямо на читателя.

Примечателен и нож Рогожина. Поскольку путь героя к двойнику-антиподу лежит через смерть (жертвоприношение), очень часто при этом возникает и образ орудия умерщвления — ритуальный (или жертвенный) нож.



*Нож, расположенный между Камеда-Мышкиным и Акамо-Рогожиным (продолжение разговора в доме-пещере Полифема): «— Ты им разрезаешь бумагу? — Да. — Но это ведь не нож для разрезания бумаги, правда? — Это нож мясника. Но я могу им резать все, что хочу»*

Когда автор в своем повествовании доходит до образа двойников, он подспудно ощущает, что должен

появиться, условно говоря, нож. Это может быть действительно нож, это может быть и гарпун, и томагавк — как в «Моби Дике», и топор — как в «Капитанской дочке» Пушкина (во сне Петра Гринёва: «Тогда мужик вскочил с постели, выхватил топор из-за спины и стал махать во все стороны. Я хотел бежать... и не мог; комната наполнилась мертвыми телами; я спотыкался о тела и скользил в кровавых лужах...»).



*После того как Камеда-Мышкин увидел на мосту выслеживающего его Акамо-Рогожина, он в растерянности идет по улице — и вдруг замечает в одной из витрин ножи («Что я увидел? Что там сверкнуло?»). Так упорный, «ножевой» взгляд двойника оказывается умноженным. Здесь соединились два признака двойника-антипода: умноженный взгляд и ритуальный нож<sup>10</sup>*

<sup>10</sup> Если в стихотворении Рильке «Архаический торс Аполлона» на человека из любой точки устремлен взгляд («...ведь здесь нет ни единого места, которое бы тебя не видело»), то в стихотворении Гарсиа Лорки «Перекресток» на человека отовсюду устремлен нож (в переводе В. Парнаха, в подлиннике — кинжал):

Восточный ветер.  
Фонарь и дождь.

Вот как, например, возникает нож в романе Германа Гессе «Степной волк» (1927), причем его появление служит поводом для появления перед Гарри Галлером его звериного двойника:

*«Тяжелая волна страха и мрака захлестнула мне сердце, всё снова вдруг встало передо мной, я снова почувствовал вдруг в глубинах души беду и судьбу. В отчаянии я полез в карман, чтобы достать оттуда фигуры, чтобы немного поколдовать и изменить весь ход моей партии. Фигур там уже не было. Вместо фигур я вынул из кармана нож. Испугавшись до смерти, я побежал по коридору, мимо дверей, потом вдруг остановился у огромного зеркала и взглянул в него. В зеркале стоял, с меня высотой, огромный прекрасный волк, стоял тихо, боязливо сверкая беспокойными глазами. Он нет-нет да подмигивал мне...»*

В романе Гессе двойником Гарри является, во-первых, он сам — в своей ипостаси степного волка, во-вторых, музыкант Пабло — «экзотический красавец-полубог», с которым его знакомит Гермина — его «Прекрасная Дама» (можно сказать, его Муза): «...познакомила меня с саксофонистом, смуглым, красивым молодым человеком испанского или южноамериканского происхождения, который, как она

---

И прямо в сердце  
нож.  
Улица —  
дрожь  
натянутого  
провода,  
дрожь  
огромного овода.  
Со всех сторон,  
куда ни пойдешь,  
прямо в сердце —  
нож.

сказала, умел играть на всех инструментах и говорить на всех языках мира». Потом Гарри замечает и «его сияющий, его прекрасный звериный взгляд». Двойничество в романе подчеркивается и тем, что Гермина напоминает главному герою его друга детства — Германа (между прочим, так зовут и автора). Такой вот переплет: внутренний двойник (волк) + внешний двойник (Пабло) + двойник в «Прекрасной Даме» (и он же — автор).

Двойник у героя может быть и не один, может быть даже целая система двойников. Помимо Евграфа, двойником-антиподом Живаго является Паша Антипов, в дальнейшем превратившийся в Стрельникова. Есть несколько интересных моментов, которые об этом свидетельствуют. Например, Живаго говорит, что он испытывает к Стрельникову не ревность, не соперничество, а «чувство печального братства с ним». Примечательна и первая встреча героев. Встречи, собственно говоря, не было, а был странный, оторванный от кого-либо, неживой взгляд оттаявшего кружка в окне. В комнате за окном находились Лара с Пашей, а Юра проезжал мимо дома и видел этот кружок — и в нем свечу. То есть здесь такой же пристальный взгляд неживого мира еще до всякой встречи с двойником, какой мы видели при, так сказать, правстрече с Евграфом (я имею в виду дом с «недобрым взглядом»):

*«Они проезжали по Камергерскому. Юра обратил внимание на черную протаявшую скважину в ледяном наросте одного из окон. Сквозь эту скважину просвечивал огонь свечи, проникавший на улицу почти с сознательностью взгляда, точно пламя подсматривало за едущими и кого-то поджидало.*

*“Свеча горела на столе. Свеча горела...” — шептал Юра про себя начало чего-то смутного, неоформившегося,*

*в надежде, что продолжение придет само собой, без принуждения. Оно не приходило».*

А в конце романа из разговора Лары и Евграфа сразу после смерти Живаго выясняется, что последняя квартира, которую достал Юре Евграф, как раз и была той квартирой Паши Антипова, из которой когда-то за Юрой подсматривало пламя:

*« — Вы говорите, что меня не поняли. Что же тут непонятного? Приехала в Москву, сдала вещи в камеру хранения, иду по старой Москве, половины не узнаю, — забыла. Иду и иду, спускаюсь по Кузнецкому, поднимаюсь по Кузнецкому переулку, и вдруг что-то до ужаса, до крайности знакомое, — Камергерский. Здесь расстрелянный Антипов, покойный муж мой, студентом комнату снимал, именно вот эту комнату, где мы с вами сидим. Дай, думаю, наведуось, может быть, на мое счастье живы старые хозяева. Что их и в помине нет и тут все по-другому, это ведь я потом узнала, на другой день и сегодня, постепенно из опросов, но ведь вы были при этом, зачем я рассказываю? Я была как громом сражена, дверь с улицы настезь, в комнате люди, гроб, в гробу покойник. Какой покойник? Вхожу, подхожу, я думала, — с ума сошла, грежу, но ведь вы были всему свидетелем, не правда ли, зачем я вам это рассказываю?*

*— Погодите, Лариса Федоровна, я перебыю вас. Я уже говорил вам, что я и брат и не подозревали того, сколько с этой комнатой связано удивительного. Того, например, что когда-то в ней жил Антипов».*

И еще:

*«И она стала напрягать память, чтобы восстановить тот рождественский разговор с Пашенькой, но ничего не могла припомнить, кроме свечи, горевшей на подоконнике, и протаявшего около нее кружка в ледяной коре стекла.*

*Могла ли она думать, что лежащий тут на столе умерший видел этот глазок проездом с улицы и обратил на свечу внимание? Что с этого, увиденного снаружи, пламени, — “Свеча горела на столе, свеча горела” — пошло в его жизни его предназначение?»*

Двойник-антипод героя нередко погибает. Это, видимо, отражает тот аспект обряда посвящения, что герой проходит через смерть.

Стрельников погибает, а Живаго оказывается в его квартире. В романе Германа Мелвилла «Моби Дик» (1851) туземец Квикег погибает, а Измаил выплывает и спасается в очень специфической лодке, изготовленной по просьбе Квикега. (Заболев, Квикег поручает корабельному плотнику сделать для себя нетонущий гроб, гроб-челнок. Квикег выздоравливает, но гроб пригоняется Измаилу: когда Белый кит топит судно, Измаил спасается в этом гробе-челноке Квикега.)

Стрельников застрелился, Живаго находит его и видит следующее:

*«Юрий Андреевич развел огонь в плите, взял ведро и пошел к колодезю за водою. В нескольких шагах от крыльца, вкось поперек дорожки, упав и уткнувшись головой в сугроб, лежал застрелившийся Павел Павлович. Снег под его левым виском сбился красным комком, вымокли в луже натекашей крови. Мелкие, в сторону брызнувшие капли крови скатались со снегом в красные шарики, похожие на ягоды мерзлой рябины».*

Это страшный привет от «рыжелистой рябины», от «хозяйки зверей» — дарительницы как жизни, так и смерти.

Примечательно, что двойник часто поражается в голову (или в шею). В результате этого он может

представать либо человеком со шрамом, либо «всадником без головы», либо мертвой головой (которая так или иначе оживает и взаимодействует с героем).

Роль двойника не только в том, чтобы помочь герою в его судьбе. Двойник-антипод может быть даже враждебен герою. Но после встречи с ним герой начинает ощущать «его предназначение», то есть получает умение читать книгу жизни, начинает постигать линию своей судьбы в сочетании с линиями судеб других людей. К примеру, Генрих, герой романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (1800), спустившись в пещеру, встречается там неожиданно отшельника, сидящего над книгой, которая написана на незнакомом Генриху языке. Перелистывая затем эту книгу и рассматривая картинки, Генрих находит «свое собственное изображение среди других фигур». И, видимо, рассказ о своей жизни, как уже прожитой, так и еще предстоящей ему.

А до этого Генриху снится, что он, пройдя через ход в скале, встречается голубой цветком (так сказать, свою Музу):

*«Но то, что его полновластно притягивало, было высоким светло-голубым цветком, стоявшим у самого источника и прикасавшимся к нему своими широкими блестящими листьями. Кругом росли бесчисленные и разнообразные цветы, удивительный аромат наполнял воздух. Он не видел ничего, кроме голубого цветка, и рассматривал его долго, с несказанной нежностью. Наконец он захотел к нему приблизиться, и тогда цветок вдруг начал двигаться и изменяться, листья заблестели сильнее и прижались к растущему стеблю, цветок склонился к нему навстречу, и лепестки раскрылись широким воротником, в котором светилось нежное лицо».*

В «свое собственное изображение среди других фигур» вглядывается и Юрий Живаго — например, в трамвае — перед самой смертью:

*«Юрию Андреевичу вспомнились школьные задачи на исчисление срока и порядка пущенных в разные часы и идущих с разною скоростью поездов, и он хотел припомнить общий способ их решения, но у него ничего не вышло, и, не доведя их до конца, он перескочил с этих воспоминаний на другие, еще более сложные размышления.*

*Он подумал о нескольких развивающихся рядом существовании, движущихся с разною скоростью одно возле другого, и о том, когда чья-нибудь судьба обгоняет в жизни судьбу другого, и кто кого переживает. Нечто вроде принципа относительности на житейском ристалище представилось ему, но, окончательно запутавшись, он бросил и эти сближения».*

Сравним это с началом повести Новалиса «Ученики в Саисе» (1802), посвященной Изиде:

*«Причудливы стези людские. Кто наблюдает их в поисках сходства, тот распознает, как образуются странные начертания, принадлежащие, судя по всему, к неисчислимым, загадочным письменам, приметным повсюду: на крыльях, на яичной скорлупе, в тучках, в снежинках, в кристаллах, в камнях различной формы, на замерзших водах, в недрах и на поверхности гор, в растительном и животном царстве, в человеке, в небесных огнях, в расположении смоляных и стеклянных шариков, чувствительных к прикосновению, в металлических опилках вокруг магнита и в необычных стечениях обстоятельств. Кажется, вот-вот обрешь ключ к чарующим письменам, постигнешь этот язык, однако смутное чаянье избегает четких схем, как бы отказывается отлиться в ключ более совершенный.*

*Наши чувства как бы пропитаны всеобщим растворителем. Лишь на мгновение твердеют наши влечения и помыслы. Таково происхождение чаяний, однако слишком быстро все тает вновь, как прежде, перед взором».*

В романе Томаса Манна «Волшебная гора» (1924) главный герой Ганс Касторп, попав на «волшебную гору» (в швейцарский горный туберкулезный санаторий), встречается там как бы свою Музу (однако, поскольку он не поэт, а инженер, назовем ее «Прекрасной Дамой») – русскую пациентку (с французской фамилией) Клавдию Шошá (которая, входя в столовую, каждый раз хлопает дверью, что поначалу неприятно удивляет Ганса. Но, конечно, это хлопанье есть знак, нарушающий приличие и повседневность, есть признак богини). Она ему кого-то напоминает. В какой-то момент Ганс Касторп идет в горы, впадает там в сон – и видит свое школьное детство. И понимает, что Клавдия Шоша напоминает ему мальчика, Пшибыслава Хиппе, с которым он учился в школе, к которому его непреодолимо, настойчиво тянуло, но с которым он заговорил только один раз. Мальчик был, как и Клавдия, экзотического происхождения и соответствующей внешности:

*«Он родился в Мекленбурге и, видимо, унаследовал от предков смешанную кровь – германскую и вендо-славянскую, или наоборот. Его коротко остриженные волосы на круглой голове были белокурыми, а глаза, голубовато-серые или серо-голубые, подобно изменчивому и неопределенному цвету далеких гор, имели необычную форму: они были узкие и даже чуть раскосые, а под ними резко выступали широкие скулы – склад лица, отнюдь не уродовавший мальчика и делавший его даже привлекательным, но послуживший достаточным основанием для того, чтобы товарищи прозвали его “Киргизом”».*

Дальше происходят события, которые еще больше объединяют для героя эти два образа (Клавдии как «хозяйки зверей»<sup>11</sup> и Пшибыслава как «звериного двойника»). Ганс ощущает встречу с Клавдией как судьбоносную:

*«Но особенно примечательны были глаза — узкие, с каким-то пленительным киргизским разрезом (таким его находил Ганс Касторп), серовато-голубые или голубовато-серые, цвета далеких гор, глаза, которые при взгляде в сторону, — но не для того, чтобы увидеть что-нибудь, — как будто томно затуманивались ночной дымкой. И эти глаза Клавдии беззастенчиво и несколько угрюмо рассматривали его совсем близко и своим разрезом, цветом и выражением жутко и ошеломляюще напоминали глаза Пшибыслава Хиппе! Впрочем, “напоминали” совсем не то слово, — это были те же глаза, и той же была широкая верхняя часть лица, чуть вдавленный нос, — все, вплоть до яркого румянца на белой коже, — у мадам Шоша, да и у всех обитателей санатория он отнюдь не служил признаком здоровья, ибо являлся только результатом продолжительного лежания на свежем воздухе, — словом, все было такое же, как у Пшибыслава, и тот совершенно так же глядел на Ганса*

---

<sup>11</sup> Сходство мадам Шоша с древними изображениями богинь подчеркнуто и зачарованным любованием Ганса ее руками: «...но руки Клавдии были обнажены до плеч — полные, нежные, вероятно прохладные, и такие белые на шелковистом темном фоне платья, выделявшиеся так умопомрачительно, что Ганс Касторп невольно закрыл глаза и прошептал: “Господи!” <...>

— Внимательно гляди, — услышал словно издалека голос Сеттембрини Ганс Касторп, провожавший ее глазами, когда она устремилась к застекленной двери, чтобы выйти из столовой. — Она — Лилит.

— Кто? — удивился Ганс Касторп.

Литератор чему-то обрадовался. Он пояснил:

— Первая жена Адама. Берегись...»

Касторпа, когда они встречались мимоходом на школьном дворе.

Ганс Касторп был потрясен. Но, несмотря на восторг, вызванный этой встречей, в него начал закрадываться страх, ощущение такой же стесненности, какую вызвала замкнутость в ограниченном пространстве вместе с ожидавшими его благоприятными возможностями. И если давно забытый Пшибыслав снова встретил его здесь наверху в образе Клавдии Шоша и посмотрел на него теми же киргизскими глазами, это тоже было какой-то замкнутостью наедине с неизбежным и неотвратимым, — неизбежным в жутком и счастливом смысле этого слова, оно было богато надеждами и вместе с тем от него веяло чем-то пугающим, даже грозным...»

Слова «замкнутость в ограниченном пространстве вместе с ожидавшими его благоприятными возможностями» означают, между прочим, что герой попал в «избушку на курьих ножках», которую никак нельзя обойти, если хочешь обрести власть над судьбой. Он попал в ограниченное, но художественное пространство. Ограниченное так, как картина ограничена рамой. Это особое, волшебное место, в котором возможна fuga, соединяющая человека с миром.

Наряду с Клавдией «источником жизни и смерти» в романе «Волшебная гора» работает снежная стихия. (Можно сказать, что Клавдия Шоша — Снежная королева<sup>12</sup>, то есть разновидность богини смерти. Не

---

<sup>12</sup> Из сказки Андерсена «Снежная королева» (Снежная королева — тоже Изида, но именно в ипостаси богини смерти):

«А на дворе бушевала метель.

— Это роятся белые пчелки, — сказала старая бабушка.

— А у них есть королева? — спросил мальчик, потому что он знал, что у настоящих пчел она есть.

— Есть, — ответила бабушка. — Королева летает там, где снежный рой всего гуще; она больше всех снежинок и никогда

случайно она — «подточенная червем болезни». Или вот: Ганса Касторпа чарует «окончательная, подчеркнутая и ослепительная нагота этих великолепных рук, принадлежавших отравленному болезнью телу».) Так, в главе «Снег» сначала рассказывается, как необычно много снега выпало в эту зиму, затем описывается пурга:

*«Но все по-прежнему оставалось растворенным в бледной бесплотной нежности, без единой линии, которую мог бы уследить глаз. Очертания вершин расплывались, таяли, застилались туманом. Слабо освещенные заснеженные плоскости, громоздясь одна над другою, вводили взор в небытие. <...>*

---

не лежит подолгу на земле, а снова улетает с черной тучей. Иногда в полночь она летает по улицам города и заглядывает в окна, — тогда они покрываются чудесными ледяными узорами, словно цветами.

— Мы видели, видели, — сказали дети и поверили, что все это сушая правда.

— А может Снежная королева придти к нам? — спросила девочка.

— Пусть только попробует! — сказал мальчик. — Я посажу ее на раскаленную печку, и она растает.

Но бабушка погладила его по голове и завела разговор о другом.

Вечером, когда Кай вернулся домой и уже почти разделся, собираясь лечь в постель, он забрался на скамеечку у окна и заглянул в круглое отверстие в том месте, где оттаял лед. За окном порхали снежинки; одна из них, самая большая, опустилась на край цветочного ящика. Снежинка росла, росла, пока, наконец, не превратилась в высокую женщину, закутанную в тончайшее белое покрывало; казалось, оно было соткано из миллионов снежных звездочек. Женщина эта, такая прекрасная и величественная, была вся из льда, из ослепительного, сверкающего льда, — и все же живая; глаза ее сияли, как две ясные звезды, но в них не было ни тепла, ни покоя. Она склонилась к окну, кивнула мальчику и поманила его рукой. Мальчик испугался и спрыгнул со скамеечки, а мимо окна промелькнуло что-то, похожее на огромную птицу».

Иногда налетала пурга, и пребывание на балконе становилось просто невыносимым, так как неистовая белизна, врываясь миллионами снежинок, густо покрывала все — мебель, перила, пол. Да, и в умиротворенной горной долине бушевали бури! Разреженная, пустая атмосфера поднимала бунт, так густо кипела белыми хлопьями, что и в двух шагах ничего не было видно. Ветры, от которых занималось дыхание, сообщали вьюге бешеное, вихревое движение, швыряли ее в сторону, вверх и вниз, вздымали со дна долины высоко в воздух, кружили в неистовой пляске, — это был уже не снегопад, а хаос белой тьмы, разгул, отъявленно наглое пренебрежение умеренностью, и только невесть откуда взявшиеся стаи снежных вьюнов чувствовали себя здесь как дома».

Затем повествуется о том, как Ганс отправляется на лыжах в горы и попадает в пургу. При этом снежная пурга сливается в его воспоминании и воображении с бушующим морем — и тем самым со зверем, бьющим лапой и разевающим пасть:

*«На Зюльте<sup>13</sup> он стоял в свое время в белых брюках, самоуверенный, элегантный, исполненный уважения, у самых бурунов, точно это клетка со львом, где зверь разевает свою пасть, глубокую, как бездна, обнажая грозные клыки. Затем он купался, а дозорный на берегу трубил в рожок, предупреждая об опасности тех, что дерзко пытались уйти за первую волну, навстречу приближающейся буре, тогда как уже рассыпающийся вал ударял по спине, словно львиная лапа. В тех краях молодой человек познал восторженную радость легкого любовного прикосновения к силам, которые — в более тесном объятии — его неизбежно бы уничтожили. Но*

---

<sup>13</sup> Зюльт — крупный остров в Северном море.

тогда ему еще не было дано познать этот соблазн: так далеко зайти в этих восторженных прикосновениях к смертоносной природе, чтобы ее объятие стало неминуемым. Слабое дитя человеческое, хоть и оснащенное дарами цивилизации, он тогда не стремился проникнуть в глубь наипугающего, не считал еще зазорным обратиться в бегство перед его лицом раньше, чем опасная близость дойдет до критической черты и едва ли будет возможным на ней удержаться. Правда, здесь речь пойдет уже не о пенном всплеске, не о легком ударе львиной лапой, а о валах, о ненасытной пасти, о море»<sup>14</sup>.

И тут же в этой снежной стихии Ганс Касторп видит глаза — глаза Клавдии и Пшибыслава:

*«Временами он втыкал в снег верхний конец палки и, вынимая ее, смотрел, как из глубины отверстия выплескивается синий свет. Его это забавляло, он подолгу стоял на месте, снова и снова наблюдая маленький оптический феномен. Так странен был этот нежный горно-глубинный свет, зеленовато-голубой, прозрачный, как лед, и в то же время затененный и таинственно влекущий. Он напомнил*

---

<sup>14</sup> Вспомним бушующую вьюгу в начале романа «Доктор Живаго», которая также предстает мифическим зверем: «Ночью Юру разбудил стук в окно. Темная келья была сверхъестественно озарена белым порхающим светом. Юра в одной рубашке подбежал к окну и прижался лицом к холодному стеклу.

За окном не было ни дороги, ни кладбища, ни огорода. На дворе бушевала вьюга, воздух дымился снегом. Можно было подумать, будто буря заметила Юру и, сознавая, как она страшна, наслаждается производимым на него впечатлением. Она свистела и завывала и всеми способами старалась привлечь Юрино внимание. С неба оборот за оборотом бесконечными мотками падала на землю белая ткань, обвивая ее погребальными пеленами. Вьюга была одна на свете, ничто с ней не соперничало».

*ему свет и цвет неких глаз, роковых раскосых глаз, <...> давно увиденных и неизбежно вновь обретенных глаз Хиппе и Клавдии Шоша».*

Мне хотелось бы думать, что киргизские глаза двойника в романах «Доктор Живаго» и «Волшебная гора» — результат совпадения. Но скорее всего Борис Пастернак позаимствовал эту деталь у Томаса Манна.

Оба романа при всех отличиях имеют много общего, причем коренного общего: герой, оказавшийся в особом мире (связанном со снежной стихией), встречает «хозяйку зверей» (богиню жизни и смерти), видит сквозь нее двойника-антипода, что меняет его жизнь. Человек становится чем-то, чем он не мог бы стать, не попав на «волшебную гору».

## Другая Троица

### (Основной миф)

Еще есть у меня знакомая пожилая дама, у нее две собачки, которые часто выводят ее на прогулку. <...> Про себя я называю ее Владычицей Мира или еще Защитницей Вселенной, — такой у нее вид: она ходит, надменно вскинув голову, но притом не отрывает взгляда от земли.

*Август Стриндберг «Одинокий»*

— Видишь ли, — сказал он нерешительным тоном, как человек, сбитый с толку чем-то совершенно необычным. — Там были две большие пантеры... Да, пятнистые пантеры. И, представь себе, я их не испугался. На длинной широкой дорожке, окаймленной с обеих сторон мрамором и обсаженной цветами, эти два огромных бархатистых зверя играли мячом.

*Герберт Уэллс «Дверь в стене»*

Двери различных важных учреждений могут быть украшены львами: два льва обрамляют вход — например, в банк. С древних времен животные-защитники (необязательно львы) стояли по обе стороны от входа в царский дворец. Но традиция уходит еще дальше — в первобытные времена. Ее след сохранила рус-

ская сказка — в образе «избушки на курьих ножках». В. Я. Пропп в книге «Исторические корни волшебной сказки» (1946) пишет:

*«Избушка, стоящая на грани двух миров (мира жизни и мира смерти. — И. Ф.), в обряде имеет форму животного, в мифе часто совсем нет никакой избушки, а есть только животное, или же избушка имеет ярко выраженные зооморфные черты. <...> Особенно часто имеют животный вид двери».*

Затем он приводит материал, относящийся к обряду посвящения у различных народов, ведущих первобытный образ жизни, и показывает, что избушка Бабы-Яги представляет собой мифического зверя, который поедает юношу, проходящего обряд инициации (посвящения во взрослого члена племени, в охотника и воина):

*«Здесь герою предстоит быть проглоченным, съеденным. <...> Яга, как своим жилищем, так и словами, представляется людоедкой. “Возле этого дома был дремучий лес, и в лесу на поляне стояла избушка, а в избушке жила Баба-Яга; никого она к себе не подпускала, и ела людей, как цыплят”. “Забор вокруг избы из человеческих костей, на заборе торчат черепа людские с глазами; вместо вереи у ворот — ноги человекьи, вместо запоров — руки, вместо замка — рот с острыми зубами”. Что дверь избушки кусается, т. е. представляет собой рот или пасть, мы уже видели выше. Таким образом, мы видим, что этот тип избушки соответствует той хате, в которой производились обрезание и посвящение».*

Заметим, что Яга и ее «звериная» избушка — одно и то же. Посвящаемый символически умирает и за-

тем возрождается (и во время этой своей «смерти» знакомится с духами, которые будут ему помогать в дальнейшей жизни)<sup>1</sup>. Поэтому и герой сказки через «избушку на курьих ножках» входит в мир смерти, встречается с Ягой (хозяйкой леса и зверей, хозяйкой жизни и смерти), обретает (часто с помощью Яги) волшебных помощников или волшебную силу. Так что львы у входа в царский дворец, театр, музей или банк не просто с важным видом охраняют двери, но и сим-

---

<sup>1</sup> Вот краткий рассказ об этом обряде посвящения из книги В. Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки», 1946): «Что такое посвящение? Это — один из институтов, свойственных родовому строю. Обряд этот совершался при наступлении половой зрелости. Этим обрядом юноша вводился в родовое объединение, становился полноправным членом его и приобретал право вступления в брак. Такова социальная функция этого обряда. Формы его различны, и на них мы еще остановимся в связи с материалом сказки. Формы эти определяются мыслительной основой обряда. Предполагалось, что мальчик во время обряда умирал и затем вновь воскресал уже новым человеком. Это — так называемая временная смерть. Смерть и воскресение вызывались действиями, изображавшими поглощение, пожирание мальчика чудовищным животным. Он как бы проглатывался этим животным и, пробыв некоторое время в желудке чудовища, возвращался, т. е. выхаркивался или извергался. Для совершения этого обряда иногда выстраивались специальные дома или шалаши, имеющие форму животного, причем дверь представляла собой пасть. Тут же производилось обрезание. Обряд всегда совершался в глубине леса или кустарника, в строгой тайне. Обряд сопровождался телесными истязаниями и повреждениями (отрубанием пальца, выбиванием некоторых зубов и др.). Другая форма временной смерти выражалась в том, что мальчика символически сжигали, варили, жарили, изрубали на куски и вновь воскрешали. Воскресший получал новое имя, на кожу наносились клейма и другие знаки пройденного обряда. Мальчик проходил более или менее длительную и строгую школу. Его обучали приемам охоты, ему сообщались тайны религиозного характера, исторические сведения, правила и требования быта и т. д. Он проходил школу охотника и члена общества, школу плясок, песен, и всего, что казалось необходимым в жизни».

волизируют пасть зверя, поглощающую входящего человека (которому предстоит выйти из этих дверей иным, преображенным). Пасть зверя, ожидающая героя (и приглашающая его к смерти — с возможным последующим возрождением), является, видимо, чем-то вроде основной картинки — основным культурным кодом.



*Иона, кит и ангел. Персидская миниатюра из исторического сочинения «Джами-ат-таварих» («Сборник летописей»). Начало XIV века*

Дверь в иной мир (пасть мифического зверя) нередко имеет следующий вид: богиня жизни и смерти с двумя зверями (или птицами, или змеями) по бокам. (Собственно, такой богиней является и Баба-Яга — «хозяйка леса», повелительница зверей и птиц, которая одновременно и людоедка, и помощница героя.) Древних изображений той или иной богини с двумя зооморфными фигурами (или парами зооморфных фигур) по бокам очень много. Вот, например, аккадская богиня Иштар:



Вот финикийская Астарта:



Вот «Змеиная богиня» с острова Крит:



Вот Артемида:



Подобное традиционное изображение богини, конечно, часто обыгрывалось в искусстве – к примеру, на картине Венецианова «На пашне. Весна» (1820-е годы) в образе крестьянки, ведущей двух коней, нам явлена богиня земледелия (Деметра):



Или на символистской картине Ладо Гудиашвили «В волнах Цхенис Цкали» (1925), где мы видим повелительницу водной стихии (богиню волн, которая сама есть Волна) и вместе с тем «хозяйку зверей»:



Самое древнее подобное изображение — статуэтка «Великой богини» с двумя леопардами из Чатал-Хёюк (с 8-го по 6-е тысячелетие до н. э.):



В фильме Федерико Феллини «Казанова» (1976) герой, намереваясь утопиться в Темзе и уже зайдя в воду, вдруг видит на другом берегу, сквозь туман, великаншу (ростом семь футов, как позже выяснится) с двумя карликами по бокам (которые здесь заменяют двух зверей, обычно сопровождающих богиню) — и решает остаться в живых:



Руки богини часто дублируют двух зверей (как мы видели в изображении Астарты, «змеиной богини», Артемиды, «богини волн»). Подчас зверей нет вообще — их обозначают, их заменяют сами разведенные руки, как мы это наблюдаем, например, в египетской керамической фигурке «женщины-птицы» (3500–3400 годы до н. э.):



Подобный образ (разведенные руки богини) мы также нередко замечаем в искусстве — например, такой предстает Джастин в фильме Ларса фон Триера «Меланхолия» (2011), поднимающая руки к небу и принимающая на них электрические разряды:



Вспомним в этой связи и картину Петрова-Водкина «Богоматерь Умиление злых сердец» (1914–1915):



В фильме Андрея Тарковского «Зеркало» (1976) Алексею снится его мать, опустившая волосы в круглый таз с водой:



Внимание зрителя направляется на обнаженные руки, которые двигаются немотивированно, как бы независимо от ее тела (словно два зверя). При этом темная комната начинает разрушаться, разлагаться: под влиянием водной стихии падают вниз размокшие куски потолка. Мать предстает как богиня жизни и смерти, как воплощение стихии. Лицо ее скрыто. Оно скрыто волосами, опущенными в воду (ее волосы и есть вода — часто встречающийся поэтический образ).

Вместо богини может быть изображено и дерево («мировое дерево») — также источник жизни и смерти. На картине Михаила Ларионова «Осень» (1912) мы видим оба «источника» (как «мировое дерево», так и богиню):



Такое «мировое древо» (с двумя птичьими и одной звериной парой) мы встречаем, например, в самом начале алтайского эпоса «Маадай-кара»: «На вершине семиколенного вечного тополя / Две одинаковые, с конскую голову, золотые кукушки, / Днем и ночью гулко кукуя, / Перекликаясь, сидят. <...> Посередине семиколенного железного тополя / Два одинаковых черных беркута сидят... <...> / Под семиколенным железным тополем / Две одинаковые черные собаки / Теперь, оказывается, лежат».

На фронтоне «Львиных ворот» микенского акрополя (XIV век до нашей эры) перед нами два льва, опирающиеся на жертвенник, на котором высится колонна (символизирующая «мировое древо»):



Вот «дерево жизни» из дворца Ашшурнацирапала II (ассирийский гипсовый рельеф IX века до н. э. из Нимруда (возможно, здесь изображен оросительный канал, стилизованный под «дерево жизни», именно эту композицию использовал Ларионов в своем рисунке):



Богиня может принимать вид не только «мирового дерева», но и какого-либо иного «источника жизни и смерти». Вот, например, христианский саркофаг из Равенны (V век), в центре которого — инициалы Иисуса Христа (а также альфа и омега — первая и последняя буквы греческого алфавита, означающие здесь начало и конец мира), а по бокам — павлины (символы вечной жизни):



Как «источник жизни и смерти» (смерти и жизни) выступает и христианское распятие. Разбойники по бокам замещают традиционную зооморфную пару:



*Антонелло да Мессина.  
Распятие с Марией и Иоанном (1475)*

Христианский крест является мифологической разновидностью «мирового дерева» (существуют, например, изображения Иисуса Христа, распятого на «дреде жизни»). Так, в русском духовном стихе «Сон Богородицы» крест проявляется в кипарисовом дереве: «Над рекою как бы Иорданом / Выросло дерево кипарисно, / А на этом честном древи / Святой крест проявился, / Как бы чадо распятое, / В руках-ногах пригвожденно, / В голову саблюю пресеченно, / В ребра копием пригвожденно. / Свята Божья кровь пролитая, / Свято Божье лико оплевано, / Свято Божье тело обречено, / Меж двумя разбойниками, / Между двумя лиходеями».

Тут перед нами нечто новое: львы (или змеи, или птицы) по бокам Хозяйки зверей были одинаковыми (были двойниками), а разбойники по бокам распятого Иисуса Христа — разные.

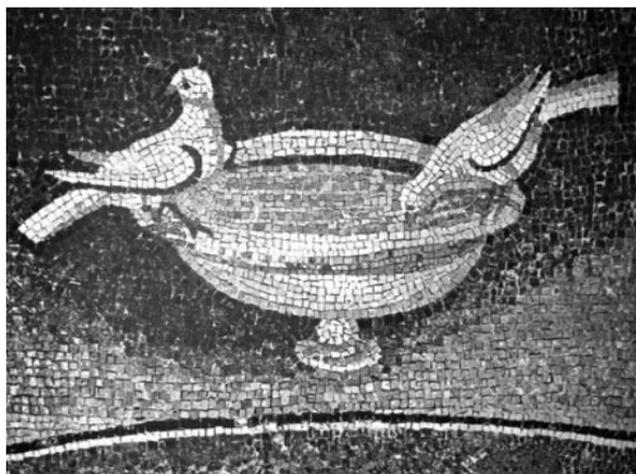
В самом раннем Евангелии — от Марка — сказано: «С Ним распяли двух разбойников, одного по правую, а другого по левую сторону Его». Здесь обычные двойники. Но в Евангелии от Луки (более позднем) говорится о покаянии одного из разбойников — и здесь уже двойники-антиподы:

*«Один из повешенных злодеев злословил Его и говорил: если Ты Христос, спаси Себя и нас. Другой же, напротив, унимал его и говорил: или ты не боишься Бога, когда и сам осужден на то же? И мы осуждены справедливо, потому что достойное по делам нашим приняли, а Он ничего худого не сделал. И сказал Иисусу: помяни меня, Господи, когда приидешь в Царствие Твое! И сказал ему Иисус: истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю».*

Новая кодовая картинка выглядит так: Нераскаявшийся разбойник — Иисус Христос — раскаявшийся разбойник.

Сколько здесь разбойников? На картинке — два. Но не изображает ли она, так сказать, «духовный путь» одного разбойника? (Подобно тому как на иконах изображается история какого-либо святого: он один, но показан многократно — на разных этапах своего жизненного пути.) Разбойник, встретив Иисуса Христа, раскаялся. Герой, пройдя сквозь Источник жизни и смерти, стал ведающим, дважды рожденным. Как это случилось с Ионой, прошедшим сквозь чрево кита.

Такая кодовая картинка изображает не только дверь-пасть «избушки на курьих ножках», но вместе с тем и сам процесс входа в «избушку» и выхода из нее. Она стала динамической, сюжетной — как бы развернулась во времени.



*Мозаика из Равенны. Эта мозаика нам подмигивает<sup>2</sup>. И не случайно голубка слева отвернулась-оглянулась, а голубка справа пьет из источника жизни. На самом деле голубка одна: мозаика изображает дух, который причащается бессмертия*

<sup>2</sup> А в «Песне песней» два голубя действительно означают глаза «возлюбленного»: «глаза его — как голуби при потоках вод, купающиеся в молоке, сидящие в довольстве».

Поглядим теперь на знаменитую фреску Кносского дворца на острове Крит (минойская цивилизация, XV век до н. э.):



В середине мы видим быка, через которого прыгает юноша — он находится над быком вниз головой. Слева и справа от быка стоят два юноши. Даже если здесь изображено всего лишь праздничное цирковое представление, оно ведет свое происхождение от обряда посвящения. Мы видим мифического зверя (быка) и юношей, подвергающихся смертельно опасному испытанию. Сколько здесь юношей? Может быть, их трое. А может быть, один: до обряда, во время обряда и после обряда. Изображено прохождение через смерть, причем в самый момент смертельной опасности — над быком — юноша оказывается перевернутым вниз головой. Кроме того, этот как бы мертвый юноша иначе окрашен — у него темная, красно-коричневая окраска, гармонирующая с окраской быка. (Вариант: юношей трое, но они разыгрывают переход через смерть одного героя.)

Это всего лишь предположение, утверждать мы здесь ничего не можем. Можем лишь созерцать кодовую картинку: мифический зверь посередине, юноши по бокам и один юноша над зверем — в перевернутом положении.

Бык, кстати сказать, нередко приносился в жертву и съедался участниками жертвоприношения, которые тем самым приобщались к мифическому зверю, становились человекобыками. (Для приобщения к мифическому зверю не имеет значения, кто кого ест: зверь человека или человек зверя. Лишь бы соединиться, «смешаться» со зверем.) Изображение быка или бычьей головы — одно из наиболее часто встречающихся мифических изображений. У многих народов вместо быка в обряде и в изображениях выступает олень. При этом сама морда быка или оленя может символизировать «источник жизни», а рога — звериную пару.



*Видение святого Евстафия. Из английского манускрипта XIII века. Из этого видения (забавно, но не случайно напоминающего советский герб) становится понятно, что распятые с Иисусом Христом разбойники синонимичны рогам жертвенного животного*

Мы не знаем, что на самом деле изображено на кносской фреске, но зато мы можем прочесть в шумеро-аккадском сказании о Гильгамеше историю о том, как Гильгамеш со своим напарником-побратимом Энкиду убивают Небесного быка, посланного верховным богом неба Ану по наущению богини Иштар. Убивают, между прочим, зайдя с двух сторон:

Погнал Энкиду, Быка повернул он,  
За толщу хвоста его ухватил он,  
А Гильгамеш, как увидел дело храброго героя  
и верного друга, —  
Между рогами, меж затылком и шеей  
Быка поразил кинжалом.  
Как Быка они убили, ему вырвали сердце,  
перед Шамашем<sup>3</sup> положили,  
Удалившись, перед Шамашем ниц склонились,  
Отдыхать уселись оба брата.



---

<sup>3</sup> Шамаш — бог солнца.

До этого Гильгамеш и Энкиду убивают великана-людоеда Хумбабу — хранителя кедрового леса:



Как видите, кодовая картинка все та же.

Энкиду — двойник-антипод Гильгамеша. Это человек-зверь, созданный для того, чтобы противостоять Гильгамешу — бесчинствующему царю Урука:

Воззвали они к великой Аруру<sup>4</sup>:  
«Аруру, ты создала Гильгамеша,  
Теперь создай ему подобье!  
Когда отвагой с Гильгамешем он сравнится,  
Пусть соревнуются, Урук<sup>5</sup> да отдыхает».  
Аруру, услышав эти речи,

---

<sup>4</sup> Аруру — богиня-прародительница, одна из древнейших богинь шумеро-аккадского пантеона, создательница людей.

<sup>5</sup> Урук — один из древнейших и крупнейших городов на самом юге Шумера.

Подобье Ану создала в своем сердце,  
Умыла Аруру руки,  
Отщипнула глины, бросила на землю,  
Слепила Энкиду, создала героя.  
Порожденье полуночи, воин Нинурты<sup>6</sup>,  
Шерстью покрыто все его тело,  
Подобно женщине, волосы носит,  
Пряди волос как хлеба густые;  
Ни людей, ни мира не ведал,  
Одеждой одет он, словно Сумукан<sup>7</sup>.  
Вместе с газелями ест он травы,  
Вместе со зверьми к водопою теснится,  
Вместе с тварями сердце радует водою.

Энкиду дважды является Гильгамешу во сне (в виде камня и в виде топора, падающих с неба), а затем происходит свидание наяву:

Стали биться на улице, на широкой дороге, —  
Обрушились сени, стена содрогнулась.  
Преклонил Гильгамеш на землю колено,  
Он смирил свой гнев, унял свое сердце...

Встреча с Энкиду исправляет Гильгамеша, после чего Энкиду становится его другом и братом. Перед сражением с Хумбабой Гильгамеш так обращается к Энкиду:

Гильгамеш уста открыл, ему вещает, Энкиду:  
Один — лишь один, ничего он не может,  
Чужаками мы здесь будем поодиночке:  
По круче один не взойдет, а двое — взберутся,

---

<sup>6</sup> Нинурта — бог войны.

<sup>7</sup> Сумукан — бог-покровитель зверей.

Втрое скрученный канат не скоро порвется,  
Два львенка вместе — льва сильнее!

«Два львенка» — а посередине Хумбаба (или же Небесный бык).

За убийство Небесного быка боги решают наказать одного из героев — и Энкиду умирает:

Эллиль<sup>8</sup> промолвил: «Пусть умрет Энкиду,  
Но Гильгамеш умереть не должен!»

Гильгамеш горюет по другу, наблюдает разложение его тела (так он познаёт смерть), затем хоронит Энкиду и отправляется искать тайну вечной жизни:

Друг мой любимый стал землею,  
Энкиду, друг мой любимый, стал землею!  
Так же, как он, и я не лягу ль,  
Чтоб не встать во веки веков?

Энкиду — звериный двойник-антипод Гильгамеша. Герой мифа Гильгамеш проходит обряд посвящения. По сути, он поглощается мифическим зверем, представленным здесь и людоедом Хумбабой (он же Хозяин леса), и богиней Иштар (своего рода Бабой-Ягой, хотя и привлекательной) с ее Небесным быком. В результате обряда Гильгамеш как бы сам становится Энкиду — человеком-зверем. Кодовая картинка имеет следующий вид:

Гильгамеш (герой) ↔ «источник жизни и смерти» (Хумбаба, Иштар, Небесный бык) ↔ Энкиду (двойник-антипод, человек-зверь, звериный двойник).

---

<sup>8</sup> Эллиль — бог воздуха и земли, верховный владыка всего, что находится между небом и Мировым океаном, на котором плавают земля.

Энкиду умирает вместо Гильгамеша, поскольку смысл обряда — прохождение через смерть. Смерть Энкиду — это символическая смерть самого Гильгамеша.

Один распятый разбойник спасется, а другой погибнет. Из близнецов Диоскуров (сыновей Зевса), по одной из версий мифа, Полидевк был бессмертным, а Кастор (это имя означает, кстати сказать, «бобр») — смертным<sup>9</sup>. Ромул остается жить, а Рем погибает. Каин (земледелец) остается жить, Авель (пастух) погибает.

При братьях (часто — близнецах<sup>10</sup>) мы обычно можем заметить также «источник жизни» — например, Леду (родившую Диоскуров от Зевса-лебедя), римскую волчицу, вскормившую Ромула и Рема<sup>11</sup>, а в армянском

---

<sup>9</sup> А. А. Тахо-Годи пишет в энциклопедической статье «Диоскуры»: «Бессмертный Полидевк был взят Зевсом на Олимп, но из любви к брату уделил ему часть своего бессмертия, они оба попеременно в виде утренней и вечерней звезды в созвездии Близнецов являются на небе. <...> В Спарте Диоскуров почитали в виде архаических фетишей — двух крепко соединенных друг с другом бревен».

<sup>10</sup> В изучении культа близнецов первопроходцем был Лев Яковлевич Штернберг (1862–1927). В статье «Античный культ близнецов при свете этнографии» (напечатана в книге «Первобытная религия в свете этнографии», 1936) он приводит следующий пример близнечной «звериности»: «Индийское племя квакиутл считает, что близнецы — это превратившиеся в людей лососи; поэтому их не пускают ходить близ воды, иначе они рискуют снова превратиться в рыб. Как бывшие лососи, близнецы дают своим земным сородичам изобилие рыбы. <...> Любопытно, что подобное воззрение по отношению к близнецам сохранилось даже у мусульманских народов. Среди арабского населения Египта до сих пор <...> живет поверье, что близнецы до 11–12 лет по ночам, если они голодны, бродят в образе кошек, в то время как тела их, как мертвые, остаются лежать дома».

<sup>11</sup> Кроме того, матерью Ромула и Рема является весталка (а значит, непорочная дева) Рея Сильвия, зачавшая близнецов от бога Марса (бога растительности, бога дикой природы и всего неизвестного и опасного, находящегося за пределами поселения, а также бога войны). Примечательно, что имя «Рея» носит и мать олимпийских богов (в греческой мифологии).

эпосе — деву Цовинар (которая в первоначальном мифе, очевидно, была «хозяйкой воды»: «цов» значит «море»), зачавшую близнецов Санасара и Багдасара от родника, возникшего по воле Бога на месте расступившегося морского прибоя (то есть произошло столь обычное для мифа непорочное зачатие).

Диоскуры, кстати сказать, вполне «звериные» близнецы: изначально они — кони и лишь потом превращаются в укротителей коней. В посвященном им античном гимне говорится:

Кастора и Полидевка пою, Тиндаридов<sup>12</sup> могучих.  
От олимпийского Зевса-владыки они происходят.  
Их родила под горами Тайгета владычица Леда,  
Тайно принявшая бремя в объятиях Зевса-Кронида.  
Славьтесь вовек, Тиндариды, коней укротители  
быстрых!



*Римские статуэтки Диоскуров (III век н. э.)*

<sup>12</sup> Тиндариды — т. е. дети (формальные) Тиндарея (царя Спарты), супруга Леды.

Есть подобные «близнецы» и в христианском Священном Писании: Иоанн Предтеча погибает, а Иисус — жив (умирает и воскресает). Иоанн, конечно, вовсе не брат (и тем более не близнец) Иисуса. Он, как повествуется в начале Евангелия от Луки, сын Захарии (священника) и Елисаветы. Однако рассказы о зачатии Иоанна и Иисуса в тексте параллельны: сначала архангел Гавриил является к Захарии и сообщает ему, что Елисавета, несмотря на ее преклонный возраст и отсутствие детей, родит сына, который «будет велик перед Господом», а затем («на шестой месяц») архангел Гавриил сообщает Марии о том, что у нее родится сын, которого ей следует назвать Иисусом. На ее вопрос: «Как будет это, когда я мужа не знаю?» — архангел отвечает:

*«Дух Святой найдет на тебя, и сила Всевышнего осенит тебя; посему и рождаемое Святое наречется Сыном Божиим. Вот, и Елисавета, родственница твоя, называемая неплодною, и она зачала сына в старости своей, и ей уже шестой месяц; ибо у Бога не останется бессильным никакое слово».*

После этой вести Мария навещает Елисавету:

*«И вошла в дом Захарии, и приветствовала Елисавету. Когда Елисавета услышала приветствие Марии, взыграл младенец в чреве ее; и Елисавета исполнилась Святого Духа, и воскликнула громким голосом, и сказала: благословенна ты между женами, и благословен плод чрева твоего! И откуда это мне, что пришла Матерь Господа моего ко мне? Ибо, когда голос приветствия твоего дошел до слуха моего, взыграл младенец радостно во чреве моем».*

Иными словами, Священное Писание сближает Иисуса и Иоанна, делает Иоанна как бы старшим

братом Иисуса. Это сближение особенно заметно в искусстве. Посмотрите, например, на картину Рафаэля Санти «Прекрасная садовница» (Мадонна с Иисусом и Иоанном, 1507):



Да, перед нами все та же кодовая картинка: богиня с парой существ по бокам. (Здесь любопытно, что крест (древний символ «мирового дерева») не только разделяет (и объединяет) противостоящих мальчиков, но и отражает лицо Девы Марии (пробор прически, брови, нос). Благодаря этому вся картина является как бы большим лицом, на котором Иисус и Иоанн — глаза.)

В начале Евангелия от Марка повествуется о крещении Иисуса Христа Иоанном Крестителем:

*«И было в те дни, пришел Иисус из Назарета Галилейского и крестился от Иоанна в Иордане (дословно: «был погружен в Иордан Иоанном». – И. Ф.). И когда выходил из воды, тотчас увидел [Иоанн] разверзающиеся небеса и Духа, как голубя, сходящего на Него. И глас был с небес: Ты Сын Мой возлюбленный, в котором мое благоволение».*

Христианская традиция видит в этом событии, в этой картине проявление Троицы. Если глядеть снизу вверх (с земли к небесам), то Троица выстраивается следующим образом: Бог Сын ↔ Святой Дух ↔ Бог Отец. Но здесь есть еще одна Троица, другая Троица (так сказать, языческая), которой мы и займемся. Поглядим на картину крещения Иисуса не вертикально, а горизонтально. Тогда можно увидеть следующее построение: Иисус Христос ↔ река Иордан ↔ Иоанн Креститель. За этой Троицей стоит обряд посвящения (инициации): посвящаемый, погружаясь в какую-либо стихию (уходя под землю, под воду, в лес), символически умирал – для того, чтобы воскреснуть, родиться второй раз.

Иоанн совершает «крещение покаяния для прощения грехов», то есть как бы смывает грехи проходящих к нему людей водой Иордана. Однако за этим крещением стоит другое крещение, о котором Иоанн, предсказывая появление Христа, говорит: «Я крестил вас водою, а Он будет крестить вас Духом Святым». Что это за крещение? В десятой главе от Марка апостолы Иаков и Иоанн, братья («сыновья Зеведеевы»), обращаются к Иисусу с просьбой: «Дай нам сесть у Тебя, одному по правую сторону, а другому по левую, в славе Твоей. Но Иисус сказал им: не знаете, чего просите; можете ли пить чашу, которую Я пью, и креститься крещением, которым Я крещусь?»

Иисус намекает здесь о прохождении через смерть. Это и есть подлинный смысл крещения<sup>13</sup>.

Погружение в стихию при первобытном обряде посвящения имеет два синонима. Первый синоним: посвящаемый входит в некую всеобщую богиню, в «Великую Матерь», в «хозяйку зверей», чтобы затем из нее родиться. (Входит в богиню как фаллос — и выходит из нее ребенком, то есть богиня ему как жена, так и мать.) Второй синоним: посвящаемого поглощает некий мифический зверь, чтобы затем изрыгнуть его наружу (или же посвящаемый убивает зверя изнутри и выходит наружу сам). Коротко говоря, для мифа, лежащего в основе обряда посвящения, синонимичны: 1) погружение посвящаемого в стихию (окувание в воду, спуск под землю, вхождение в лес); 2) встреча его с «хозяйкой зверей»; 3) его поглощение мифическим зверем (или великаном-людоедом — «хозяином зверей»). Данные три синонима представляют собой второй член нашей «другой Троицы», а первым ее членом является проходящий обряд посвящения человек. Запишем эти два члена:

Герой сказки (посвящаемый) ↔ лес (лесная стихия — или какая-либо другая стихия: вода, земля, огонь) / Баба-Яга («хозяйка зверей») / избушка на курьих ножках (чрево мифического зверя).

Роль посвящаемого в вышеприведенной евангельской истории исполняет Иисус, а роль стихии — река Иордан. Третий член «другой Троицы» — Иоанн Креститель. Кто он? Только лишь лицо, проводящее обряд посвящения?

---

<sup>13</sup> О том же говорит и апостол Павел: «Неужели не знаете, что все мы, крестившиеся во Христа Иисуса, в смерть Его крестились? Итак мы погреблись с Ним крещением в смерть, дабы, как Христос воскрес из мертвых славою Отца, так и нам ходить в обновленной жизни» (Послание к римлянам, 6:3–4).

Представим себе мальчика из хорошей семьи (при этом смелого и жаждущего интересной жизни), который переехал на новое место и впервые вышел там погулять во двор. И вот он встречается другого мальчика — не из хорошей семьи, местного озорника. Этот озорник делится с новым мальчиком своим жизненным опытом. Не сразу, конечно, а после того, как подвергнет новичка некоторым испытаниям. Вы узнали, я полагаю, Тома Сойера и Гекльберри Финна<sup>14</sup> из

---

<sup>14</sup> «Вскоре после этого Том повстречался с юным парией Гекльберри Финном, сыном местного пьяницы. Все матери в городе от всего сердца ненавидели Гекльберри и в то же время боялись его, потому что он был ленивый, невоспитанный, скверный мальчишка, не признававший никаких обязательных правил. И еще потому, что их дети — все до одного — души в нем не чаяли, любили водиться с ним, хотя это было запрещено, и жаждали подражать ему во всем. Том, как и все прочие мальчишки из почтенных семейств, завидовал отверженному Гекльберри, и ему также было строго-настрого запрещено иметь дело с этим оборванцем. Конечно, именно по этой причине Том не упускал случая поиграть с ним. Гекльберри одевался в обноски с плеча взрослых людей; одежда его была испещрена разноцветными пятнами и так изодрана, что лохмотья развевались по ветру. Шляпа его представляла собою развалину обширных размеров; от ее полей свешивался вниз длинный обрывок в виде полумесяца; пиджак, в те редкие дни, когда Гек напяливал его на себя, доходил ему чуть не до пят, так что задние пуговицы помещались значительно ниже спины; штаны висели на одной подтяжке и сзади болтались пустым мешком, а внизу были украшены бахромой и волочились по грязи, если Гек не засучивал их. <...> Гекльберри был вольная птица, бродил где вздумается. В хорошую погоду он ночевал на ступеньках чужого крыльца, а в дождливую — в пустых бочках. Ему не надо было ходить ни в школу, ни в церковь, он никого не должен был слушаться, над ним не было господина. Он мог удить рыбу или купаться, когда и где ему было угодно, и сидеть в воде, сколько заблагорассудится. Никто не запрещал ему драться. Он мог не ложиться спать хоть до утра. Весной он первый из всех мальчиков начинал ходить босиком, а осенью обувался последним. Ему не надо было ни мыться, ни

романа Марка Твена «Приключения Тома Сойера» (1876). А может быть, вспомнили что-то и из своего детства (если вы мальчик).

Дворовый озорник — не просто лицо, проводящее обряд посвящения. Он — тот, на кого новичок хочет стать похожим. Он — потенциальный двойник новичка. Но пока испытания не пройдены (пока герой не прошел через смерть), это — двойник-антипод.

Двойник-антипод появляется (так или иначе) во множестве литературных произведений (я даже думаю, что во всех — поскольку этот образ выражает нечто установочное для приобщения человека к миру). Он обладает вполне определенным набором признаков (не все из которых, конечно, присутствуют в каждом произведении). Сколько бы их ни было, все они объединены общим значением: двойник-антипод символизирует прохождение героя через смерть, соединение героя со стихией (с миром)<sup>15</sup>. Вот некоторые из этих

---

надевать чистое платье, а ругаться он умел удивительно. Словом, у него было все, что делает жизнь прекрасной. Так думали в Санкт-Петербурге все изнуренные, скованные по рукам и ногам “хорошо воспитанные” мальчики из почтенных семейств».

<sup>15</sup> Например, в автобиографическом романе Юкио Мисима «Исповедь маски» (1949) герой вспоминает, как ему, пятилетнему мальчику, встретился золотарь — «символ земли»:

«Примерно к этому периоду относится мое первое, уже несомненное, воспоминание; его странная тень доставила мне немало страданий.

Я не помню, кто в тот день вел меня за руку — мать, няня, горничная или тетя. <...> Навстречу нам кто-то спускался, и моя провожатая, сильно потянув меня за ладонь, освободила проход. Мы остановились.

Эта картина бесчисленное количество раз воскресала в моей памяти, приобретая все новые и новые оттенки смысла, по мере того как я сосредоточенно размышлял над ней. Из всей сцены, мутной и размытой, мне совершенно ясно и отчетливо запомнилось лишь одно: этот кто-то, спускавшийся нам на-

признаков, важные для нас сейчас: двойник-антипод является близнецом, братом, сводным братом, двоюродным братом героя или братается с героем; он предстает как зверь, полужверь или человек в шкуре (или в верхней одежде, напоминающей шкуру, — в тулупе и т. п.), или как человек в сопровождении зверя, или как человек лохматый, волосатый, бородатый; он погибает (часто это связано с образом «жертвенного ножа» в разных видах: собственно ножа, копья, топора...); он лишается головы; он помогает герою обрести опыт смерти; он самым решительным образом влияет на судьбу героя.

Роль Иоанна Крестителя (Предтечи) в отношении Иисуса — судьбообразующая: он «готовит путь Господу», он крестит Иисуса, после крещения Иисус пребывает в пустыне (как Иоанн), после убийства Иоанна люди принимают Иисуса за Иоанна Крестителя. Так, в шестой главе Евангелия от Марка мы читаем:

---

встречу. Еще бы — ведь то было первое из видений, терзавших и преследовавших меня всю жизнь.

По улице спускался молодой парень. Через плечо он нес две деревянные бадьи для нечистот, голова его была обмотана грязным полотенцем, румяные щеки сияли свежестью, глаза ярко блестели. Парень ступал осторожно, чтобы не расплескать свой груз. Это был золотарь (дословно: «собиратель ночной земли». — *И. Ф.*). Он был одет в облегающие синие штаны и матерчатые рабочие тапочки. Я, пятилетний, смотрел на незнакомца во все глаза. Тогда впервые я ощутил притяжение некоей силы, таинственный и мрачный зов — хотя, конечно, и не мог еще уяснить значение произошедшего. То, что сила эта в первый раз предстала передо мной в облике золотаря, весьма аллегорично. Ведь нечистоты — символ земли. Эта сама Мать Земля поманила меня своей недоброй любовью.

Меня охватило предощущение того, что в мире есть страсти, обжигающие не меньше огня. Я смотрел на золотаря снизу вверх и вдруг подумал: «Хочу быть таким, как он». И еще: «Хочу быть им»».

*«Царь Ирод, услышав [об Иисусе], — ибо имя Его стало гласно, — говорил: это Иоанн Креститель воскрес из мертвых, и потому чудеса делаются им».*

Примечателен облик Иоанна и его образ жизни:

*«Иоанн же носил одежду из верблюжьего волоса и пояс кожаный на чреслах своих, и ел акриды и дикий мед».*

Мы видим характерные для звероподобного двойника-антипода «звериную» одежду и «звериный» образ жизни. Не случайно на иконах он часто изображается кудрявым, косматым, одетым в шкуру, а в некоторых народных традициях почитается как покровитель животных, то есть «хозяин зверей». (Надо заметить, что «хозяин зверей» соединяет в себе черты мифического зверя, поглощающего героя, — и черты собственно звериного двойника-антипода. Таким образом, он соединяет в себе черты второго и третьего членов «другой Троицы». Пещера Полифема — или лабиринт Минотавра — есть не только место работы, но и синоним утробы великана-людоеда. Пещера — в горе, а Полифем у Гомера — сам гора: «Муж великанского роста в пещере той жил; одиноко / Пас он баранов и коз и ни с кем из других не водился; / Был нелюдим он, свиреп, никакого не ведал закона; / Видом и ростом чудовищным в страх приводя, он несходен / Был с человеком, вкушающим хлеб, и казался лесистой, / Дикой вершиной горы, над другими воздвигшейся грозно»).

Образ Иоанна Предтечи как «хозяина зверей» встречается и в русской народной культуре. Так, в повести Бунина «Деревня» (1910) Иванушка «рассказывал своим неуклюжим старинным языком, <...> что Иван Креститель родился лохматый, как баран, и, крестя, бил крестника костылем железным в голову, чтобы тот

“очухался” ...» Иванушка и сам похож на описываемый им образ Иоанна Крестителя – своей «звериностью» (он напоминает медведя), а также подчиненностью ему других зверей (в данном случае собак):



Иоанн Креститель. Македонская икона XIV века

*«На Святках к Кузьме повадилса Иванушка из Басова. Это был старозаветный мужик, ошалевший от долголетия, некогда славившийся медвежьей силой, коренастый, согнутый в дугу, никогда не подымавший лохматой бурой головы, ходивший носками внутрь. <...> Он косолапо шел по двору с палкой и шапкой в левой руке, с мешком в правой,*

*с раскрытой головой, на которой белел снег, — и овчарки почему-то не брехали на него. <...> Кузьма отрывался от книги и с удивлением, с робостью смотрел на него поверх пенсне, как на какого-то степного зверя, присутствие которого было странно в комнате».*

А вот английский вариант «хозяина зверей» — из повести Толкиена «Хоббит, или Туда и обратно» (1937, в самом названии повести, конечно, есть прямое указание на обряд посвящения):

*«Некто, о ком я говорил. Очень важная персона. Прошу, будьте с ним вежливы. <...> Предупреждаю — он очень вспыльчив и прямо-таки ужасен, когда рассердится, но в хорошем настроении вполне мил. <...> Если непременно желаете знать, его имя Беорн. Он меняет шкуры. <...> Да, он меняет шкуры, но свои собственные! Он является то в облике громадного черного медведя, то в облике громадного могучего черноволосого человека с большими ручищами и большой бородой. <...> Живет он в дубовой роще в просторном деревянном доме, держит скот и лошадей, которые не менее чудесны, чем он. Они на него работают и разговаривают с ним».*

(Сквозь Беорна довольно отчетливо просвечивает Полифем.)

Усекновение головы Иоанна Крестителя также есть признак двойника-антипода (и даже двойной: тут важен как сам факт смерти двойника-антипода, так и вид казни). Образ этой мертвой головы становится объектом поклонения и получает долгую жизнь в искусстве (причем обычно выступает в сочетании с женским образом — с «Прекрасной Дамой»). Голова, живущая и действующая отдельно от тела, представляет собой один из вариантов двойника-антипода.



*Лукас Кранах Старший. Саломея с головой  
Иоанна Крестителя (ок. 1530)*

Итак, Иоанн Креститель обладает целым рядом признаков двойника-антипода. Он относится к Иисусу так же, как в шумерском эпосе Энкиду относится к Гильгамешу, как в греческом мифе Минотавр относится к Тесею, как в «Одиссее» Полифем относится к Одиссею, как в Торе Исав относится к Иакову, как в повести Пушкина «Капитанская дочка» Пугачев относится к Петру Гриневу, как в романе Германа Мелвилла «Моби Дик, или Белый кит» туземец Квикег относится к Измаилу. (Двойник-антипод, как правило, страшен. Он может быть враждебен герою или дружелюбен, но в любом случае его роль по отношению к герою можно назвать судьбообразующей. Иногда он помогает герою невольно, даже против своего желания.)

Таким образом, если в «другой Троице» второй член («Стихия / Хозяйка жизни и смерти / Мифический зверь») заменить на более обобщенное «источник жизни и смерти», то получится следующая трехчленная структура: Посвящаемый (главный герой текста) ↔ «источник жизни и смерти» ↔ двойник-антипод героя.

В фильме Бернардо Бертолуччи «Двадцатый век» (1976) в один и тот же день рождаются два мальчика — в господском доме рождается Альфредо, а у крестьянки рождается (от неизвестного отца) Ольмо (как бы «непорочное зачатие»). Имя «Ольмо» означает по-итальянски «вяз» (и это еще один двойнический признак: двойник-антипод может выступать как дерево или куст). Ольмо рождается чуть раньше. (Вообще же рождение Альфредо и Ольмо показано как состязание.) Затем деда мальчиков распивают бутылку вина в честь этого события («Родились вместе. Должно что-то означать»).

Дальше мы видим мальчиков уже подростками. Альфредо приходит к реке (размером и общим видом вполне напоминающей Иордан), в которой плавает и ныряет Ольмо. Ольмо ловит лягушек (чтобы потом съесть) и нацепляет их себе на шляпу.



Ольмо выходит из воды навстречу Альфредо, мальчики становятся друг против друга и спорят о том,

кто из них сильнее. Ольмо делает кувырок (еще один двойнический признак: двойник-антипод во многих произведениях оборачивается в какой-то момент вниз головой), Альфредо повторяет. Ольмо становится в боевую позу (разведя в стороны и подняв вверх согнутые в локтях руки), Альфредо копирует эту позу. Ольмо ложится на землю и вырывает ямку, затем опускает в ямку лицо и трется им в ямке, вымазывая его грязью, затем ложится на ямку чреслами и начинает изображать половой акт (на языке мифа эти действия означают превращение посвящаемого в фаллос и его погружение в землю и в смерть). Альфредо все повторяет, только при последней операции спрашивает: «Что это ты делаешь?» Ольмо отвечает: «Трахую землю». Затем мальчики подходят к телеграфному столбу, становятся по обе стороны от него (выстраивая таким образом «другую Троицу»: герой ↔ «мировое древо» ↔ двойник-антипод). Ольмо говорит Альфредо, что через столб он слышит голос своего отца.



*Слева от столба – Альфредо, справа – Ольмо (примечательно, что и на других картинках Альфредо будет слева, а Ольмо – справа)*

Затем Ольмо ложится на шпалы, чтобы над ним прошел поезд. Альфредо тоже ложится — рядом с Ольмо (кстати сказать, дорога в мифах нередко является синонимом «мирового дерева»).



Ольмо перекачивается на Альфредо (объятие и перекачивание друг через друга также есть признак взаимодействия с двойником-антиподом). Альфредо вскакивает и отбегает в сторону. Поезд проходит над Ольмо (поезд — «мифический зверь»).

Когда Ольмо вернется после войны («Великой», которую потом назовут «Первой мировой») домой, молодые люди также будут в шутку тузить друг друга и кататься в обнимку.

После Второй мировой войны Ольмо, которого считают погибшим, опять вернется домой, причем его дочь обнаружит его стоящим на кладбище (так сказать, оживший мертвец). Мы увидим новую потасовку Ольмо и Альфредо. У Альфредо будут косо (несимметрично) сидящие очки (очки, как и некоторые другие двойные предметы, — еще один двойнический признак), а Ольмо, обращаясь к упавшему Альфредо (спрашивая его в шутку, умер ли он или только спит), наденет очки, передразнивая приятеля.

Двойничество (и обряд посвящения) подчеркивается в фильме той сценой, в которой фашист-маньяк (своего рода «людоед», причем непосредственно после полового акта с «ведьмой»-соучастницей в убийствах) кружит мальчика, взяв его за ноги, — и разбивает ему голову. Этот мальчик-жертва связан с Альфредо и Ольмо: убитого мальчика прячут в погребок, откуда дед Альфредо в начале фильма доставал вино, чтобы отпраздновать рождение Альфредо и Ольмо.

Вскоре после убийства того мальчика (при этом в убийстве заподозрили Ольмо — и избили) Ольмо показан закалывающим свинью и разделяющим ее — подвешенную вниз головой. И в это самое время возобновляется разговор об убийстве мальчика (с одним бродягой, который видел убийцу, тащившего тело в погреб).

Так, стремясь к постепенному проявлению художественного смысла своего произведения, художник «приклеивает» с разных сторон и куда только можно двойнические признаки (точнее, признаки двойника-антипода). Они-то и образуют сюжет.

В конце фильма Альфредо и Ольмо — старики, повторяющие подростковую сцену (потасовка, телеграфный столб, поезд). С той разницей, что под поезд ложится Альфредо. Во время потасовки на земле оказываются шляпы стариков: светлая (Альфредо) и темная (Ольмо). Как и в подростковой сцене, Альфредо одет в светлую одежду, а Ольмо — в темную (это еще один двойнический признак: Ольмо — «тень» Альфредо).

Примерно в середине фильма, встретившись во взрослом возрасте, Альфредо и Ольмо идут в город, подцепляют там одну девушку-прачку, несущую в корзине белье (и белый цвет будет играть важную роль в последующей — постельной — сцене с этой девушкой). Зачинщиком теперь уже выступает Альфредо (сравните: во второй книге о мальчиках простоватый

Гек не раз отмечает, что он и в подметки не годится хитроумному Тому, — вот уж действительно: «Идущий за мною сильнее меня»).

Когда приятели поднимаются вслед за девушкой в дом, Альфредо в шутку заявляет, что они с Ольмо близнецы:

*« — Синьорина, вы бы никогда не догадались, но мы близнецы. — Да ладно, вы лжете. Вы смеетесь надо мной. — Да нет же, это чистая правда. У нас все общее. Что его — мое, и что мое — мое».*

Затем «близнецы» оказываются в постели с «синьориной». Она сидит между ними и мастурбирует их. «Синьорина» очень необычна, «не от мира сего»: дело кончается ее эпилептическим припадком и бегством «близнецов».



*Слева от «Прекрасной Дамы» — Альфредо (Роберт Де Ниро), справа — Ольмо (Жерар Депардьё)*

За этой смелой сценой стоит мифическая, кодовая картинка (которую я называю «сущностной формой»<sup>16</sup>): «хозяйка зверей», возле рук которой находятся два зверя.

---

<sup>16</sup> Смотрите также мою работу «Сущностная форма».

*Приложение первое.*  
*Жили у бабуся два веселых гуся*

Выражающая основной миф кодовая картинка хорошо видна в народной детской песне про бабусяю и ее двух гусей:

Жили у бабуся  
Два веселых гуся:  
Один серый,  
Другой белый —  
Два веселых гуся.

Вытянули шея —  
У кого длиннее?  
Один серый,  
Другой белый —  
У кого длиннее?

Мыли гуся лапки  
В луже у канавки.  
Один серый,  
Другой белый —  
Спрятались в канавке.

Вот кричит бабуся:  
«Ой, пропали гуся!  
Один серый,  
Другой белый —  
Гуся мои, гуся».

Выходили гуся,  
Кланялись бабуся.  
Один серый,  
Другой белый —  
Кланялись бабуся.



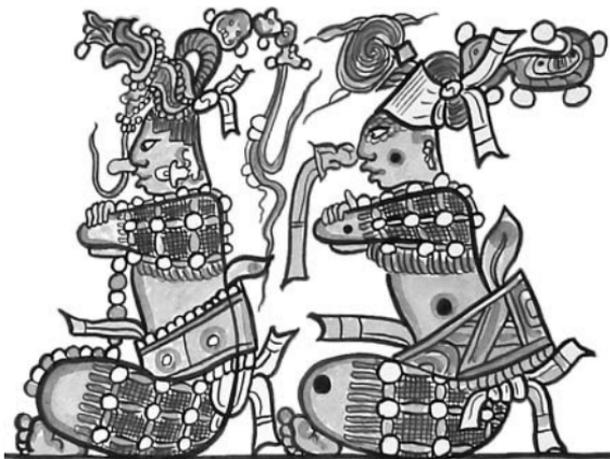
Кадр из мультфильма Леонида Носырева  
«Два веселых гуся» (1970)

Гуси прячутся в канавке («Ой, пропали гуся!»), а затем выходят из нее, то есть попадают в подземный мир и выходят наружу — умирают и вновь рождаются. Видимо, это очень древняя обрядовая песня.

### **Приложение второе. Смертельный футбол**

В книге «Пополь-Вух», рассказывающей мифы цивилизации майя, мы читаем о близнецах Хун-Ахпу и Шбаланке, которые вызваны к обитателям Шибальбы (Шибальба́ — подземное царство смерти) на погибель, но успешно проходят все испытания. Им предлагают сесть на раскаленный камень, они попадают в «Дом ножей», в «Дом холода», в «Дом ягуаров» и тому подобные уютные места. Обитатели Шибальбы лишь дивятся после каждого такого испытания:

« — Как же так? Они еще не умерли? — воскликнул повелитель Шибальбы. И вновь они посмотрели с изумлением на деяния юношей Хун-Ахпу и Шбаланке».



*Хун-Ахпу и Шбаланке. Изображение на вазе*

Затем Хун-Ахпу все же поддается на обман обитателей Шибальбы, в результате чего ему отрезают голову. Это происходит очень некстати, так как на следующий день им предстоит продолжение игры в мяч с командой Шибальбы. Однако, к счастью, отсутствие головы удастся скрыть:

*«Зади них ползла покрытая панцирем черепаха, она двигалась, переваливаясь, чтобы также найти свою пищу. И когда она достигла конца тела Хун-Ахпу, она превратилась в обманное подобие головы Хун-Ахпу, и в то же мгновение были созданы на ее теле его глаза. <...> Не легко было закончить изготовление лица Хун-Ахпу, но вышло оно прекрасным: поистине привлекательно выглядел его рот, и он мог даже по-настоящему говорить»<sup>17</sup>.*

<sup>17</sup> В романе Мелвилла «Моби Дик, или Белый кит» Измаил теряет от ужаса дар речи, увидев татуировку туземца Квикега и «нечеловеческий цвет его лица», а также его голову: «лысая багровая голова была как две капли воды похожа на заплесневелый череп». А до этого хозяин гостиницы говорит

Владыки Шибальбы не заметили подмены. Затем братьям удалось отвлечь внимание обитателей подземного мира (они подговорили кролика им помочь) и вернуть голову Хун-Ахпу на место:

*«Тотчас же кролик выскочил оттуда и побежал быстрыми прыжками. Все обитатели Шибальбы устремились в погоню за ним. Они бежали за кроликом, шумя и крича. Кончилось тем, что за ним погнались все обитатели Шибальбы, до последнего человека.»*

*А Шбаланке в этот момент овладел настоящей головой Хун-Ахпу и, схватив черепаху, поместил ее на стену площадки для игры в мяч. А Хун-Ахпу получил обратно свою настоящую голову. И тогда оба юноши были очень счастливы.*

*А обитатели Шибальбы отправились искать мяч и, найдя его между выступов карниза, начали звать их, говоря:*

*– Идите сюда! Вот наш мяч! Мы нашли его! – кричали они. И они принесли его.*

---

Измаилу, что его сосед по номеру (гарпунщик, «смуглый молодой человек») еще не пришел, поскольку он, видимо, «никак не продаст свою голову», которая к тому же «проломана». Оказывается, что этот гарпунщик — туземец из Южных морей, бывший каннибал, что он «накупил целую кучу новозеландских бальзамированных голов (которые здесь ценятся как большая редкость) и распродал уже все, кроме одной: сегодня он хотел обязательно продать последнюю, потому что завтра воскресенье, а это уж неподходящее дело торговать человеческими головами на улицах, по которым люди идут мимо тебя в церковь». Похоже на то, что Квикег пришел без головы, а голову — ту самую, которую не удалось продать, — принес отдельно (он предстает перед Измаилом, «держа в одной руке свечу, а в другой — ту самую новозеландскую голову»). На плечах же у судьбоносного (для Измаила) гарпунщика — ненастоящая, мертвая голова — подобно той искусственной, что мы видим и у Хун-Ахпу.

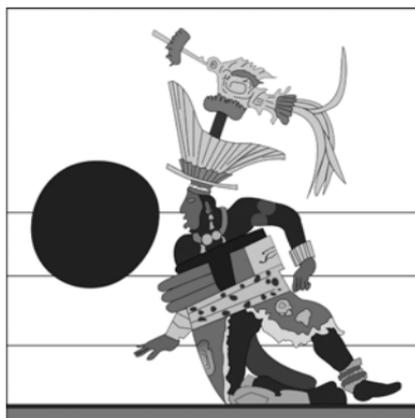
Когда обитатели Шибальбы возвратились и игра началась снова, они воскликнули: “Что это, кого мы видим?”

А братья играли вместе; они снова были вдвоем.

Неожиданно Шбаланке бросил камнем в черепаху, она сорвалась и упала посреди площадки для игры в мяч, разбившись перед владыками на тысячу кусков.

– Кто из вас пойдет искать ее? Где тот, кто возьмет ее? – сказали обитатели Шибальбы.

Так владыки Шибальбы были снова побеждены Хун-Ахпу и Шбаланке. Эти двое перенесли великие трудности, но они не умерли, несмотря на все свершенное над ними».



Индеец майя, играющий в мяч.  
Изображение на вазе

Примечательна в истории индейских близнецов черепаха, которая работает головой Хун-Ахпу. То, что голову Хун-Ахпу заменили на черепаху, символизирует как его превращение в мифического зверя, так и его поглощение оным. Вместе с тем черепаха падает и разбивается на тысячу кусков, то есть расчленяется и приносится в жертву.

Любопытна в этом мифе и сама игра в мяч (происходящая, между прочим, сначала в наземном мире,

а затем в подземном). Перебрасывание мяча — не то же ли самое, что прыжок через быка? Мячом перебрасываются живой и мертвый: жизнь — смерть — жизнь — смерть — жизнь...<sup>18</sup> Хун-Ахпу и Шбаланке

---

<sup>18</sup> В стихотворении Николая Заболоцкого «Футбол» (1926): «А шар вертится между стен, / Дымится, пучится, хохочет, / Глазок сожмет: “Спокойной ночи!” / Глазок откроет: “Добрый день!” / И форварда замучить хочет. <...> Открылся госпиталь. Увы! / Здесь форвард спит без головы».

Не использовалась ли голова жертвы в качестве обрядового мяча? «— Кажется, что это череп, но он всего лишь нарисован на мяче, — сказали обитатели Шибальбы». «Голова Хун-Ахпу же была помещена на стене площадки для игры в мяч. <...> — Ударь (или: брось) его голову, как будто она мяч, — говорили они (обитатели Шибальбы. — И. Ф.) Шбаланке».

В трагедии Еврипида «Вакханки» царь Пенфей вступает в борьбу со своим бессмертным двоюродным братом — Дионисом. Дионис выдает Пенфея менадам (предводительствуемым Агавой — матерью Пенфея и тетей Диониса) — и они его разрывают на части, приняв за льва: «...Стонал Пенфей несчастный. / Пока дышал, и ликований женских / Носились клики. Руку тащит та, / А та ступню с сандалией, и тело / Рвут, обнажив, менады и кусками, / Как мячиком, безумные играют... / Разбросаны останки по скалам / Обрывистым, в глубокой чаще леса.. / Где их сыскать? А голову его / Победную Агава захватила / Обеими руками, и на тирс / Воткнула, — головой считая львиной». И звериную голову здесь видим, и растерзание на куски, и игру в мячик.

В английском стихотворном романе XIV века «Сэр Гавейн и Зеленый рыцарь» Зеленый рыцарь бросает вызов, предлагая кому-либо из присутствующих рыцарей нанести ему удар (его же громадным боевым топором или секирой) при условии, что через год он на этот удар ответит своим ударом. Гавейн (племянник короля Артура) принимает вызов, берет у Зеленого рыцаря топор и отрубает ему голову. (Зеленый рыцарь не только этому не препятствует, но спешивается, и подставляет шею.) Голова падает на пол, катится, что вызывает, разумеется, всеобщий смех. Рыцари успевают даже поиграть ею в некий футбол: “*Pe fayre hede fro þe halce hit to þe erþe, / Pat fele hit foyned wyth her fete, þere hit forth roled*” («Прекрасная голова с шеи упала на землю, так что многие ее отгоняли своими ногами, там она продолжала катиться»). Зеленый рыцарь, лишившись головы, преспокойно идет за ней, поднимает ее за волосы,

после своей победы «совершали многочисленные чудеса». Например, поочередно разрезали друг друга и возвращали к жизни.

### *Приложение третье*

В романе израильского писателя Амоса Оза «Мой Михаэль» (1968) главная героиня (еврейка) то и дело вспоминает двух арабских мальчиков-близнецов, с которыми играла в детстве. Близнецы становятся для нее мифическими фигурами, важнейшим содержанием ее жизни. Это к вопросу, как выражается в произведении (в литературе, в кино) двойничество, если главный герой — женщина. Героиня ощущает себя в центре «сущностной формы», ощущает себя Прекрасной Дамой («принцессой», Снежной королевой<sup>19</sup>), Источником жизни и смерти — в окружении двойников:

*«Близнецы-арабы, Халиль и Азиз, сыновья Рашида Шхаде. Я — принцесса, а они мои телохранители. Я — полководец, а они — военачальники. Следопыт в лесах, а они — охотники. Капитан корабля, а они — матросы. Разведчица, а они — мои агенты».*

---

садится обратно на коня. Голова отверзает уста и назначает Гавейну встречу: через год у Зеленой Часовни. Зеленая Часовня представляет собой зеленый холм (заросший травой), полый внутри, подобный пещере (так сказано в романе), с входом и выходом. Довольно типичное сооружение для прохождения обряда посвящения: подземный туннель.

<sup>19</sup> «Я была холодна. Неслась стремительным потоком. Люди рождены для воды, холодной и мощной. В бездонных пучинах, на полях, на просторах белых равнин, среди звезд. Люди рождены для снега. Жить, а не засыпать, кричать, а не говорить шепотом, касаться руками, а не взглядом, литься потоком, а не едва струиться. Я вся — лед. И город мой — лед. И подданные мои — лед. Все, как один. Слово принцессы — закон».

*«Если бы я смогла завладеть паровозом, стать владычицей поезда, подчинить себе двух гибких близнецов, так, будто они произрастают из меня, принадлежат мне — правая рука и левая рука».*

*«Но и у меня остались не только слова. Мне все еще по силам сдвинуть огромный засов, отворить железные двери. Выпустить на свободу братьев-близнецов. Выскользнут они, исполняя мой приказ, зарыщут по просторам ночи. Я натравлю их<sup>20</sup>».*

### **Приложение четвертое. Лариосик**

В романе Михаила Булгакова «Белая гвардия» (1924), когда Николке Турбину тяжелее всего на душе — а именно когда петлюровцы взяли Город, когда на его глазах погиб его командир и старший друг Най-Турс, когда пропал неизвестно куда его старший брат Алексей, когда (как ему снится) вся жизнь погибает в густой паутине, из которой не выбраться к чистому снегу, — он вдруг (сквозь сон) слышит крик птицы — и перед ним возникает «видение»:

*«В руках у видения находилась большая клетка с накинутым на нее черным платком и распечатанное голубое письмо...*

*“Это я еще не проснулся”, — сообразил Николка и сделал движение рукой, стараясь разодрать видение, как паутину, и пребольно ткнулся пальцами в прутья. В черной клетке тотчас, как взбесилась, закричала птица и засвистала, и затарахтела. <...>*

---

<sup>20</sup> Здесь виден териоморфный характер близнецов. Героиня-еврейка, неудовлетворенная ограниченностью, несвободой своей жизни, грезит о том, что она выпускает на свободу двух послушных ей террористов, которые разрушат эту ненастоящую жизнь.

– Я птицу захватил с собой, – сказал неизвестный, вздыхая, – птица – лучший друг человека. Многие, правда, считают ее лишней в доме, но я одно могу сказать – птица уж, во всяком случае, никому не делает зла.

Последняя фраза очень понравилась Николке. Не стараясь уже ничего понять, он застенчиво почесал непонятым письмом бровь и стал спускать ноги с кровати, думая: «Неприлично... спросить, как его фамилия?.. Удивительное происшествие...»

– Это канарейка? – спросил он.

– Но какая! – ответил неизвестный восторженно, – собственно, это даже и не канарейка, а настоящий кенар. Самец. И таких у меня в Житомире пятнадцать штук».



Папагено в первой постановке оперы «Вошебная флейта» Моцарта. Папагено – двойник-антипод принца Тамино

Лариосик – мифический «хозяин зверей», точнее, «хозяин птиц». Вы, наверное, замечали, читая роман,

что Николка похож на птицу, что потенциально он — птица: «Николкины голубые глаза, посаженные по бокам длинного птичьего носа», «Николка нахмурился и искося, как птица, посмотрел на Василису».

Лариосик — териоморфный, «судьбообразующий» двойник-антипод Николки. «Чудесное появление Лариосика» — это благотворное, спасительное появление человека-чудака в мире, дошедшем в своей рациональности до безумия и ужаса. С появлением Лариосика все постепенно поворачивается к лучшему. («Лариосик очень симпатичный. Он не мешает в семье, нет, скорее нужен»).

### *Приложение пятое. Мармеладов*

Явление Мармеладова как двойника-антипода<sup>21</sup> случается непосредственно после посещения Раскольниковым старухи-процентщицы (Бабы-Яги, богини смерти). Обратите внимание на то, что Раскольников как бы теряет дорогу (подобно Петру Гриневу перед встречей с Пугачевым) и спускается в «случайную» распивочную, словно в чрево мифического зверя, где все грязно, липко, где «все пропитано винным запахом», от которого кружится голова, а также на «пустую двойку» (двоих пьяных, здесь предвещающих встречу с двой-

---

<sup>21</sup> Виктор Борисович Шкловский в книге «За и против. Заметки о Достоевском» (1957) пишет: «...история Мармеладова, принявшего жертву Сони, становится параллелью истории Раскольникова, потому что Раскольников предлагается воспользоваться жертвой Дуни: сестра собирается идти замуж для того, чтобы помочь брату». Примечательно в этом смысле и то, что сначала Раскольников чуть не попадает под лошадей («Известно, пьяным представится да нарочно и лезет под колеса»), а затем Мармеладов действительно попадает («Он теперь, верно, пьяный, домой пробирался»).

ником, подчеркивающих сам принцип двойничества), встреченную героем при входе:

*«Чувство бесконечного отворачивания, начинавшее давить и мутить его сердце еще в то время, как он только шел к старухе, достигло теперь такого размера и так ярко выяснилось, что он не знал, куда деться от тоски своей. Он шел по тротуару как пьяный, не замечая прохожих и сталкиваясь с ними, и опомнился уже в следующей улице. Оглядевшись, он заметил, что стоит подле распивочной, в которую вход был с тротуара по лестнице вниз, в подвальный этаж. Из дверей, как раз в эту минуту, выходили двое пьяных и, друг друга поддерживая и ругая, взбирались на улицу. Долго не думая, Раскольников тотчас же спустился вниз. Никогда до сих пор не входил он в распивочные, но теперь голова его кружилась, и к тому же палящая жажда томила его. Ему захотелось выпить холодного пива, тем более что внезапную слабость свою он относил и к тому, что был голоден. Он уселся в темном и грязном углу, за липким столиком, спросил пива и с жадностью выпил первый стакан. <...> Было душно, так что было даже нестерпимо сидеть, и все до того было пропитано винным запахом, что, кажется, от одного этого воздуха можно было в пять минут сделаться пьяным. <...> Бывают иные встречи, совершенно даже с незнакомыми нам людьми, которыми мы начинаем интересоваться с первого взгляда, как-то вдруг, внезапно, прежде чем скажем слово. Такое точно впечатление произвел на Раскольникова тот гость, который сидел поодаль и походил на отставного чиновника. Молодой человек несколько раз припоминал потом это первое впечатление и даже приписывал его предчувствию. Он непрерывно взглядывал на чиновника, конечно, и потому еще, что и сам тот упорно смотрел на него, и видно было, что тому очень хотелось начать разговор. На остальных же, бывших*

*в распивочной, не исключая и хозяина, чиновник смотрел как-то привычно и даже со скукой, а вместе с тем и с оттенком некоторого высокомерного пренебрежения, как бы на людей низшего положения и развития, с которыми нечего ему говорить. Это был человек лет уже за пятьдесят, среднего роста и плотного сложения, с проседью и с большою лысиной, с отекишим от постоянного пьянства желтым, даже зеленоватым лицом и с припухшими веками, из-за которых сияли крошечные, как щелочки, но одушевленные красноватые глазки. Но что-то было в нем очень странное; во взгляде его светилась как будто даже восторженность, — пожалуй, был и смысл и ум, — но в то же время мелькало как будто и безумие. Одет он был в старый, совершенно оборванный черный фрак, с осыпавшимися пуговицами. Одна только еще держалась кое-как, и на нее-то он и застегивался, видимо желая не удаляться приличий. Из-под нанкового жилета торчала манишка, вся скомканная, запачканная и залитая. Лицо было выбрито, по-чиновничьи, но давно уже, так что уже густо начала выступать сизая щетина. Да и в ухватках его действительно было что-то солидно-чиновничье. Но он был в беспокойстве, ерошил волосы и подпирал иногда, в тоске, обеими руками голову, положила продранные локти на залитый и липкий стол. Наконец он прямо посмотрел на Раскольниково и громко и твердо проговорил:*

*— А осмелюсь ли, милостивый государь мой, обратиться к вам с разговором приличным?»*

## **Приложение шестое. Случай Сослана**

В нартовском (осетинском) эпосе богатырь Сослан встречается сначала «хозяйку жизни и смерти» вроде русской Бабы-Яги, причем у нее есть три сына (три однородных персонажа — «пустая тройка» — представ-

ляют собой персонифицированную судьбу), а затем людоеда-уаига (циклопа-великана вроде Полифема). Баба-Яга помещает Сослана под сито — то есть как бы в гроб, в могилу — и тем самым его спасает. Затем Сослан находит убежище и во рту людоеда:

*«Пошел Сослан по берегу реки и пришел к какому-то дому. Переступил через порог Сослан и видит: сидит у очага женщина, и так она велика, что между зубами ее ласточка свила гнездо.*

*— Пусть будет добрым твой день, мать моя, — сказал ей Сослан.*

*— Не назвал бы ты меня своей матерью, я бы кровью твоей сняла ржавчину с моих зубов, — ответила ему женщина. — Но теперь ты мой гость и будь здоров. Откуда ты идешь и чего ищешь?*

*— Из Страны нартов иду я, — сказал Сослан. — Ищу силу сильнее моей. В нашей стране я всех одолел и пошел искать по свету человека, с которым мог бы помериться силой.*

*— Ой, ой!.. Забудь об этом. Сыновья ловят рыбу. И если вечером, вернувшись домой, они застанут тебя здесь, то съедят тебя и даже костей не оставят. Вот на, закуси, отдохни, а я придумаю, как бы мне защитить тебя от моих сыновей!*

*Быстро внесла она круглый столик трехногий, едой уставленный. Но до еды ли было Сослану? И тогда подняла женщина огромное сито, что лежало вверх дном, и спрятала под ним Сослана. Несколько раз пытался Сослан поднять это сито, но даже пошевелить его не смог.*

*Вечером все три брата вернулись домой и спросили у матери:*

*— Мы сегодня прислали сюда кичливого горного человечка! Поддай-ка его нам, и мы кровью его вычистим свои зубы. Давно не приходилось нам пробовать человеческого мяса.*

– Вам надо поесть чего-нибудь посытнее, – ответила им мать. – Человек никуда не денется: он здесь, под ситом, и пусть останется вам на завтрак.

Мать накормила своих сыновей ужином и уложила их спать. Когда же они уснули, она выпустила Сослана из-под сита, отнесла его к двери, показала ему дорогу и сказала:

– Беги изо всех сил. Только твои ноги могут спасти тебя, большие тебе не на что надеяться. Потому что с утра они погонятся за тобой. У одного из них нюх, как у волка, другой разом перескакивает три оврага, а у третьего крылья сокола.

Когда проснулись утром великаны и мать сказала, что гость их сбежал, погнались они за ним. Как заяц, бежит от них Сослан, – что же ему еще делать? Вдруг видит огромную пашню. Пашет ее уаиг одноглазый и однорукий: плуг перед собой толкает, на поясе висит мешок с зерном, борона к ноге привязана, – он и пашет, и сеет, и борону за собой волочит. Добежал до уаига-пахаря Сослан.

– Ай, ай!.. – сказал Сослан. – Тебе поручаю себя и на земле и на том свете. Если только догонят они меня, пропал я.

– Если бы ты поручил себя даже Богу, он не сделал бы для тебя больше, чем я, – сказал уаиг.

Бросил он Сослана к себе в рот и спрятал его под языком».

## **Приложение седьмое.**

### **Фелинфлеин и снежная баба**

В романе Константина Вагинова «Бамбочада» (1931) главный герой, Евгений Фелинфлеин (тавтологическая фамилия предвещает появление двойника), умирающий от чахотки в санатории, встречается сначала «богиню смерти» в виде тающей снежной бабы (описание которой прямо отсылает к средневековым

описаниям являющейся рыцарю Прекрасной Дамы, гниющей со спины, — «Госпожи Мир», воплощения мирской жизни), а затем своего двойника-антипода в виде татарина (то есть восточного чужака) — также своего рода посланца смерти, посланца «снежной бабы», «Снежной королевы»:

*«Он вспомнил о снеговой бабе, замеченной им утром. Решил завтра ее осмотреть.*

*Евгений вернулся в палату и уснул. По звонку утром он проснулся, подошел к окну — баба таяла; изящный нос, вылепленный рукой больного скульптора, совсем растаял; темные глаза исчезли, подстриженные волосы еще держались, но овал лица был весь источен мелкими струйками; вчера еще крепкая и пышная белоснежная грудь стала студенистой и серой, а вокруг еще стоявшей, но уже таявшей женщины опять зазеленела травка, зажелтели и засерели листья. Теперь на женщину никто уже не обращал внимания; она стояла, обреченная на истаивание.*

*На следующий день шел теплый дождь; он смыл остатки снега, розоватые облака затем поплыли по небу; непонятное время года продолжалось. Больные шутили: “Скоро пойдем собирать грибы!” Некоторые вспоминали поход в Урмию и персидскую зиму. Днем шел пушистый мягкий снег. К Евгению пристал татарин Хаярдинов. Евгений направился в парк насладиться видом китайской беседки над проездом под хлопьями снега. Хаярдинов заставил Евгения изменить маршрут; Евгений пошел мимо небольшой пирамиды, царской купальни в мавританском вкусе и Адмиралтейства в стиле ложной готики к барочному гроту, к Екатерининскому дворцу. Татарин выучился грамоте в Красной Армии. Он работал чернорабочим на ниточной фабрике; он ласково улыбался. Евгений спрашивал, знает ли он сказки,*

песни? Хаярдинов радостно улыбался и отвечал: “Не знаю, брат”.

Обходя Екатерининский дворец, Евгений спрашивал своего спутника, нравится ли ему Екатерининский дворец? Хаярдинову Екатерининский дворец понравился.

Затем Евгений повел татарина к Китайской деревне и поднялся с ним в китайскую беседку.

Там Евгений сел, и снег падал, падал и падал. Затем юноша побежал вниз, к санатории. Хаярдинов позвал его:

– Брат, брат, не беги!

Евгений остановился.

– Легкие отвалятся, – сказал грустно татарин. – Сколько в весе прибавил, брат?

Евгений стал печален.

– Забудь о болезни, и все будет прекрасно. Если хочешь со мной дружить, не вспоминай. Не думай, что ты болен. Смотри, как здесь прекрасно!

– Завтра возьмешь меня, брат, с собой?

– Возьму, – ответил Евгений.

При встречах с татаринцем Евгений испытывал некоторый ужас. Татарин слишком часто вспоминал о смерти. Татарин до того часто с ним говорил о смерти, что один уж вид его для Евгения ассоциировался со смертью. Поэтому Евгений, идя по парку с татаринцем, шел как бы со своею смертью<sup>22</sup>. Евгений старался позабыть о татарине, а татарин, почувствовав к нему нежность, бродил в своих коричневых валенках всюду за юношей».

---

<sup>22</sup> Сравните с началом одного из стихотворений Вагинова примерно того же времени (начала тридцатых годов): «Он с юностью своей, как должно, распрощался / И двойника, как смерти, испугался».

## Приложение восьмое. Кавказская пленница

Фильм-комедия «Кавказская пленница» (1966, режиссер Леонид Гайдай) начинается прямо с кодовой мифологической картинкой: Изида, Прекрасная Дама — между двойниками. Шурик, едущий на ослике, застревает на дороге, справа от него на той же дороге застревает парень-кавказец на грузовике с красным крестом (шофер Эдик). Они бьются, но не могут сдвинуть с места свои средства передвижения. Вдруг раздается неземная музыка, к ним направляется и между ними проходит по дороге вперед девушка Нина — очевидно богиня («Студентка, комсомолка, спортсменка, наконец, она — просто красавица!»). Ослик и автомобиль самостоятельно, оставляя молодых людей позади себя на дороге, двигаются с места и идут за ней — за «хозяйкой зверей». Потом вслед за ними пускаются и молодые люди, садятся на своих четвероногих-четырёхколесных друзей. (Кстати, ближе к концу фильма шофер-кавказец говорит о своем больничном грузовике: «Машина — зверь!») Словом, мы видим двух кентавров по бокам Хозяйки.



Двойник-антипод часто выступает как чужак (например, иностранец). И очень часто как человек с темными волосами и смуглой кожей (ведь двойник-антипод — «тень» героя). Эдик именно таков. У двойника-антипода, помимо внешности, важна роль: он должен распутать судьбу героя, он — помощник. Так и получается в фильме. Шурик бежит из психушки, перепрыгивая (при помощи качелей) через забор, — и тут же встречает Эдика на его грузовике. Тот догоняет бегущего Шурика, сажает его в свой грузовик — и дальше берет все на себя.

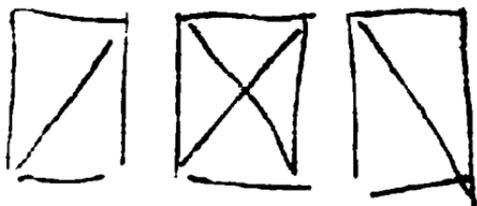
Есть в фильме и «пустая тройка» (подчеркивающая собой троичность кодовой картинки). Эти незадачливые богини судьбы (греческие Мойры, римские Парки, скандинавские Норны) суть Трус, Балбес и Бывалый.

### *Приложение девятое. Тарковский и двойники*

Фильм Андрея Тарковского «Андрей Рублев» (1966) оканчивается «Святой Троицей» Рублева. Сначала мы рассматриваем икону, а затем видим лошадей на косе, выдающейся в озеро, под дождем:



Лошади тут словно изображают «живую картину» сущностной формы (то есть нашу кодовую мифологическую картинку): две лошади стоят по бокам, глядя в противоположные стороны, а в середине две лошади стоят «в обнимку», перпендикулярно друг другу.



*Рисунок Сергея Эйзенштейна из работы-наброска «Чет – Нечет», передающий «более чем скромный, неизысканный “костяк” построения» одного из триптихов Утамаро («Ныряльщицы за устрицами»)*

Сцена с лошадьми в конце фильма показывает нам некую лошадиную тройцу, в которой «источник жизни» представляют объединенные двойники в середине. Сравните это их объединение с уравнением из фильма «Ностальгия» (1983), которое видит главный герой — Андрей — в жилище своего двойника-антипода Домэнико:  $1 + 1 = 1$ .

В фильме «Андрей Рублев», кажется, нет никого, кроме главного героя Андрея — и его двойников-антиподов. Ведь сказано в «Солярисе» (1968): «Число двойников может быть бесконечным». (Примечательно, что Тарковский думал снимать фильм о Достоевском под названием «Двойник».)

Поглядим для примера на одного из двойников-антиподов Андрея — скомороха. Андрей встречает его в самом начале фильма. Идет дождь, трое монахов-живописцев (один из них — Андрей) укрываются от ливня в сарае, в котором в это время выступает скоморох. (Похоже на «Капитанскую дочку»: разбу-

шевавшаяся стихия загоняет в закрытое пространство, появляется звериный двойник: снежная буря, Пугачев, постоянный двор.)



*Сцена знакомства Андрея с Доменико (перед входом в жилище Доменико – в логово, в пещеру, во «врата смерти»). Доменико сидит на велосипеде и крутит педали. Велосипед не движется, поскольку у него приподнято заднее колесо (которое, соответственно, прокручивается). Позади Доменико сидит его собака (подчеркивая «звериность» двойника-антипода). Велосипед сам по себе представляет собой картинку двойничества (как парный – «двойнический» – предмет, подобный, например, очкам)<sup>23</sup>. И здесь картинка*

<sup>23</sup> В начале фильма Тарковского «Жертвоприношение» (1986) к главному герою (Александр) подъезжает на велосипеде почтальон Отто (хорошая профессия для двойника-антипода: письма в сумке – как души в мешке у чёрта). Отто кружит вокруг Александра на велосипеде. Велосипед гармонирует с двойническим именем (в которое словно вставлено зеркало: ОТ-ТО). В определенный момент Отто разговаривает с Александром через стекло (то есть выступает как его отражение). Отто – «хозяин судьбы» («В некотором роде я коллекционер. Я собираю события...»). Он посылает Александра к служанке Марии, по соседству с которой живет и которая в фильме представляет «источник жизни»: «— Ты должен сейчас же идти к Марии! <...> Это очень, очень

*именно антиподов: одно колесо крутится, а другое – нет. Велосипед подмигивает. Андрею соответствует неподвижное колесо, а Доменико – подвижное*

Скоморох обладает довольно большим набором двойнических признаков: он шут и поэт (так сказать, человек с «измененным сознанием»), он играет на разных музыкальных инструментах (на бубне и гусях), он переворачивается и ходит на руках, он седлает (в шутку) козленка, он лысый (причем это становится видно тогда, когда он снимает меховую шапку). Выйдя на улицу, он затем заглядывает неожиданно в сарай, свисая в двери головой вниз и крича петухом. Потом, схваченный стражниками, получает удар в голову (два стражника берут его по бокам за руки и ударяют о дерево). Затем стражники кладут его на лошадь поперек седла и увозят<sup>24</sup>.

---

важно! <...> Ты разве не хочешь, чтобы все это закончилось? <...> Ты должен пойти к Марии и лечь с ней! <...> Если ты загадаешь всего одно желание, чтобы всему этому пришел конец, то так оно и будет! Больше не будет ужаса! <...> Она обладает особыми качествами, я собрал доказательства. Она ведьма! – В каком смысле? – В хорошем смысле!» Отто одалживает Александру свой велосипед, на котором тот едет к Марии (по дороге падая между двух луж, – это падение рифмуется в фильме с двумя падениями Отто). У Марии, кстати сказать, тоже есть велосипед, и она на нем ездит в конце фильма. В результате взаимодействия Александра, Марии и Отто (то есть в результате реализации кодовой картинки) мир оказывается спасен (так, во всяком случае, представляется Александру).

<sup>24</sup> Позже Андрею почудится, будто ему явился умерший Феофан, и Андрей расскажет ему свой сон о нем: «Феофан, ты же помер? Ты мне приснился. Будто из окна вниз головой свешиваешься, и заглядываешь, и пальцем мне грозишь. А я поперек седла на коне лежу, и два ордынца голову мне перекручивают. А ты смотришь – и пальцем в окошко стук-стук». С лестницы вниз головой будет свисать татарин, получив от Андрея удар топором (когда Андрей будет спасать от него «дурочку»). При этом мы сначала увидим свалившийся с татарина шлем.

Когда скоморох встречается Андрею в конце фильма, мы узнаем, что ему отрезали пол-языка. Скоморох, думая, что это Андрей выдал его тогда властям, бьет Андрея кулаком в лицо (и разбивает ему губу), бросается на него с топором, а затем его прощает.



В центре сюжета стоят два князя-брата, которых играет один актер. Это, так сказать, «пустые двойники» (то есть двойники, лишь подчеркивающие сам принцип двойничества и оттеняющие основную двойническую линию произведения). В конце же фильма об этих князьях говорят другие «пустые двойники» — восседающие на конях итальянские гости («Вы слышали, ваше превосходительство, что великий князь отрубил голову своему брату. Кажется, они были близнецами?»). Гости ждут, когда зазвонит новый колокол, и обсуждают возможное пари: зазвонит или не зазвонит.

Колокол звонит, Андрей оборачивается на его звон — и мы (вместе с Андреем) видим «дурочку» в белой одежде, ведущую под уздцы лошадь. Только она уже перестала быть дурочкой и стала «Прекрасной Дамой» (и, судя по покрытым волосам, замужней жен-

щиной). Пока язык колокола раскачивался, мы наблюдали двойников, когда ударил — узрели «источник жизни».



То, что «Прекрасная Дама» была дурочкой («блаженной»), была «не от мира сего», в порядке вещей (если можно так сказать). В первый раз она появляется из дождя (из дождя появился и скоморох). Простоволосая<sup>25</sup> дурочка, зайдя в церковь и глядя на дождь, писает (тем самым подтверждая свою родственность стихии дождя). Она появляется с пучком соломы (символом жизни и смерти)<sup>26</sup>, причем непосредственно после того как Андрей, переживая момент отчаяния, бросил на белую (нерасписанную) стену храма черную краску и размазал ее, оставив при этом на стене отпечаток ладони<sup>27</sup>. Дурочка плачет — и это тоже дождь. В другом эпизоде (после татарского набега) в церковь забегают лошади, и тут же мы видим (взором Андрея) спящую дурочку (дождь здесь заменяется на

---

<sup>25</sup> Распущенные женские волосы часто символизируют воду.

<sup>26</sup> «Солома — частый компонент родинного и погребального обряда: жизнь начинается и кончается на соломе...» (Н. И. Толстой в статье «Язычество древних славян»).

<sup>27</sup> О значении этого жеста я подробно говорю в работе «Ладушки, ладушки...»

снег, идущий в храме). «Незаконный» заход лошади в церковь «рифмуется» с первым появлением «блаженной» в церкви (где намекали, что она «грешная», но Андрей ее оправдывал). Затем дурочка выходит из храма. Рядом с ней садятся две собаки. Словом, перед нами «хозяйка зверей», напоминающая Джельсомину из «Дороги» Феллини (вокруг Джельсомины тоже то и дело возникают звери: то лошадь протрусит мимо, то собака пробежит, то овечье стадо встретится, то осел подойдет)<sup>28</sup>.

Лошадь у Тарковского — то ли человеческая душа (как, например, в прологе, где она катается на спине по траве и встает на ноги после того, как разбился Ефим, полетев на воздушном шаре), то ли богиня. Это, так сказать, «источник жизни». «Источник жизни» имеет три ипостаси: «хозяйка зверей» (она же Прекрасная Дама), стихия, мифический зверь. Вот мы и видим дурочку, дождь (или снег) и лошадь.

Вернемся к дурочке и собакам. На бросаемые татаринном куски конины сбегаются собаки и дерутся между собой, затем конину пытается получить и получает дурочка. Затем ее увозят на коне (соблазнив кониной и блестящими доспехами), как увезли когда-то скомороха стражники (наильно). Это уже блоковский образ — соблазненная Прекрасная Дама, она же — Русь («Пускай заманит и обманет...»).

Дурочка — немая, скоморох — с обрезанным языком, Андрей же принимает обет молчания. Немота (равно как глухота и слепота) — признак существа из иного мира (или прохода человека через смерть). Когда зазвонит колокол, Андрей заговорит.

---

<sup>28</sup> Джельсомина, между прочим, обладает даром предсказывать погоду — в частности, она предсказывает дождь: «Завтра будет дождь». — «Откуда ты знаешь?» — «Знаю, завтра будет дождь».

## Тень Петруши

(Двойник-антипод в романе А. С. Пушкина  
«Капитанская дочка»)

Но Господь воздвиг на море крепкий ветер, и сделалась на море великая буря, и корабль готов был разбиться. <...> И взяли Иону и бросили его в море, и утихло море от ярости своей. <...> И повелел Господь большому киту поглотить Иону; и был Иона во чреве этого кита три дня и три ночи.

*Книга пророка Ионы*

В романе Пушкина «Капитанская дочка», как известно и очевидно, большую роль играют элементы фольклора — народные песни (и слышимые Петром Гриневым, и поставленные эпиграфами), пословицы и поговорки. Сам язык героев романа звучит подчас как язык сказки. Пугачев, например, называет Марью Ивановну Миронову «красной девицей»:

*«Потом обратился он к Марье Ивановне и сказал ей ласково:*

*— Выходи, красная девица; дарю тебе волю. Я государь».*

Однако связь «Капитанской дочки» с русским фольклором не ограничивается этими лежащими на поверхности элементами, придающими произведению народный колорит. Фольклор — не только украшение,

но и сюжетный корень пушкинского романа. Конечно, в любом сюжетном произведении любой эпохи можно проследить элементы сказки (вооружившись книгами «Морфология волшебной сказки» и «Исторические корни волшебной сказки» В. Я. Проппа). Но есть произведения, в которых сказочная основа особенно явственна. Так, юному Петру Гриневу, покинувшему поневоле родной дом (обычный сказочный элемент сюжета), встречается и серый волк (Пугачев при первой встрече — «или волк, или человек»), и Марья Моревна (Марья Миронова). Они и устраивают (невольно, конечно) Петруше обряд инициации (посвящения). Сказка, как известно, произошла из этого первобытного обряда, суть которого состояла в том, что посвящаемого юношу заглывал мифический зверь, чтобы затем изрыгнуть его обратно. К примеру, волк, который загрызает коня Ивана-царевича (в сказке об Иване-царевиче, Жар-птице и о сером волке) и затем помогает герою, в обряде-мифе пожирал самого Ивана, а затем его выплевывал — живым и более сильным, как бы закаленным. Таким образом посвящаемый умирал и возрождался. Возродившись (благополучно пройдя через царство смерти), он становился взрослым охотником и женился (обычный конец волшебной сказки).

Рассмотрим все по порядку. Начнем с бурана:

*«Я увидел в самом деле на краю неба белое облачко, которое принял было сперва за отдаленный холмик. Ямщик изъяснил мне, что облачко предвещало буран.*

*Я слышал о тамошних метелях и знал, что целые обозы бывали ими занесены. Савельич, согласно со мнением ямщика, советовал воротиться. Но ветер показался мне не силен; я понадеялся добраться заблаговременно до следующей станции и велел ехать скорее.*

Ямщик поскакал; но все поглядывал на восток. Лошади бежали дружно. Ветер между тем час от часу становился сильнее. Облачко обратилось в белую тучу, которая тяжело подымалась, росла и постепенно облегла небо. Пошел мелкий снег — и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем. Все исчезло. “Ну, барин, — закричал ямщик, — беда: буран!”...

Я выглянул из кибитки: все было мрак и вихорь. Ветер был с такой свирепой выразительностью, что казался одушевленным; снег засыпал меня и Савельича; лошади шли шагом — и скоро стали. “Что же ты не едешь?” — спросил я ямщика с нетерпением. “Да что ехать? — отвечал он, слезая с облучка, — невесть и так куда заехали: дороги нет, и мгла кругом”».

В сказке подобное буйство стихии (буря, гроза) всегда говорит о том, что вот-вот прилетит Баба-Яга или Змей Горыныч:

«Поднималась сильная буря, гром гремит, земля дрожит, дремучий лес долу преклоняется: летит трехглавый змей».

Или в древнеегипетской «Сказке о потерпевшем кораблекрушение»:

«Тут услышал голос грома. Подумал я, что это волны моря. Деревья трещали, земля дрожала. Когда же раскрыл я лицо свое, то увидел, что это змей приближается ко мне. <...> И я обмер от страха. Тогда забрал он меня в пасть свою, и отнес в жилище свое, и положил на землю, невредимого, ибо я был цел и члены мои не оторваны от туловища. Сказал он мне: “Не бойся, не бойся, малыш, не закрывай от страха лица своего здесь, предо мною.

*Вот бог даровал тебе жизнь, он принес тебя на этот остров Ка”».*

«На остров Ка» означает «на остров двойника<sup>1</sup>» — то есть в страну смерти, в мир иной, поскольку выражение «идти к своему Ка» значило «умирать».

Во время и в результате обряда посвящения юноша как бы переставал быть самим собой и становился своим двойником — но не просто двойником, а двойником-антиподом. Это был и он (прежний), и уже не он. Иногда он получал и другое имя.

Кроме того, что посвящаемый становился сам своим двойником-антиподом, во время обряда он также видел двойника-антипода, представленного другим человеком. Причем в двух вариантах: с одной стороны, это был человек, проводящий юношей через обряд (часто старший родственник, но не отец), с другой стороны, это был один из участников обряда, приносимый в жертву (поскольку нужно было провести юношей через смерть, одного из них могли действительно убить, а остальных убить символически — подвергнув суровым испытаниям-истязаниям и полив кровью жертвы).

Выплюнутый зверем (или выбравшийся из зверя, поразив его изнутри) юноша становился приобщенным к звериному миру (что так важно для охотника). Именно поэтому двойнику-антиподу нередко присущи зооморфные черты.

Буран играет в романе роль мифологического зверя, проглатывающего юного героя. Не всегда даже в сказке героя проглатывают буквально, однако его погружение в некую стихию (это может быть море, лес, земля-подземелье, даже снег) означает именно

---

<sup>1</sup> Ка-двойник — это душа человека, которая, в отличие от христианской души, по-своему материальна.

его поглощение мифическим зверем. Петр Гринев погружается в «снежное море». Чуть дальше в тексте образ морской стихии повторяется:

*«Кибитка тихо подвигалась, то въезжая на сугроб, то обрушаясь в овраг и переваливаясь то на одну, то на другую сторону. Это похоже было на плавание судна по бурному морю».*

Причем эта стихия — живая (на уровне метафоры), она — зверь:

*«Ветер был с такой свирепой выразительностью, что казался одушевленным...»*

Стихия-зверь — один из любимых образов Пушкина, который встречается, например, и в поэме «Медный всадник»:

Погода пуще свирепела,  
Нева вздувалась и ревела,  
Котлом клокоча и клубясь,  
И вдруг, как зверь остервенясь,  
На город кинулась...

А также в стихотворениях, например:

Буря мглою небо кроет,  
Вихри снежные крутя:  
То, как зверь, она завоет,  
То заплачет, как дитя,  
То по кровле обветшалой  
Вдруг соломой зашумит,  
То, как путник запоздалый,  
К нам в окошко застучит.

Образ живой бури у Пушкина иногда сопровождается появлением из недр этой бури какой-то странной фигуры. В процитированном выше стихотворении это

вполне безобидный «путник запоздалый», стучащий в окошко. Однако сопоставление с другим стихотворением («Утопленник») показывает нам, что речь идет о двойнике-антиподе, отражающем прохождение героя через смерть, — об оживающем мертвце, слитом со стихией, поглощенном и извергнутом мифическим зверем:

Долго мертвый меж волнами  
Плыл качаясь, как живой;  
Проводив его глазами,  
Наш мужик пошел домой.  
<...>  
Уж с утра погода злится,  
Ночью буря настаёт,  
И утопленник стучится  
Под окном и у ворот.

Или в «Пире во время чумы»:

Царица грозная, Чума  
Теперь идет на нас сама  
И льстится жатвою богатой;  
И к нам в окошко день и ночь  
Стучит могильною лопатой...

Как видите, все то же самое: стихия (снежной бури, воды, чумы) стучается в человеческий (или звериный) образ и стучится к человеку. В гости к герою приходит двойник-антипод.

В «Капитанской дочке» буран стучается в Пугачева:

*«Савельич ворчал; я глядел во все стороны, надеясь увидеть хоть признак жила или дороги, но ничего не мог различить, кроме мутного кружения метели... Вдруг увидел я что-то черное. "Эй, ямщик! — закричал я, — смотри: что там такое чернеется?" Ямщик стал всматриваться. "А Бог знает, барин, — сказал он, садясь на свое место, —*

*воз не воз, дерево не дерево, а кажется, что шевелится. Должно быть, или волк, или человек”.*

*Я приказал ехать на незнакомый предмет, который тотчас и стал подвигаться нам навстречу. Через две минуты мы поравнялись с человеком».*

Этот оборотень, как скоро выясняется, обладает звериным чутьем<sup>2</sup> (именно тем качеством, которое должен в ходе обряда посвящения приобрести будущий охотник):

*«Я уж решил, предав себя Божией воле, ночевать среди степи, как вдруг дорожный сел проворно на облучок и сказал ямщику: “Ну, слава Богу, жило недалеко; сворачивай вправо да поезжай”.*

*— А почему мне ехать вправо? — спросил ямщик с неудовольствием. — Где ты видишь дорогу? Небось: лошади чужие, хомут не свой, погоняй не стой. — Ямщик казался мне прав. “В самом деле, — сказал я, — почему думаешь ты, что жило недалече?” — “А потому, что ветер оттоле потянул, — отвечал дорожный, — и я слышу, дымом пахнуло; знать, деревня близко”. Сметливость его и тонкость чутья меня изумили. Я велел ямщику ехать».*

Глава романа, в которой Гринев встречается Пугачева, называется «Вожатый». Пугачев с первого знакомства берет на себя эту роль — вести героя. Сначала он проводит его сквозь буран (и выводит к постоялому двору),

---

<sup>2</sup> «Звериность» Пугачева подчеркивается в романе двумя эпиграфами к главам — из Сумарокова (сравнение со львом) и Хераскова (сравнение с орлом). Вот, например, эпиграф из Сумарокова:

В ту пору лев был сыт, хоть с роду он свиреп.  
«Зачем пожаловать изволил в мой вертеп?» —  
Спросил он ласково.

потом — сквозь ужасы русского бунта (и выводит, как в конечном счете получается, в мирную помещичью жизнь). Такова роль двойника-антипода в отношении героя — он (вольно или невольно) ведет его по жизни, он олицетворяет собой его судьбу. Я бы назвал такую роль «судьбообразующей». Гринев чувствует эту свою глубокую связь с Пугачевым:

*«Я думал также и о том человеке, в чьих руках находилась моя судьба и который по странному стечению обстоятельств таинственно был со мною связан».*

Между прочим, двойничество Емельяна Пугачева по отношению к Петру Гриневу, кажется, поддерживается и самим его именем, ведь он (в качестве самозванца) тоже Петр — Петр III.

Столь же глубоко, как с «серым волком», Гринев связан и с «Марьей Моревной». С Пугачевым он связан «странным сцеплением обстоятельств», с Марьей Ивановной он соединен «чудными обстоятельствами»:

*«Милая Марья Ивановна! — сказал я наконец. — Я почитаю тебя своею женою. Чудные обстоятельства соединили нас неразрывно: ничто на свете не может нас разлучить».*

Первобытный охотник получал в результате обряда посвящения звериное чутье (как бы понимание «языка зверей» и «языка птиц»), а человек цивилизованный тоже получает нечто важное: чувство судьбы, чувство волшебного соединения («сцепления») вроде бы случайных обстоятельств («Я не мог не подивиться странному сцеплению обстоятельств: детский тулуп, подаренный бродяге, избавлял меня от петли...»). Охотник затравит зверя (проявив звериное чутье) — современный человек сделает правильный выбор (проявив сердечную чуткость).

Вернемся к кибитке, едущей (под руководством «вожатого») к постоялому двору. Гринева укачивает — он засыпает и видит «пророческий» сон:

*«Мне приснился сон, которого никогда не мог я позабыть и в котором до сих пор вижу нечто пророческое, когда соображаю с ним странные обстоятельства моей жизни. Читатель извинит меня: ибо, вероятно, знает по опыту, как сродно человеку предаваться суеверию, несмотря на всевозможное презрение к предрассудкам.*

*Я находился в том состоянии чувств и души, когда существенность, уступая мечтаньям, сливается с ними в неясных видениях первосония. Мне казалось, буран еще свирепствовал и мы еще блуждали по снежной пустыне... Вдруг увидел я ворота и въехал на барский двор нашей усадьбы. Первою мыслию моею было опасение, чтобы батюшка не прогневался на меня за невольное возвращение под кровлю родительскую и не почел бы его умышленным слушанием. С беспокойством я выпрыгнул из кибитки и вижу: матушка встречает меня на крыльце с видом глубокого огорчения. “Тише, — говорит она мне, — отец болен при смерти и желает с тобою проститься”. Пораженный страхом, я иду за нею в спальню. Вижу, комната слабо освещена; у постели стоят люди с печальными лицами. Я тихонько подхожу к постеле; матушка приподымает полог и говорит: “Андрей Петрович, Петруша приехал; он воротился, узнав о твоей болезни; благослови его”. Я стал на колени и устремил глаза мои на больного. Что ж?.. Вместо отца моего вижу в постеле лежит мужик с черной бородой, весело на меня поглядывая. Я в недоумении оборотился к матушке, говоря ей: “Что это значит? Это не батюшка. И к какой мне стати просить благословения у мужика?” — “Все равно, Петруша, — отвечала мне матушка, — это твой посажёный отец; поцелуй у него ручку, и пусть он тебя благословит...” Я не соглашался.*

*Тогда мужик вскочил с постели, выхватил топор из-за спины и стал махать во все стороны. Я хотел бежать... и не мог; комната наполнилась мертвыми телами; я спотыкался о тела и скользил в кровавых лужах... Страшный мужик ласково меня кликал, говоря: "Не бойсь, подойди под мое благословение..." Ужас и недоумение овладели мною... И в эту минуту я проснулся; лошади стояли; Савельич дергал меня за руку, говоря: "Выходи, сударь: приехали".*

*— Куда приехали? — спросил я, протирая глаза.*

*— На постоялый двор. Господь помог, наткнулись прямо на забор. Выходи, сударь, скорее да обогрейся».*

В сказке герой обычно попадает в «избушку на курьих ножках», где его ждет Баба-Яга. Она всегда лежит, поскольку является как богиней жизни (хозяйкой леса и зверей), так и богиней смерти (избушка, как показал Пропп, — это ее гроб, недаром у нее «нос в потолок врос»). Вместо Бабы-Яги герой может попасть и к людоеду (к Полифему, например). Здесь же вместо умирающего отца «в постеле лежит мужик с черной бородой, весело на меня поглядывая». Это оживший мертвец (кстати сказать, Кощей Бессмертный из сказки о Марье Моревне — тоже оживший мертвец, он таким обычно и изображается). Мертвец вскакивает и начинает проводить самый настоящий обряд инициации — с помощью топора, множа мертвые тела и кровавые лужи. Примечательно и то, что он здесь замещает отца, является как бы другим отцом (такова была роль проводящего обряд посвящения в первобытном обществе). Любопытен здесь и топор. Жертвенный (ритуальный) топор (или жертвенный нож), игравший важную роль в обряде, довольно часто сопровождает появление двойника-антипода в художественном произведении. Это понятно: двойник-антипод проводит героя через смерть. (Он часто делает попытку убить

героя — делает вид, что убивает героя, после чего погибает сам. Ведь его роль — вспомогательная, его как бы нет, он — лишь «тень» героя.)

Стоит обратить внимание и на «черную бороду» страшного мужика. Во-первых, он — «тень» героя, его «черный человек», отсюда и черный цвет. Во-вторых, двойнику-антиподу часто свойственна повышенная, подчеркнутая волосатость: либо борода знатная, либо волосы лохматые (или кудрявые). Ведь он отчасти зверь.

На следующий день Гринев дарит вожатому (в благодарность за то, что тот вывел кибитку к постоялому двору) свой заячий тулуп:

*«Мужичок тут же стал его примеривать. В самом деле тулуп, из которого успел и я вырасти, был немножко для него узок. Однако он кое-как умудрился и надел его, распоров по швам. Савельич чуть не завыл, услышав, как нитки за-трещали. Бродяга был чрезвычайно доволен моим подарком».*

Позже, во время бунта, Пугачев жалует Гриневу овчинный тулуп. В этом обмене тулупами есть два важных момента, характеризующих отношения героя со своим двойником-антиподом. Во-первых, знаменателен сам факт обмена, в данном случае напоминающий братание. Во-вторых, значительно и то, чем именно меняются. Тулуп — это ведь шкура, съемная шкура. (Так, Пугачев грозит Савельичу: «Заячий тулуп! Я-те дам заячий тулуп! Да знаешь ли ты, что я с тебя живого кожу велю содрать на тулупы?») Юноша в ходе обряда посвящения мог надевать на себя шкуру, превращаясь в своего териоморфного (звероподобного, звериного) двойника. Гринев и Пугачев обменялись шкурами.

Пугачев в конце романа погибает под топором палача (словно жертвенный топор, с помощью которого

он умножал мертвые тела во сне Гринева, убивает его самого):

*«Здесь прекращаются записки Петра Андреевича Гринева. Из семейственных преданий известно, <...> что он присутствовал при казни Пугачева, который узнал его в толпе и кивнул ему головою, которая через минуту, мертвая и окровавленная, показана была народу. Вскоре потом Петр Андреевич женился на Марье Ивановне».*

Пугачев тут предстает как мертвая голова (и в то же время как бы не совсем — только что она кивнула). Отдельную от тела голову, беседующую с героем и играющую важную роль в его судьбе, мы встречаем, например, в юношеской поэме Пушкина «Руслан и Людмила». В сказочном или романтическом произведении герою может встретиться оживший мертвец, кивающий ему — подающий ему знак. В реалистическом (более-менее) романе этого быть не может. Но для сюжета нужно в последний, роковой момент подчеркнуть связь героя с его двойником-антиподом. Выходом из положения (помимо, конечно, того, чтобы дать герою увидеть сон) может быть максимальное сближение кивка и смерти.

В «Капитанской дочке» та же кивающая неживая фигура, что в «Каменном госте»: «Статуя кивает головой в знак согласия»<sup>3</sup>. (Кстати сказать, потом статуя

---

<sup>3</sup> Есть в испанской традиции и другой вариант встречи дона Хуана с ожившим мертвецом — а именно встреча с говорящим черепом (который он пинает, «футболит»). Например, в народном романсе «Дон Хуан» (пер. Давида Самойлова): «К ранней мессе кабальеро / Шел однажды в Божий храм, / Не затем, чтоб слушать мессу, — / Чтоб увидеть нежных дам, / Дам, которые прекрасней / И свежее, чем цветы. / Но безглазый желтый череп / Оказался на пути. / Пнул ногой он этот череп, / Наподдал его ногой. / Зубы в хохоте ощерив, /

командора будет стучаться в дом, как и утопленник в одноименном стихотворении: «Что там за стук?.. о скройся, Дон Гуан».)

Подобное мы видим и в «Медном всаднике»:

..... Показалось  
Ему, что грозного царя,  
Мгновенно гневом возгоря,  
Лицо тихонько обращалось...

Как Пугачев есть порождение стихии народного бунта, так и статуя Петра предстает не только как нечто противопоставленное разгулявшейся и губительной водной стихии, но и как ее порождение, ее олицетворение. Стихия сгущается в двойника (в Пугачева как двойника Петра Гринева, в Медного всадника как двойника Евгения):

В неколебимой вышине,  
Над возмущенною Невою  
Стоит с простертою рукою  
Кумир на бронзовом коне<sup>4</sup>.

---

Прянул череп, как живой. / “Я тебя к себе на праздник / Приглашаю ввечеру”. / “Ты не смейся, кабальеро, / Нынче буду на пиру”».

<sup>4</sup> В стихотворении Николая Гумилева «Заблудившийся трамвай» (в котором есть прямые отсылки к «Капитанской дочке» — Машенька, Императрица...) герой заблудился — и слышит голос одушевленной бури, после чего появляется летящий трамвай-дракон (трамвай — распространенный символ смерти в литературе того времени).

Затем возникает двойник-антипод — с целым пучком своих признаков: «И, промелькнув у оконной рамы, / Бросил нам вслед пытливый взгляд / Нищий старик, — конечно тот самый, / Что умер в Бейруте год назад». Таких признаков в данной строфе шесть: промелькивание в оконной раме трамвая (оконная рама заменяет здесь традиционно способствующее появлению двойника зеркало); «пытливый взгляд» (присталь-

Сама же стихия (наводнение) мало чем отличается от «русского бунта, бессмысленного и беспощадного», от пугачевщины (эта параллель между «Медным всадником» и «Капитанской дочкой», конечно, очевидна и давно замечена):

Но вот, насытясь разрушением  
И наглым буйством утомясь,  
Нева обратно повлеклась,  
Своим любуясь возмущеньем  
И покидая с небреженьем  
Свою добычу. Так злодей,  
С свирепой шайкою своей  
В село ворвавшись, ломит, режет,  
Крушит и грабит; вопли, скрежет,  
Насилье, брань, тревога, вой!..  
И грабежом отягощенны,  
Боясь погони, утомленны,

---

ный, страшный взгляд, устремленный на героя, «дурной глаз»); «нищий» и «старик», причем связанный с Востоком (то есть сразу три признака); оживший мертвец.

Затем перед нами дом людоеда, пещера Полифема: «Вывеска... кровью налитые буквы / Гласят — зеленая, — знаю, тут / Вместо капусты и вместо брюквы / Мертвые головы продают». Эти строки заставляют вспомнить сказку Вильгельма Гауфа «Карлик Нос», в которой ведьма, купив на рынке (у матери героя) кочаны капусты, превращает их в головы.

Затем мы видим, как палач — безликий, с лицом одновременно животным и безглазым (три признака двойника-антипода: палач, животный, безликий) — проводит героя через смерть: «В красной рубашке, с лицом, как вымя, / Голову срезал палач и мне, / Она лежала вместе с другими / Здесь, в ящике скользком, на самом дне». Здесь просвечивает обряд коллективного посвящения (прохождение группы мальчиков через смерть). «Скользкий ящик» — не только скользкий от крови общий гроб, но и скользкое чрево поглотившего подростков зверя.

Возникает в стихотворении и Медный всадник, Петр Первый. У Гумилева этот оживший мертвец «летит» (как и трамвай-дракон в начале стихотворения): «И сразу ветер знакомый и сладкий, / И за мостом летит на меня / Всадника длань в железной перчатке / И два копыта его коня.»

Спешат разбойники домой,  
Добычу по пути роняя.

На примере романа «Капитанская дочка» мы увидели наиболее общую, трехчастную основу сюжета, пришедшего из мифа и сказки в авторскую художественную литературу: герой ↔ «источник жизни и смерти» (либо в виде той или иной стихии, либо в виде мифического зверя, либо в виде богини жизни и смерти) ↔ двойник-антипод героя. Я называю эту сюжетную основу «сущностной формой». Не во всех литературных произведениях сущностная форма видна столь явно, как в «Капитанской дочке»: она может быть усложнена, разветвлена. Да и в «Капитанской дочке» она пускает ветки, ведь и азартная игра Гринева с Зуриным<sup>5</sup>, и его

---

<sup>5</sup> Иван Иванович Зурин — это первая встреча Гринева, выехавшего на свою инициацию (на армейскую службу). Зурин «находится в Симбирске при приеме рекрут». Он обыгрывает шестнадцатилетнего юношу в Симбирском трактире (в бильярд), приобщает к алкоголю («повторяя, что к службе надобно мне привыкать; а без пуншу что и служба!») и к женскому обществу («поедем к Аринушке»). Роль жертвенного ножа у Зурина играет бильярдный кий, видим мы и халат — довольно обычное для двойника-антипода облачение: «Вошел в билиардную, увидел я высокого барина лет тридцати пяти, с длинными черными усами, в халате, с кием в руке и с трубкой в зубах». В конце повести Гринева, увозя Машу из пугачевских мест, вновь встречает Зурина, и эта встреча для него спасительна:

«Я бросился на крыльцо. Караульные не думали меня удерживать, и я прямо вбежал в комнату, где человек шесть гусарских офицеров играли в банк. Майор метал. Каково было мое изумление, когда, взглянув на него, узнал я Ивана Ивановича Зурина, некогда обыгравшего меня в Симбирском трактире!

— Возможно ли? — вскричал я. — Иван Иваныч! ты ли?

— Ба, ба, ба, Петр Андреич! Какими судьбами? Откуда ты? Здорово, брат. Не хочешь ли поставить карточку?»

То, что двойник-антипод предлагает герою игру, является довольно типичным его действием (ибо двойник-антипод есть олицетворение судьбы).

дуэль со Швабриным<sup>6</sup> изобличают в этих двух антагонистах Гринева добавочных двойников-антиподов. Получается, что Петр Гринев имеет дело с утроенным двойником-антиподом, каждый из которых решающим образом влияет на его судьбу. Число «три» в мифе или сказке обычно и обозначает судьбу: три Мойры или Парки, Троица (из книги Бытия: три ангела, явившиеся Аврааму), три дороги перед богатырем, «три деревца человеческой доли» (в нартовских сказаниях), три судьбоносных дня («Если через три дня я не ворочусь...» — говорит Гринев Савельичу).



*В. М. Васнецов. Иван-царевич на Сером Волке (1889). На картине мы видим «сущностную форму»: Герой ↔ Прекрасная Дама (хозяйка жизни и смерти) ↔ звериный двойник (двойник-антипод)*

<sup>6</sup> Швабрин ранит Гринева (как бы приносит его в жертву или невольно посвящает в рыцари). Кроме того, Гринев, нырнув в чужой ему мир русского бунта, в мир смерти, выходит невредимым (подобно Ивану в сказке Ершова «Конек-горбунок», ныряющему в кипящее молоко), а Швабрин погибает.

**Приложение. Илья Муромец  
в Америку уехал**

*(не принимайте близко к сердцу  
и слишком всерьез)*

Как известно, Илья Муромец назван Муромцем потому, что имеет отношение к смерти (к «мору»). Варианты его прозвища: Моровлин, Муровец. Оно означает, что герой проходит через смерть — в обряде посвящения (либо подростковым, либо жреческо-«шаманском»). След этого обряда хорошо виден в былинне «Илья и Святогор»: Илья Муромец попадает к Святогору в карман<sup>7</sup> — подобно тому как Одиссей попадает в пещеру Полифема, как герой «Калевалы» оказывается внутри великана (первоначально же герой пожирался мифическим зверем, а затем благополучно выбирался наружу).

Роль, подобную городу Мурому, играет в истории Ильи и Чернигов — «Черни-город», под которым происходит бой Ильи Муромца с обложившей город

---

<sup>7</sup> «И выгашил Святогор-богатырь / Илью Муромца из кармана / И стал его выпрашивать, / Кто он есть / И как попал к нему во глубок карман. / Илья ему сказал все по правде по истине. / Тогда Святогор жену свою богатырскую убил, / А с Ильей поменялся крестом / И называл меньшим братом. / Выучил Святогор Илью / Всем похваткам, поездкам богатырским; / И поехали они к Северным горам, / И наехали путем-дорогою на великий гроб, / На том гробу подпись подписана: / “Кому суждено в гробу лежать, / Тот в него и ляжет”».

После чего Святогор ложится в гроб, закрывает себя крышкой, а затем, сквозь щелочку дохнув на Илью Муромца «духом богатырским», передает ему свою силу. Подняв меч-кладенец Святогора, Илья уезжает «в раздольице чисто поле». Как видите, Святогор здесь — и мифический зверь, поглощающий героя, и двойник-антипод, осуществляющий обряд посвящения (проводящий героя через смерть).

ратью («Под Черниговом силушки черным-черно, / Черным-черно, как черна вбрана»). Это черный город — город смерти. (Вспомним тут и пушкинского Черномора — «страшного волшебника», «обладателя полнощных гор» из поэмы «Руслан и Людмила», чье имя значит «черный мор»<sup>8</sup>.)

Русские слова «смерть», «мертвый», «мор» родственны древнеиндийскому слову «mrtis» (смерть), латинским словам «morior» (умираю), «mors, mortis» (смерть) и «mortuus» (мертвый), немецкому слову «Mord» (убийство). В их общей основе лежит индоевропейский корень «mer» (тереть, стирать; умирать). Отсюда такие литературные персонажи, как профессор Мориарти у Артура Конан Дойла, как морлоки — подземные гуманоиды-людоеды из романа Герберта Уэллса «Машина времени», как доктор Морó из романа Уэллса «Остров доктора Моро» (своего рода «хозяин зверей»), и т. п. От того же корня произошли древнеирландское слово «morigain» (королева духов), сербское слово «мора» (ведьма; домовая; кошмар), русские слова «кикимора» (ночное привидение; домашний дух, который прядет по ночам), «морок/мрак», «мороз/мраз», «мара» (призрак; грезы, навяждение). Славяне в первые дни весны совершали обряд вынесения смерти: бросали в воду соломенное чучело — Морану/Марену, богиню смерти, зимы и ночи.

Подобной «богиней смерти» является, например, Марина в былине «Добрыня и Маринка», выступающая в союзе со Змеем Горынычем и, подоб-

---

<sup>8</sup> «Черный мор» созвучен также с «Черной Грязью» и «рекой Смородиной», которые должен проехать Илья Муромец («Ехал мимо эту Грязь да мимо Черную, / Мимо славну реченку Смородину...»). «Реченька Смородина» — это река «смóрода» (то есть смрада), река гнили и смерти.

но Цирцее в «Одиссее», превращающая богатырей в зверей (Цирцея — в свиней, Маринка — в туров)<sup>9</sup>. Такова и Марья Моревна русской волшебной сказки, умерщвляющая целое войско: «Собрался в до-рогу, шел, шел и видит — лежит в поле рать-сила побитая. Спрашивает Иван-царевич: — Коли есть тут жив человек — отзовися! Кто побил это войско великое? Отозвался ему жив человек: — Все это войско великое побил Марья Моревна, прекрасная королева». «Моревна» означает «дочь моря», но народ услышал в этом имени и слово «мор». «Марья» же, с одной стороны, перекликается с «Моревна», с другой стороны, соотносится с девой Марией (Богоматерью и Заступницей). Так что Марья Моревна — богиня не только смерти, но и жизни. Она убивает — и возрождает (жизнь — смерть, полюс — минус). И она как-то связана с Кощею Бессмертным — он ее пленник: «Он (Иван-царевич. — И. Ф.) не вытерпел: как только Марья Моревна уехала, тотчас бросился в чулан, отворил дверь, глянул — а там висит Кошей Бессмертный, на двенадцати цепях прикован...»

Пушкин в романе «Капитанская дочка» использует сказочный сюжет: Змея Горыныча или Кошея Бессмертного представляет Пугачев, а Марья Моревна превратилась в Марию Миронову — в милую безобидную девушку, которая невольно вовлекает героя в смертельную опасность (в логово Пугачева), а затем его спасает. (Любопытна пословица, поставленная эпиграфом к главе «Суд»: «Мирская молва —

---

<sup>9</sup> При этом Добрыня она является с двумя голубями, то есть с обычным сопровождением «богини жизни и смерти»: «А у молоды Марины Игнатъевны, / У нее на хорошем высоком терему / Сидят тут два сизые голубя, / Над тем окошком косящатым, / Целуются они, милуются, / Желты носами обнимаются».

Морская волна». Пушкину нравится перекличка этих слогов.) Благодаря Пугачеву и Марии Мироновой Петр Гринев проходит через смерть и становится взрослым.



*Виктор Васнецов. Марья Моревна и Кощей(1926)*

Примечательны в этом смысле перекликающиеся друг с другом имена в названии романа Булгакова «Мастер и Маргарита». В имени «Маргарита» (греч. «жемчужина») мы слышим «мар» («мара»), слово же «мастер» представляет собой шахматную рокировку слова «смерть»: в словах «МаСТеР» и «СМеРТь» совпадают все согласные звуки, при этом меняются местами первый и второй (МС-СМ), третий и четвертый (ТР – РТ). Инициацию же в романе Булгакова проходит Иван Бездомный.

В романе Достоевского «Преступление и наказание» символом сМЕРти выступает отъезд на другой, чужой материк – в АМЕРику: «– Я, брат, еду в чужие края. – В чужие края? – В Америку. – В Америку? Свидригайлов вынул револьвер и взвел курок».



*Дева Мария Гуадалупская (называемая также «Моренинья» – «Смуглянка»), – одна из наиболее почитаемых христианских святынь Испании. Фигура Мадонны вырезана из темной древесины кедра. Это одна из «черных мадонн» Европы, к которым было особенно сильное паломничество во время “atra mors” (лат.) – «черного мора, черной смерти», эпидемии чумы XIV века. Черной мадонне молились как Богородице, но в то же время и как богине смерти: она знает толк в смерти – и потому может ее отменить*

## Башня и мост

(Синхроническое и диахроническое Дао  
у Льва Толстого)

Ведь какой-то смысл таится во всех вещах, иначе все эти вещи мало чего стоят, и сам наш круглый мир — ничего не значащий круглый нуль и годен лишь на то, чтобы отправлять его на продажу возами, как холмы под Бостоном, и гатить им трясину где-нибудь на Млечном Пути.

*Герман Мелвилл «Моби Дик, или Белый кит»*

«Самое трудное (продолжал во сне думать или слышать Пьер) состоит в том, чтобы уметь соединять в душе своей значение всего. Все соединить? — сказал себе Пьер. — Нет, не соединить. — Нельзя соединять мысли, а сопрягать все эти мысли — вот что нужно! Да, сопрягать надо, сопрягать надо!» — с внутренним восторгом повторил себе Пьер, чувствуя, что этими именно, и только этими словами выражается то, что он хочет выразить, и разрешается весь мучающий его вопрос.

— Да, сопрягать надо, пора сопрягать.

— Запрягать надо, пора запрягать, ваше сиятельство! Ваше сиятельство, — повторил какой-то голос, — запрягать надо, пора запрягать...

Это был голос берейтора, будившего Пьера.

*Лев Толстой «Война и мир»*

## 1. Слепой! Слепой! Слепой!

Иногда мы слышим какие-либо слова, сказанные не для нас и к нам не относящиеся, — и вдруг понимаем, что они имеют смысл как раз в отношении к нам. Так, в романе Толстого «Анна Каренина» Анна сидит в поезде и невольно слышит то, что говорят соседи по вагону:

*«Анна забыла о своих соседях в вагоне и, на легкой качке езды вдыхая в себя свежий воздух, опять стала думать.*

*“Да, на чем я остановилась? На том, что я не могу придумать положения, в котором жизнь не была бы мученьем, что все мы созданы затем, чтобы мучаться, и что мы все знаем это и все придумываем средства, как бы обмануть себя. А когда видишь правду, что же делать?”*

*— На то дан человеку разум, чтобы избавиться оттого, что его беспокоит, — сказала по-французски дама, очевидно довольная своею фразой и гримасничая языком.*

*Эти слова как будто ответили на мысль Анны.*

*“Избавиться от того, что беспокоит”, — повторяла Анна. И, взглянув на краснощекого мужа и худую жену, она поняла, что болезненная жена считает себя непонятою женщиной и муж обманывает ее и поддерживает в ней это мнение о себе. Анна как будто видела их историю и все закоулки их души, перенеся свет на них. Но интересного тут ничего не было, и она продолжала свою мысль.*

*“Да, очень беспокоит меня, и на то дан разум, чтоб избавиться; стало быть, надо избавиться. Отчего же не потушить свечу, когда смотреть больше не на что, когда гадко смотреть на все это? Но как? Зачем этот кондуктор пробежал по жердочке, зачем они кричат, эти молодые люди в том вагоне? Зачем они говорят, зачем они смеются? Все неправда, все ложь, все обман, все зло!..”»*

Еще один пример — из романа Диккенса «Давид Копперфилд». Давид влюблен в Дору и делится этим со своей бабушкой:

*«Когда я потянулся к ней, она уперлась стаканом мне в колено, чтобы удержать меня, и сказала:*

*— О Трот, Трот! Так, значит, ты воображаешь, что влюблен?*

*— Воображаю, бабушка! Я обожаю ее всей душой! — воскликнул я, так покраснев, что дальше уж некуда было краснеть.*

*— Ну, разумеется! Дора! Так, что ли? И, конечно, ты хочешь сказать, что она очаровательна?*

*— О бабушка! Никто не может даже представить себе, какова она!*

*— А! И не глупенькая? — осведомилась бабушка.*

*— Глупенькая?! Бабушка!*

*Я решительно уверен, что ни разу, ни на один момент мне и в голову не приходило задуматься, глупенькая она или нет. Конечно, я отбросил эту мысль с возмущением. Тем не менее она поразила меня своей неожиданностью и новизной.*

*— Не легкомысленная? — спросила бабушка.*

*— Легкомысленная?! Бабушка!*

*Я мог только повторить это дерзкое предположение с тем же чувством, что и предыдущее.*

*— Ну, хорошо, хорошо... я ведь только спрашиваю, — сказала бабушка. — Я о ней плохо не отзываюсь. Бедные дети! И вы, конечно, уверены, что созданы друг для друга и собираетесь пройти по жизни так, словно жизнь — пиршественный стол, а вы — две фигурки из леденца? Верно, Трот?*

*Она задала мне этот вопрос так ласково и с таким видом, шутливым и вместе с тем печальным, что я был растроган.*

– Бабушка! Я знаю, мы еще молоды и у нас нет опыта, – сказал я. – Я не сомневаюсь, что мы, может быть, говорим и думаем о разных глупостях. Но мы любим друг друга по-настоящему, в этом я уверен. Если бы я мог предположить, что Дора полюбит другого или разлюбит меня, или я кого-нибудь полюблю или разлюблю ее – я не знаю, что бы я стал делать... должно быть, сошел бы с ума!

– Ох, Трот! Слепой, слепой, слепой! – мрачно сказала бабушка, покачивая головой и задумчиво улыбаясь. – Один мой знакомый, – продолжала она, помолчав, – несмотря на мягкий свой характер, способен на глубокое, серьезное чувство, напоминая этим свою покойную мать. Серьезность – вот что этот человек должен искать, – чтобы она служила ему опорой и помогала совершенствоваться, Трот. Глубокий, прямой, правдивый, серьезный характер!

– О, если бы вы только знали, как Дора серьезна! – воскликнул я.

– Ах, Трот! Слепой, слепой! – повторила она.

Сам не знаю почему, но мне почудилось, будто надо мной нависло облако, словно я что-то утратил или чего-то мне не хватает».

Давиду не хватает того, что ему суждено судьбой, но чего он пока не видит: другой любви, а именно Агнес, на которую ему намекает бабушка и к которой он относится сейчас как к сестре. После разговора с бабушкой Давид встречается с Агнес и говорит с ней о своей любви к Доре:

«А как она говорила со мной о Доре, когда мы сидели в сумерках у окна! Как она слушала мои похвалы ей и как хвалила ее сама! Маленькую волшебную фигурку она одарила собственным своим чистым светом, благодаря чему Дора становилась еще более целомудренной, еще более драгоценной для меня. О Агнес, сестра моего детства, если бы я тогда знал то, что узнал много лет спустя!..

*Когда я вышел на улицу, повстречался мне нищий. И когда я поднял голову к ее окну, думая о спокойных, ангельских глазах Агнес, нищий заставил меня вздрогнуть, повторяя, как эхо, слово, слышанное мною утром, — Слепой! Слепой! Слепой! Слепой!»*

Что здесь происходит? Сначала бабушка говорит Давиду: «Слепой!» Потом он слышит, как это же слово повторяет на улице нищий, и вздрагивает. Почему вздрагивает? Видимо, потому, что в этом случайном повторе чувствует обращение к себе — чей-то зов, чье-то предупреждение.

И обращение это ненавязчиво. Хочешь — получи его, не хочешь — не получай.

## 2. Два Дао

Карл Густав Юнг в «Тавистокских лекциях» (1935) приводит забавный разговор одного своего друга с китайцем о Дао:

*«У моего друга был китайский студент, которому он задал вопрос: “Что именно ты понимаешь под Дао?” Как это типично для Запада! Китаец объяснил, что такое Дао, но тот этим не удовлетворился: “Мне пока не понятно”. Тогда китаец вышел на балкон и сказал: “Что вы видите?” — “Я вижу улицу, дома, людей, прогуливающих или едущих в трамваях”. — “Что еще?” — “Я вижу гору”. — “А еще?” — “Деревья”. — “А еще?” — “Дует ветер”. Китаец воздел руки и сказал: “Это Дао”.*

В этом все дело. Дао может быть в чем угодно. Для его обозначения я пользуюсь иным, достаточно узким термином. Я называю его синхроничностью. Когда восточный разум наблюдает целостную совокупность фактов, он воспринимает ее как таковую, а западный

разум разделяет ее на нечто меньшее – на отдельные сущности. Например, вы смотрите на некоторое скопление людей и говорите: “Откуда они все пришли?” или “Зачем они собрались вместе?” Восточный разум это абсолютно не интересуется. Он говорит: “Что означает, что эти люди находятся вместе?” Для западного разума нет такой проблемы. Вас интересует, зачем вы сюда пришли и что вы здесь собираетесь делать. Для восточного разума все не так: его интересует то, что вы вместе.

Вот как это выглядит: вы стоите на берегу моря, и волной выбрасывает старую шляпу, поломанный ящик, ботинок, мертвую рыбу, и они остаются лежать на берегу. Вы говорите: “Случай, бессмыслица!” А китайский разум задает вопрос: “Что означает, что эти вещи находятся вместе?”».

Словом, человек способен воспринимать встреченную им комбинацию вещей или явлений как некое осмысленное сообщение, лично ему направленное. Такая комбинация-сообщение бывает двух видов: синхронической (сочетание вещей или явлений в пространстве, то есть когда они предстают перед человеком одновременно) и диахронической (перекличка, связь вещей или явлений во времени). Владимир Набоков удачно назвал первый вид комбинации «башней», а второй – «мостом» (в романе «Ада, или Эротиада»): «Три или более происходящих одновременно явлений образуют “башню”, а если одно за другим – то “мост”. “Настоящие башни” и “настоящие мосты” – это радости жизни...». («Настоящий» здесь означает «неслучайный, осмысленный».)

Возьмем примеры «башни» и «моста» («настоящих»!) из произведений Льва Толстого.

«Башня» — это то, что видит влюбленный Левин в романе «Анна Каренина»:

*«И что он видел тогда, того после уже он никогда не видал. В особенности дети, шедшие в школу, голуби сизые, слетевшие с крыши на тротуар, и сайки, посыпанные мукой, которые выставила невидимая рука, тронули его. Эти сайки, голуби и два мальчика были неземные существа. Все это случилось в одно время: мальчик подбежал к голубю и, улыбаясь, взглянул на Левина; голубь затрепал крыльями и отпорхнул, блестя на солнце между дрожащими в воздухе пылинками снега, а из окошка пахло духом печеного хлеба и выставились сайки. Все это вместе было так необычайно хорошо, что Левин засмеялся и заплакал от радости».*

«Неземные существа» — это ведь ангелы (вестники)?

«Мост» — это когда в романе «Война и мир» князь Андрей видит дуб: до поездки в Отрадное — лишенный листвы<sup>1</sup>, а после поездки (после встречи

---

<sup>1</sup> «На краю дороги стоял дуб. Вероятно, в десять раз старше берез, составлявших лес, он был в десять раз толще и в два раза выше каждой березы. Это был огромный, в два обхвата дуб, с обломанными, давно, видно, суками и с обломанной корой, заросшей старыми болячками. С огромными своими неуклюже, несимметрично растопыренными, корявыми руками и пальцами, он старым, сердитым и презрительным уродом стоял между улыбающимися березами. Только он один не хотел подчиняться обаянию весны и не хотел видеть ни весны, ни солнца.

“Весна, и любовь, и счастье! — как будто говорил этот дуб. — И как не надоест вам все один и тот же глупый, бессмысленный обман. Все одно и то же, и все обман! Нет ни весны, ни солнца, ни счастья. Вон смотрите, сидят задавленные мертвые ели, всегда одинакие, и вон и я растопырил свои обломанные, ободранные пальцы, где ни выросли они — из

спины, из боков; как выросли — так и стою, и не верю вашим надеждам и обманам”.

Князь Андрей несколько раз оглянулся на этот дуб, проезжая по лесу, как будто он чего-то ждал от него. Цветы и трава были и под дубом, но он все так же, хмурясь, неподвижно, уродливо и упорно, стоял посреди их.

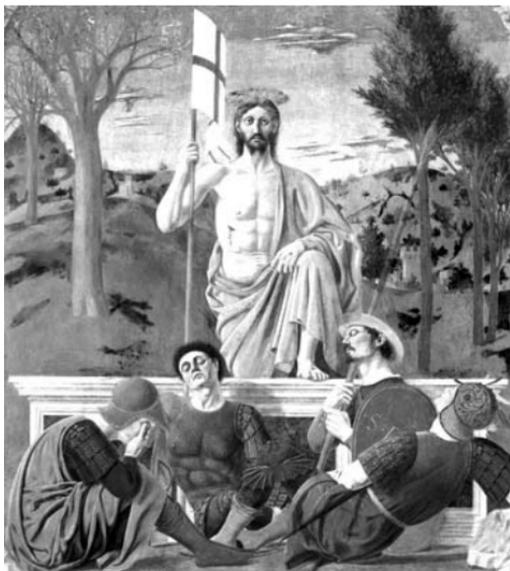
“Да, он прав, тысячу раз прав, этот дуб, — думал князь Андрей, — пускай другие, молодые, вновь поддаются на этот обман, а мы знаем жизнь, — наша жизнь кончена!” Целый новый ряд мыслей безнадежных, но грустно-приятных в связи с этим дубом возник в душе князя Андрея. Во время этого путешествия он как будто вновь обдумал всю свою жизнь и пришел к тому же прежнему, успокоительному и безнадежному, заключению, что ему начинать ничего было не надо, что он должен доживать свою жизнь, не делая зла, не тревожась и ничего не желая».

<sup>2</sup> «Уже было начало июня, когда князь Андрей, возвращаясь домой, въехал опять в ту березовую рощу, в которой этот старый, корявый дуб так странно и памятно поразил его. Бубенчики еще глуше звенели в лесу, чем месяц тому назад; все было полно, тенисто и густо; и молодые ели, рассыпанные по лесу, не нарушали общей красоты и, поддельваясь под общий характер, нежно зеленели пушистыми молодыми побегам.

Целый день был жаркий, где-то собиралась гроза, но только небольшая тучка брызнула на пыль дороги и на сочные листья. Левая сторона леса была темна, в тени; правая, мокрая, глянцевиная, блестела на солнце, чуть колыхаясь от ветра. Все было в цвету; соловьи трещали и перекатывались то близко, то далеко.

“Да, здесь, в этом лесу, был этот дуб, с которым мы были согласны, — подумал князь Андрей. — Да где он?” — подумал опять князь Андрей, глядя на левую сторону дороги и, сам того не зная, не узнавая его, любовался тем дубом, которого он искал. Старый дуб, весь преображенный, раскинувшись шатром сочной, темной зелени, млел, чуть колыхаясь в лучах вечернего солнца. Ни корявых пальцев, ни болячек, ни старого горя и недоверия, — ничего не было видно. Сквозь столетнюю жесткую кору пробились без сучков сочные, молодые листья,

дуб”, — подумал князь Андрей, и на него вдруг нашло беспричинное весеннее чувство радости и обновления»..) Дуб словно подмигнул князю Андрею.



*Пьеро дела Франческа. Воскресение Христа (ок. 1460). Слева от Иисуса — обнаженные зимние деревья, справа — весенние деревья, одетые листвой*

так что верить нельзя было, что этот старик произвел их. “Да это тот самый дуб”, — подумал князь Андрей, и на него вдруг нашло беспричинное весеннее чувство радости и обновления. Все лучшие минуты его жизни вдруг в одно и то же время вспомнились ему. И Аустерлиц с высоким небом, и мертвое укоризненное лицо жены, и Пьер на пароме, и девочка, взволнованная красотой ночи, и эта ночь, и луна — и все это вдруг вспомнилось ему.

“Нет, жизнь не кончена в тридцать один год, — вдруг окончательно, беспеременно решил князь Андрей. — Мало того, что я знаю все то, что есть во мне, надо, чтобы все знали меня, чтобы не для одного меня шла моя жизнь, чтобы не жили они так, как эта девочка, независимо от моей жизни, чтобы на всех она отражалась и чтобы все они жили со мною вместе!”»

Дао во времени остро чувствовал Гёте. Вот что записывает Эккерман в книге «Разговоры с Гёте»:

*«Обедал с Гёте. <...> Гёте сказал мне, что его “Метаморфоза растений” хорошо продвигается благодаря переводу Сорэ и что теперь при дополнительной обработке предмета, прежде всего спиральной тенденции растений, ему неожиданно пришли на помощь новые труды некоторых ученых.*

*– Мы, как вам известно, – продолжал он, – занимаемся этим переводом уже больше года, тысячи препятствий вставали на нашем пути, временами вся эта затея казалась безнадежной, и я в душе не раз проклинал ее. Но теперь я благодарю Бога за эти препятствия, ибо, покуда мы медлили, другие достойные люди сделали интереснейшие открытия, которые не только льют воду на мою мельницу, но дают мне возможность неимоверно продвинуться вперед и завершить мой труд так, как год назад я еще и мечтать не смел. Подобное уже не раз со мной случалось, так что поневоле начинаешь верить во вмешательство высших сил, демонического начала, перед коим ты благоговеешь, не дерзая даже пытаться его себе объяснить».*

### 3. Нарцисс

По какому же принципу случайное соединяется в неслучайную комбинацию? В романе Набокова «Подвиг» герой романа размышляет над тем, насколько слова некролога способны передать образ умершего человека:

*«Но, когда, в июльский день, от разрыва сердца умер на улице, охнув и грузно упав ничком, старый Иоголевич, и в русских газетах было очень много о незаменяемой утрате и подлинном труженике, и Михаил Платонович, с порт-*

*фелем под мышкой, шел один из первых за гробом, среди роз и черного мрамора еврейских могил, Мартыну казалось, что слова некролога “пламенел любовью к России” или “всегда держал высоко перо” — как-то унижают покойного тем, что они же, эти слова, могли быть применены и к Зиланову, и к самому маститому автору некролога. Мартыну было больше всего жаль своеобразия покойного, действительно незаменимого, — его жестов, бороды, лепных морщин, неожиданной застенчивой улыбки, и пиджачной пуговицы, висевшей на нитке, и манеры всем языком лизнуть марку, прежде чем ее наклеить на конверт да хлопнуть по ней кулаком. Это было в каком-то смысле ценнее его общественных заслуг, для которых был такой удобный шаблончик...»*

В сочетании индивидуальных черт Иоголевича мы видим то же Дао, что в мальчике, голубе, сайках у Толстого, что в выброшенных на берег волной старой шляпе, поломанном ящике, ботинке, мертвой рыбе в примере Юнга.

Вряд ли Мартын мог бы рассказать, чем пиджачная пуговица, висевшая на нитке, связана с манерой всем языком лизнуть марку или с неожиданной застенчивой улыбкой. Но он понимает, что все эти бессвязные приметы на самом деле связаны. А на вопрос: «Как именно?» — он может сказать только одно: «Иоголевич», то есть может лишь назвать имя. За вещами стоит личность, стягивающая их в некий узор, подобно тому, как магнит стягивает рассыпанные по листу бумаги металлические стружки (если поднести его с обратной стороны листа).

А что стоит в «Анне Карениной» за мальчиком, голубем, сайками? Может быть, там стоит сам Левин? Точнее: преображенный Левин, двойник-антипод Левина?

В сочинении Григория Сковороды (1722–1794) «Нарцисс. Рассуждение о том: узнай себя» человек склоняется над водой (которая символизирует мир в целом — в его противопоставленности глядящему на него человеку) — и видит себя как «истинного человека», «точного человека», по отношению к которому сам он — лишь сон и тень. Видит себя, так сказать, по другую сторону водной поверхности. Скажем так: видит себя в мальчишке, голубе и сайках.

Подобное происходит и в стихотворении Владислава Ходасевича «Полдень» (1918). Поэт на бульваре смотрит на присевшую рядом с ним барышню с книгой, на мальчика «с ведерком и совочком», играющего у самых его ног, — и вдруг ощущает себя Нарциссом, встречающимся с самим собой:

И все, что слышу,  
Преображенное каким-то чудом,  
Так полновесно западает в сердце,  
Что уж ни слов, ни мыслей мне не надо,  
И я смотрю как бы обратным взором  
В себя.  
И так пленительна души живая влага,  
Что, как Нарцисс, я с берега земного  
Срываюсь и лечу туда, где я один,  
В моем родном, первоначальном мире,  
Лицом к лицу с собой, потерянным когда-то —  
И обретенным вновь...<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Подобное падение в себя, ныряние в «души живую влагу» играет чуть ли не главную роль в поэзии Ходасевича. Например, мы видим ее в стихотворении «Большие флаги над эстрадой», которое начинается падением («Большие флаги над эстрадой, / Сидят пожарные, трубя. / Закрой глаза и падай, падай, / Как навзничь — в самого себя»), а заканчивается возвращением на поверхность — с обновленным, как бы омытым ощущением мира («И с обновленную отрадой, / Как бы мираж в пустыне сей, / Увидишь флаги над эстрадой, / Услышишь трубы трубачей»).



*Кадр из фильма Хироси Тэсигахары «Женищина в песках» (1964). Герой фильма, у которого неожиданно получилось устроить водонакопитель в песке, сейчас взволнует воду рукой и будет созерцать колеблющееся отражение своего лица (то есть созерцать себя – но слитного со стихией и меняющегося вместе с ней). Изобретение водонакопителя (как бы случайное) сделало героя фильма другим человеком и изменило его жизнь*

## Портрет дамы, или Лошадиный глаз

*(Три портрета Анны Карениной)*

«Он слышал, что есть средство восстановить сон — для этого нужно принять только опиум. Но где достать этого опиума? Он вспомнил про одного персиянина, содержавшего магазин шалей, который всегда почти, когда ни встречал его, просил нарисовать ему красавицу. Он решился отправиться к нему, предполагая, что у него, без сомнения, есть этот опиум. Персиянин принял его сидя на диване и поджавши под себя ноги.

— На что тебе опиум? — спросил он его.

Пискарев рассказал ему про свою бессонницу.

— Хорошо, я дам тебе опиуму, только нарисуй мне красавицу».

*Н. В. Гоголь «Невский проспект»*

У Толстого и Достоевского есть один общий любопытный элемент сюжета, напоминающий элемент сюжета волшебной сказки: герой сначала видит изображение красавицы на картине, а затем встречает эту красавицу в действительной жизни.

Вот как это происходит с Левиным в романе Толстого «Анна Каренина»:

*«Пройдя небольшую столовую с темными деревянными стенами, Степан Аркадьич с Левиным по мягкому ковру вошли в полутемный кабинет, освещенный одною с большим темным абажуром лампой. Другая лампа-рефрактор*

горела на стене и освещала большой во весь рост портрет женщины, на который Левин невольно обратил внимание. Это был портрет Анны, сделанный в Италии Михайловым. В то время как Степан Аркадьич заходил за трельяж и говоривший мужской голос замолк, Левин смотрел на портрет, в блестящем освещении выступавший из рамы, и не мог оторваться от него. Он даже забыл, где был, и, не слушая того, что говорилось, не спускал глаз с удивительного портрета. Это была не картина, а живая прелестная женщина с черными вьющимися волосами, обнаженными плечами и руками и задумчивою полуулыбкой на покрытых нежным пушком губах, победительно и нежно смотревшая на него смущавшими его глазами. Только потому она была не живая, что она была красивее, чем может быть живая.

— Я очень рада, — услышал он вдруг подле себя голос, очевидно обращенный к нему, голос той самой женщины, которую он любовался на портрете. Анна вышла ему навстречу из-за трельяжа, и Левин увидел в полусвете кабинета ту самую женщину портрета в темном, разноцветно-синем платье...»

Левин на миг влюбляется в Анну:

«Следя за интересным разговором, Левин все время любовался ею — и красотой ее, и умом, образованностью, и вместе простотой и задушевностью. Он слушал, говорил и все время думал о ней, о ее внутренней жизни, стараясь угадать ее чувства. И, прежде так строго осуждавший ее, он теперь, по какому-то странному ходу мыслей, оправдывал ее и вместе жалел и боялся, что Вронский не вполне понимает ее».

Эти мысли и чувства Левина вполне можно отнести и к самому автору (тем более что Лёвин — *alter ego* Толстого). Это Толстой все время думает об Анне, стараясь угадать ее чувства, это он оправдывает ее и жалеет, это он со страхом и тоской наблюдает не-

понимание Анны Вронским. Анна — Муза Толстого, его Прекрасная Дама.

В романе говорится о трех портретах Анны. Первый висит в доме Карениных, то есть принадлежит ее мужу:

*«Над креслом висел овальный, в золотой раме, прекрасно сделанный знаменитым художником портрет Анны. Алексей Александрович взглянул на него. Непроницаемые глаза насмешиливо и нагло смотрели на него, как в тот последний вечер их объяснения. Невыносимо нагло и вызывающе подействовал на Алексея Александровича вид отлично сделанного художником черного кружева на голове, черных волос и белой прекрасной руки с безмянным пальцем, покрытым перстнями. Поглядев на портрет с минуту, Алексей Александрович вздрогнул так, что губы затряслись и произвели звук “брр”, и отвернулся».*

Портрет был написан, естественно, до объяснения Каренина с Анной, но смотрит так, словно участвовал в объяснении и даже продолжает это объяснение. Он будто живет (и потому может реагировать на происходящее).

Второй портрет Анны — тот, что пишет Вронский:

*«И как голодное животное хватается всякий попадающий предмет, надеясь найти в нем пищу, так и Вронский совершенно бессознательно хватался то за политику, то за новые книги, то за картины».*

Так как смолоду у него была способность к живописи и так как он, не зная, куда тратить свои деньги, начал собирать гравюры, он остановился на живописи, стал заниматься ею и в нее положил тот незанятый запас желаний, который требовал удовлетворения.

У него была способность понимать искусство и верно, со вкусом подражать искусству, и он подумал, что у него

*есть то самое, что нужно для художника, и, несколько времени поколебавшись, какой он выберет род живописи: религиозный, исторический жанр или реалистический, он принялся писать. Он понимал все роды и мог вдохновляться и тем и другим; но он не мог себе представить того, чтобы можно было вовсе не знать, какие есть роды живописи, и вдохновляться непосредственно тем, что есть в душе, не заботясь, будет ли то, что он напишет, принадлежать к какому-нибудь известному роду. Так как он не знал этого и вдохновлялся не непосредственно жизнью, а посредственно, жизнью, уже воплощенную искусством, то он вдохновлялся очень быстро и легко и так же быстро и легко достигал того, что то, что он писал, было очень похоже на тот род, которому он хотел подражать.*

*Более всех других родов ему нравился французский, грациозный и эффектный, и в таком роде он начал писать портрет Анны в итальянском костюме, и портрет этот казался ему и всем, кто его видел, очень удачным».*

Третий портрет Анны — портрет, который Вронский заказывает художнику Михайлову (и который потом оказывает столь сильное воздействие на Левина):

*«Портрет с пятого сеанса поразил всех, в особенности Вронского, не только сходством, но и особенною красотой. Странно было, как мог Михайлов найти ту ее особенную красоту. “Надо было знать и любить ее, как я любил, чтобы найти это самое милое ее душевное выражение”, — думал Вронский, хотя он по этому портрету только узнал это самое милое ее душевное выражение. Но выражение это было так правдиво, что ему и другим казалось, что они давно знали его.*

*— Я сколько времени бьюсь и ничего не сделал, — говорил он про свой портрет, — а он посмотрел и написал. Вот что значит техника.*

– Это придет, – утешал его Голенищев, в понятии которого Вронский имел и талант и, главное, образование, дающее возвышенный взгляд на искусство».

Вронский не дописывает портрета:

*«Портрет Анны, – одно и то же и писанное с натуры им и Михайловым, должно бы было показать Вронскому разницу, которая была между ним и Михайловым; но он не видал ее. Он только после Михайлова перестал писать свой портрет Анны, решив, что это теперь было излишне».*

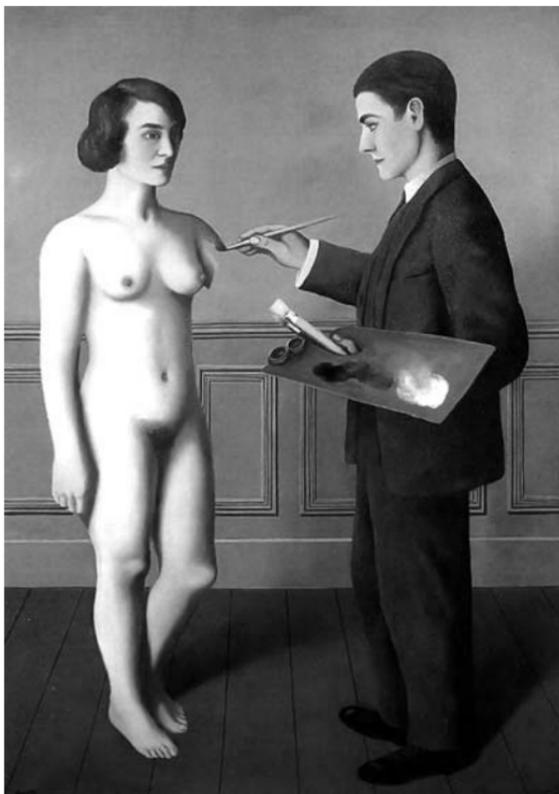
И Михайлов, настоящий художник, действительно видящий и понимающий Анну, – *alter ego* Толстого. (Михайлов пишет портрет Анны – Толстой пишет роман об Анне.)

Вронский же представляет собой все то, от чего Толстой отгалкивается. И то, что Вронский не оканчивает портрета, важно. У Вронского портрет Анны не выходит. Не выходит портрет – погибает та, которая должна была быть на нем изображена. Потому что мы здесь имеем дело с волшебной сказкой (точнее сказать, с мифом).

Вот как Толстой окончательно сводит счеты с соперником Михайлова в искусстве (а заодно и со своим):

*«Михайлов между тем, несмотря на то, что портрет Анны очень увлек его, был еще более рад, чем они, когда сеансы кончились и ему не надо было больше слушать толки Голенищева об искусстве и можно забыть про живопись Вронского. Он знал, что нельзя запретить Вронскому баловать живописью; он знал, что он и все дилетанты имели полное право писать, что им угодно, но ему было неприятно. Нельзя запретить человеку сделать себе большую куклу из воска и целовать ее. Но если б этот человек с куклой пришел и сел перед влюбленным и принялся бы ласкать свою*

куклу, как влюбленный ласкает ту, которую он любит, то влюбленному было бы неприятно. Такое же неприятное чувство испытывал Михайлов при виде живописи Вронского; ему было и смешно, и досадно, и жалко, и оскорбительно».



Рене Магритт. Попытка невозможного (1926)

Анне Вронского — не жить. Это кукла.

Толстой помещает себя в свой роман и в качестве художника, пишущего портрет героини (Михайлов), и в качестве мужчины, восхищающегося героиней и жалеющего ее (Левин). Однако примечательно, что Анна, познакомившись с Левиным, видит в Левине не-

что общее с Вронским: «несмотря на резкое различие, с точки зрения мужчин, между Вронским и Левиным, она, как женщина, видела в них то самое общее, за что и Кити полюбила и Вронского и Левина».

У Михайлова живо выходит Анна на портрете, Левин на короткое время влюбляется в Анну и сострадает ей, однако с Анной как женщиной имеет дело все же Вронский.

Вронский тоже — *alter ego* Толстого. Вронский — это мечта нескладного подростка (каковым может оставаться в душе и вполне взрослый человек) о ладном и удачливом мужчине, которым он хотел бы быть. И Левин, далеко не всегда ловко вписывающийся в жизненные повороты, действительно завидует Вронскому. Если Анна — женщина мечты, то Вронский — мужчина мечты. А потому для Толстого он — соперник, с которым надо расправиться.

Прекрасная Дама — воплощение самой жизни, сама «живая жизнь» — не только прекрасна, но и вызывает страх. Может быть, потому, что ее так легко погубить неосторожным движением. Вронский — тот двойник автора, которому суждено совершить это неосторожное движение.

Вронский (не от английского ли слова “wrong” его фамилия, особенно если принять во внимание, сколько всего английского в романе, вплоть до английских вариантов имен персонажей и массы английских фраз?) ломает хребет лошади во время скачки — и ломает жизнь Анны Карениной<sup>1</sup>. Как заметил

---

<sup>1</sup> Сравните: в фильме Андрея Тарковского «Андрей Рублев» (в главе «Набег») мы видим в одной сцене падающую с укреплений лошадь (пытающуюся встать, а затем вновь падающую — уже окончательно) и поднимающуюся с земли бабу, обесчещенную татарами.

Набоков, и в сцене «падения» Анны, и в сцене скачек у Вронского дрожит нижняя челюсть:

*«То, что почти целый год для Вронского составляло исключительно одно желанье его жизни, заменившее ему все прежние желанья; то, что для Анны было невозможною, ужасною и тем более обворожительною мечтою счастья, — это желание было удовлетворено. Бледный, с дрожащею нижнею челюстью, он стоял над нею и умолял успокоиться, сам не зная, в чем и чем.*

*— Анна! Анна! — говорил он дрожащим голосом. — Анна, ради Бога!..*

*Но чем громче он говорил, тем ниже она опускала свою когда-то гордую, веселую, теперь же постыдную голову, и она вся сгибалась и падала с дивана, на котором сидела, на пол, к его ногам; она упала бы на ковер, если б он не держал ее».*

И этот момент романа (сгибание и падение Анны) повторится (с вариацией) в сцене самоубийства Анны.

Подобное происходит и с лошадьё (Фру-Фру):

*«Канавку она перелетела, как бы не замечая. Она перелетела ее, как птица; но в это самое время Вронский, к ужасу своему, почувствовал, что, не поспев за движением лошади, он, сам не понимая как, сделал скверное, непростительное движение, опустившись на седло. Вдруг положение его изменилось, и он понял, что случилось что-то ужасное. Он не мог еще дать себе отчет о том, что случилось, как уже мелькнули подле самого его белые ноги рыжего жеребца, и Махотин на быстром скаку прошел мимо. Вронский касался одной ногой земли, и его лошадь валилась на эту ногу. Он едва успел выпростать ногу, как она упала на один бок, тяжело хрипя, и, делая, чтобы подняться, тщетные усилия своей тонкою потною шеей, она затрепыхалась на земле у его ног, как подстреленная птица. Неловкое*

*движение, сделанное Вронским, сломало ей спину. Но это он понял гораздо после. Теперь же он видел только то, что Махотин быстро удалялся, а он, шатаясь, стоял один на грязной неподвижной земле, а перед ним, тяжело дыша, лежала Фру-Фру и, перегнув к нему голову, смотрела на него своим прелестным глазом. Все еще не понимая того, что случилось, Вронский тянул лошадь за повод. Она опять вся забилась, как рыбка, треща крыльями седла, выпростала передние ноги, но, не в силах поднять зада, тотчас же замоталась и опять упала на бок. С изуродованным страстью лицом, бледный и с трясущеюся нижнею челюстью, Вронский ударил ее каблуком в живот и опять стал тянуть за поводья. Но она не двигалась, а, уткнув храп в землю, только смотрела на хозяина своим говорящим взглядом».*

Сама «живая жизнь», которую так легко сломать, которую так жалко, смотрит тут «своим говорящим взглядом». Этот странный взгляд, словно отделенный от конкретного тела и смотрящий сквозь роман на читателя, проявляется в сквозном образе произведения — блестящих глазах, в частности, глазах Анны, ощущающих самих себя, собственное видение:

*«Она долго лежала неподвижно с открытыми глазами, блеск которых, ей казалось, она сама в темноте видела».*

А вот глаза Анны в тот момент, когда Вронский встречает ее впервые:

*«Когда он оглянулся, она тоже повернула голову. Блестящие, казавшиеся темными от густых ресниц, серые глаза дружелюбно, внимательно остановились на его лице, как будто она признавала его, и тотчас же перенеслись на подходившую толпу, как бы ища кого-то. В этом коротком взгляде Вронский успел заметить сдержанную оживленность, которая играла в ее лице и порхала между*

блестящими глазами и чуть заметной улыбкой, изгибающейся ее румяные губы. Как будто избыток чего-то так переполнял ее существо, что мимо ее воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке. Она потушила умышленно свет в глазах, но он светился против ее воли в чуть заметной улыбке».

Загубленная Вронским лошадь — «двойница» Анны. Вот Фру-Фру перед скачкой:

*«Фру-Фру продолжала дрожать, как в лихорадке. Полный огня глаз ее косился на подходившего Вронского».*

А потом будет то, что мы уже прочли: «перед ним, тяжело дыша, лежала Фру-Фру и, перегнув к нему голову, смотрела на него своим прелестным глазом».

Гибель Фру-Фру параллельна гибели лошади, которую бьют по глазам (вот-вот!) и убивают (переламывая ей хребет) в «Преступлении и наказании» (во сне Раскольниковова)<sup>2</sup>. Гибель лошади в романе Достоевского символизирует не только убийство Раскольниковым старухи-процентщицы, но и убийство Лизаветы, а также сломанную жизнь Сони. (Кроме того, Соня и Лизавета выступают в романе как сестры и как «двойницы».) Поскольку мы говорим о мифе или о сказке, то старуха-процентщица — это Баба-Яга, Соня — это София (Премудрость Божия), а Лизавета — это архетипическая «бедная Лиза» русской литературы<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Прибрела же эта трагическая лошадь в русскую литературу из романа Виктора Гюго «Отверженные» (1862), смотрите главу «Смерть лошади». (У Гюго смерть лошади символизирует гибель Фантины — матери Козетты.)

<sup>3</sup> Лизой зовут не только героиню сентиментальной повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» (1792) — повести, с которой началась русская проза, но и воспитанницу графини в пушкинской «Пиковой даме» (1834), и «тургеневскую девушку» Лизу из «Дворянского гнезда» (1859), а также героиню «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского (1864).

Князь Мышкин в романе Достоевского «Идиот» сначала видит фотографический портрет Настасьи Филипповны и только потом встречается с ней действительно:

*«Но не доходя двух комнат до гостиной, он вдруг остановился, как будто вспомнил о чем, осмотрелся кругом, подошел к окну, ближе к свету, и стал глядеть на портрет Настасьи Филипповны.*

*Ему как бы хотелось разгадать что-то, скрывавшееся в этом лице и поразившее его давеча. Давешнее впечатление почти не оставляло его, и теперь он спешил как бы что-то вновь проверить. Это необыкновенное по своей красоте и еще по чему-то лицо еще сильнее поразило его теперь. Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть, были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное; эти два контраста возбуждали как будто даже какое-то сострадание при взгляде на эти черты. Эта ослепляющая красота была даже невыносима, красота бледного лица, чуть не впалых щек и горевших глаз<sup>4</sup>; странная красота! Князь смотрел с минуту, потом вдруг спохватился, огляделся кругом, поспешно приблизил портрет к губам и поцеловал его».*

Князь целует портрет, для него он — живой. Настасья Филипповна, как и Анна Каренина, является прекрасной, страшной, непредсказуемой Прекрасной Дамой, самой жизнью в целом, и она тоже в конце концов гибнет.

Откуда пришел этот элемент сюжета (появление сначала изображения, а затем живой дамы) и что за ним стоит?

---

<sup>4</sup> Вспомним блестящие глаза Анны и полный огня глаз Фру-Фру.

Оживающими статуями, портретами, куклами просто кишит немецкая романтическая литература, особенно подробно и интересно эта тема разработана в произведениях Э.Т.А. Гофмана. Монаху Медарду, герою романа «Эликсиры дьявола» (1815), его Прекрасная Дама является сначала как Аврелия (однако он не видит ее лица), потом как святая Розалия, изображенная на картине (и он отождествляет ее с Аврелией), а затем — как Аврелия с уже открытым лицом — и он действительно узнает в ней святую Розалию с картины:

*«Утренний свет пробивался многоцветными лучами сквозь витражи монастырской церкви; одинокий, в глубоком раздумье сидел я в исповедальне; только шаги приближавшего церковь послушника гулко отдавались под высокими сводами. Вдруг недалеко от меня зашелестело, и я увидел высокую стройную женщину, судя по одежде, не из наших мест, с опущенной на лицо вуалью; войдя в боковую дверь, она приближалась ко мне, намереваясь исповедоваться. Она подошла с неописуемой грацией, опустилась на колени, глубокий вздох вырвался у нее из груди — я почувствовал ее жгучее дыхание и еще прежде, чем она заговорила, был во власти ошеломляющего очарования. <...>*

*Мне не пришлось увидеть лица Незнакомки, и все же она жила у меня в душе, смотрела на меня чарующими темно-синими глазами... <...>*

*В церкви нашей был придел во имя святой Розалии с дивной иконой, изображавшей праведницу в час ее мученической кончины.*

*В ней я узнал свою возлюбленную, и даже платье на святой было точь-в-точь такое же, как странный костюм Незнакомки. Здесь-то, простершись на ступенях алтаря, я, словно охваченный безумием, испускал страшные вопли, от которых монахи приходили в ужас и разбежались, объятые страхом.*

В минуты более спокойные я метался по всему монастырскому парку и видел – вот она скользит вдалеке по благоухающим равнинам, мерцает в кустах, реет над потоком, витает над цветущими лугами, повсюду она, только она!»

«Но вот двери распахнулись, вошел барон с Аврелией.

Едва я взглянул на Аврелию, как душу мою пронзил яркий луч, который воскресил и мои самые сокровенные чувства, и томление, исполненное блаженства, и восторги иступленной любви – словом, все, что звучало во мне далеким и смутным предчувствием; казалось, жизнь моя только теперь занимается, сияя и переливаясь красками, как ранняя заря, а прошлое, оцепеневшее, ледяное, осталось позади в крошечной тьме пустыни... Да, это была она, мое чудное видение в исповедальне! Печальный, детски чистый взгляд темно-синих глаз, мягко очерченные губы, чело, кротко склоненное будто в молитвенном умилении, высокая и стройная фигура – да нет же, это была вовсе не Аврелия, а сама святая Розалия!.. Лазоревая шаль ложилась прихотливыми складками на темно-красное платье Аврелии – совершенное подобие одеяния святой на иконе и Незнакомки в моем видении!.. Что значила пышная красота баронессы перед неземной прелестью Аврелии! Я видел только ее одну, все вокруг померкло для меня. Присутствующие заметили мое смятение».

Гофман создавал свой роман «Эликсиры дьявола» по следам и под влиянием готического романа Льюиса «Монах» (1796):

« – Матильда! – сказал он взволнованным голосом. – О моя Матильда!

Она вздрогнула и быстро обернулась к нему. Это внезапное движение сбросило капюшон с ее головы, и ее лицо открылось вопрошающему взгляду монаха. С каким же

*изумлением он узрел точное подобие своей Мадонны! Те же безупречные черты, та же пышность золотых волос, те же алые губы, небесные глаза и то же величие — вот каким было дивное лицо Матильды. Вскрикнув от удивления, Амбросио вновь упал на подушки, не зная, видит ли он перед собой смертную или небожительницу».*

Возможно ли для человека узреть небожительницу в действительной жизни? Возможно — но сквозь покров мира. Тютчев говорит в стихотворении «А. А. Фету» (обращаясь к Фету как к своему единомышленнику):

Великой Матерью<sup>5</sup> любимый,  
Стократ завидней твой удел —  
Не раз под оболочкой зримой  
Ты самое ее узрел...

Романтики (немецкие, английские, французские) условно отождествили это живое существо, находящееся за покрывалом мира, с египетской богиней Изидой — и неоднократно описывали ее им явление (в частности, в виде оживающей картины или статуи).

Изида — великая богиня-мать, хранительница всего живого. Поэтому она подчас является и в животной ипостаси: в Древнем Египте Изида и ее сестра Нефтида могли предстать в облике двух газелей, хранящих горизонт.

Если у романтиков Изида могла быть подчас просто метафорой души природы («мировой души»), то у символистов она уже определенно богиня, находящейся по ту сторону этого мира и подающей человеку знаки, используя элементы этого мира. Так Изида

---

<sup>5</sup> Культ Великой Матери (Magna Mater) — древний синкретический культ всех средиземноморских народов.

становится «Прекрасной Дамой» русского символизма, блоковской Незнакомкой<sup>6</sup> (которая вместе с тем есть и Россия-«степная кобылица»).

Примечателен взгляд блоковской Прекрасной Дамы (в стихотворении «Незнакомка»): «И очи синие бездонные / Цветут на дальнем берегу» (сравните с глазами куклы Олимпии в рассказе Гофмана «Песочный человек»: «И тут Натанаэль увидел на полу кровавые глаза, устремившие на него неподвижный взор...»). Таким — словно оторванным от тела — взглядом смотрит Изида (или какое-либо ее воплощение).

«Прекрасная Дама» может быть погублена, как, например, в стихотворении «На железной дороге» («Под насыпью, во рву некошеном / Лежит и смотрит, как живая, / В цветном платке, на косы брошенном, / Красивая и молодая»). «Смотрит, как живая» можно было бы сказать о портрете («Это была не картина, а живая прелестная женщина...»).

В повести Андрея Платонова «Котлован» (1930) умирает «девочка Настя», то есть сама жизнь, сама возможность жизни (греческое имя «Анастасия» означает «воскресение (из мертвых)») — и главный герой повести Воцев чувствует, что нет будущего (которое он называет «коммунизмом») ни у него, ни у страны, ни вообще у всего мира:

*«Настя хотя и глядела на Воцева, но ничему не обрадовалась, и Воцев прикоснулся к ней, видя ее открытый*

---

<sup>6</sup> Любопытно и то, что сквозь Незнакомку Блок видел также Демона (иными словами, сквозь богиню жизни и смерти — двойника-антипода): «Незнакомка. Это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это — дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового. Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона; но всякий делает то, что ему назначено» (А. Блок «О современном состоянии русского символизма», 1910).

сморканный рот и ее равнодушиное, усталое тело. Воцев стоял в недоумении над этим утихим ребенком, он уже не знал, где же теперь будет коммунизм на свете, если его нет сначала в детском чувстве и в убежденном впечатлении? Зачем ему теперь нужен смысл жизни и истина всемирного происхождения, если нет маленького, верного человека, в котором истина стала бы радостью и движеньем?

Воцев согласился бы снова ничего не знать и жить без надежды в смутном вожделинии тщетного ума, лишь бы девочка была целой, готовой на жизнь, хотя бы и замучилась с теченьем времени. Воцев поднял Настю на руки, поцеловал ее в распавшиеся губы и с жадностью счастья прижал ее к себе, найдя больше того, чем искал».

«Распавшиеся губы» умершей девочки Насти ответственуют в повести распавшемуся рту умирающей лошади, которую заморил хозяин, чтобы не отдавать ее в колхоз:

«Хозяин потушил спичку, обнял лошадь за шею и стоял в своем сиротстве, нюхая по памяти пот кобылы, как на пахоте.

— Значит, ты умерла? Ну ничего, я тоже скоро помру, нам будет тихо.

Собака, не видя человека, вошла в сарай и понюхала заднюю ногу лошади. Потом она зарычала, впилась пастью в мясо и вырвала себе говядину. Оба глаза лошади забелели в темноте, она поглядела ими обоими и переступила ногами шаг вперед, не забыв еще от чувства боли жить.

— Может, ты в колхоз пойдешь? Ступай тогда, а я подожду, — сказал хозяин двора.

Он взял клоч сена из угла и поднес лошади ко рту. Глазные места у кобылы стали темными, она уже смежила последнее зрение, но еще чужала запах травы, потому что ноздри ее шевельнулись и рот распался надвое, хотя жевать не мог».

Интересно проследить, что откуда и куда перешло. Однако, как сказал Лев Толстой, художник может «вдохновляться непосредственно тем, что есть в душе». А непосредственно в душе — не только художника, но и любого человека — живет древний миф.

Посмотрим еще один пример этого не прерывающего свою работу мифа. В повести Михаила Пришвина «Корень жизни» (1933) рассказчику является «олень-цветок Хуа-лу, воплощенная в женщине»:

*«Она замерла, окаменела, изучая меня, угадывая, камень я или могу шевельнуться. Рот ее был черный и для животного чрезвычайно маленький, зато уши необыкновенно большие, такие строгие, такие чуткие, и в одном была дырочка: светилась насквозь. Никаких других подробностей я не мог заметить, так захватили все мое внимание прекрасные черные блестящие глаза — не глаза, а совсем как цветок, — и я сразу понял, почему китайцы этого драгоценного оленя зовут Хуа-лу, значит — олень-цветок. Так трудно было представить себе того человека, кто, увидев такой цветок, прицелился в него из ружья и пустил свою страшную пулю: дырочка от пули так и светилась. Трудно сказать, сколько времени мы смотрели друг другу в глаза, — кажется, очень долго!»*

*«Во мне боролись два человека. Один говорил: “Упустишь мгновенье, никогда оно тебе не возвратится, и ты вечно будешь о нем тосковать. Скорей же хватай, держи, и у тебя будет самка Хуа-лу, самого красивого в мире животного”. Другой голос говорил: “Сиди смирно! Прекрасное мгновенье можно сохранить, только не прикасаясь к нему руками”. Это было точно как в сказке, когда охотник прицелился в лебедя — и вдруг слышит мольбу не стрелять ее, подождать. И потом оказывается, что в лебеди была царевна, охотник удержался, и вместо мертвого лебедя потом перед ним явилась живая прекрасная царевна. Так я боролся*

с собой и не дышал. Но какой ценой мне то давалось, чего мне стоила эта борьба!»

«У самого моря из песка, будто спина окаменелого чудовища, виднелось полузанесенное песком огромное дерево; от вершины его остались два громадных сука, и они торчали черные, узловатые, рассекая до горизонта голубое небо. На малых ветвях этого дерева висели белые круглые хорошенькие коробочки, — это были выброшенные тайфунами скелеты морских ежей. Какая-то женщина сидела спиной ко мне и собирала себе в баульчик эти подарки моря. Вероятно, я был еще под сильным влиянием грациозного животного возле дерева, опутанного виноградом, что-то в этой незнакомой мне женщине напомнило мне Хуа-лу, и я был уверен, что вот сейчас, как только она обернется, я увижу те прекрасные глаза на лице человека. Я и сейчас не могу понять, из чего это выходило и складывалось, ведь если мерить, рисовать, то будет совсем не похоже, но мне было так, что вот, как только она обернется, непременно явится передо мной олень-цветок Хуа-лу, воплощенная в женщине. И дальше, как бы в ответ моему предчувствию, как в сказке о царевне-лебеди, началось превращение. Глаза у нее были до того те же самые, как у Хуа-лу, что все остальное олень — шерсть, черные губы, сторожкие уши — переделывалось незаметно в человеческие черты, сохраняя в то же время, как у оленя, волшебное сочетание, как бы утвержденную свыше нераздельность правды и красоты. Она глядела на меня настороженная, удивленная, казалось — вот-вот топнет на меня, как олень, и убежит. Сколько разных чувств проходит во мне, сколько мыслей туманом проносится, и в них как будто каких-то решений в мире неясного и непонятного, но слов, совершенно правдивых и верных, я и сейчас не найду и не знаю, придет ли в этом когда-нибудь час моего освобождения. Да, я так бы и сказал, что скорей всего слово **свобода** будет самое близкое название тому особенному

*состоянию, когда, поняв красоту необыкновенного зверя, я вдруг получил возможность продолжать это бесконечно далеко в человеке. Было — как будто я из тесного распадка вышел на долину Зусухэ, покрытую цветами, с бесконечным продолжением ее в голубой океан.*

*И вот еще самое главное: было два человека. Когда Хуалу просунула мне копыта через виноградные сплетения, один был охотник, назначенный схватить ее сильными руками повыше копыт, и другой — неизвестный еще мне человек, сохраняющий мгновение в замирающем сердце на веки веков».*

## Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души» в свете шаманизма

«Открой мне?» «А ты кто? Куда ты идешь? Как твое имя?» «Я — один из вас, имя моей лодки — собиратель душ... Пусть мне будут даны сосуды молока с лепешками, хлебами... и кусками мяса... Пусть эти вещи мне даны будут полностью... Пусть мне будет сделано так, чтобы я мог продвигаться дальше подобно птице Бенну...»

*Египетская «Книга мертвых»*

Перед тем как попасть к Коробочке, «Чичиков и руками и ногами шлепнулся в грязь». Падению Чичикова в грязь предшествует то, что его кучер Селифан пропустил нужный поворот («припоминая несколько дорогу, он догадался, что много было поворотов, которые все пропустил он мимо»), то, что бричка сначала все больше увязает в дорожной грязи («Лежавшая на дороге пыль быстро замесилась в грязь, и лошадям ежеминутно становилось тяжелее тащить бричку»), то, что далее бричка вообще сбивается с дороги и едет «по взбороненному полю». При этом мы наблюдаем разгул стихии (грозу) и тьму («время темное, нехорошее время»). Чичиков, подобно герою мифа или сказки, попадает в подземное царство смерти (погружаясь в грязь, то есть уходя в землю), попадает (точнее, падает) в лабиринт. О лабиринте свидетельствуют и многие пропущенные повороты перед посещением Коробочки, и многие повороты

после посещения Коробочки («Рассказать-то мудрено, поворотов много; разве я тебе дам девчонку, чтобы проводила»), и с трудом отпускающая героя грязь, то есть земля («земля до такой степени загрязнилась, что колеса брички, захватывая ее, сделались скоро покрытыми ею, как войлоком, что значительно отяжелило экипаж; к тому же почва была глиниста и цепка необыкновенно. То и другое было причиною, что они не могли выбраться из проселков раньше полудня. Без девчонки было бы трудно сделать и это, потому что дороги расползались во все стороны, как пойманные раки, когда их высыпают из мешка»).

Мотив героя, сбившегося с дороги и попавшего к Хозяйке или Хозяину жизни и смерти (к Бабе-Яге или людоеду), присутствует и в других произведениях русской литературы той эпохи — например, в повести Гоголя «Вий» (где он еще откровенно фантастический) и в повести Пушкина «Капитанская дочка» (у Пушкина тоже буйствует стихия, тоже оказывается утрачена дорога — и кибитка тоже едет по полю). В другом современном «Мертвым душам» произведении — в романе Германа Мелвилла «Моби Дик, или Белый кит» — герой (Измаил) в начале романа также попадает в лабиринт («Что за унылые улицы! По обе стороны тянулись кварталы тьмы, в которых лишь кое-где мерцал свет свечи, словно несомой по черным лабиринтам гробницы»). Затем мы наблюдаем, как Измаил падает и пачкается («Перешагнув порог, я прежде всего упал, споткнувшись о ящик с золой, оставленный в сенях»).

Затем герой Мелвилла оказывается в гостинице с вывеской «Питер Гроб» (Peter Coffin). Имя «Коробочка», кстати сказать, означает то же самое. В книге «Исторические корни волшебной сказки» В. Я. Пропп отмечает, что дом Бабы-Яги символизирует гроб (и потому у нее «нос в потолок врос»). Имя помещицы не только



*Кадр из фильма Терри Гиллиама «Король-рыбак» (1991). Джек (главный герой, успешный и циничный, но совершивший промах непосредственно перед ожидаемым карьерным взлетом), выйдя из дома, падает в мусор. Далее его ждет прохождение через смерть и встреча с двойником-антиподом — бомжом Перри<sup>1</sup>*

указывает на прохождение героя сказки через смерть, но и соотносится с другой «коробочкой» — со шкапулкой Чичикова, в которую заключаются мертвые

---

<sup>1</sup> Почему Перри — двойник-антипод («звериный двойник») Джека? Перри помешан на том, что он — Король-рыбак (из рыцарского романа о Парсифале), что ему надо найти Святой Грааль и что помочь в этом ему может только Джек (обычное имя героя английской сказки), поскольку он «избранный». Джек пытается совершить самоубийство (бросившись в воду), но появляются двое парней («пустые двойники»), подчеркивающие основную двойническую линию) и начинают его избивать, а затем обливают бензином, чтобы поджечь. Джека выручает Перри. Перри спускается с Джеком в котельную (вполне напоминающую лабиринт), где он живет (это вместо традиционной пещеры отшельника или великана-людоеда). На Перри надеты барашковая шапка и тулуп с барашковым воротником. Сам Перри, как типичный «звериный двойник», бородат и вообще волосат (это будет видно, когда он разденется ночью в парке, призывая Джека ощутить себя свободным и вместе с ним разгонять облака). В конце фильма Джек добывает Грааль, облачившись при этом в меховую шапку и тулуп Перри. Перед нами типичный «обмен шкурами» с двойником-антиподом: так и Джек помогает Перри завоевать Лидию (Прекрасную Даму), надев для этой цели на Перри свой костюм.

души и которая как раз в «коробочкиной» главе и описывается. Вернемся к Мелвиллу и к образу людоеда. В гостинице (в «гробу»!) Измаилу приходится спать в одной постели с Квикегом — гарпунциком-дикарем, каннибалом, внешне очень страшным, но который в дальнейшем проявит себя как его «добрый гений» (Измаил соотносится с Квикегом примерно так, как Петр Гринев — с Пугачевым в «Капитанской дочке»).



*Падение героя на картине Караваджо «Обращение Савла по дороге в Дамаск» (1601). Гоголь соотносил путь Павла Ивановича Чичикова с путем апостола Павла (по замыслу Гоголя, Чичиков должен был духовно переродиться). Обратите внимание на перевернутое (вниз головой) положение упавшего и на свалившийся с головы головной убор (шлем) Савла, намекающий на его дальнейшую судьбу (усекновение головы). А также на коня, чья поднятая над Савлом нога символизирует поразивший героя свет (чудо, но ненавязчивое: просвечивающее сквозь быт). Конь здесь — мифический зверь («источник жизни и смерти»)*

Сходный с гоголевским сюжет (падение героя и его последующее попадание к «хозяйке зверей») мы наблюдаем в финском эпосе «Калевала». Вяйнямёйнен отправляется за женой «в Похьёлу, в страну тумана» — в царство смерти. Вяйнямёйнена подкарауливает соперник в колдовстве — Ёукахайнен. Он устраивает засаду и поражает Вяйнямёйнена стрелой («Вековечный Вяйнямёйнен / пальцами уткнулся в море, / в волны бухнулся руками, / рухнул в пенистую бездну / с шеи лося голубого, / с лошаденки из гороха»). Вяйнямёйнена долго носит по морю и бьет волнами, затем появляется орел и относит героя на своей спине к пределам «страны тумана», затем плач Вяйнямёйнена, заблудившегося («Но не мог найти дороги, / Хоть какой-нибудь тропинки») и избитого (избиение, растерзывание героя — важный элемент обряда посвящения, в данном случае — посвящения в шаманы), слышит служанка хозяйки Похьёлы. Лоухи, хозяйка Похьёлы, «темного царства», «страны людоедов», поступает с Вяйнямёйненом так же, как Коробочка — с Чичиковым («Там голодного кормила, / Платье мокрое сушила / И неделю растирала, / Растирала, согревала; / Старец выздоровел скоро, / Стал герой опять здоровый»).

Помещица Коробочка обладает целым рядом признаков «хозяйки жизни и смерти». Она «хозяйка зверей», точнее, «хозяйка птиц» («индейкам и курам не было числа») и змей, образ которых возникает при бое часов («шум походил на то, как бы вся комната наполнилась змеями<sup>2</sup>»).

Перина, в которую погружается Чичиков, напоминает перину из сказки братьев Гримм «Госпожа Метелица». Эта перина охватывает все пространство

---

<sup>2</sup> Вот и Баба-Яга подчас не только «рычит по-звериному», но и «свистит по-змеиному».

(весь мир) — от потолка до пола («Оставшись один, он не без удовольствия взглянул на свою постель, которая была почти до потолка. <...> Когда, подставивши стул, взобрался он на постель, она опустилась под ним почти до самого пола, и перья, вытесненные им из пределов, разлетелись во все углы комнаты»). Госпожа Метелица — «фрау Холле» — происходит от древнескандинавской мифической Хель, повелительницы мира мертвых<sup>3</sup>.



*Змеиная богиня, Готланд (Швеция)*

---

<sup>3</sup> «Пришла она к избушке и увидела в окошке старуху, и были у той такие большие зубы, что стало ей страшно, и она хотела было убежать. Но старуха крикнула ей вслед:

— Милое дитяtko, ты чего боишься! Оставайся у меня. Если ты будешь хорошо исполнять у меня в доме всякую работу, тебе будет хорошо. Только смотри, стели как следует мне постель и старательно взбивай перину, чтобы перья взлетали, и будет тогда во всем свете идти снег; я — госпожа Метелица».

Чичиков прекрасно подкрепился у Коробочки. Пропп пишет в книге «Исторические корни волшебной сказки» (в главе «Напоила-накормила»):

*«Отметим, что это постоянная, типичная черта Яги. Она кормит, угощает героя. <...> приобщившись к еде, назначенной для мертвецов, пришелец окончательно приобщается к миру умерших».*

Поедание Чичиковым разных блюд (в том числе и блинов, которые традиционно входят в меню как Масленицы, так и поминок) накладывается на желание присвоить (так сказать, пожрать) мертвые души<sup>4</sup>. Коробочка — хозяйка мертвых душ, не желающая с этими душами расставаться («А может, в хозяйстве-то как-нибудь под случай понадобятся...»).

Примечательны и «несколько чучел на длинных шестах, с растопыренными руками; на одном из них надет был чепец самой хозяйки». Чучела здесь отсылают к черепам на шестах, окружавших (в первобытном обществе) дом, предназначенный для проведения обряда посвящения (суть которого — прохождение посвящаемого через смерть). Одно из них представляет и саму хозяйку — как «хозяйку смерти».

Узнав имя и отчество Коробочки, Чичиков замечает: «Настасья Петровна? хорошее имя Настасья Петровна. У меня тетка родная, сестра моей матери, Настасья Петровна». Этим подчеркивается особая связь

---

<sup>4</sup> «Побьется Чичиков с Коробочкой над заключением фантастической сделки, переведет умерших мужиков от Коробочки в свой заветный ящик и садится уписывать блины. Те блины — прямое производное операции с мертвецами, список блюд непосредственно следует за списком купленных душ» (Андрей Синявский «В тени Гоголя», 1970–1973). А мы еще заметим, что тем самым «заветный ящик» и утроба Чичикова — одно.

между героем (то есть посвящаемым, проходящим через смерть) и Бабой-Ягой, типичная для первобытных представлений. Пропп в книге «Исторические корни волшебной сказки» пишет:

*«Мы можем наблюдать следующее: если Яга или другая дарительница или обитательница избушки состоит в родстве с кем-нибудь из героев, то она всегда приходится сродни жене или матери героя, но никогда не самому герою или его отцу. В вятской сказке она говорит: “Ах ты дитетко! Ты мне будешь родной племянничек, твоя мамонька сестрица мне будет”. “Сестрицу” здесь нельзя понимать буквально. Эти слова в системе иных форм родства означают, что его мать принадлежит к тому родовому объединению, к которому принадлежит сама Яга».*

Так Чичиков оказывается «племянничком» Коробочки.

Примечательно и сравнение Чичикова с боровом, отсылающее нас к мифу о Цирцее — типичной «хозяйке зверей», которая превращает своих гостей в свиней («— Эх, отец мой, да у тебя-то, как у борова, вся спина и бок в грязи! где так изволил засалиться? — Еще слава Богу, что только засалился, нужно благодарить, что не отломал совсем боков»). (Кстати, сравните, в «Калевале» было: «На боку сто ран имел он, / Ветра тысячу ударов».)

Цирцея может замещать другую греческую богиню — Деметру (которой приносились в жертву свиньи)<sup>5</sup>. Пропп (в статье «Ритуальный смех в фольклоре»)

---

<sup>5</sup> Пропп пишет в главе «Обрядовый смех» книги «Проблемы комизма и смеха»: «Мы уже не раз видели тесную связь между образом царевны и Деметрой, как богиней плодородия. Свинья играла большую роль в культе Деметры, как животное, при-

соотносит образ Деметры (богини земли и плодородия) с образом Несмеяны в русской сказке. Чтобы возобновился природный цикл рождения и смерти, чтобы природа возродилась, богиню нужно рассмешить. Герой сказки, попав в лабиринт (в лабиринт города), падает в грязь — и царевна смеется:

*«Сам пришел в город; там людей, там дверей! Загляделся, завертелся работник на все стороны, куда идти — не знает. А перед ним стоят царские палаты, серебром-золотом убраны, у окна Несмеяна-царевна сидит и прямо на него глядит. Куда деваться? Затуманилось у него в глазах, нашел на него сон, и упал он прямо в грязь. <...> Несмеяна-царевна и засмеялась».*



*Эвард Бёрн-Джонс (1833–1898). Вино Цирицеи*

---

носящее плодородие. В греческой античности свинья имела связь с брачной жизнью. В расщелину, где, как полагали, обитала Деметра, бросали поросят».

В этой связи Пропп упоминает еще один сказочный сюжет, в котором речь идет (эвфемистически) о половом акте между героем и богиней:

*«Зато другой мотив, а именно мотив пляшущих свинок, оказался по нашим материалам очень важным для понимания истории Несмеяны. Он чаще входит в состав другой сказки, обычно называемой “Приметы царевны”. Между этими сказками существует настолько близкое родство и по форме, и, как будет видно ниже, по общности происхождения, что одна не может быть изучена без другой. Сюжет этой сказки весьма прост. Здесь рука царевны обещана тому, кто узнает ее приметы. При помощи пляшущих свинок герой эту задачу разрешает. За свинку она показывает герою свои приметы».*

Между прочим, чтобы товарищи Одиссея вернулись в человеческий облик (так сказать, возродились — перестали быть «мертвыми душами»), Одиссей должен разделить ложе Цирцеи: «ты не подумай отречься от ложа богини»).

Итак, богиня обнажается перед героем. Вариант — герой обнажается перед богиней, делая при этом (по выражению Проппа) «жест фаллического характера». Узрев этот жест, богиня рассмеется — и жизнь возродится. Так и Чичиков демонстрирует (правда, невольно) помещице Коробочке свою наготу («...в дверь выглянуло женское лицо и в ту же минуту спряталось, ибо Чичиков, желая получше заснуть, скинул с себя совершенно все. Выглянувшее лицо показалось ему как будто несколько знакомо. Он стал припоминать себе: кто бы это был, и наконец вспомнил, что это была хозяйка»).

Коробочка, однако, не смеется. Куда девался ее смех?

Выехав от Коробочки, Чичиков попадает к Ноздреву — столь же нечаянно, как попал он к Коробочке. Ноздрев — мужское соответствие Коробочки. Ноздрев — «хозяин зверей» («Ноздрев был среди их совершенно как отец среди семейства; все они, тут же путивши вверх хвосты, зовомые у собачеев правилами, полетели прямо навстречу гостям и стали с ними здороваться. Штук десять из них положили свои лапы Ноздреву на плеча»). Ноздрев — Полифем, от которого Чичиков едва уносит ноги. (В книге «Исторические корни волшебной сказки» Пропп сопоставляет Бабу-Ягу и Полифема — Хозяйку и Хозяина животных.)

(Тут немного остановимся и заметим, что главным «Полифемом», главным чёртом, с которым встречается Чичиков, в поэме является все же не Ноздрев, а Плюшкин. Плюшкин — тоже своего рода «хозяин», только хозяин не зверей, а множества «мертвых душ» и уймы портящихся вещей, хозяин своего рода преисподней. Он пришел в поэму из романа Чарльза Роберта Мэтьюрина «Мельмот Скиталец». В начале романа Джон Мельмот приезжает к находящемуся при смерти дяде, чтобы за ним ухаживать. Джон должен получить после смерти дяди большое наследство. Дядя — феноменальный скупец. У дяди Джон видит портрет своего предка, также Джона Мельмота, который затем в романе выступает его двойником-антиподом. Сюжет Мэтьюрина отразился у Гоголя как в паре Чартков и старик в «Портрете», так и в паре Чичиков и Плюшкин в «Мертвых душах»<sup>6</sup>. Словом,

---

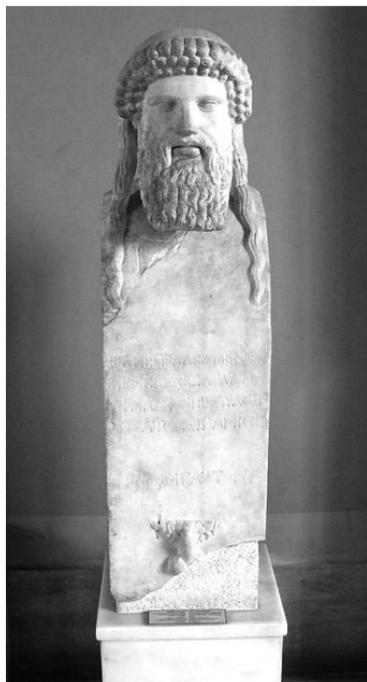
<sup>6</sup> При этом старик в «Портрете» — просто чёрт (шаблонно-романтический), он существует исключительно для Чарткова (как Тень Чарткова). Что же до Плюшкина, то он — человек с собственным жизненным путем. Плюшкин — не для Чичикова, он сам по себе. Но на пути Чичикова Плюшкин невольно играет роль чёрта (показывает Чичикову ад).

Плюшкин — главный двойник-антипод Чичикова — не случайно он последний в череде посещаемых Чичиковым помещиков.)

Ноздрев — универсальный великий комбинатор, он хочет во все влезть и все перемешать, это трикстер, но только бесплодный, совершенно пустой («Ноздрев был в некотором отношении исторический человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории. <...> Ноздрев во многих отношениях был многосторонний человек, то есть человек на все руки. В ту же минуту он предлагал вам ехать куда угодно, хоть на край света, войти в какое хотите предприятие, менять все что ни есть на все, что хотите. Ружье, собака, лошадь — все было предметом мены, но вовсе не с тем, чтобы выиграть: это происходило просто от какой-то неутомимой юркости и бойкости характера»).

Ноздрев похож на Гермеса — бога границ и пути, покровителя купцов и воров, быстроногого посланника богов и проводника душ умерших («Теперь я поведу тебя посмотреть, — продолжал он, обращаясь к Чичикову, — границу, где оканчивается моя земля. Ноздрев повел своих гостей полем, которое во многих местах состояло из кочек. Гости должны были пробираться между перелогами и взбороненными нивами. Чичиков начинал чувствовать усталость. Во многих местах ноги их выдавливали под собою воду, до такой степени место было низко. Сначала они было береглись и переступали осторожно, но потом, увидя, что это ни к чему не служит, брели прямо, не разбирая, где бо́льшая, а где меньшая грязь. Прошедши порядочное расстояние, увидели, точно, границу, состоявшую из деревянного столбика и узенького рва. — Вот граница! — сказал Ноздрев. — Все, что ни видишь по эту сторону, все это мое, и даже по ту сторону, весь этот

лес, которым вон синее, и все, что за лесом, все мое»). Здесь любопытно и то, что Ноздрев заводит Чичикова в поле — и в грязь, чем опять же выдает свое коренное родство с Коробочкой.



*«Гермес Пропилей (Привратный)», герма, приписываемая Алкамену (V век до н. э.). К. К. Кереньи в статье «Трикстер и древнегреческая мифология» пишет: «Фаллос — двойник и “альтер эго” Трикстера. Гермеса также часто изображали просто в виде фаллоса <...> или в виде фаллоподобной гермы, столба, который венчала голова божества»*

Примечательна сама внешность Ноздрева, свидетельствующая о том, что он — Хозяин смерти («...вошел чернявый его товарищ, сбросив с головы на стол картуз свой, молодецкато взъерошив рукой

свои черные густые волосы. Это был среднего роста, очень недурно сложенный молодец с полными румяными щеками, с белыми, как снег, зубами и черными, как смоль, бакенбардами. Свеж он был, как кровь с молоком; здоровье, казалось, так и прыскало с лица его»). Совершенно очевидно, что перед нами упырь — то есть напившийся крови мертвец (причем подчеркнуты отличные зубы), который всеми силами пытается выглядеть живым человеком, — и оттого «переигрывающий». Черты внешности Ноздрева позаимствует Достоевский для своих «любимых» героев — Свидригайлова<sup>7</sup>, Ставрогина<sup>8</sup>, Ламберта<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> «Раскольников опустил правый локоть на стол, подпер пальцами правой руки снизу свой подбородок и пристально уставился на Свидригайлова. Он рассматривал с минуту его лицо, которое всегда его поражало и прежде. Это было какое-то странное лицо, похожее как бы на маску: белое, румяное, с румяными, алыми губами, с светло-белокурою бородой и с довольно еще густыми белокурыми волосами. Глаза были как-то слишком голубые, а взгляд их как-то слишком тяжел и неподвижен».

<sup>8</sup> «Поразило меня тоже его лицо: волосы его были что-то уж очень черны, светлые глаза его что-то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярк и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые, — казалось бы, писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен. Говорили, что лицо его напоминает маску...»

Интересно, что Шатов в разговоре со Ставрогиным и в самом деле (хотя и мельком) сравнивает своего собеседника с Ноздревым. А вот как первоначально намечал Достоевский образ Ставрогина в черновых тетрадях к роману: «Человек легкомысленный, занятый одной игрою жизни, изящный Ноздрев, делает ужасно много штук, и благородных, и пакостных».

<sup>9</sup> «Волосы у него были черные ужасно, лицо белое и румяное, как на маске, нос длинный, с горбом, как у французов, зубы белые, глаза черные».



*Кадр из фильма Анджея Вайды «Бесы» (1988). Как видите, Ставрогин здесь – вампир, Дракула (и это сделано сознательно – он похож на классического Дракулу старых фильмов). Кровь на губе – от только что нанесенного Шатовым удара (а не от кровопийства<sup>10</sup>). Но и у Достоевского окровавленный рот и шатающийся (а потом окрепший) зуб Ставрогина не случайны*

Ноздрев, судя по фамилии, представляет собой Нос, то есть отделившуюся, ставшую самостоятельной частью героя (в данном случае Чичикова). Нос Чичикова громко дает о себе знать уже в самом начале книги («В приемах своих господин имел что-то солидное и высмаркивался чрезвычайно громко. Неизвестно, как он это делал, но только нос его звучал, как труба»). Тем самым предвещается появление Ноздрева – как отделившегося Носа, как двойника-антипода Чичикова. (Позже из «Носа» Гоголя Достоевский извлечет своего «Двойника».) Нос здесь, понятное дело, эвфемизм (в фольклоре и народных картинках нос отождествляется с фаллосом).

---

<sup>10</sup> «И это Ставрогин, “кровопийца Ставрогин”, как называет вас здесь одна дама, которая в вас влюблена!»



*Доктор Каццоне («большой член») из фильма Федерико Феллини «Город женщин» (1980). Герой фильма попадает к нему случайно, ночью, спасаясь от преследования и потеряв дорогу. Перед домом доктора он падает на землю («Поглядите, как они вас извозили. Переоденьтесь! Дать вам халат?» При этом сам доктор — в халате<sup>11</sup>). Доктор Каццоне коллекционирует женщин, оружие и модели фаллосов, а также любые напоминающие фаллос предметы (один из фаллосов герой заводит и, не умея его выключить, закрывает в черной шкатулке). А еще доктор любит собак («Проходите, проходите. Не бойтесь этих щенков».) Речь идет о двух борзых — белых с черными пятнами (одну из них потом убивают)*

Ноздрев — фаллос Чичикова и его двойник-антипод, который должен был бы принять участие в возрождении жизни. Но в поэме этого не получается. Ноздрев — ложный «волшебный помощник». Он только поддерживает слух, что собирался помочь Чичикову похитить губернаторскую дочку (и в этом

---

<sup>11</sup> Сравните: «Проснулся он ранним утром. Первым делом его было, надевши халат и сапоги, отправиться через двор в конюшню приказать Селифану сей же час закладывать бричку. Возвращаясь через двор, он встретился с Ноздревым, который был также в халате, с трубкою в зубах». Вообще же халат — типичное одеяние двойника-антипода. (Интересно почему? Не потому ли, что его легко сбросить, — так обротень легко сбрасывает и надевает шкуру?)

слухе проявляется его фаллический характер: он тот, кто должен связать героя с дамой), на самом же деле он (вместе с Коробочкой) оказывается главной причиной неудачи Чичикова.



*Этруская статуя Приапа – прототип огородного чучела. Здесь хорошо видно, что фаллос – это сам человек. И не отсюда ли на огородном чучеле его традиционная шляпа?*

Ноздрев, кстати сказать, обладает обычной фамильярностью двойника или чёрта («Чичиков узнал Ноздрева, того самого, с которым он вместе обедал у прокурора и который с ним в несколько минут сошелся на такую короткую ногу, что начал уже говорить “ты”, хотя, впрочем, он с своей стороны не подал к тому никакого повода»). Почему бы двойнику не быть фамильярным, если он и герой – одно лицо? Так, например, с «ужасной фамильярностью» манит героя его двойник в романе Мэтьюрина «Мельмот Скиталец», фамильярен Смердяков в романе

Достоевского «Братья Карамазовы»<sup>12</sup>, фамильярен чёрт, явившийся герою в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус» («Привыкаю к вашей наглости, к тому, что вы говорите мне “ты” и “голубчик”, хотя это особенно мне противно. В сущности, я сам к себе тоже обращаюсь на “ты” — потому-то, наверно, и вы меня тыкаете<sup>13</sup>»).

Коробочка не смеялась, зато Ноздрев любит это дело — вот куда, видимо, перешел смех («Здесь Ноздрев захохотал тем звонким смехом, каким заливается только свежий, здоровый человек, у которого все до последнего выказываются белые, как сахар, зубы, дрожат и прыгают щеки, а сосед за двумя дверями, в третьей комнате, вскидывается со сна, вытаращив очи и произнося: “Эк его разобрало!” — Что ж тут смешного? — сказал Чичиков, отчасти недовольный таким смехом. Но Ноздрев продолжал хохотать во все горло, приговаривая: — Ой, пощади, право, тресну со смеху!»)

Если ведьме-старухе (Коробочке) Чичиков показывает нагого себя, то молодой ведьме (губернаторской дочке) он показывает Ноздрева. Чичиков пытается развеселить свою даму — и появляется Ноздрев («А между

---

<sup>12</sup> «Но главное, что раздражило наконец Ивана Федоровича окончательно и вселило в него такое отвращение, — была какая-то отвратительная и особая фамильярность, которую сильно стал выказывать к нему Смердяков, и чем дальше, тем больше. Не то чтоб он позволял себе быть невежливым, напротив, говорил он всегда чрезвычайно почтительно, но так поставилось, однако ж, дело, что Смердяков видимо стал считать себя Бог знает почему в чем-то наконец с Иваном Федоровичем как бы солидарным, говорил всегда в таком тоне, будто между ними вдвоем было уже что-то условленное и как бы секретное, что-то когда-то произнесенное с обеих сторон, лишь им обоим только известное, а другим около них копошившимся смертным так даже и непонятное».

<sup>13</sup> Подобную фамильярность (нахальство) мы видим и в стихотворении Блока «Двойник» (1909): «Вдруг — он улыбнулся нахально, / И нет близ меня никого... / Знаком этот образ печальный, / И где-то я видел его... / Быть может, себя самого / Я встретил на глади зеркальной?»

тем герою нашему готовилась пренеприятнейшая неожиданность: в то время, когда блондинка зевала, а он рассказывал ей кое-какие в разные времена случившиеся историйки, и даже коснулся было греческого философа Диогена, показался из последней комнаты Ноздрев»).  
Результатом появления Ноздрева стало падение Чичикова, перекликающееся с его падением в грязь перед посещением Коробочки («Он стал чувствовать себя неловко, неладно: точь-точь как будто прекрасно вычищенным сапогом вступил вдруг в грязную, вонючую лужу...»).

Ведьма (она же богиня) нередко является в двух ипостасях: старухи и молодой девушки (особенно если речь идет о возрождении жизни). Видимо, это происходит оттого, что мифический герой должен войти в богиню как муж (отсюда юная девушка) — и вместе с тем родиться от нее ребенком (отсюда зрелая женщина, а то и старуха — так, Баба-Яга является и матерью всех зверей, и богиней смерти). Деметра образует пару с Персефоной, в гётевском «Фаусте» Фауст и Мефистофель встречаются на Брокене двух ведьм — старую и молодую<sup>14</sup>, в «Вие» мы наблюдаем превращение старой ведьмы в молодую, в русской сказке «Молодильные яблоки» главный герой взаимодействует с Бабой-Ягой, а затем с ее племянницей — «сильной богатыркой, девицей Синеглазкой» (как вариант — Царь-девицей)<sup>15</sup>, в «Ревизоре» Хлестаков приударяет и за дочерью городничего, и за его женой («Для любви нет различия»), в «Мертвых душах» перед

---

<sup>14</sup> Фауст пляшет с молодой, Мефистофель (двойник-антипод Фауста) — со старой, при этом оба ведут со своими дамами разговор эротического характера.

<sup>15</sup> В результате этого у богатырки рождаются два сына-близнеца — и вот перед нами «сущностная форма»: «источник жизни и смерти» (Синеглазка, Царь-девица) и два близнеца.

нами Коробочка — и губернаторская дочка (при этом губернаторша, действительная мать, как бы уступает место «мифической матери» — Коробочке).



*Кадр из фильма Кэндзи Мидзогути «Сказки туманной луны после дождя» (1953). Гончар Гэндзюро в призрачном доме у женщин-призраков — старой и молодой. На молодой Гэндзюро женился, старая же — ее кормилица. Еще по дому бродит призрак убитого отца молодой госпожи (мы видим лишь скульптурное изображение его головы — страшное, в шлеме, с раскрытым ртом — как у людоеда)*

Да и в самой Коробочке при всей ее непритязательности можно различить не только богиню смерти, но и богиню жизни, с которой героиня сочетается браком. Так, Коробочка соотносит Чичикова со своим покойным (sic!) мужем («Ну, вот тебе постель готова, — сказала хозяйка. — Прощай, батюшка, желаю покойной ночи. Да не нужно ли еще чего? Может, ты привык, отец мой, чтобы кто-нибудь почесал на ночь пятки? Покойник мой без этого никак не засыпал»).

«Эротическое» отношение между Чичиковым и Коробочкой находит отзвук в разговоре двух дам

(просто приятной и приятной во всех отношениях) из девятой главы поэмы («— Да что Коробочка, разве молодца и хороша собою? — Ничуть, старуха. — Ах, прелести! Так он за старуху принялся»). Так в этом разговоре проступают обе ипостаси богини (молодая и старуха).



Кадр из фильма Стэнли Кубрика «Заводной апельсин» (1971). Главный герой приходит (с целью ограбления) к «хозяйке зверей» (звери представлены живущими в доме кошками). Это богатая молодящаяся старуха («Какая вы красавица! Старая грязная кошелка!»). Стены комнаты увешаны эротическими картинками. Алекс в потасовке убивает старуху, ударив ее в голову фарфоровым фаллосом, который вы видите в кадре — и который столь удачно переключается с носом маски. Данный сюжет еще в большей степени, чем встречу Чичикова с Коробочкой, напоминает встречу Германна со старой графиней (бывшей «московской Венерой»), в спальню которой он прокрадывается как любовник и которую убивает, наведя на нее пистолет (так сказать, вместо фаллоса)<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> «— Старая ведьма! — сказал он, стиснув зубы, — так я ж заставлю тебя отвечать...

С этим словом он вынул из кармана пистолет.

При виде пистолета графиня во второй раз оказала сильное чувство. Она закивала головою и подняла руку, как бы заслоняясь от выстрела... Потом покатилась навзничь... и осталась недвижимая».

*Ну и, конечно, роковую встречу Раскольниковова со старухой-процентщицей (при этом обе пострадавшие старухи русской литературы имеют рядом с собой свою молодую и, можно сказать, эротическую ипостась: Лизу и Лизавету соответственно)*

После Коробочки Чичиков встречает Ноздрева, после Ноздрева — губернаторскую дочку («Бричка Чичикова налетела на коляску, в которой ехала губернаторша с красавицей дочкой, упряжи перепутались»). Губернаторская дочка для Чичикова — «что-то похожее на виденье». В «Калевале» Лоухи обещает Вяйнямёйнену свою дочь, если он сможет сделать Сампо — волшебную мельницу, дарующую изобилие («Сможешь ли сковать ты Сампо, / Крышку пеструю устроить, / <...> / Так ты девушку получишь, / Дочь мою, себе в награду»). Вяйнямёйнен выезжает от Лоухи и встречает дочь Лоухи — небесную деву («Недалеко он отъехал, / Он промчался лишь немного, / Слышит: вот челнок по берду / Зажужжал над головою. / Старец голову приподнял / И взглянул тогда на небо: / Вот стоит дуга на небе, / На дуге сидит девица, / Ткет одежду золотую, / Серебром всю украшает»).

Герой сказки знакомится с Бабой-Ягой и попадает в «чрево животного, дающего магическую силу», а затем возносится к «небесной деве» — либо на орле, либо поднимаясь по «мировому дереву» (при этом птица и дерево также оказываются почти синонимами). Так происходит с Вяйнямёйненом (правда, орел переставлен: он появляется до знакомства с Лоухи, а не после), так происходит с Чичиковым. (Орел в «Калевале», кстати сказать, связан с деревом, он помогает Вяйнямёйнену потому, что тот «Пощадил тогда березу, / Стройный ствол ее оставил, / Чтобы птицы отдыхали, / Чтоб я сам на ней садился»). Вспомните и удивительную березу с темным изломом наверху, похожим на птицу,

которую Чичиков — или сам Гоголь — так зачарованно рассматривает в саду Плюшкина<sup>17</sup>.)

«Мировое дерево» предстает в виде дороги, по которой несется брчка, на ходу превращаясь в мифическую «птицу тройку» («что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях?»). И полет «птицы тройки» предвосхищен в «лирическом отступлении» по поводу губернаторской дочки («Везде поперек каким бы ни было печалям, из которых плетется жизнь наша, весело промчится блистающая радость, как иногда блестящий экипаж с золотой упряжью, картинными конями и сверкающим блеском стекол вдруг неожиданно пронесется мимо какой-нибудь заглухнувшей бедной деревушки...»).

«Птица тройка» соответствует крылатому коню волшебной сказки. Крылатый конь, как показывает Пропп (в книге «Исторические корни волшебной сказки»), представляет собой более поздний вариант волшебной птицы, на которой герой попадает в иной мир. Сравните у Проппа (там же):

*«Очевидно, избушка стоит на какой-то такой видимой или невидимой грани, через которую Иван никак не может перешагнуть. Попасть на эту грань можно только через,*

---

<sup>17</sup> «Старый, обширный, тянувшийся позади дома сад, выходивший за село и потом пропадавший в поле, заросший и заглухлый, казалось, один освежал эту обширную деревню и один был вполне живописен в своем картинном опустении. Зелеными облаками и неправильными трепелолистными куполами лежали на небесном горизонте соединенные вершины разросшихся на свободе дерев. Белый колоссальный ствол березы, лишенный верхушки, отломленной бурей или грозой, подымался из этой зеленой гущи и круглился на воздухе, как правильная мраморная сверкающая колонна; косой остроконечный излом его, которым он оканчивался кверху вместо капители, темнел на снежной белизне его, как шапка или черная птица».

сквозь избушку, и избушку нужно повернуть, “чтобы мне зайти и выйти”. Здесь интересно будет привести одну деталь из американского мифа. Герой хочет пройти мимо дерева. Но оно качается и не пускает его. “Тогда он попытался обойти его. Это было невозможно. Ему нужно было пройти сквозь дерево”. Герой пробует пройти под деревом, но оно опускается. Тогда герой с разбега пускается прямо на дерево, и оно разбивается, а сам герой в ту же минуту превращается в легкое перо, летающее по воздуху. Мы увидим, что и наш герой из избушки не выходит, а вылетает или на коне, или на орле, или превратившись в орла».

(Это, видимо, и происходит с Чичиковым.) И еще (там же):

«Самое интересное для нас то, что представление о дереве-посреднике связано с представлением о птице. У якутов каждый шаман имеет “шаманское дерево”, то есть высокий шест с перекладинами наподобие лестницы и с изображением орла на вершине. Это дерево связано с посвящением в шаманы. “Поразительно, — пишет Штернберг (в книге «Первобытная религия в свете этнографии». — И. Ф.), — что у бурят центральный момент посвящения в шаманы — это восхождение на особо воздвигнутое дерево, причем происходит его высшее приобщение к божествам путем бракосочетания с небесной девой... Такое же дерево поменьше воздвигается в его юрте. На нагруднике ороцкого шамана изображены три мира — верхний, средний и нижний. На нем фигурирует мировое дерево — лиственница, по которой шаман взбирается в верхний мир. Падение шамана с этого дерева вниз повлечет за собой гибель всего мира”. Штернберг исследует название этого дерева у разных сибирских народов и приходит к заключению, что оно означает “дорога”».

Шаманская «трехмирность» (миры подземный, земной и небесный) похожа на построение «Божественной комедии» Данте — и, возможно, на гоголевский за-

мысел поэмы о «мертвых душах» и их возрождении. Особенно интересно (в отношении поэмы Гоголя), что вариантом «мирового дерева» может выступать дорога.

В книге Анны Васильевны Смоляк «Шаман: личность, функции, мировоззрение» (1991) есть рассказ о шаманских столбах, являющихся одновременно и «мировым деревом», и «птицей тройкой»:

*«Непременными атрибутами нанайских и ульчских шаманов были стоявшие у дома своеобразные столбы **тороан** <...>, нечто вроде жертвенника. Их было три: средний <...> был выше дома, по бокам — столбы поменьше. Иногда столб был только один. Это были обыкновенные деревья, несколько обтесанные снизу. <...> На вершине центрального столба (а иногда на всех трех) помещались скульптурные фигуры птиц (чаще — кукушек). <...> Эти птицы “поднимали шамана на небо, и он там разговаривал с богом”. Кукушки <...> выполняли и другую роль. Вместе с другими птицами **бун**и **гаса** (птицы загробного мира) они душу умершего человека перед отправлением в **бун**и превращали в птицу».*

Средний столб у Чичикова — это коренной конь его тройки, чубарый (то есть конь, имеющий темные пятна на светлой шерсти).

Чубарый соотносится с самим Чичиковым (Селифан обращается к чубарому, в частности, со словами: «Ты думаешь, что скроешь свое поведение. Нет, ты живи по правде, когда хочешь, чтобы тебе оказывали почтение»). Масть коня напоминает и цвет «Белого кита» из романа Мелвилла — мифического зверя и Хозяина смерти (кит этот на самом деле темный, но с белыми пятнами, благодаря которым он и получил свою кличку: «небывалый белоснежный, изборожденный складками лоб и высокий пирамидальный белый горб»). Да и чудесное Сампо из «Калевалы» — пестрое. Любопытный пример подобной пестроты мы нахо-

дим и в рыцарском романе Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль» (около 1200–1210), где у Парцифалья есть восточный сводный брат (его двойник-антипод), которого зовут Фейрефиц (от старофранцузского “vaire fiz” — “пестрый сын”). Дело в том, что он родился пятнистым (“ja ist beidiu swarz unde blanc” — “да, он и черный, и белый”). Речь здесь идет о том, что можно было бы назвать волшебными шахматами<sup>18</sup>. В них соединяются свет и мрак, наземный и подземный мир. Это синоним лабиринта.



*Кадр из комедийного фильма Всеволода Пудовкина «Шахматная горячка» (1925). Молодой человек, больной «шахматной горячкой», спешит в загс, опаздывая на собственное бракосочетание, но, когда он проходит мимо шахматного магазина, его туда втягивает невидимая сила. Он оказывается перед продавцом — явно чёртом и по роли, и по облику («чёрт» играет, кстати сказать, черными). В фильме всё «шахматное»: и интерьер, и предметы, и городские виды, и одежда героя. Кроме того, молодой человек носит очки — парный предмет, в «готических» сюжетах нередко предвещающий появление двойника*

<sup>18</sup> В «Мабиногионе» (сборнике валлийских легенд, составленном в XI–XII веках) Парцифаль (называемый там «Передур») добывает шахматную доску в сражении с «черным великаном» (то есть с «тенью»).

Шахматы обычно появляются в художественном произведении, когда происходит гадание о судьбе или повествуется о прохождении через смерть<sup>19</sup>. В шахматы иногда герой играет с чёртом. (А в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус» «шахматность» видна в одежде чёрта, представшего перед героем: «поверх триковой, в поперечную полоску рубахи — клетчатая куртка». Подобное мы замечаем и в «Мастере и Маргарите» Булгакова: «И тут знойный воздух сгустился перед ним, и соткался из этого воздуха прозрачный гражданин престранного вида. На маленькой головке жокейский картузик, клетчатый кургузый воздушный же пиджачок...») Вот и Чичиков играет с Ноздревым в шашки.



*Кадр из фильма Ингмара Бергмана «Седьмая печать» (1957).  
Рыцарь играет в шахматы с ангелом смерти на фоне моря.  
Этому предшествовала картина: два коня на фоне моря*

В черный и белый цвет оказывается окрашенным и Акакий Акакиевич из повести «Шинель» («...вместо

---

<sup>19</sup> Так, в фильме Карла Теодора Дрейера «Слово» (1955) возле двери, ведущей в комнату с умирающей женщиной (которой затем предстоит воскреснуть), мы неоднократно видим приклоненную к стене шахматную доску.

того чтобы идти домой, пошел совершенно в противную сторону, сам того не подозревая. Дорогою задел его всем нечистым своим боком трубочист и вычернил все плечо ему; целая шапка извести высыпалась на него с верхушки строившегося дома»). Между прочим, в результате падения, только падение здесь заменено поворотом-перевертыванием — тем, что герой идет «совершенно в противную сторону». Окрашивание героя случается сразу же после визита к портному Петровичу, выполняющему роль колдуна, к которому герой приходит за помощью (роль, аналогичную роли Пацюка из «Ночи перед Рождеством», а также роли «персиянина» из «Невского проспекта»). Петрович — «одноглазый чёрт», «...который, несмотря на свой кривой глаз и рябизну по всему лицу, занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон и фраков». Это Полифем, это мелвилловский Квикег (лицо Квикега «усеяно большими черными квадратами»).



*Кадр из фильма «Шахматная горячка». Перед тем как отправиться к невесте (и попасть по дороге к ней в шахматный магазин), молодой человек спотыкается о балку, падает — и на него высыпается мешок извести. (Здесь мы видим, как он отряхивается)*

Шинель для Акакия Акакиевича, как об этом недвусмысленно говорит сам автор, есть Прекрасная Дама («С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу»). Вместе с тем в шинели заключена идея двойника-антипода — точнее, звериного двойника: это шкура, подлежащая обмену (или похищению). Так, у Мелвилла Измаил с Квикегом оказываются укрытыми «лоскутным одеялом», причем узор одеяла (шахматный или лабиринтный) совпадает с кожей Квикега («Одеяло наше было шито из лоскутков — из множества разноцветных квадратиков и треугольничков всевозможных размеров, и его рука, вся покрытая нескончаемым критским лабиринтом узоров, каждый участок которых имел свой, отличный от соседних оттенков, чему причиной послужило, я полагаю, его обыкновение во время рейса часто и неравномерно подставлять руку солнечным лучам, то засучив рукав до плеча, то опустив немного, — так вот, та самая рука теперь казалась просто частью нашего лоскутного одеяла»).



*Кадр из фильма Акиры Куросавы «Идиот» (1951). Акамо-Рогожин и Камеда-Мышкин под одним одеялом. (Рогожин – двойник-антипод князя Мышкина)*

Акакий Акакиевич — жених «шинели». И он попадает в «критский лабиринт», в котором перемежаются свет и тьма: он оказывается испачкан — черным и белым. Как черный, так и белый цвет грязи означают невидимость героя, переход его в царство мертвых. Вот что говорит Пропп в связи с мотивом «грязного жениха» в сказке:

*«В сказке неузнанный герой часто бывает грязен, вымазан в саже и пр. Это — “Неумойка”. Он заключил союз с чёртом, который запрещает ему мыться. За это чёрт дает ему несметное богатство, после чего герой женится. Он “не стрижется, не бреется, носа не утирает, одежды не меняет”. Это продолжается 14 лет <...>, после чего герой говорит: “Ну, служба моя кончена”. “После этого чёрт изрубил его на мелкие части, бросил в котел и давай варить; сварил, вымыл и собрал все воедино, как следует”. Он взбрызгивает его живой и мертвой водой.*

*<...> Посвящаемый не только не умывался, но обмазывается золой. Это обмазывание очень существенно: умывание связано с обмазыванием или сажей, или глиной, т. е. собственно с окраской в черный или белый цвет. <...> окраска в белый цвет связана со слепотой и невидимостью. С этим же, по-видимому, связана окраска в черный цвет. <...> неумыванье <...> связано также с пребыванием в стране смерти. <...> сибирский шаман, отправляющийся в царство мертвых с душой умершего, вымазывает лицо сажей. <...> так часто встречающееся в фольклоре переодевание героя, обменивание одеждой с нищим и пр. есть частный случай такой перемены облика, связанной с пребыванием в ином мире».*



*Кадр из фильма Акиры Куросавы «Идиот». Проезжающий мимо автобус окатывает Камеду-Мышкина снегом (когда тот возвращается из дома Рогожина-Акамо). А когда Камеда поднимался по лестнице в доме Акамо, тот его предостерег: «Здесь не споткнись». Как падение, так и обрызгивание (окрашивание, перепачкивание, заваливание) чем-либо белым или черным (известью, грязью, сажей и т. п.) нередко случается с героем при встрече с двойником-антиподом (и белый, и черный цвет означают при этом то, что герой, уходя в царство смерти, становится невидимым)*

Встреча с судьбообразующим двойником-антиподом нередко предвещается «двойническим» именем: Акакий Акакиевич, Чичиков (Чи-чи-ков). Чичиков еще и «Ринальдо Ринальдини», а также «капитан Копейкин» (вполне двойническое созвучие звания и фамилии).

Обзаведясь шинелью, Акакий Акакиевич делает попытку бега-полета — за дамой («Акакий Акакиевич шел в веселом расположении духа, даже подбежал было вдруг, неизвестно почему, за какою-то дамою, которая, как молния, прошла мимо»), причем возникает вполне люциферовский образ молнии, знакомый нам по концовке первого тома «Мертвых душ» («не молния ли это, сброшенная с неба?»), а затем героя повести принимает «бесконечная площадь», похожая на море, «страшная пустыня». И в других произведениях Гоголя полет выводит на видение большого (и застывшего) пространства. Например, в повести «Вий», где происходит полет с ведьмой. В повести «Тарас Бульба» Андрий думает о своей встрече с прекрасной панночкой (и вспоминает, как он свалился при этом в грязь, чем рассмешил свою «Прекрасную Даму»<sup>20</sup>), затем

---

<sup>20</sup> Аналогичная сцена (красавица, испачканный герой, смех) есть, кстати сказать, и в гоголевском фрагменте «Рим», сюжет которого образует неожиданная встреча героя (князя) с Прекрасной Дамой (Аннунциатой). Герой вынужден прервать свое созерцание Аннунциаты по той причине, что участники карнавала обсыпали его мукой: «Его пробудил крик: пред ним остановилась громадная телега. Толпа находившихся в ней масок в розовых блузах, назвав его по имени, принялась качать в него мукой, сопровождая одним длинным восклицаньем: у, у, у... И в одну минуту с ног до головы был он обсыпан белой пылью, при громком смехе всех обступивших его соседей. Весь белый, как снег, даже с белыми ресницами, князь побежал наскоро домой переодеться». Любопытно, что в этом произведении появляется и герой-нос — опустившийся бедняк Пеппе, выполняю-

три казака (тоже своего рода тройка) скачут-летят по степи («да пришпорим коней, да полетим так, чтобы и птица не угналась за нами»), затем мы с автором любуемся пространством степи («Степь чем далее, тем становилась прекраснее. Тогда весь юг, все то пространство, которое составляет нынешнюю Новороссию, до самого Черного моря, было зеленою, девственною пустынею...»). Если в конце первого тома «Мертвых душ» мы видим полет, «птицу тройку», то второй том начинается с вида необозримого пространства («Равнодушно не мог выстоять на балконе никакой гость и посетитель. От изумленья у него захватывало в груди дух, и он только вскрикивал: “Господи, как здесь просторно!” Без конца, без пределов открывались пространства»).

Сибирский шаман становится пернатым и отправляется в «магический полет», чтобы затем видеть всё — всю землю. Вот что, например, рассказывает один якутский шаман (в книге Г. В. Ксенофонтова «Легенды и рассказы о шаманах у якутов, бурятов и тунгусов»):

*«Бог Грома спустился с небес и разнес меня на маленькие кусочки. <...> Теперь я вернулся обратно к жизни шаманом, и я могу видеть все, что делается в округе на расстоянии в тридцать верст».*

---

щий разные мелкие поручения (как и положено Гермесу или Мефистофелю), а также страстно играющий в лотерею (то есть персонаж, имеющий дело с судьбой): «В это время выглянул из перекрестного переулка огромный запачканный нос и, как большой топор, повиснул над показавшимися вслед за ним губами и всем лицом. Это был сам Пеппе». Пеппе также оказывается обсыпанным мукой: «— Вот я, eccellenza, вот! — сказал Пеппе, снимая шапку. Он, как видно, уже успел попробовать карнавала. Его откуда-нибудь сбокухватило сильно мукою. Весь бок и спина были у него выбелены совершенно, шляпа изломана, и все лицо было убито белыми гвоздями». Похоже чем-то на лицо Петровича?

Гоголь также, видимо, обладал подобной сверхчеловеческой способностью. Так, в повести «Страшная месть» мы читаем:

*«За Киевом показалось неслыханное чудо. Все паны и гетьманы собирались дивиться сему чуду: вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали засинел Лиман, за Лиманом разливалось Черное море. Бывалые люди узнали и Крым, горю подымавшийся из моря, и болотный Сиваш. По левую руку видна была земля Галичская».*

Расскажите какому-либо, скажем, дикому тунгусу или другу степей калмыку, не читавшему поэму Гоголя, вкратце ее сюжет: один человек собрал мертвые души, везет их в своей бричке, которая превращается в «птицу тройку» и летит. Он скажет: «Подумаешь, какая невидаль! Шаман усаживает (во время больших поминок, проводящихся раз в год или реже) души умерших на нарту и везет их в загробный мир».

(Из этого, кстати, становится понятно, почему Гоголь так часто — и, казалось бы, некстати — употребляет слово «русский», вообще нередко заговаривает о чем-либо «русском». В сказке «русский» означает «живой». А мы с Гоголем находимся на дороге в загробный мир.)

А. В. Смоляк пишет:

*«Нанайские шаманы “оживляли” души умерших, давая им возможность общаться с родственниками до больших поминок включительно».*

«Оживляет» души умерших и Чичиков, размышляя над их списком, представляя мертвых крестьян живыми. Есть такой вариант «оживления» списком: шаман перед «большими поминками» должен был рассказать об умерших их родственникам, то есть должен был

«увидеть» умерших, которых он лично мог не знать, должен был «угадать их». Если рассказ выходил недо-  
стоверным, шамана бранили или даже били.

Гоголю, наверное, мало что было известно о си-  
бирском шаманизме. Однако он — по природе сво-  
ей! — был самым настоящим шаманом — «истинным  
чародеем» (по образному выражению Белинского,  
в применении к Гоголю неожиданно обретающему  
буквальный смысл). Представьте себе, например,  
такую иронию судьбы: родился среди народа, кочую-  
щего в степи, гениальный альпинист. Он не знает, что  
он — альпинист, и никогда не узнает. Но мучается,  
ищет какое-то соответствие своему неприложимо-  
му таланту среди своего народа, в степи. Скажем,  
прыгает в высоту или вьет веревки. Любопытно, что  
непонятная болезнь Гоголя (включая его жалобу  
на «перевернутый вверх ногами желудок») весьма  
напоминает так называемую «шаманскую болезнь».  
А. В. Смоляк пишет:

*«Во время посвящения шамана <...> у неопита душа  
панян трансформировалась в духа нёукта. На вопрос  
о превращении панян больного в нёукта шамана Моло  
Онинка (шаман, информатор Смоляк. — И. Ф.) ответил  
так: “Панян перевертывается (“Вот так, будто со спи-  
ны на живот”) и превращается, переменяется”. “Панян  
пойпугой, нёукта осугой”. “Панян перевернется (или  
«вывернется наизнанку») и становится нёукта”. Это  
выражение служит своеобразной формулой превращения  
простого человека в шамана».*

Коротко говоря, в поэме «Мертвые души» соеди-  
нены два шаманских «сюжета»: отвоз душ умерших  
в загробный мир и сватовство к «небесной деве». Из  
обоих предприятий ничего не выходит. Это поэма

о неудачном камлании, и остается лишь надеяться на ритуальный смех<sup>21</sup>.



*Кадр из фильма «Шахматная горячка». Невеста, не дождав-шись своего жениха (застрявшего в магазине шахмат), вы-ходит из комнаты и неожиданно видит няньку и двух юных шахматистов. Эта картинка напоминает как ренессансные изображения Мадонны (с маленькими Иисусом и Иоанном Предтечей, то есть с героем и его двойником-антиподом), так и древние изваяния и фигурки богини-матери*

### ***Приложение. Лоскутное одеяло Квикега, или Поэтика Гоголя***

В романе Мелвилла Измаил попадает в гостиницу Питера Гроба. И тут выясняется, что свободных постелей нет. В результате Измаилу приходится спать в одной постели с экзотическим смуглым гарпунци-

---

<sup>21</sup> Как высказался Гоголь по поводу «Ревизора»: «Странно, мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней во все продолжение ее. Это честное, благородное лицо был — смех».

ком<sup>22</sup> — с двойником-антиподом, который в дальнейшем проявит себя как его «добрый гений»:

*«Я нашел глазами хозяина и, заявив ему о своем намерении снять у него комнату, услышал в ответ, что его гостиница полна — нет ни одной свободной постели.*

*— Однако постойте, — тут же добавил он, хлопнув себя по лбу, — вы ведь не станете возражать, если я предложу вам разделить ложе с одним гарпунициком, а? Вы, я вижу, собрались поступать на китобоец, вот вам и надо привыкать к таким вещам.*

*Я сказал ему, что не люблю спать вдвоем в одной постели, что если уж я когда-нибудь и пошел бы на это, то здесь все зависит от того, что представляет собой гарпуницик; если же у него (хозяина) действительно нет другого места и если гарпуницик будет не слишком неприемлем, то, уж конечно, чем и дальше бродить в такую морозную ночь по улицам чужого города, я готов удовлетвориться половиной одеяла, которым поделится со мной любой честный человек. <...>*

*Никто не любит спать вдвоем. Право же, даже с родным братом вы всей душой предпочли бы не спать вместе. Не знаю, в чем тут дело, но только люди, когда спят, склонны проделывать это в уединении. Ну, а уж если речь идет о том, чтоб спать с чужим, незнакомым человеком, в незнакомой гостинице, в незнакомом городе, и незнакомец этот к тому же еще гарпуницик, в таком случае ваши возражения умножаются до бесконечности. Да и не было никаких реальных резонов для того, чтобы я как матрос спал с кем-нибудь в одной кровати, ибо матросы в море не*

---

<sup>22</sup> Гарпуницика герой сначала не видит — тот задержался, поскольку торговал «новозеландскими бальзамированными головами». Одну из них (проломленную) ему так и не удалось продать, он приносит ее и кладет (на глазах у пораженного Измаила) в мешок.

*чаще спят вдвоем, чем холостые короли на суше. Спят, конечно, все в одном помещении, но у каждого есть своя койка, каждый укрывается собственным одеялом и спит в своей собственной шкуре».*

Одеяло, которым накроются Измаил и Квикег, — это как бы их общая шкура. Примечателен и томагавк Квикега, который наряду с гарпуном есть вариант жертвенного ножа или жертвенного топора:

*« — Твоя сюда полезай, — добавил он, махнув в мою сторону томагавком и откинув край одеяла. И, право же, он проделал это не просто любезно, а я бы сказал даже, очень ласково и по-настоящему гостеприимно. Минуту я стоял и глядел на него. Несмотря на всю татуировку, это был в общем чистый, симпатичный каннибал. И с чего это я так расшумелся, сказал я себе, он такой же человек, как и я, и у него есть столько же оснований бояться меня, как у меня — бояться его. Лучше спать с трезвым каннибалом, чем с пьяным христианином».*

За этим следует глава под названием «Лоскутное одеяло». С чего бы вдруг автору посвящать целую главу одеялу? Но присмотримся к этой постельной принадлежности:

*«Назавтра, когда я проснулся на рассвете, оказалось, что меня весьма нежно и ласково обнимает рука Квикега. Можно было подумать, что я — его жена. Одеяло наше было сшито из лоскутков — из множества разноцветных квадратиков и треугольничков всевозможных размеров, и его рука, вся покрытая нескончаемым критским лабиринтом узоров, каждый участок которых имел свой, отличный от соседних оттенков, чему причиной послужило, я полагаю, его обыкновение во время рейса часто и неравномерно*

подставлять руку солнечным лучам, то засучив рукав до плеча, то опустив немного, — так вот, та самая рука теперь казалась просто частью нашего лоскутного одеяла. Она лежала на одеяле, и, право же, узоры и тона все так перемешались, что, проснувшись, только по весу и давлению я мог определить, что это Квикег меня обнимает.

Странные ощущения испытал я. Сейчас попробую описать их. Помню, когда я был ребенком, со мной однажды произошло нечто подобное — что это было, грёза или реальность, я так никогда и не смог выяснить. А произошло со мною вот что.

Я напроказничал как-то — кажется, попробовал пролезть на крышу по каминной трубе, в подражание маленькому трубочисту, виденному мною за несколько дней до этого, а моя мачеха, которая по всякому поводу постоянно порола меня и отправляла спать без ужина, мачеха вытащила меня из дымохода за ноги и отослала спать, хотя было только два часа пополудни 21 июня, самого длинного дня в нашем полушарии. Это было ужасно. Но ничего нельзя было поделать, и я поднялся по лестнице на третий этаж в свою каморку, разделся по возможности медленнее, чтобы убить время, и с горьким вздохом забрался под одеяло.

Я лежал, в унынии высчитывая, что еще целых шестнадцать часов должны пройти, прежде чем я смогу восстать из мертвых. Шестнадцать часов в постели. При одной этой мысли у меня начинала ныть спина. А как светло еще; солнце сияет за окном, грохот экипажей доносится с улицы, и по всему дому звенят веселые голоса. Я чувствовал, что с каждой минутой положение мое становится все невыносимее, и наконец я слез с кровати, оделся, неслышно в чулках спустившись по лестнице, разыскал внизу свою мачеху и, бросившись внезапно к ее ногам, стал умолять ее в виде особой милости избить меня как следует тупфлей за дурное поведение, готовый претерпеть любую кару, лишь бы

мне не надо было так непереносимо долго лежать в постели. Но она была лучшей и разумнейшей из мачех, и пришлось мне тащиться обратно в свою каморку. Несколько часов пролежал я там без сна, чувствуя себя значительно хуже, чем когда-либо впоследствии, даже во времена величайших своих несчастий. Потом я, вероятно, все-таки забылся мучительной кошмарной дремотой; и вот, медленно пробуждаясь, — еще наполовину погруженный в сон, — я открыл глаза в своей комнате, прежде залитой солнцем, а теперь окутанной проникшей снаружи тьмой. И вдруг все мое существо пронизала дрожь, я ничего не видел и не слышал, но я почувствовал в своей руке, свисающей поверх одеяла, чью-то бесплотную руку. И некий чудный, непостижимый облик, тихий призрак, которому принадлежала рука, сидел, мерещилось мне, у самой моей постели. Бесконечно долго, казалось целые столетия, лежал я так, застыв в ужаснейшем страхе, не смея отвести руку, а между тем я все время чувствовал, что стоит мне только чуть шевельнуть ею, и жуткие чары будут разрушены. Наконец это ощущение незаметным образом покинуло меня, но, проснувшись утром, я снова с трепетом вспомнил его, и еще много дней, недель и месяцев после этого терялся я в мучительных попытках разгадать тайну. Ей-богу, я и по сей день нередко ломаю над ней голову.

Так вот, если отбросить ужас, мои ощущения в момент, когда я почувствовал ту бесплотную руку в своей руке, совершенно совпадали по своей необычности с ощущениями, которые я испытал, проснувшись и обнаружив, что меня обнимает языческая рука Квикега. Но постепенно в трезвой осязаемой реальности утра мне припомнились одно за другим все события минувшей ночи, и тут я понял, в каком комическом затруднительном положении я нахожусь. Ибо как ни старался я сдвинуть его руку и разорвать его супружеские объятия, он, не просыпаясь, по-прежнему крепко обнимал меня, словно ничто, кроме самой смерти,

*не могло различить нас с ним. Я попытался разбудить его: "Квикег!" — но он только захрапел мне в ответ. Тогда я повернулся на бок, чувствуя словно хомут на шее, и вдруг меня что-то слегка царапнуло. Откинув одеяло, я увидел, что под боком у дикаря спит его томагавк, точно черненький остролицый младенец. Вот так дела, подумал я, лежи тут в чужом доме среди бела дня в постели с каннибалом и томагавком!»*

Квикег здесь — типичный двойник-антипод в типичной позе (обнимает героя — причем так, что различить их сможет только смерть), он будто уже являлся Измаилу в детстве, ночным кошмаром, невидимкой, держащим его за руку. (Обнимание или даже сдавливание героя — одно из типичных действий двойника-антипода, один из его признаков.)

Главное же то, что Квикег и одеяло — едины (рука Квикега кажется частью одеяла, поскольку структура его руки подобна структуре одеяла, «узоры и тона все так перемешались»). Квикег является герою из этого одеяла, он плоть от плоти этого одеяла (одеяло — его шкура, его кожа, которой он делится с Измаилом), он — представитель, посланник одеяла. Одеяло же здесь — сама жизнь, точнее, жизнь и смерть (поскольку лоскутное, поскольку обладающее лабиринтным узором). Перед нами то, что я называю «сущностной формой»<sup>23</sup>: герой (Измаил) ↔ «источник жизни и смерти» (лоскутное одеяло) ↔ двойник-антипод героя (Квикег).

Обратите внимание на «нескончаемый критский лабиринт узоров». Лоскутное одеяло (как и кожа Квикега) есть подземный лабиринт. Образ лабиринта уже возникал в романе — когда Измаил еще только искал гостиницу:

---

<sup>23</sup> Смотрите мою работу «Сущностная форма».

*«Что за унылые улицы! По обе стороны тянулись кварталы тьмы, в которых лишь кое-где мерцал свет свечи, словно несомой по черным лабиринтам гробницы».*

Сущностная форма: Тесей ↔ лабиринт ↔ Минотавр. Речь идет о погружении героя в царство смерти. Или об узоре из жизни и смерти. Таково и лицо Квикега («усеяно большими черными квадратами»), равно как и лицо Петровича из «Шинели» (вспомните «рябизну по всему лицу»).

Мы говорили, что в поэме «Мертвые души» Чичиков попадает (при встрече с Коробочкой) в подземный лабиринт (в мир смерти). Между тем живое и мертвое, плюс и минус — не только тема произведения (отразившаяся в оксюмороне названия поэмы), но и основа его поэтики. Рассмотрим это.



*Кадр из фильма Джима Джармуша «Мертвец» (1995). Главный герой (бухгалтер Уильям Блейк) едет по березовой роще в сопровождении своего двойника-антипода — индейца, назвавшегося «Никто». На Уильяме клетчатый костюм, сидит он на пегой<sup>24</sup> лошади, едут они среди (и на фоне) черно-белых*

---

<sup>24</sup> Пегая лошадь — лошадь с белыми пятнами на темном или рыжем фоне.

деревьев. Такая полосато-пятнистая окраска (костюма, лошади, леса) говорит о том, что герой попал в «царство теней»<sup>25</sup>. Окраска костюма и лошади до этого были выделены, подчеркнуты в разговорах персонажей<sup>26</sup>, на березы же то и дело наводится камера

Бальтасар Грасиан в барочном аллегорическом романе «Критикон» (1651–1657), в главах «Расшифрованный мир» и «Дворец без дверей», говорит (через своих персонажей — Дешифровщика и Ясновидца) о том, что во всем можно увидеть «дифтонг»: «дифтонгами» могут быть люди, фразы, фрукты, дома...:

*«Знай, большинство тех, что кажутся людьми, вовсе не люди, но дифтонги.*

*— А что это — дифтонг?*

*— Такая странная поесь. Дифтонг — это мужчина с голосом женщины и женщина, говорящая как мужчина. Дифтонг — это муж с капризами и жена в штанах. Дифтонг — это ребенок шестидесяти лет, голоштанник в шелках. <...> Есть даже дифтонги из ангела и демона — лицом херувим, душою бес. Бывают дифтонги из солнца и луны — красота и изменчивость. Часто встретишь дифтонг из «да» и «нет». <...> Но чего удивляться, если и среди фруктов есть дифтонги: купишь груши, окажутся яблоки, видишь яблоки, тебе говорят — груши. <...>*

---

<sup>25</sup> Не говоря о том, что герой уже вроде как убит (он путешествует с пулей в сердце), примечательно, что до этого ему довелось упасть в грязь (вниз головой) — сразу после встречи с «Прекрасной Дамой» (торгующей бумажными цветами и тут же убитой любовником). И при падении с Уильяма слетела шляпа. Это случилось в темном, пасмурном городке (ноги увязают в грязи), куда он приехал по приглашению на работу.

<sup>26</sup> «И где ты раздобыл этот клоунский костюм?»; «Его пегая кляча яйца выеденного не стоит... Если ему так нейдет, то купил бы себе черную лошадь и покрасил бы белыми пятнами».

– Знаете, – сказал Критило, – наука расшифровки мне начинает нравиться, готов согласиться, что без нее шагу не ступишь.

– И сколько же шифров в мире? – спросил Андриено.

– Несметное множество, притом очень трудных. Я, пожалуй, объясню вам самые употребительные, а все узнать невозможно».

Связь Гоголя с барокко – вещь известная. Но именно через «дифтонги» Грасиана хорошо видно, как строятся гоголевские образы. А строятся они как сочетания «да» и «нет», как плюс и минус. Например:

*«После обеда господин выкушал чашку кофею и сел на диван, подложивши себе за спину подушку, которую в русских трактирах вместо эластической шерсти набивают чем-то чрезвычайно похожим на кирпич и булыжник».*

Подушка оказывается чем-то вроде кирпича. Это и есть дифтонг: подушка-кирпич.

Еще пример:

*«Домы были в один, два и полтора этажа, с вечным мезонином, очень красивым, по мнению губернских архитекторов».*

Красивы ли эти мезонины на самом деле? Сначала говорится, что очень красивы, но продолжение фразы – «по мнению губернских архитекторов» – тут же перечеркивает утверждение о красоте мезонинов. Мезонины вовсе не красивы. Плюс и минус.

Еще пример:

*«Один там только и есть порядочный человек: прокурор; да и тот, если сказать правду, свинья».*

Этот прием задан с самого начала поэмы «Мертвые души» – с беседы «двух русских мужиков», встре-

тившихся Чичикову при въезде в город (доедет — не доедет<sup>27</sup>).

А вот Грасиан словно шлет привет Гоголю, непосредственно заговаривая о «мертвых душах»:

« — Бог тебе в помощь в твоём ясновидении! — сказал Анденио. — Ты и впрямь все насквозь видишь.

— Это что! Погоди, сейчас еще пуще удивлю. Я вижу и узнаю, у кого есть душа, у кого ее нет.

— А разве бывают люди без души?

— О да, и их немало, причем разных видов.

— Как же они живут?

— Живут в дифтонге жизни и смерти. Вместо души пустота, как в кувшине, и сердца тоже нет, как у зайца. <...>

— От такого дара сразу отказываюсь, — сказал Анденио. — Не желаю быть ясновидящим.

— Почему же?

— Да ведь ты сам показал, как это неприятно.

— Что ж ты увидел тут неприятного?

— Разве не противно глядеть на мертвых в гробах, пусть гробы и мраморные и на семь стадиев<sup>28</sup> схоронены под землей, видеть ужасные оскалы, кишящих червей, страшную картину разложения? Нет, нет, Боже избави от такого трагического зрелища, будь то сам король! Говорю тебе, месяц не смог бы ни есть, ни спать.

---

<sup>27</sup> «Въезд его не произвел в городе совершенно никакого шума и не был сопровожден ничем особенным; только два русские мужика, стоявшие у дверей кабака против гостиницы, сделали кое-какие замечания, относившиеся, впрочем, более к экипажу, чем к сидевшему в нем. “Вишь ты, — сказал один другому, — вон какое колесо! что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?” — “Доедет”, — отвечал другой. “А в Казань-то, я думаю, не доедет?” — “В Казань не доедет”, — отвечал другой. Этим разговор и кончился».

<sup>28</sup> Стадий — греческая мера длины, около 185 м.

– Плоховато ты понимаешь! Мертвецов мы не видим, там и видеть-то нечего – все обратилось в землю, в прах, в ничто. Меня, напротив, страшат живые, от мертвых я никогда зла не видел. Настоящие мертвецы, которых мы видим и от которых убегаем, это те, кто на своих ногах ходит.

– Мертвые – как же они ходят?

– Увидишь сам. Ходят меж нами и испускают чумной смрад зловонной своей славы, дурных своих нравов. О, сколько их, насквозь прогнивших, с дыханием вонючим! У других все нутро источено – мужчины без совести, женщины без стыда, люди без души; с виду личности, а на самом деле – мертвые души. Вот эти-то и внушают мне страх чрезвычайный, порой волосы встают дыбом».

Черно-белые шахматы гоголевского повествования – это лабиринт, соединяющий наземный мир с подземным, жизнь со смертью.



Эвард Бёрн-Джонс (1833–1898).  
Тесей и Минотавр в Лабиринте

Переход от поверхности (плоскости) к реальности (глубине) можно выразить не только с помощью образа лабиринта (и лоскутного одеяла), но и с помощью образа кита. Ведь кита невозможно увидеть (с корабля) полностью: он лишь частично выходит на поверхность, затем погружается. Он движется волнообразно — как бы пульсирует. В «Моби Дике», в главе «Чудовищные изображения китов», автор размышляет об этом так:

*«Но все столь многочисленные неправильности в изображении кита в конечном счете вовсе не так уж и удивительны. Посудите сами. Зарисовки по большей части делались с прибитых к берегу дохлых китов, и они примерно так же достоверны, как достоверно рисунк потерпевшего крушение корабля со взломанной палубой воспроизводит благородный облик этого гордого создания во всем великолепии его корпуса и рангоута. Слонам вот случалось выстаивать, позируя для своих поясных портретов, а живые левиафаны еще никогда не служили натурщиками для собственных изображений. Живого кита во всем его величии и во всей его мощи можно увидеть только в море, в бездонной пучине; его огромная плавучая туша в мгновение ока исчезает из виду, подобно быстроходному линейному кораблю; и никакому смертному не под силу поднять его из водной стихии, оставив при этом на нем нетронутыми величественные холмы и возвышенности. И, не говоря уже о весьма значительной разнице в контурах между молодым китом-сосунком и взрослым платоновым левиафаном, даже если кита-сосунка удастся втащить на палубу, его сверхъестественную, змеевидную, гибкую, зыбкую форму сам чёрт не в состоянии уловить».*

«Лабиринтность», «лоскутность» Белого кита проявляется также в том, что он на самом деле не сплошь

белый, а пятнистый. Белым Моби Дик кажется именно из-за своих белых пятен и по контрасту с темной водой:

*«Но даже если откинуть сверхъестественные свойства, в земном облике этого чудовища, в его неборимом порове остается довольно силы, чтобы потрясти человеческое воображение. Среди других китов его выделяли не столько сами грандиозные размеры туши, сколько — как уже упоминалось выше — небывалый белоснежный, изборозженный складками лоб и высокий пирамидальный белый горб. Таковы были его отличительные черты, знаки, по которым он даже в бескрайних диких морях позволял своим старым знакомцам узнавать себя с большого расстояния.*

*И все его тело было покрыто полосами, пятнами и прожилками того же мертвенного цвета, так что в конце концов за ним и закрепилось прозвище Белый Кит; да он и вправду казался совершенно белым, когда в самый полдень скользил по темно-синим волнам, оставляя за собою млечный путь желтоватой пены, тут и там искрящейся золотистыми отблесками».*



Кадр из фильма Джима Джармуша «Мертвец». Пегая лошадь Уильяма Блейка (провожает героя, отплывающего на каноэ в Страну духов)

В самой масти кита мы видим лабиринт. Более того, поверхность кита — одновременно и лабиринт, и неразгаданный иероглифический текст:

*«Открытая взорам поверхность туши живого кашалота является одним из многих его чудес. Она почти всегда бывает густо испещрена бесчисленными косо перекрещенными прямыми полосами, вроде тех, что мы видим на первоклассных итальянских штриховых гравюрах. Но линии эти идут не по упомянутому выше желатиновому слою, они просвечивают сквозь него, нанесенные прямо на тело. И это еще не все. Иногда быстрый внимательный взгляд открывает, совершенно как на настоящей гравюре, сквозь штриховку какие-то другие очертания. Очертания эти иероглифичны; я хочу сказать, если загадочные узоры на стенах пирамид называются иероглифами, то это и есть самое подходящее тут слово. Я прекрасно запомнил иероглифическую надпись на одном кашалоте и впоследствии был просто потрясен, когда нашел ее как-то на картинке, воспроизводящей древнеиндейские письма, высеченные на знаменитых иероглифических скалах Верхней Миссисипи. Подобно этим загадочным камням, загадочно расписанный кит по сей день остается нерасшифрованным».*

Квикег, опасно заболев, он заказывает корабельному плотнику лодку-гроб — и расписывает ее. (Квикег в конце книги, как и приличествует двойнику-антиподу, погибает, Измаил же благодаря ему спасается — выплыв в лодке-гробе, которую Квикег смастерил для себя.) Квикег расписывает свою лодку-гроб, не понимая смысла знаков, просто срисовывая их со своего тела:

*«Свой гроб он, по дикарской прихоти, надумал теперь использовать как матросский сундук; вывалил в него из*

*парусинового мешка все свои пожитки и в порядке их там разложил. Немало часов досуга потратил он на то, чтобы покрыть крышку удивительными резными фигурами и узорами; при этом он, видимо, пытался на собственный грубый манер воспроизвести на дереве замысловатую татуировку своего тела. А ведь эта татуировка была делом рук почившего пророка и предсказателя у него на родине, который в иероглифических знаках записал у Квикега на теле всю космогоническую теорию вместе с мистическим трактатом об искусстве познания истины; так что и собственная особа Квикега была неразрешенной загадкой, чудесной книгой в одном томе, тайны которой даже сам он не умел разгадать, хотя его собственное живое сердце билось прямо о них; и значит, этим тайнам предстояло в конце концов рассыпаться прахом вместе с живым пергаментом, на котором они были начертаны, и так и остаться неразрешенными».*

Мы уже наблюдали пестрого, татуированного Квикега как посланника, представителя лоскутного одеяла. А тут мы понимаем, что лоскутное одеяло Квикега есть мировой, космический текст.

Вот и Акакий Акакиевич из гоголевской «Шинели» на всем видит текст:

*«Но Акакий Акакиевич если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки, и только разве если, неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы».*

«Лошадиная морда» разрушает текст Акакия Акакиевича. Потому что текст, который он видит, — ненастоящий. Как писцу добраться до подлинного

текста? Наверное, стоит заказать у Петровича новую шинель и благодаря ей совершить путешествие в царство мертвых душ<sup>29</sup>. Или попробовать увидеть (и прочесть) мир так, как видит его в романе Мелвилла кашалот, у которого глаза-антиподы смотрят в противоположные стороны:

*«А столь своеобразное, боковое, положение китового глаза ясно указывает на то, что кит не может видеть предмета, находящегося прямо перед ним, как он не может видеть того, что у него позади. Иначе говоря, положение китового глаза совпадает с положением человеческого уха; так что вы сами можете представить себе, каково бы вам пришлось, если бы вы могли видеть только с боков, ушами».*

---

<sup>29</sup> Интересно отметить, что Мелвилл тоже создал гениальный рассказ о писце — «Писец Бартлиби». В конце рассказа Бартлиби умирает — и до рассказчика доходит слух, что до того, как поступить на работу к нему в контору, Бартлиби работал в Отделе невостребованных писем (это в русском переводе они «невостребованные», а в американском тексте они «мертвые» — dead letters, посланные мертвыми людьми — dead men): «Невостребованные письма! Разве это не те же мертвецы? (Dead letters! does it not sound like dead men?) Представьте себе человека, от природы и под влиянием жизненных невзгод склонного к вялой безнадежности; есть ли работа, более способная усилить такую склонность, чем бесконечная разборка этих невостребованных писем, предшествующая их сожжению? А сжигают их каждый год целыми возами. Порою из сложенного листка бумаги бледный клерк вынимает кольцо, — палец, для которого оно предназначалось, возможно, уже ислел в могиле; или кредитный билет, посланный в порыве сострадания, — тот, кого он должен был выручить, уже не ест и не знает голода. В этих письмах — прощение для тех, кто умер, во всем изверившись; надежда для тех, кто умер в отчаянии; добрые вести для тех, кто умер, задохнувшись под гнетом несчастий. Посланцы жизни, эти письма гибнут в огне. О, Бартлиби! О, люди!»

## Тень от шпаги

(Чёрт и «чёртова бабушка» в литературе и кино)

### 1. По щучьему велению

Есть дурной и хороший есть глаз,  
Только лучше б ничей не следил:  
Слишком много есть в каждом из нас  
Неизвестных, играющих сил...

Александр Блок<sup>1</sup>

*Faust.* ... Eile und morde. Sei der Pfeil  
meiner Rache!...

*Teufel.* Faust, ich gehorche...

*Friedrich Maximilian Klinger, Faust's Leben,  
Thaten und Höllenfahrt*<sup>2</sup>

В начале романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» (1928–1940) происходит «отвратительное, тревожное» событие — трамвай отрезает голову литератору Берлиозу («Михаил Александрович Берлиоз, председатель правления одной из крупнейших московских литературных ассоциаций, сокращенно именуемой МАССОЛИТ, и редактор толстого художественного журнала»). Это был просто несчастный

---

<sup>1</sup> Из стихотворения «Есть игра: осторожно войти...».

<sup>2</sup> Из романа Фридриха Максимилиана Клингера «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад» (1791):

*Фауст.* Поспеш и убей. Будь стрелой моей мести!..

*Чёрт.* Фауст, я повинуюсь...

случай или, возможно, здесь имело место убийство? У читателя вполне может возникнуть ощущение, что смерть Берлиоза не была просто несчастным случаем, что с маститым литератором кто-то свел счеты.



*Александр Константинович Богомазов. Трамвай (1914). Трамвай в литературе XX века нередко выступает как символ внезапной смерти. На данной картине трамвай напоминает и некий режущий инструмент, и нападающего неведомого зверя (или дракона)*

Ну а если это было убийство, то как мог быть убит Берлиоз? 1) Его столкнули под трамвай? 2) Он был

загипнотизирован, то есть «запрограммирован» так, что сам свалился под трамвай? 3) Берлиоза, что называется, «сглазили»?

Представим себе: идет по дороге человек. Некий злодей стоит поодаль и хочет убить идущего. Он может сделать это тремя основными способами.

Во-первых, прямым насилием. Например, подбежать к идущему человеку и пырнуть его ножом. В романе Булгакова такое прямое насилие выражено в версии, что Берлиоза толкнули под трамвай. Версия эта сразу разоблачается как несостоятельная:

*«Рюхину не хотелось ничего говорить, но пришлось объяснить.*

*– Секретаря МАССОЛИТа Берлиоза сегодня вечером задавило трамваем на Патриарших.*

*– Не ври ты, чего не знаешь! – рассердился на Рюхина Иван, – я, а не ты был при этом! Он его нарочно под трамвай пристроил!*

*– Толкнул?*

*– Да при чем здесь “толкнул”? – сердясь на общую бестолковость, воскликнул Иван, – такому и толкать не надо! Он такие штуки может выделывать, что только держись! Он заранее знал, что Берлиоз попадет под трамвай!»*

Во-вторых, убийство может быть совершено неким духовным воздействием, бесконтактным насилием. Например, злодей на расстоянии, усилием воли, заставляет идущего упасть и разбить голову. В романе этому второму способу соответствует версия о гипнозе:

*«Следователь ушел от Иванушки, получив весьма важный материал. Идя по нитке событий с конца к началу, наконец удалось добраться до того истока, от которого пошли все события. Следователь не сомневался в том,*

*что эти события начались с убийства на Патриарших. Конечно, ни Иванушка, ни этот клетчатый не толкали под трамвай несчастного председателя МАССОЛИТа, физически, так сказать, его падению под колеса не способствовал никто. Но следователь был уверен в том, что Берлиоз бросился под трамвай (или свалился под него), будучи загипнотизированным».*

Такова версия милиции, но она отвергается мастером (и, конечно, читатель с самого начала понимает, что гипноз тут ни при чем):

*«От этого самого коньяку у мастера зашумело в голове, и он стал думать:*

*“Нет, Маргарита права! Конечно, передо мной сидит посланник дьявола. Ведь я же сам не далее как ночью позавчера доказывал Ивану о том, что тот встретил на Патриарших именно сатану, а теперь почему-то испугался этой мысли и начал что-то болтать о гипнотизерах и галлюцинациях. Какие тут к чёрту гипнотизеры!”»*

Итак, помимо двух вышеназванных, есть третий способ (как злодею, стоящему на обочине, убить человека, идущего по дороге). Чтобы им воспользоваться, нужно быть волшебником, колдуном. Колдун провозжает человека взглядом, загадывает желание о его гибели — и вдруг видит, как из-за поворота вылетает автомобиль и сбивает идущего.

Возможен ли третий способ воздействия вообще? В жизни — не берусь судить. А в литературе (и в кино) мы его нередко наблюдаем — причем воздействие осуществляется с помощью двойника.

Посмотрим на двойников-антиподов в «Мастере и Маргарите».



*Кадр из фильма Стеллана Рийе и Пауля Вегенера «Пражский студент» (1913). Студент Балдуин видит своего двойника. Этот двойник был простым отражением в зеркале, но таинственный итальянец Скапинелли (этакое перерождение гофмановского Коппола из рассказа «Песочный человек») – в черном плаще, цилиндре, с палочкой и, конечно, в очках (двойнический предмет) – вывел его из зеркала и забрал с собой. В дальнейшем двойник убивает соперника Балдуина (но против воли – точнее, сознательной воли – самого студента) на дуэли (зарубив саблей). Примечательна также (в смысле двойничества) сцена, где мы видим Балдуина и его двойника играющими в карты. А также сцена, где Прекрасная Дамы (Маргит) и ее зеркало оказываются между студентом и его двойником*

Мастер ↔ Михаил Берлиоз. Можно и так указать: Михаил Булгаков ↔ Михаил Берлиоз (поскольку мастер – не просто главный герой, но и прямой ставленник автора). Совпадают инициалы (МБ), совпадают имена. Кроме того, у Берлиоза – артистическая фамилия (фамилия французского композитора Эктора

Берлиоза, автора «Фантастической симфонии»). То есть фамилия подлинного художника, каковым является и сам Булгаков. Потому двойники. Но и антиподы, так как фамилия истинного художника как раз подчеркивает бездарность Михаила Берлиоза и кричит о том, что тот занимает не свое место — о том, что его надо «убрать».

Двойник-антипод в произведении часто погибает (поскольку его традиционная роль — показать герою царство смерти) и нередко именно лишается головы. (Интересна в этом смысле и жуткая сцена, в которой Воланд разговаривает с ожившей головой Берлиоза, лежащей на блюде. Оживший мертвец, особенно же в виде ожившей головы, — типичный двойник-антипод<sup>3</sup>.) Самое же важное — Михаил Берлиоз, будучи, так сказать, хозяином литературы, играл столь свойственную двойнику-антиподу судьбообразующую роль в жизни героя, то есть в жизни мастера (а его прототип, видимо, играл схожую роль в жизни Булгакова).

Заметьте и такую деталь, как очки Берлиоза, — традиционный «двойнический» предмет («на хорошо выбритом лице его помещались сверхъестественных размеров очки в черной роговой оправе»). Сравните с колдовским убийством в рассказе Владимира

---

<sup>3</sup> «Воланд был со шпагой, но этой обнаженной шпагой он пользовался как тростью, опираясь на нее. Прихрамывая, Воланд остановился возле своего возвышения, и сейчас же Азazelло оказался перед ним с блюдом в руках, и на этом блюде Маргарита увидела отрезанную голову человека с выбитыми передними зубами. <...>

— Михаил Александрович, — негромко обратился Воланд к голове, и тогда веки убитого приподнялись, и на мертвом лице Маргарита, содрогнувшись, увидела живые, полные мысли и страдания глаза. — Все сбылось, не правда ли? — продолжал Воланд, глядя в глаза головы...».

Набокова «Сказка»: «А если вы еще не верите в мою силу... Видите, вон там через улицу переходит господин в черепаховых очках. Пускай на него наскочит трамвай».

Мастер ↔ Воланд. В романе Валерия Брюсова «Огненный ангел» (1907), из которого Булгаков много чего почерпнул, «Мастером» называют «Дьявола». Кроме того, как легко заметить, латинская буква W в имени Woland есть перевернутая русская буква М, вышитая Маргаритой на шапочке мастера («поэт успел разглядеть на карточке напечатанное иностранными буквами слово “профессор” и начальную букву фамилии — двойное “В”»). Воланд — «тень» мастера («Вот тень от моей шпаги. Но бывают тени от деревьев и от живых существ».)

Подобный переход мастера в свою «тень» есть и в «Театральном романе». Писателю Максудову снится, что он в XV веке — и при этом подозрительно похож на оперного Мефистофеля:

*«Так тянулось до конца января, и вот тут отчетливо я помню сон, приснившийся в ночь с двадцатого на двадцать первое.*

*Громадный зал во дворце, и будто бы иду по залу. В подсвечниках дымно горят свечи, тяжелые, жирные, золотистые. Одет я странно, ноги обтянуты трико, словом, я не в нашем веке, а в пятнадцатом. Иду я по залу, а на поясе у меня кинжал. Вся прелесть сна заключалась не в том, что я явный правитель, а именно в этом кинжале, которого явно боялись придворные, стоящие у дверей. Вино не может опьянить так, как этот кинжал, и, улыбаясь, нет, смеясь во сне, я бесшумно шел к дверям.*

*Сон был прелестен до такой степени, что, проснувшись, я еще смеялся некоторое время».*

Тут стоит обратить внимание и на смех, который может быть одной из примет чёрта<sup>4</sup>, и на кинжал (жертвенный нож — одна из примет двойника).



*Эжен Делакруа. Фауст, пытающийся соблазнить Маргариту (1828). Глядя на эту гравюру, мы узнаем и схему главных действующих лиц романа Булгакова (мастер ↔ Маргарита ↔ Воланд)*

Кажется, Воланд вызван к жизни мастером (пусть даже не сознающим этого), которому ужасно надоела

---

<sup>4</sup> «А бывает и еще хуже: только что человек соберется съездить в Кисловодск, — тут иностранец прищурился на Берлиоза, — пустяковое, казалось бы, дело, но и этого совершить не может, потому что неизвестно почему вдруг возьмет — поскользнется и попадет под трамвай! Неужели вы скажете, что это он сам собою управил так? Не правильнее ли думать, что управился с ним кто-то совсем другой? — и здесь незнакомец рассмеялся странным смешком».

(и которого страшно обидела) советская действительность<sup>5</sup>. Этот мастер-писатель, столь, казалось бы, безобидный, на самом деле есть Фауст, желания которого выполняет Воланд-Мефистофель<sup>6</sup>. Коротко говоря, происходит, видимо, следующее: мастер (ставленник, представитель самого Михаила Булгакова) убивает своего двойника-антипода литератора Михаила Берлиоза (двойник-жертва) при помощи своего двойника-антипода Воланда (двойник-убийца).

Слишком сложно, слишком запутанно? Вернемся к нашему примеру с идущим по дороге человеком. Его сбивает вынырнувшая из-за угла машина. Допустим, водителю машины утром позвонили и сообщили, что его бабушке очень плохо. Он мчится ее проведать. Допустим, колдун увидал идущего по дороге человека только сейчас — и пожелал его гибели. Он еще не знает, как будет осуществлена гибель. Но он ощущает, что — как бы с обратной стороны жизни, с другой стороны мира — на него пристально смотрят глаза Воланда, готового принять заказ. И он пристально смотрит через идущего человека прямо в глаза своего двойника-антипода. И идущий человек, попав на

---

<sup>5</sup> Читая о том, как Берлиозу отрезали голову, читатель вполне может испытать чувство удовлетворения. То же чувство он может испытать, читая, как Маргарита, превратившаяся в ведьму, громит квартиру критика Латунского (правда, ее останавливает плач ребенка). В таком случае читатель разделит фантазию автора. Особенно навязчива эта фантазия (мечта о мести) в том эпизоде «романа в романе», когда Понтий Пилат, мстя за Иешуа Га-Ноцри, заказывает убийство Иуды начальнику тайной службы Афранию (и потом рассказывает об этом Левию Матфию, сияя от наслаждения и потирая руки). Иешуа — художник, за которого заступается, за которого мстит сам властитель.

<sup>6</sup> Любопытное совпадение «Мастера и Маргариты» с романом Клингера «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад» (1790): Фауст поручает чёрту одного негодяя убить, а другого забросить подальше (правда, не в Ялгу, а в пески Ливии).

линию между глядящими друг другу в глаза двойниками, гибнет. (Это, кстати сказать, и есть то, что называют «сглазом». И для данной процедуры вовсе не обязательно видеть жертву или находиться близко к ней, достаточно ее себе представить.) Заказ выполняется — и, что самое удивительное и невероятное, благодаря обстоятельствам, которые сложились до того, как заказ был сделан!

Видимо, чтобы оказывать решающее подспудное воздействие на мир, на судьбу, нужно иметь помощника, действующего с другой стороны (ничего нового, конечно, в этом утверждении нет: в данном случае речь идет о молитве со знаком минус, о злой молитве или проклятии — об обращении с просьбой к чёрту). Такого помощника и использует мастер-Булгаков для того, чтобы «управиться» с Берлиозом. При этом Воланд будто подгоняет различные, уже произошедшие события под грядущее отрезание головы трамваем — недаром он сравнивается с портным, шьющим Берлиозу костюм (двойник-антипод нередко бывает портным или поваром — поскольку он «шьет» или «готовит» судьбу):

*«Однако он не успел выговорить этих слов, как заговорил иностранец:*

*— Да, человек смертен, но это было бы еще полбеды. Плохо то, что он иногда внезапно смертен, вот в чем фокус! И вообще не может сказать, что он будет делать в сегодняшний вечер.*

*“Какая-то нелепая постановка вопроса...” — подумал Берлиоз и возразил:*

*— Ну, здесь уж есть преувеличение. Сегодняшний вечер мне известен более или менее точно. Само собой разумеется, что, если на Бронной мне свалится на голову кирпич...*

*— Кирпич ни с того ни с сего, — внушительно перебил неизвестный, — никому и никогда на голову не свалится.*

В частности же, уверяю вас, вам он ни в коем случае не угрожает. Вы умрете другой смертью.

– Может быть, вы знаете, какой именно? – с совершенно естественной иронией осведомился Берлиоз, вовлекаясь в какой-то действительно нелепый разговор, – и скажете мне?

– Охотно, – отозвался незнакомец. Он смерил Берлиоза взглядом, как будто собирался шить ему костюм, сквозь зубы пробормотал что-то вроде: “Раз, два... Меркурий во втором доме... луна ушла... шесть – несчастье... вечер – семь...” – и громко и радостно объявил: – Вам отрежут голову!

Бездомный дико и злобно вытаращил глаза на развязного неизвестного, а Берлиоз спросил, криво усмехнувшись:

– А кто именно? Враги? Интервенты?

– Нет, – ответил собеседник, – русская женщина, комсомолка.

– Гм... – промычал раздраженный шуточкой неизвестного Берлиоз, – ну, это, извините, маловероятно.

– Прошу и меня извинить, – ответил иностранец, – но это так. Да, мне хотелось бы спросить вас, что вы будете делать сегодня вечером, если это не секрет?

– Секрета нет. Сейчас я зайду к себе на Садовую, а потом в десять часов вечера в МАССОЛИТе состоится заседание, и я буду на нем председательствовать.

– Нет, этого быть никак не может, – твердо возразил иностранец.

– Это почему?

– Потому, – ответил иностранец и прищуренными глазами поглядел в небо, где, предчувствуя вечернюю прохладу, бесшумно чертили черные птицы, – что Аннушка уже купила подсолнечное масло, и не только купила, но даже разлила. Так что заседание не состоится.

Тут, как вполне понятно, под липами наступило молчание».

Не только мастер родственен Воланду, но и, конечно, Маргарита. Она — богиня Луны:

*«Тогда лунный путь вскипает, из него начинает хлестать лунная река и разливается во все стороны. Луна властвует и играет, луна танцует и шалит. Тогда в потоке складывается непомерной красоты женщина и выводит к Ивану за руку пугливо озирающегося обросшего бородой человека. Иван Николаевич сразу узнает его. Это — номер сто восемнадцатый, его ночной гость<sup>7</sup>. Иван Николаевич во сне протягивает к нему руки и жадно спрашивает:*

*— Так, стало быть, этим и кончилось?*

*— Этим и кончилось, мой ученик, — отвечает номер сто восемнадцатый, а женщина подходит к Ивану и говорит:*

*— Конечно, этим. Все кончилось и все кончается... И я вас поцелую в лоб, и все у вас будет так, как надо.*

*Она наклоняется к Ивану и целует его в лоб, и Иван тянется к ней и всматривается в ее глаза, но она отступает, отступает и уходит вместе со своим спутником к луне».*

Роман вообще пронизан лунным светом. Кажется, даже цвет цветов, с которыми Маргариту впервые видит мастер, — лунный. Они выделяются на фоне ее пальто, как луна на ночном небе:

*«Она несла в руках отвратительные, тревожные желтые цветы. Чёрт их знает, как их зовут, но они первые почему-то появляются в Москве. И эти цветы очень отчетливо выделялись на черном ее весеннем пальто».*

---

<sup>7</sup> Если посмотреть на номер мастера в клинике (118) как на картинку, то мы увидим двойников и знак бесконечности, сам также двойственный (состоящий из двух петель). Мастер для Ивана — двойник-антипод, руководящий его инициацией (в результате которой Иван Бездомный становится историком Иваном Николаевичем). В данной сцене Ивану является Прекрасная Дама, богиня Луны — и приводит к нему мастера.

Луна отражает свет Солнца. Луна (в мифе, в искусстве) — двойник-антипод Солнца.

Двойниками-антиподами являются и сами глаза Маргариты:

*«Что же нужно было этой женщине?! Что нужно было этой женщине, в глазах которой всегда горел какой-то непонятный огонечек, что нужно было этой чуть косящей на один глаз ведьме, украсившей себя тогда весной мимозами? Не знаю. Мне неизвестно».*



*Подмигивающая Лже-Мария из фильма «Метрополис»  
(режиссер Фриц Ланг, 1927)<sup>8</sup>*

Эта разность глаз Маргариты переключается как с разными глазами Воланда («Рот какой-то кривой.

---

<sup>8</sup> Подмигивает и богиня смерти (или сказочная «чёртова бабушка») в повести Пушкина «Пиковая дама» (1833): «После нее Германн решил подойти ко гробу. Он поклонился в землю и несколько минут лежал на холодном полу, усыпанном ельником. Наконец приподнялся, бледен как сама покойница, взошел на ступени катафалка и наклонился... В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом. Германн, поспешно подавшись назад, оступись и навзничь грянулся об землю».

Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз черный, левый почему-то зеленый. Брови черные, но одна выше другой. Словом — иностранец»), так и с несимметричными очками Коровьева («Теперь регент нацепил себе на нос явно не нужное пенсне, в котором одного стекла вовсе не было, а другое треснуло»).



*Маска духа с Аляски. Закрытый (слепой, косой, прищуренный) глаз — колдовской двойник-антипод открытого. Слепота — признак существа из мира мертвых (невидящего и невидимого в мире живых)<sup>9</sup>*

---

<sup>9</sup> Сравните с тем, что пишет о подобном магическом глазе Карлос Кастанеда (неплохо знающий индейскую мифологию) в «Рассказах о силе» (1974) — книге, посвященной встрече с нагуалем — териоморфным духом-двойником: «Секрет заключается в левом глазе. По мере того, как воин продвигается по тропе знания, его левый глаз приобретает возможность схватывать всё. Обычно левый глаз воина имеет странный вид. Иногда он становится постоянно скошенным или становится меньше другого или больше, или каким-либо образом отличается». В пьесе Генрика Ибсена «Пер Гюнт» (1867) Доврский дед хочет превратить Пера в тролля: «Левый твой глаз я чуть-чуть поскоблю, — / Вкось все и вкривь будешь видеть, / Но уж зато все красивым найдешь».

Воланд предстает иностранцем. Иностранцем стремился выглядеть и Смердяков в романе Достоевского «Братья Карамазовы», чем и добился, например, успеха у девушки (Марьи Кондратьевны): «А вы и сами точно иностранец, точно благородный самый иностранец, уж это я вам чрез стыд говорю». Примечательно, что Смердяков щурит глаз, глядя на Ивана Карамазова: «Левый чуть прищуренный глазок его мигал и усмехался, точно выговаривая: “Чего идешь, не пройдешь, видишь, что обоим нам, умным людям, переговорить есть чего”».

Исполнение чёртом желаний героя — обычный сказочный сюжет, перешедший и во многие литературные произведения. Некоторые черты образа чёрта Булгаков взял из повести Александра Куприна «Звезда Соломона» (1917), которую автор сначала собирался назвать «Исполнение желаний». У Булгакова директор театра Варьете Степа Лиходеев, пробудившись, видит услужливого Коровьева. У Куприна перед пробудившимся (также утром, после попойки) героем повести — Иваном Степановичем Цветом — предстает Мефодий Исаевич Тоффель (то есть Мефистофель, а заодно и немецкий “Teufel” — «чёрт») — с его «вязкой предупредительностью».

И вот все желания (вольные и — что особенно страшно — невольные) Ивана Степановича начинают исполняться. Приведем два примера — один на исполнение доброго желания и один на исполнение злого желания.

Исполнение доброго (правда, не совсем, не для всех) желания происходит после того, как Цвета подвез из имения до поезда почтальон — и очень ему понравился):

*«Пришло время проститься. Рыжему почтальону надо было бежать за своей кожаной сумкой с корреспонденцией.*

Молодые люди еще раз крепко пожали друг другу руки, поглядели друг другу в глаза и почему-то внезапно поцеловались.

– Чудесный вы человечина, – сказал растроганный Цвет. – От души желаю вам стать как можно скорее почтмейстером, а там и жениться на красивой, богатой и любезной особе.

Почтальон махнул рукой с видом веселого отчаяния.

– Эх, где уж нам, дуракам, чай пить. Первое ваше желание, если и сбудется, то разве лет через пять. Да и то надо, чтобы слетел или умер кто-нибудь из начальников в округе, ну, а я зла никому не желаю. А второе – увы мне, чадо мое! – также для меня невероятно, как сделаться китайским богдыханом. Вам-то я, дорогой господин Цвет, признаюсь с полным доверием. Есть тут одна... в Стародубе... звать Клавдушкой... Поразила она меня в самое сердце. На Рождество я танцевал с ней и даже успел объясниться. Но – куда! Отец – лесопромышленник, богатеющий человек. Одними деньгами дает за Клавдушкой приданого три тысячи, не считая того, что вещами. Что я ей за партия? Однако мое объяснение приняла благосклонно. Сказала: “Потерпите, может быть, и удастся повлиять на папашу. Подождите, сказала, я вас извежу”. Но вот и апрель кончается... Понятное дело, забыла. Девичья память коротка. Эх, завей горе веревочкой. Однако пожелаю счастливого пути... Всего вам наилучшего... Бегу, бегу. <...>

Тронулся и вагон Цвета. В ту же секунду загремела отодвигаемая дверь. В купе ворвался все тот же почтальон, Василий Васильевич. Шапка у него слезла совсем на затылок, рыжие кудри горели пожаром, лицо было красно и сияло блаженством. В сильном возбуждении принялся он тискать руки Ивана Степановича.

– Дорогой мой... если бы вы знали... Что? Поезд идет? Э, наплевать на корреспондентов. Попили моего пота... Подождут один день... Провожу вас до первой станции...

Такой день никогда не повторится... Если бы вы знали! Да нет, вы воистину маг, волшебник, чародей и прорицатель. Вы, точно как в старых сказках, какой-то чудесный добрый колдун...

– Милый Василий Васильевич, пожалуйста, выскажитесь толком. Ничего не понимаю.

– Да как же! Послушайте только! Прощаясь, вы мне говорили: желаю вам сделаться начальником почтового отделения. Так? Помните?

– Помню.

– И дальше. Желаю вам успеха у одной прекрасной барышни, которая, и так далее... Верно?

– Ну да.

– И вот, представьте себе... как по щучьему велению?... Принимаю мешок, а он уж старый и тухлый и вдруг распозся. Целая гора писем вылезла наружу. Я их подбираю. И вдруг вижу сразу два, и оба мне. Поглядите, поглядите только.

Он совал в руки Цвета два конверта. Один – казенный, большой, серый, другой – маленький, фиолетовый, с милыми каракулями. Цвет заметил деликатно:

– Может быть, в этих письмах что-нибудь такое... что мне не удобно знать?

– Вам? Вам? Вам все дозволено! Вы – мой благодетель. Смотрите! Читайте!

Цвет прочитал. Первый пакет был от округа. В нем развездной почталъон Василий Васильевич Модестов действительно назначался исполняющим должность начальника почтово-телеграфного отделения в местечко Сабурово, в заместители тяжело заболевшего почтмейстера. А в фиолетовом письме, на зеленой бумаге, с двумя целующимися наклепными голубыми голубками на первой странице, в левом верхнем углу, было старательно выведено полудетским, катящимся вниз почерком пять строк без обращения, продиктованных бесхитростной надеждой

и наивным ободрением, и кстати, с тридцатью грамматическими ошибками.

– И прекрасно, – сказал ласково Цвет, возвращая письма. – Сердечно рад за вас».

Для того чтобы пожелание Цвета могло осуществиться, должны были произойти события, предшествующие самому этому пожеланию! Ведь начальник почтового отделения заболел до того, письмо с целующимися голубками было написано до того, как Цвет познакомился с почтальоном Модестовым и пожелал ему почтмейстерство и удачу в любви.

Исполнение злого желания Цвета (к счастью, вовремя остановленное):

*«В другой раз поезд проезжал совсем близко мимо строящейся церкви. На куполе ее колокольни, около самого креста, копошился, делая какую-то работу, человек, казавшийся снизу черным, маленьким червячком. “А что, если упадет?” – мелькнуло в голове у Цвета, и он почувствовал противный холод под ложечкой. И тогда же он ясно увидел, что человек внезапно потерял опору и начинает беспомощно скользить вниз по выгнутому блестящему боку купола, судорожно цепляясь за гладкий металл. Еще момент – и он сорвется.*

*“Не надо, не надо!” – громко закричал Цвет и в ужасе закрыл руками лицо. Но тотчас же открыв их, вздохнул с радостным облегчением. Рабочий успел за что-то зацепиться, и теперь было видно, как он, лежа на куполе, держался обеими руками за веревку, идущую от основания креста.*

*Поезд промчался дальше, и церковь скрылась за поворотом. “Неужели я хотел видеть, как он убьется?” – спросил сам себя Цвет. И не мог ответить на этот жуткий вопрос. Нет, конечно, он не желал смерти или увечья этому незнакомому бедняку. Но где-то в самом низу души, на*

*ужасной черной глубине, под слоями одновременных мыслей, чувств и желаний, ясных, полумясных и почти бессознательных, все-таки пронеслась какая-то тень, похожая на гнусное любопытство. И тогда же, впервые, Цвет со стыдом и страхом подумал о том, какое кровавое безумие охватило бы весь мир, если бы все человеческие желания обладали способностью мгновенно исполняться».*

Заложено в «Звезде Саломона» и попадание под, так сказать, трамвай судьбы (причем судьбу эту означает мгновенная мысль колдуна):

*«По Александровской улице сверху бежал трамвай, выбрасывая из-под колес трескучие снопы фиолетовых и зеленых искр. Описав кривую, он уже приближался к углу Бульварной. Какая-то пожилая дама, ведя за руку девочку лет шести, переходила через Александровскую улицу, и Цвет подумал: "Вот сейчас она обернется на трамвай, замнетя на секунду и, опоздав, побежит через рельсы. Что за дикая привычка у всех женщин непременно дожидаться последнего момента и в самое неудобное мгновение броситься наперерез лошади или вагону. Как будто они нарочно испытывают судьбу или играют со смертью. И, вероятно, это происходит у них только от трусости".*

*Так и вышло. Дама увидела быстро несущийся трамвай и растерянно заметалась то вперед, то назад. В самую последнюю долю секунды ребенок оказался мудрее взрослого своим звериным инстинктом. Девочка выдержала ручонку и отскочила назад. Пожилая дама, вздев руки вверх, обернулась и рванулась к ребенку. В этот момент трамвай налетел на нее и сшиб с ног. Цвет в полной мере пережил и почувствовал все, что было в эти секунды с дамой: торопливость, растерянность, беспомощность, ужас».*

Сразу после трагического происшествия с пожилой дамой Цвет отвергает свой колдовской дар. Вот что он говорит по этому поводу, окончательно расставаясь с Тоффелем:

« — Однако о деле, добрейший Иван Степанович. Ну, что же? Испытали могущество власти?

— Ах, к чёрту ее.

— Будет! Сыты?

— Свыше головы. Какая гадость!»



Убийство с помощью двойника в фильме Ингмара Бергмана «Фанни и Александр» (1982). Разговор Александра с Измаилом (кстати сказать, упоминающим при знакомстве с Александром библейского Измаила — «дикого осли», старшего брата Исаака), в результате которого (или параллельно которому, именно в это же самое время) погибает отчим Александра<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> «Может, мы с тобой одно лицо? Может, между нами нет границ? И мы течем сквозь друг друга <...> У тебя страшные мысли. Находиться рядом с тобой — почти мучение. Вместе с тем это привлекательно. Знаешь почему? — Я не знаю, хочу ли я знать. — Ты ведь слышал, как делают идолов врагов и втыкают в них иголки? Довольно топорный способ, если вспомнить, как стремительно доходят до цели злые мысли. Ты удивительная маленькая личность, Александр. Ты не хочешь говорить о том, о чем все время думаешь. В тебе — смерть человека. Постой! Я знаю, о ком ты думаешь!»

## *Антракт. А заказать вам нельзя что-нибудь в этом роде?*

В очерке «Муни» (из книги «Некрополь», 1939) Владислав Ходасевич рассказывает о друге своей молодости (покончившем с собой), литераторе Самуиле Киссине по прозвищу «Муни» — и об особом, двойническом восприятии жизни. Любое явление действительности было лишь знаком чего-то иного (чего-то такого, что предчувствовалось как более истинное) — и потому подлежало расшифровке. Иными словами, все явления воспринимались по формуле символистской поэтики  $A = B^{11}$ :

*«Мы сперва крепко не понравились друг другу, но с осени 1906 года как-то внезапно “открыли” друг друга и вскоре сдружились. После этого девять лет, до кончины Муни, мы прожили в таком верном братстве, в такой тесной любви, которая теперь кажется мне чудесною. <...>*

*Мы с Муни жили в трудном и сложном мире, который мне сейчас уже не легко описать таким, каким он воспринимался тогда. В горячем, предгрозовом воздухе тех лет (непосредственно перед 1914 годом. — И. Ф.) было трудно дышать, нам все представлялось двусмысленным и двузначимым, очертания предметов казались шаткими. Действительность, расплываясь в сознании, становилась сквозной. Мы жили в реальном мире — и в то же время в каком-то особом, туманном и сложном его отражении, где все было “то, да не то”. Каждая вещь, каждый шаг, каждый жест как бы отражался условно, проектировался в иной плоскости, на близком, но неосязаемом экране. Явления*

---

<sup>11</sup> Мандельштам в статье «О природе слова» (1922) характеризует поэтику символизма следующим образом: «Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой».

становились видениями. Каждое событие, сверх своего явного смысла, еще обретало второй, который надобно было расшифровать. Он не легко нам давался, но мы знали, что именно он и есть настоящий.

Таким образом, жили мы в двух мирах. Но, не умея раскрыть законы, по которым совершаются события во втором, представлявшемся нам более реальным, нежели просто реальный, — мы только томились в темных и смутных предчувствиях. Все совершающееся мы ощущали как предвестия. Чего?»

A = B — это не только формула символистской поэтики, но и формула встречи с двойником-антиподом. Поэтому перед Ходасевичем и Муни в определенный момент материализуется самый настоящий двойник:

«Мы были только неопытные мальчишки, лет двадцати, двадцати с небольшим, нечаянно зачерпнувшие ту самую каплю запредельной стихии, о которой писал поэт<sup>12</sup>. Но и другие, более опытные и ответственные люди блуждали в таких же потемках. Маленькие ученики плохих магов (а иногда и попросту шарлатанов), мы умели вызывать мелких и непослушных духов, которыми не умели управлять. И это нас расшатывало. В “лесу символов” мы терялись, на “качелях соответствий” нас укачивало. “Символический быт”, который мы создали, т. е. символизм, ставший для нас не только методом, но и просто (хоть это вовсе не просто!) образом жизни, —

---

<sup>12</sup> Здесь имеется в виду последняя строфа стихотворения Афанасия Фета «Ласточки»:

Не так ли я, сосуд скудельный,  
Дерзаю на запретный путь,  
Стихии чуждой, запредельной,  
Стремясь хоть каплю зачерпнуть?

играл с нами неприятные шутки. Вот некоторые из них, ради образчика.

Мы с Муни сидели в ресторане “Прага”, зал которого разделялся широкой аркой. По бокам арки висели занавеси. У одной из них, спиной к нам, держась правой рукой за притолоку, а левую заложив за пояс, стоял половой в своей белой рубахе и в белых штанах. Немного спустя из-за арки появился другой, такого же роста, и стал лицом к нам и к первому половому, случайно в точности повторив его позу, но в обратном порядке: левой рукой держась за притолоку, а правую заложив за пояс и т. д. Казалось, это стоит один человек — перед зеркалом. Муни сказал, усмехнувшись:

— А вот и отражение пришло.

Мы стали следить. Стоящий спиной к нам опустил правую руку. В тот же миг другой опустил свою левую. Первый сделал еще какое-то движение — второй опять с точностью отразил его. Потом еще и еще. Это становилось жутко. Муни смотрел, молчал и постукивал ногой. Внезапно второй стремительно повернулся и исчез за выступами арки. Должно быть, его позвали. Муни вскочил, побледнев, как мел. Потом успокоился и сказал:

— Если бы ушел наш, а отражение осталось, я бы не вынес. Поцупай, что с сердцем делается».

И тут же мы читаем о случае управления действительностью при помощи «заказа»:

«В другой раз мы шли по Тверской. Муни говорил, что у него бывают минуты совершенно точного предвидения. Но оно касается только мелких событий.

— Да что там! Видишь, вон та коляска? У нее сейчас сломается задняя ось.

Нас обгоняла старенькая коляска на паре плохих лошадей. В ней сидел седой старичок с такою же дамой.

— Ну, что же? — сказал я. — Что-то не ломается.

Коляска проехала еще сажен десять, ее уже заслоняли другие экипажи. Вдруг она разом остановилась против магазина Елисеева посреди мостовой. Мы подбежали. Задняя ось была переломлена посредине. Старики вылезли. Они отделались испугом. Муни хотел подойти попросить прощения. Я насилу отговорил его.

В тот же день, поздно вечером, мы шли по Неглинному проезду. С нами был В. Ф. Ахрамович, тот самый, который потом сделался рьяным коммунистом. Тогда он был рьяным католиком. Я рассказал ему этот случай. Ахрамович шутя спросил Муни:

– А заказать вам нельзя что-нибудь в этом роде?

– Попробуйте.

– Ну, так нельзя ли нам встретить Антика?

(В. М. Антик был издателем желтых книжек “Универсальной Библиотеки”. Все трое мы в ней работали).

– Что ж, пожалуйста, – сказал Муни. Мы приближались к углу Петровских линий. Оттуда, пересекая нам дорогу, выезжал извозчик. Поравнявшись с нами, седок снял шляпу и поклонился. Это был Антик.

Муни сказал Ахрамовичу с укором:

– Эх, вы! Не могли пожелать Мессию.

Эта жизнь была утомительна. Муни говорил, что все это переходит уже просто в гадость, в неврастение, в душевный насморк<sup>13</sup>. И время от времени он объявлял:

---

<sup>13</sup> В рассказе «Условные знаки» (или «Знаки и символы») (Signs and Symbols, 1948) Набоков пишет о своем герое (относящемся к действительности, подобно другу Ходасевича, как к личному сну): «Разновидность его умственного расстройства послужила предметом подробной статьи в научном журнале, но они с мужем давно сами ее для себя определили. Герман Бринк назвал ее *Mania Referentia*, “соотносительная мания”. В этих чрезвычайно редких случаях большой воображает, что все происходящее вокруг него имеет скрытое отношение к его личности и существованию. <...> Камушки, пятна, солнечные блики образуют узоры, составляющие каким-то страшным образом послания, которые он должен перехватить. Все на свете зашифровано, и тема этого шифра – он сам».

– Предвестия упрядняются.

Он надевал синие очки, “чтобы не видеть лишнего”, и носил в кармане столовую ложку и большую бутылку брома с развевающимся рецептом...»

## 2. Очки Гумберта Гумберта

Семен Семенович, надев очки, смотрит на сосну и видит: на сосне сидит мужик и показывает ему кулак.

Семен Семенович, сняв очки, видит, что на сосне никто не сидит.

*Даниил Хармс «Оптический обман»*

«Двойное» (тавтологическое) имя Гумберт Гумберт в романе Владимира Набокова «Лолита» (1955) подчеркивает двойничество, заложенное в основу сюжета. Автор сам раскрывает его неслучайность:

*«Причудливый псевдоним их автора (то есть автора «этих примечательных записок». — И. Ф.) — его собственное измышление; и само собой разумеется, что эта маска — сквозь которую как будто горят два гипнотических глаза — должна была остаться на месте согласно желанию ее носителя».*

Имя Гумберт Гумберт — это маска и «два гипнотических глаза». Маска и горящий взгляд (существенные признаки двойника) затем обретают самостоятельность, став, в частности, темными очками, лежащими на пляже (которые тут же превращаются в двух вышедших из воды бородатых «братцев»):

*«Фотография была снята в последний день нашего рокового лета, всего за несколько минут до нашей второй*

и последней попытки обмануть судьбу. Под каким-то крайне прозрачным предлогом (другого шанса не предвиделось, и уже ничто не имело значения) мы удалились из кафе на пляж, где нашли наконец, уединенное место, и там, в лиловой тени розовых скал, образовавших нечто вроде пещеры, мы наскоро обменялись жадными ласками, единственным свидетелем коих были оброненные кем-то темные очки. Я стоял на коленях и уже готовился овладеть моей душенькой, как внезапно двое бородатых купальщиков – морской дед и его братец – вышли из воды с возгласами непристойного ободрения, а четыре месяца спустя она умерла от тифа на острове Корфу».



Кадр из фильма «Кабинет доктора Калигари» (1920), режиссер Роберт Вине. Вы видите доктора Калигари и соннамбулу Чезаре. Чезаре, находясь постоянно в бессознательном состоянии, по воле доктора совершает убийства (закалывая свои жертвы длинным ножом). Обратите внимание на очки доктора и на его имя, указывающее на двойничество – на наличие двойника-антипода, двойника-«тени» (Кали – Гари)

Отдельно существующий (отделившийся от героя) взгляд становится взглядом «Мак-Фатума» (определе-

ние Набокова), следящего за Гумбертом Гумбертом и вмешивающегося в его жизнь. «Мак-Фатум» затем воплощается в конкретного человека — в «Мак-Ку», в Клэра Куильти, в К.К., в «братца», то есть в двойника-антипода<sup>14</sup>. Вот, кстати, последняя схватка Г.Г. с К.К. — «в обнимку» (причем с вращением, кружением), столь типичная для двойников (как типична и гибель второго из них):

*«Мы опять вступили в борьбу. Мы катались по всему ковру, в обнимку, как двое огромных беспомощных детей. Он был наг под халатом, от него мерзко несло козлом, и я задыхался, когда он перекатывался через меня. Я перекатывался через него. Мы перекатывались через меня. Они перекатывались через него. Мы перекатывались через себя».*

Очки неоднократно всплывают в «Лолите» — например, становясь озером:

*«Решил, что буду разговаривать только с ней, но в благоприятную минуту скажу, что оставил часики или темные очки вон там в перелеске — и немедленно углублюсь в чащу с моей нимфеткой. Тут явь ступшевалась, и поход за очками на Очковом озере превратился в тихую маленькую оргию...»*

Очки (как и имя-двойник) — символ вообще всяческих двойственностей, двоек и дублей, включая и набоковские каламбуры, созвучия и рифмы («Откуда, из каких глубин этот вздор-повтор?»)

---

<sup>14</sup> Появление двойника предвещает само название автомобиля Гумберта Гумберта — «Мельмот» — имя главного героя из романа Чарльза Роберта Метьюрина «Мельмот Скиталец» (1820) — романа о роковом (дьявольском) двойнике.



«Там вдруг оказался сидящим некто...» («Братья Карамазовы»). Кадр из фильма Дэвида Финчера «Бойцовский клуб» (1999). Герой обнаруживает сидящего в углу двойника-антипода (который говорит ему: «Ты хотел изменить свою жизнь, но не мог этого сделать. Твои желания воплощены во мне... Я... свободен от всего, что сковывает тебя»). Обратите внимание на типичный для «звериного двойника» мех (в данном случае в виде меховой куртки)<sup>15</sup>, а также на темные очки. (В другой сцене фильма – при первой встрече героя с двойником-антиподом – у двойника оказывается кейс, наполненный кусками мыла, изготовленного из человеческого жира (типичный мешок или чемодан чёрта с человеческими душами или головами). Есть в фильме и Прекрасная Дама, которую зовут Марла, – своего рода богини смерти (в этом смысле примечательна фраза Марлы: «У меня гниль в груди»)

Не случайно и Павел Павлович (персонаж с именем-двойником) в повести Достоевского «Вечный муж» был неравнодушен к каламбурам:

*«Кончилось тем, что Павел Павлович наконец не выдержал: увлекшись соревнованием, он вдруг задумал тоже сказать какой-нибудь каламбур и сказал: на конце стола,*

---

<sup>15</sup> Сравните с фразой из начала фильма: «Вы продвигаетесь в глубь своей пещеры. Здесь вы встретите животное, покровительствующее вам».

где он сидел подле т-те Захлебининой, послышался вдруг громкий смех обрадовавшихся девиц.

– Папаша, папаша! Павел Павлович тоже каламбур сказал, – кричали две средние Захлебинины в один голос, – он говорит, что мы “девицы, на которых нужно дивиться...”.

– А, и он каламбурит! Ну, какой же он сказал каламбур? – степенным голосом отозвался старик, покровительственно обращаясь к Павлу Павловичу и заранее улыбаясь ожидаемому каламбуру.

– Да вот же он и говорит, что мы “девицы, на которых нужно дивиться”.

– Д-да! Ну так что ж? – старик все еще не понимал и еще добродушнее улыбался в ожидании.

– Ах, папаша, какой вы, не понимаете! Ну девицы и потом дивиться; девицы похоже на дивиться, девицы, на которых нужно дивиться...

– А-а-а! – озадаченно протянул старик. – Гм! Ну, – он в другой раз получше скажет! – и старик весело рассмеялся».

От Павла Павловича не отстают и Аполлон Аполлонович из романа «Петербург» Андрея Белого (скорее всего в этом приеме Андрей Белый просто продолжает Достоевского):

«Аполлон Аполлонович потер себе переносицу: лицо его просветилось улыбкой и стало вдруг старческим:

– “Вы из крестьян?”

– “Точно так-с!”

– “Ну, так вы – знаете ли – барон”.

– “Борона у вас есть?”

– “Борона была-с у родителя”.

– “Ну, вот видите, а еще говорите...”

Аполлон Аполлонович, взяв цилиндр, прошел в открытую дверь».

Илья Ильич Обломов в романе Гончарова тоже будто бы каламбурит — но не в речи, а в самой жизни, и этот каламбур решает его судьбу:

*«Обломов прослужил кое-как года два; может быть, он дотянул бы и третий, до получения чина, но особенный случай заставил его ранее покинуть службу.*

*Он отправил однажды какую-то нужную бумагу вместо Астрахани в Архангельск. Дело объяснилось; стали отыскивать виноватого...»*

Очки Гумберта Гумберта порождают не только набоковские каламбуры, весь роман Набокова — прямо какой-то гимн двойке! Дубли и близнецы бьют ключом, множась и разрастаясь:

*«Красный билетик, означающий штраф за незаконное паркование, был засунут полицейским под одну из лапок на ветровом стекле. Билетик этот я тщательно разорвал на две, четыре, восемь частей»<sup>16</sup>.*

Кажется, очки связаны и со «случайной» смертью жены Гумберта Гумберта. Когда Шарлотта попадает под машину, Гумберт Гумберт, подойдя к месту происшествия, видит, в частности, «двух полицейских и коренастого господина в роговых очках». «Господин в роговых очках» — водитель машины, сбившей Шарлотту. Г. Г. сразу понимает, что тут не несчастный случай, что Шарлотта «оказалась ликвидированной» по его заказу<sup>17</sup>, который принял «Мак-Фатум», явившийся ге-

---

<sup>16</sup> Сравните с тем, что происходит с портретом в глазах художника Чарткова в гоголевской повести «Портрет»: «Он двоился, четверился в его глазах...»

<sup>17</sup> «Мечтаю о какой-нибудь ужасающей катастрофе. О землетрясении. О грандиозном взрыве. Ее мать неоправданно, но мгновенно и окончательно изъята вместе со всеми остальными людьми на много миль вокруг. Лолита подвывает у меня в объятиях.

рою в образе звероподобного автомобилиста в роговых очках (обратите внимание на дважды всплывающую «двойку» в рассказе об этом посещении):

*«Кстати, о навязчивых людях: ко мне явился еще один посетитель, любезный Бизль (тот самый, который ликвидировал мою жену). Солидный и серьезный, похожий как-то на помощника палача, своими бульдожьими брылами, черными глазками, очками в тяжелой оправе и вывернутыми ноздрями. <...> Гладко начав с того, что у него двойня в одном классе с моей падчерицей, мой карикатурный гость развернул, как свиток, большую диаграмму, на которой им были нанесены все подробности катастрофы. Это был "восторг", как выразилась бы моя падчерица, со множеством внушительных стрелок и пунктирных линий, проведенных разного цвета чернилами. Траекторию 2-жи Г. Г. он иллюстрировал серией маленьких силуэтов, вроде символических фигурок, кадровых участниц женского военно-подсобного корпуса, которыми пользуются для наглядности в статистике. Очень ясно и убедительно этот путь приходил в соприкосновение со смело начертанной извилиной, изображавшей два следующих друг за другом поворота, из которых один был совершен бизлевской машиной, чтобы избежать старьевщикова сеттера (не показанного на диаграмме), а второй, в преувеличенном виде повторяющий первый, имел целью предотвратить несчастье. Внушительный черный крестик отмечал место, где аккуратный маленький силуэт наконец лег на панель. <...>*

*Карандаш Фредерика с точностью и легкостью колибри перелетал с одного пункта в другой, по мере того как он*

---

Освобожденный, я обладаю ею среди развалин». Заказ на убийство сделан, а уж каким именно путем он будет выполнен (землетрясение? взрыв? автомобильная катастрофа? болезнь?) и сколько еще людей могут пострадать в ходе его выполнения (может быть, даже все, включая самого заказывающего), решать не заказчику, а исполнителю.

демонстрировал свою совершенную неповинность и безрассудную неосторожность моей жены: в ту секунду, когда он объехал собаку, Шарлотта поскользнулась на свежеполитом асфальте и упала вперед, меж тем как ей следовало бы отпрыгнуть назад (Фред показал, как именно, сильно дернув своим подбитым ватой плечом). Я сказал, что он, конечно, не виноват, и следствие подкрепило мое мнение. <...>

В результате этого жутковатого свидания мое душевное онемение нашло на минуту некоторое разрешение. И немудрено! Я воочию увидел маклера судьбы. Я оцупал самую плоть судьбы – и ее бутафорское плечо. Произошла блистательная и чудовищная мутация, и вот что было ее орудием. Среди сложных подробностей узора (спешащая домохозяйка, скользкая мостовая, вздорный пес, крутой спуск, большая машина, болван за рулем) я смутно различал собственный гнусный вклад. Кабы не глупость (или интуитивная гениальность!), по которой я сберег свой дневник, глазная влага, выделенная вследствие мстительного гнева и воспаленного самолюбия, не ослепила бы Шарлотту, когда она бросилась к почтовому ящику. Но даже и так ничего бы, может быть, не случилось, если бы безошибочный рок, синхронизатор-призрак, не смешал бы в своей реторте автомобиль, собаку, солнце, тень, влажность, слабость, силу, камень. Прощай, Марлена! Рукопожатие судьбы (уверсисто воспроизведенное Биэлем при прощании) вывело меня из оцепенения. И тут я зарыдал. Господа и госпожи присяжные, я зарыдал!»

Двойник здесь — не портной, шьющий судьбу (как в «Мастере и Маргарите»), а химик, замешивающий ингредиенты судьбы в реторте. Что, конечно, в мифическом (и сюжетном) смысле одно и то же.

Посмотрите на знаменитый кадр из фильма Альфреда Хичкока «Незнакомцы в поезде» (Strangers on a train, 1951):



Удушение женщины отражается в ее очках, упавших в траву. Они представляют собой воплощение бестелесного взгляда двойника-свидетеля. Потом они еще раз появляются в фильме: их предъявляет главному герою фильма его двойник-антипод, убийца той женщины — жены героя. (В фильме имеет место невольный «заказ» убийства: герою была бы выгодна смерть жены, он, возможно, даже подспудно желает этого, а двойник — возьми да осуществи.)



*Глаз-змея на древней перуанской керамике*

### 3. Этакая тварь, да еще в очках!

Легкомысленно играл я тайными силами, и вот теперь моя дурная воля, направленная невидимой рукой, достигла своей цели и поразила меня прямо в сердце.

*Август Стриндберг. Inferno*

В романе Достоевского «Братья Карамазовы» Иван Карамазов говорит Алеше:

*«Знай, — говорит он Алеше, — что я его (отца. — И. Ф.) всегда защищу. Но в желаниях моих я оставляю за собой в данном случае полный простор».*

Ивану еще неизвестно, что за своими помыслами нужно следить ничуть не менее, чем за своими поступками.

Иван убивает отца при помощи своего двойника — действительного (Смердякова) и потустороннего (чёрта)<sup>18</sup>. При этом он как бы помещает жертву на линию между собой и двойником-антиподом. Ивану нетрудно это сделать, так как он исходно уже является потенциальным двойником Федора Павловича, о чем ему, например, говорит Смердяков (в разговоре в избе):

*« — Вы как Федор Павлович, наиболее-с, изо всех детей наиболее на него похожи вышли, с одною с ними душой-с.*

*— Ты не глуп, — проговорил Иван, как бы пораженный; кровь ударила ему в лицо, — я прежде думал, что ты глуп».*

Примечательно, что разговору между Иваном и Смердяковым предшествует целый ряд «пустых

---

<sup>18</sup> Впрочем, Смердяков вроде бы не совсем человек. В самой его фамилии которого заключено не только слово «смердеть», но и слово «смерть». Это, кажется, посланец царства смерти, оживший мертвец.

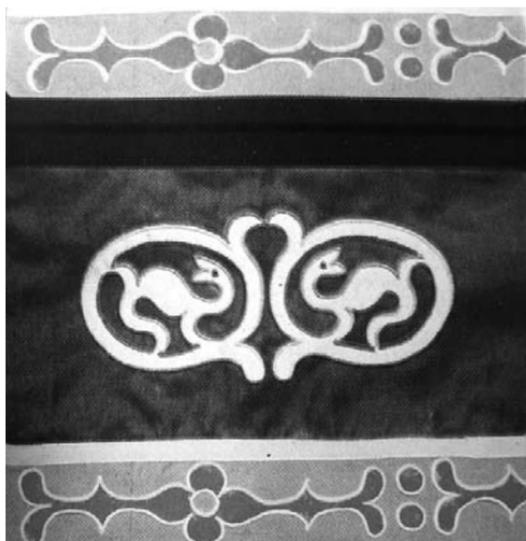
двойников», двойнических вещей. Иван видит предметы — по две штуки<sup>19</sup>, а затем и очки Смердякова:

*«Достучавшись, Иван Федорович вступил в сени и, по указанию Марьи Кондратьевны, прошел прямо налево в “белую избу”, занимаемую Смердяковым. В этой избе печь стояла изразцовая и была сильно натоплена. По стенам красовались голубые обои, правда все изодранные, а под ними в трещинах копошились тараканы-прусаки в страшном количестве, так что стоял немолкаемый шорох. Мебель была ничтожная: две скамьи по обеим стенам и два стула подле стола. Стол же, хоть и просто деревянный, был накрыт, однако, скатертью с розовыми разводами. На двух маленьких окошках помещалось на каждом по горшuku с геранями. В углу киот с образами. На столе стоял небольшой, сильно помятый медный самоварчик и поднос с двумя чашками. Но чай Смердяков уже отпил, и самовар погас... Сам он сидел за столом на лавке и, смотря в тетрадь, что-то чертил пером. Пузырек с чернилами находился подле, равно как и чугунный низенький подсвечник со стеариновой, впрочем, свечкой. Иван Федорович тотчас заключил*

---

<sup>19</sup> Вот и Гумберт Гумберт в «Лолите», посетив (и застрелив) Клэра Куильти (своего двойника-антипода), увидит «пустых двойников»: «Я не мог заставить себя путем прикосновения убедиться в его смерти. Во всяком случае, на вид он был мертв: недоставало доброй четверти его лица, и уже спустились с потолка две мухи, едва веря своему небывалому счастью». Затем Гумберт Гумберт спустится в гостиную: «две черно-волосых, бледных молодых красотки, несомненно сестры, одна побольше, другая (почти ребенок) поменьше, скромно сидели рядышком на краю тахты». Затем Гумберт Гумберт выйдет из здания и направится к своему автомобилю: «Вот это (подумал я) — конец хитроумного спектакля, поставленного для меня Клэром Куильти. С тяжелым сердцем я покинул этот деревянный замок и пошел сквозь петлистый огонь солнца к своему Икару. Две другие машины были тесно запаркованы с обеих сторон от него, и мне не сразу удалось выбраться».

по лицу Смердякова, что оправился он от болезни вполне. Лицо его было свежее, полнее, хохолок взбит, височки примазаны. Сидел он в пестром ватном халате, очень, однако, затасканном и порядочно истрепанном<sup>20</sup>. На носу его были очки, которых Иван Федорович не видывал у него прежде. Это пустейшее обстоятельство вдруг как бы вдвое даже озлило Ивана Федоровича: «Этакая тварь, да еще в очках!» Смердяков медленно поднял голову и пристально посмотрел в очки на вошедшего...»



Орнамент тунгусского ковра (из книги А. В. Смоляк «Шаман: личность, функции, мировоззрение», 1991)

<sup>20</sup> Халат, кстати сказать, мы видим и на Клэре Куильти (двойнике Гумберта Гумберта) в «Лолите» Набокова: «С серым лицом, с мешками под глазами, с растрепанным пухом вокруг плечи, но все же вполне узнаваемый кузен дантиста прошлыл мимо меня в фиолетовом халате, весьма похожем на один из моих».

#### 4. Хозяйка смерти

##### *(чёртова бабушка и прекрасная утопленница)*

Пришло время, когда на ее щеках запыхтели два алых пятна, а синие жилки на бледном лбу стали заметнее; и на миг моя душа исполнялась жалости, но в следующий миг я встречал взгляд ее говорящих глаз, и мою душу поражали то смутнение и страх, которые овладевают человеком, когда он, охваченный головокружением, смотрит в мрачные глубины неведомой бездны.

Сказать ли, что я с томительным нетерпением ждал, чтобы Морелла наконец умерла?

*Эдгар Аллан По «Морелла»*

В конце романа Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры дьявола» (1815) происходит убийство Прекрасной Дамы — ее закалывает двойник героя (как в романе Достоевского «Идиот» Настасью Филипповну закалывает двойник-антипод князя Мышкина — Рогожин):

*« — Что с тобой, Медард? — шепотом спросил меня приор. — Ты странно ведешь себя, восстань на брань с Искусителем, Врагом рода человеческого.*

*Собрав все свои силы, я поднял глаза и увидел Аврелию, стоявшую на коленях у врат алтаря. О Господи, она сияла несказанной прелестью и красотой. Была она в белом брачном уборе, — ах, как в тот роковой день, когда ей предстояло стать моей. Живые розы и мирты украшали ее искусно заплетенные волосы. Щеки ее адели от жарких молитв и сознания торжественности минуты, а устремленный в небо взор светился неземным восторгом.*

*<...> С небывалой силой пылала у меня в сердце страсть... бушевало дикое вожделение...*

*“О Боже!.. о святые заступники! Не дайте мне обезуметь, только бы не обезуметь!.. спасите меня, спасите от*

этой адской муки... не допустите меня обезуметь... ибо я совершу тогда самое ужасное на свете и навлеку на себя вечное проклятие!"

Так я молился в душе, чувствуя, как надо мной все больше и больше власти забирает сатана.

Мне чудилось, что Аврелия — соучастница преступления, задуманного мной, а обеты, которые она готова была дать, в действительности торжественная клятва у престола Небесного Царя — стать моей. <...>

Обет был произнесен; во время пения антифонов, в котором принимали участие монахини двух орденов, Аврелию собирались облечь в иноческие одежды. Вот уже вынули розы и мирты у нее из волос, вот поднесли ножницы к ее ниспадающим волнами локонам, как вдруг в церкви началось смятение... я увидел, что люди сбились в кучи, а некоторые падали на пол... Все ближе и явственней становился шум... Бешено размахивая кулаками, бросая вокруг приводившие в трепет взгляды, сбивая всех с ног на своем пути, остервенело рвался сквозь толпу полунагой человек, — с тела у него свисала клочьями сутана капуцина. Я узнал в нем моего омерзительного двойника, но в тот самый миг, когда я, почуяв недоброе, рванулся ему наперерез, безумное чудовище перепрыгнуло низкую решетку перед иконостасом. Монахини, завопив, бросились врассыпную, аббатиса крепко обхватила Аврелию.

— Ха-ха-ха<sup>21</sup>! — пронзительно закричал безумец. — Вам вздумалось похитить у меня принцессу?.. Ха-ха-ха!.. Принцесса — моя невеста, моя невеста...

С этими словами он рывком приподнял Аврелию, взмахнул ножом и по самую рукоятку вонзил ей в грудь, — струя крови фонтаном брызнула вверх!

— Ура!.. ура... я таки не упустил мою невесту... мою принцессу!..»

---

<sup>21</sup> Опять этот смех.

Герой губит Прекрасную Даму — как бы против своей воли, пуская в ход своего дьявольского двойника.



*Кадр из фильма «Кабинет доктора Калигари»*

Но бывает так, что умершая (или убитая) Прекрасная Дама возвращается — в виде Страшной (или Ужасной) Дамы. Подобную Страшную Даму мы встречаем, например, в рассказе Эдгара По «Падение дома Ашеров» (1839):

*«Вот теперь я тебе скажу — я слышал, как она впервые еле заметно пошевелилась в гробу. Я услышал это... много, много дней назад... и все же не смел... не смел сказать! А теперь... сегодня... ха-ха! <...> Вот уже я слышу, как тяжело, страшно стучит ее сердце! Безумец! — Тут он вскочил на ноги и закричал отчаянно, будто сама жизнь покидала его с этим воплем: — Безумец! Говорю тебе, она здесь, за дверью!»*

*И словно сверхчеловеческая сила, вложенная в эти слова, обладала властью заклинания, огромные старинные двери, на которые указывал Ашер, медленно раскрыли свои тяжелые*

черные челюсти. Их растворил мощный порыв ветра — но там, за ними, высокая, окутанная саваном, и вправду стояла леди Мэдилайн. На белом одеянии виднелись пятна крови, на страшно исхудалом теле — следы жестокой борьбы. Минуту, вся дрожа и шатаясь, она стояла на пороге... потом с негромким протяжным стоном покачнулась, пала брату на грудь — и в последних смертных судорогах увлекла за собою на пол и его, уже бездыханного, — жертву всех ужасов, которые он предчувствовал».

Прекрасная Дама может стать богиней смерти, оживающей статуей или картиной, а также вампиршей (с характерным для вампиров ярким румянцем и прекрасными обнаженными зубами). Вот, например, начинающий упырь Люси из романа Брэма Стокера «Дракула» (1897):

*«В гробу лежала Люси, точь-в-точь такая же, какой мы видели ее накануне похорон. Она, казалось, была еще прекраснее, чем обыкновенно, и мне никак не верилось, что она умерла. Губы ее были пунцового цвета, даже более ярко, чем раньше, а на щеках играл нежный румянец.*

*— Что это — колдовство? — спросил я.*

*— Вы убедились теперь? — сказал профессор в ответ; при этом он протянул руку, отогнул мертвые губы и показал мне белые зубы. Я содрогнулся».*

Бывает так, что герой убивает Прекрасную (или Ужасную) Даму — а она смеется, потому что ей это как раз и было нужно. Она соблазняет героя на убийство самой себя, ибо она — богиня смерти, «чёртова бабушка». В романе Достоевского «Преступление и наказание» (1866) такова старуха-процентщица, которую намеревается убить Раскольников (во всяком случае, она ему таковой представляется):

*«Старуха взглянула было на заклад, но тотчас же уставилась глазами прямо в глаза незваному гостю. Она смотрела внимательно, злобно и недоверчиво. Прошло с минуту; ему показалось даже в ее глазах что-то вроде насмешки, как будто она уже обо всем догадалась. Он чувствовал, что теряется, что ему почти страшно, до того страшно, что, кажется, смотри она так, не говори ни слова еще с полминуты, то он бы убежал от нее».*

После убийства старуха снится Раскольникову — и во сне она уж точно является чёртовой бабушкой, ожившим трупом:

*«Он забылся; странным показалось ему, что он не помнит, как мог он очутиться на улице. Был уже поздний вечер. Сумерки сгущались, полная луна светлела все ярче и ярче; но как-то особенно душно было в воздухе. Люди толпой шли по улицам; ремесленники и занятые люди расходились по домам, другие гуляли; пахло известью, пылью, стоячею водой. Раскольников шел грустный и озабоченный; он очень хорошо помнил, что вышел из дому с каким-то намерением, что надо было что-то сделать и поспешить, но что именно — он позабыл. Вдруг он остановился и увидел, что на другой стороне улицы, на тротуаре, стоит человек и машет ему рукой. Он пошел к нему через улицу, но вдруг этот человек повернулся и пошел как ни в чем не бывало, опустив голову, не оборачиваясь и не подавая вида, что звал его. “Да полно, звал ли он?” — подумал Раскольников, однако ж стал догонять. Не доходя шагов десяти, он вдруг узнал его и — испугался: это был давешний мещанин, в таком же халате и так же сгорбленный. Раскольников шел издали; сердце его стучало; повернули в переулок, — тот все не оборачивался. “Знает ли он, что я за ним иду?” — думал Раскольников. Мещанин вошел в ворота одного большого дома. Раскольников поскорей подошел к воротам и стал глядеть: не оглянется ли он и не позовет*

ли его? В самом деле, пройдя всю подворотню и уже выходя во двор, тот вдруг обернулся и опять точно как будто махнул ему. Раскольников тотчас же прошел подворотню, но во дворе мещанина уж не было. Стало быть, он вошел тут сейчас на первую лестницу. Раскольников бросился за ним. В самом деле, двумя лестницами выше слышались еще чьи-то мерные, неспешные шаги. Странно, лестница была как будто знакомая! Вон окно в первом этаже: грустно и таинственно проходил сквозь стекла лунный свет; вот и второй этаж. Ба! Это та самая квартира, в которой работники мазали... Как же он не узнал тотчас? Шаги впереди идущего человека затихли: "стало быть, он остановился или где-нибудь спрятался". Вот и третий этаж; идти ли дальше? И какая там тишина, даже страшно... Но он пошел. Шум его собственных шагов его пугал и тревожил. Боже, как темно! Мещанин, верно, тут где-нибудь притаился в углу. А! квартира отворена настежь на лестницу; он подумал и вошел. В передней было очень темно и пусто, ни души, как будто все вынесли; тихонько, на цыпочках прошел он в гостиную: вся комната была ярко облита лунным светом; все тут по-прежнему: стулья, зеркало, желтый диван и картинки в рамках. Огромный, круглый, медно-красный месяц глядел прямо в окна. "Это от месяца такая тишина, — подумал Раскольников, — он, верно, теперь загадку загадывает". Он стоял и ждал, долго ждал, и чем тише был месяц, тем сильнее стучало его сердце, даже больно становилось. И все тишина. Вдруг послышался мгновенный сухой треск, как будто сломали лучинку, и все опять замерло. Проснувшаяся муха вдруг с налета ударилась об стекло и жалобно зажужжала<sup>22</sup>. В са-

---

<sup>22</sup> О насекомом и стене (в данном случае вместо стены — оконное стекло), предвещающих появление ведьмы и двойника (Свидригайлов появится перед Раскольниковым, как только тот проснется), смотрите в моей работе «Ладушки, ладушки...».

мую эту минуту в углу, между маленьким шкафом и окном, он разглядел как будто висящий на стене салон. “Зачем тут салон? — подумал он, — ведь его прежде не было...” Он подошел потихоньку и догадался, что за салоном как будто кто-то прячется. Осторожно отвел он рукою салон и увидел, что тут стоит стул, а на стуле в уголку сидит старушонка, вся скрючившись и наклонив голову, так что он никак не мог разглядеть лица, но это была она. Он постоял над ней: “боится!” — подумал он, тихонько высвободил из петли топор и ударил старуху по темени, раз и другой. Но странно: она даже и не шевельнулась от ударов, точно деревянная. Он испугался, нагнулся ближе и стал ее разглядывать; но и она еще ниже нагнула голову. Он пригнулся тогда совсем к полу и заглянул ей снизу в лицо, заглянул и помертвел: старушонка сидела и смеялась, — так и заливалась тихим, неслышным смехом, из всех сил крепясь, чтоб он ее не услышал<sup>23</sup>. Вдруг ему показалось, что дверь из спальни чуть-чуть приотворилась и что там тоже как будто засмеялись и шепчутся. Бешенство одолело его: изо всей силы начал он бить старуху по голове, но с каждым ударом топора смех и шепот из спальни раздавались все сильнее и слышнее, а старушонка так вся и колыхалась от хохота. Он бросился бежать, но вся прихожая уже полна людей, двери на лестнице отворены настежь, и на площадке, на лестнице и туда вниз — всё люди, голова с головой, все

---

<sup>23</sup> Схоже вела себя литературная предшественница старухи-процентщицы — старая графиня из «Пиковой дамы» Пушкина (также будучи уже мертвой):

«— Туз выиграл! — сказал Германн и открыл свою карту.  
— Дама ваша убита, — сказал ласково Чекалинский.

Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться.

В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его...

— Старуха! — закричал он в ужасе».

*смотрят, – но все притаились и ждут, молчат!.. Сердце его стеснилось, ноги не движутся, присосли... Он хотел вскрикнуть и – проснулся».*

«Притаившийся где-то в углу» мещанин превращается в спрятавшуюся в углу старуху, а его халат – в ее салоп. Двойник-антипод заманил героя к Ужасной Даме, чёрт затащил его к чёртовой бабушке («я ведь и сам знаю, что меня чёрт тащил») <sup>24</sup>.

С Раскольниковым играют в поддавки, все у него идет как по маслу («...слишком уж все удачно сошлось... и сплелось... точно как на театре»). С помощью двойника иногда получается осуществить совпадение внешнего мира, окружающего героя, с его внутренним миром – с его волей. Тогда человек понимает, что находится в состоянии вдохновения. У него все выходит как надо – так сказать, художественно («точно как на театре»), мир ему подыгрывает. Однако вдохновение бывает не только светлым, но и темным. Темным вдохновением как раз и охвачен Раскольников:

*«Но Раскольников в последнее время стал суеверен. Следы суеверия оставались в нем еще долго спустя, почти неизгладимо. И во всем этом деле он всегда потом склонен был видеть некоторую как бы странность, таинственность, как будто присутствие каких-то особых влияний и совпадений».*

---

<sup>24</sup> Как его «тащат», Раскольников ощутил еще перед убийством: «Последний же день, так нечаянно наступивший и все разом порешивший, подействовал на него почти совсем механически: как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественною силою, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать».

Или вот (Раскольников перед тем, как войти в квартиру старухи и совершить убийство):

*«... он понять не мог, откуда он взял столько хитрости, тем более что ум его как бы померкал мгновениями, а тела своего он почти и не чувствовал на себе...»*

Так мог бы описать свое творческое состояние художник. Муза Раскольникова — чёртова бабушка<sup>25</sup>. И ей, конечно, помогает ее внук. «Все удачно сошлось» — еще бы! Чёрт-повар приготовил яство, чёрт-портной сшил костюм.

В черновом наброске к речи о Пушкине Достоевский писал:

*«У Бальзака в одном романе один молодой человек, в тоске перед нравственной задачей, которую не в силах еще разрешить, обращается с вопросом к (любимому) своему товарищу, студенту и спрашивает его: послушай, представь себе, ты нищий, у тебя ни гроша, и вдруг где-то там, в Китае, есть дряхлый, больной мандарин, и тебе стоит только здесь, в Париже, не сходя с места, сказать про себя: умри, мандарин, и за смерть мандарина тебе волшебник пошлет сейчас миллион...»*

---

<sup>25</sup> Когда Раскольников, убив старуху (Алену Ивановну) и ее сводную сестру Лизавету, собирается покинуть квартиру, появляется Кох и начинает звонить в дверной колокольчик, а затем дергать ручку дверей:

«— Да что они там, дрыхнут или передушил их кто? Тррреклятые! — заревел он как из бочки. — Эй, Алена Ивановна, старая ведьма! Лизавета Ивановна, красота неописанная! Отворяйте! У, треклятые, спят они, что ли?»

Называя процентщицу «старой ведьмой», Кох, конечно, не думает о славянской мифологии — он просто бранится (а «красота неописанная» — это просто развязное обращение). Однако древний мифический тандем из старой ведьмы и красавицы здесь работает — помимо воли Коха и, видимо, помимо сознательной писательской воли Достоевского.

Речь идет о романе Оноре де Бальзака «Отец Горио» (1835). Эжену де Растиньяку, главному герою романа, его двойник-антипод Вотрен (беглый каторжник по прозвищу “Обмани-смерть”) предлагает устроить дуэль с братом Викторины, дочери банкира, — барышни, на которой Эжен мог бы жениться. Брат будет убит, все большое наследство получит Викторина, Эжен станет богатым. Эжен, мучимый сомнением, советуется с приятелем:

*«Под впечатлением доводов Вотрена Эжен задумался над жизнью общества, как вдруг, при входе в Люксембургский сад, он встретил своего приятеля Бьяншиона.*

*— С чего у тебя такой серьезный вид? — спросил медик.*

*— Меня изводят дурные мысли.*

*— В каком роде? От мыслей есть лекарство.*

*— Какое?*

*— Принять их... к исполнению.*

*— Ты шутишь, потому что не знаешь, в чем дело. Ты читал Руссо?*

*— Да.*

*— Помнишь то место, где он спрашивает, как бы его читатель поступил, если бы мог, не выезжая из Парижа, одним усилием воли убить в Китае какого-нибудь старого мандарина и благодаря этому сделаться богатым?*

*— Да.*

*— И что же?*

*— Пустяки! Я приканчиваю уже тридцать третьего мандарина.*

*— Не шути. Слушай, если бы тебе доказали, что такая вещь вполне возможна и тебе остается только кивнуть головой, ты кивнул бы?*

*— А твой мандарин очень стар? Хотя, стар он или молод, здоров или в параличе, говоря честно... нет, чёрт возьми!*

– Ты, Бьянион, хороший малый. Ну, а если ты так влюбился в женщину, что готов выворотить наизнанку свою душу, и тебе нужны деньги, и даже много денег, на ее туалеты, выезд и всякие другие прихоти?

– Ну, вот! Сначала ты отнимаешь у меня рассудок, а потом требуешь, чтобы я рассуждал.

– А я, Бьянион, схожу с ума; вылечи меня. У меня две сестры – два ангела красоты и непорочности, и я хочу, чтобы они были счастливы. Откуда мне добыть им на приданое двести тысяч франков в течение ближайших пяти лет? В жизни бывают такие обстоятельства, когда необходимо вести крупную игру, а не растрачивать свою удачу на выигрыши по мелочам».

«Одним усилием воли убить». Раскольников, как и Иван Карамазов, вступает в сговор с «волшебником», причем осознает это лишь *post factum*. Он не заметил, как подписал контракт.

Растињьяк, кстати сказать, на словах отвергнет предложение Вотрена, однако его тайное желание все же осуществится (чёрт выполнит заказ).

Вернемся к «Преступлению и наказанию». Свидригайлов – основной двойник (и антипод) Раскольникова: «Ну, не сказал ли я, что между нами есть какая-то точка общая, а?» (Причем эта «общая точка» – способность грезить наяву, видеть привидения.)

Если Раскольников одержим фантазией права на убийство, то Свидригайлов одержим другой фантазией – любострастной. Пожалуй, название романа – «Преступление и наказание» – относится и к Свидригайлову. Именно о нем пущен слух, что он надругался над девушкой-подростком, то есть совершил некое основное, базовое, архетипическое преступление – преступление, которое автор считал

самым страшным<sup>26</sup>. Свидригайлов не совершал его на самом деле (хотя по первоначальному замыслу романа он его должен был совершить), однако сны об «обиженной девочке» его посещают. В подобном преступлении потом окажется виновен Ставрогин из «Бесов», которого, помимо этой темы и отчасти схожей внешности, со Свидригайловым объединяет итоговое самоубийство.

Сострадание к «обиженной девочке» — ключевой элемент практически всех произведений Достоевского. Девочка эта либо подверглась надругательству, либо находится под его угрозой, либо же она просто побита, раздета (или одежда ее разорвана, или скудна), промокла, замерзла и т. п. Такова Муза Достоевского. Наиболее ясно ее можно увидеть, вспомнив девочку-подростка Нелли из романа «Униженные и оскорбленные» (1861) — «трепещущую и измученную», страдающую падучей болезнью, обреченную на смерть из-за «органического порока в сердце».

---

<sup>26</sup> Свидетельство современника: «Достоевский говорил быстро, волнуясь и сбиваясь... Самый ужасный, самый страшный грех — изнасиловать ребенка. Отнять жизнь — это ужасно, говорил Достоевский, но отнять веру в красоту любви — еще более страшное преступление. И Достоевский рассказал эпизод из своего детства. Когда я в детстве жил в Москве в больнице для бедных, рассказывал Достоевский, где мой отец был врачом, я играл с девочкой (дочкой кучера или повара). Это был хрупкий, грациозный ребенок лет девяти. Когда она видела цветок, пробивающийся между камней, то всегда говорила: «Посмотри, какой красивый, какой добрый цветочек!» И вот какой-то мерзавец, в пьяном виде, изнасиловал эту девочку, и она умерла, истекая кровью. Помню, рассказывал Достоевский, меня послали за отцом в другой флигель больницы, прибежал отец, но было уже поздно. Всю жизнь это воспоминание меня преследует, как самое ужасное преступление, как самый страшный грех, для которого прощения нет и быть не может, и этим самым страшным преступлением я казнил Ставрогина в “Бесах”...» (так записала З. А. Трубецкая рассказ своего дяди).

Посмотрим теперь на девочку из сна Свидригайлова:

*«Он долго ходил по всему длинному и узкому коридору, не находя никого, и хотел уже громко кликнуть, как вдруг в темном углу, между старым шкафом и дверью, разглядел какой-то странный предмет, что-то будто бы живое. Он нагнулся со свечой и увидел ребенка — девочку лет пяти, не более, в измокшем, как поломойная тряпка, платишке, дрожавшую и плакавшую. Она как будто и не испугалась Свидригайлова, но смотрела на него с тупым удивлением своими большими черными глазенками и изредка всхлипывала, как дети, которые долго плакали, но уже перестали и даже утешились, а между тем нет-нет и вдруг опять всхлипнут. Лицо девочки было бледное и изнуренное; она окостенела от холода, но “как же она попала сюда? Значит, она здесь спряталась и не спала всю ночь”. Он стал ее расспрашивать. Девочка вдруг оживилась и быстро-быстро залепетала ему что-то на своем детском языке. Тут было что-то про “мамасю” и что “мамасы плибьет”, про какую-то чашку, которую “лязбила” (разбила). Девочка говорила не умолкая; кое-как можно было угадать из всех этих рассказов, что это нелюбимый ребенок, которого мать, какая-нибудь вечно пьяная кухарка, вероятно из здешней же гостиницы, заколотила и запугала; что девочка разбила мамашину чашку и что до того испугалась, что сбежала еще с вечера; долго, вероятно, скрывалась где-нибудь на дворе, под дождем, наконец пробралась сюда, спряталась за шкафом и просидела здесь в углу всю ночь, плача, дрожа от сырости, от темноты и от страха, что ее теперь больно за все это прибьют. Он взял ее на руки, пошел к себе в номер, посадил на кровать и стал раздевать. Дырявые башмачонки ее, на босу ногу, были так мокры, как будто всю ночь пролежали в луже. Раздев, он положил ее на постель, накрыл и закутал совсем*

с головой в одеяло. Она тотчас заснула. Кончив все, он опять угрюмо задумался.

“Вот еще вздумал связаться! — решил он вдруг с тяжелым и злобным ощущением. — Какой вздор!” В досаде взял он свечу, чтоб идти и отыскать во что бы то ни стало оборванца и поскорее уйти отсюда. “Эх, девчонка!” — подумал он с проклятием, уже растворяя дверь, но вернулся еще раз посмотреть на девочку, спит ли она и как она спит? Он осторожно приподнял одеяло. Девочка спала крепким и блаженным сном. Она согрелась под одеялом, и краска уже разлилась по ее бледным щечкам. Но странно: эта краска обозначалась как бы ярче и сильнее, чем мог быть обыкновенный детский румянец. “Это лихорадочный румянец”, — подумал Свидригайлов, это — точно румянец от вина, точно как будто ей дали выпить целый стакан. Алые губки точно горят, пышут, но что это? Ему вдруг показалось, что длинные черные ресницы ее как будто вздрагивают и мигают, как бы приподнимаются и из-под них выглядывает лукавый, острый, какой-то недетски подмигивающий глазок, точно девочка не спит и притворяется. Да, так и есть: ее губки раздвигаются в улыбку; кончики губок вздрагивают, как бы еще сдерживаясь. Но вот уже она совсем перестала сдерживаться; это уже смех, явный смех; что-то нахальное, вызывающее светится в этом совсем не детском лице; это разврат, это лицо камелии<sup>27</sup>, нахальное лицо продажной камелии из француженок. Вот, уже совсем не таясь, открываются оба глаза: они обводят его огненным и бесстыдным взглядом, они зовут его, смеются... Что-то бесконечно безобразное и оскорбительное было в этом смехе, в этих глазах, во всей этой мерзости в лице ребенка. “Как! пятилетняя! — прошептал в настоящем ужасе Свидригайлов, — это...

---

<sup>27</sup> Камелия — здесь: женщина сомнительного поведения (от названия романа А. Дюма-сына «Дама с камелиями»).

*что ж это такое?" Но вот она уже совсем поворачивается к нему всем пылающим личиком, простирает руки... "А, проклятая!" – вскричал в ужасе Свидригайлов, заноса над ней руку... Но в ту же минуту проснулся».*

Не напоминает ли эта просыпающаяся девочка из сна Свидригайлова вампиршу Люси из «Дракулы» (также готовую проснуться)? (Один румянец чего стоит!) А ожившую и смеющуюся старуху-процентщицу (ведьму, чёртову бабушку) из сна Раскольникова?

Свидригайлову снится, что он находит девочку «в темном углу, между старым шкафом и дверью». Похоже на то, как Раскольников (в своем сне) обнаруживает старуху-процентщицу «в углу, между маленьким шкафом и окном». Девочка из сна Свидригайлова соответствует старухе из сна Раскольникова. Не являются ли старуха и девочка ипостасями одной и той же ведьмы – подобно тому как это происходит в повести Гоголя «Вий» (1835), где ведьма-старуха оборачивается прекрасной панночкой? Которая, умерев, восстает из гроба, чтобы покарать героя (Хому Брута):

*«Он подошел ко гробу, с робостию посмотрел в лицо умершей и не мог не зажмурить, несколько вздрогнувши, своих глаз.*

*Такая страшная, сверкающая красота!*

*Он отворотился и хотел отойти; но по странному любопытству, по странному попереживающему себе чувству, не оставляющему человека особенно во время страха, он не утерпел, уходя, не взглянуть на нее и потом, ощутивши тот же трепет, взглянул еще раз. В самом деле, резкая красота усопшей казалась страшною. Может быть, даже она не поразила бы таким паническим ужасом, если бы была несколько безобразнее. Но в ее чертах ничего не было тусклого, мутного, умершего. Оно было живо, и философу казалось,*

как будто бы она глядит на него закрытыми глазами. Ему даже показалось, как будто из-под ресницы правого глаза ее покатилась слеза, и когда она остановилась на щеке, то он различил ясно, что это была капля крови. <...>

“Ну, если подыметесь?..”

Она приподняла голову...

Он дико взглянул и протер глаза. Но она точно уже не лежит, а сидит в своем гробе. Он отвел глаза свои и опять с ужасом обратил на гроб. Она встала... идет по церкви с закрытыми глазами, беспрестанно расправляя руки, как бы желая поймать кого-нибудь».

Вернемся к Свидригайлову. Ему снится четырнадцатилетняя утопленница:

«Полы были усыпаны свежеею накошенною душистою травой, окна были отворены, свежий, легкий, прохладный воздух проникал в комнату, птички чирикали под окнами, а посреди заль, на покрытых белыми атласными пеленами столах, стоял гроб. Этот гроб был обит белым гроденаплем<sup>28</sup> и обшит белым густым рюшем. Гирлянды цветов обвивали его со всех сторон. Вся в цветах лежала в нем девочка, в белом тюлевом платье, со сложенными и прижатыми на груди, точно выточенными из мрамора, руками. Но распущенные волосы ее, волосы светлой блондинки, были мокры; веночек из роз обвивал ее голову. Строгий и уже окостенелый профиль ее лица был тоже как бы выточен из мрамора, но улыбка на бледных губах ее была полна какой-то недетской, беспредельной скорби и великой жалобы. Свидригайлов знал эту девочку; ни образа, ни зажженных свечей не было у этого гроба и не слышно было молитв. Эта девочка была самоубийца — утопленница. Ей было только четырнадцать лет, но это было уже разбитое сердце, и оно погубило себя, оскорбленное

---

<sup>28</sup> Гроденапль — особый род плотной шелковой материи.

*обидой, ужаснувшейся и удивившей это молодое детское сознание, залившее незаслуженным стыдом ее ангельски чистую душу и вырвавшей последний крик отчаяния, не услышанный, а нагло поруганный в темную ночь, во мраке, в холоде, в сырую оттепель, когда выл ветер...*

*Свидригайлов очнулся...*

Это статуя («строгий и уже окостенелый профиль ее лица был тоже как бы выточен из мрамора»)<sup>29</sup>, это «мертвая царевна» из мертвого (подводного) царства («холод ли, мрак ли, сырость ли...», «распущенные волосы ее... были мокры»<sup>30</sup>), это русалка.

Русалку мы видим и в повести «Вий», где она является Хоме Бруту — причем опять же как бы в паре со старухой-ведьмой:

*«Вдруг низенькая дверь отворилась, и старуха, нагнувшись, вошла в хлев.*

*— А что, бабуся, чего тебе нужно? — сказал философ.*

*Но старуха шла прямо к нему с распростертыми руками.*

*“Эге-гм! — подумал философ. — Только нет, голубушка! устарела”. Он отодвинулся немного подальше, но старуха, без церемонии, опять подошла к нему.*

*— Слушай, бабуся! — сказал философ, — теперь пост; а я такой человек, что и за тысячу золотых не захочу оскоромиться.*

*Но старуха раздвигала руки и ловила его, не говоря ни слова.*

---

<sup>29</sup> Статуей выглядит и старуха-процентщица во сне Раскольникова: «Но странно: она даже и не шевельнулась от ударов, точно деревянная».

<sup>30</sup> Сравните: девочка из предыдущего сна Свидригайлова дрожит от сырости и от темноты. «Дырявые башмачонки ее, на босу ногу, были так мокры, как будто всю ночь пролежали в луже».

Философу сделалось страшно, особенно когда он заметил, что глаза ее сверкнули каким-то необыкновенным блеском.

— Бабуся! что ты? Ступай, ступай себе с Богом! — закричал он.

Но старуха не говорила ни слова и хватала его руками. Он вскочил на ноги, с намерением бежать, но старуха стала в дверях и вперила на него сверкающие глаза и снова начала подходить к нему.

Философ хотел оттолкнуть ее руками, но, к удивлению, заметил, что руки его не могут приподняться, ноги не двигались; и он с ужасом увидел, что даже голос не звучал из уст его: слова без звука шевелились на губах. Он слышал только, как билось его сердце; он видел, как старуха подошла к нему, сложила ему руки, нагнула ему голову, вскочила с быстротою кошки к нему на спину, ударила его метлой по боку, и он, подпрыгивая, как верховой конь, понес ее на плечах своих. Все это случилось так быстро, что философ едва мог опомниться и схватил обеими руками себя за колени, желая удержать ноги; но они, к величайшему изумлению его, подымались против воли и производили скачки быстрее черкесского бегуна. Когда уже минули они хутор и перед ними открылась ровная лощина, а в стороне потянулся черный, как уголь, лес, тогда только сказал он сам в себе: “Эге, да это ведьма”.

Обращенный месячный серп светлел на небе. Робкое полночное сияние, как сквозное покрывало, ложилось легко и дымилось на земле. Леса, луга, небо, долины — все, казалось, как будто спало с открытыми глазами. Ветер хоть бы раз вспорхнул где-нибудь. В ночной свежести было что-то влажно-теплое. Тени от деревьев и кустов, как кометы, острыми клинами падали на отлогую равнину. Такая была ночь, когда философ Хома Брут скакал с непонятным всадником на спине. Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его

*сердцу. Он опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко и что сверху ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря; по крайней мере, он видел ясно, как он отражался в нем вместе с сидевшею на спине старухою. Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как голубые колокольчики, наклоня свои головки, звенели. Он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета. Она оборотилась к нему — и вот ее лицо, с глазами светлыми, сверкающими, острыми, с пеньем вторгавшимися в душу, уже приближалось к нему, уже было на поверхности и, задрожав сверкающим смехом, удалялось, — и вот она опрокинулась на спину, и облачные перси ее, матовые, как фарфор, не покрытый глазурью, просвечивали пред солнцем по краям своей белой, эластически-нежной окружности. Вода в виде маленьких пузырьков, как бисер, обсыпала их. Она вся дрожит и смеется в воде...*

*Видит ли он это или не видит? Наяву ли это или снится? Но там что? Ветер или музыка: звенит, звенит, и вьется, и подступает, и вонзается в душу какую-то нестерпимую трелью...»*

### **Антракт. «Убей, убей женщину!»**

В современной Достоевскому французской литературе линии фантазий Раскольникова и Свидригайлова (так сказать, Танатоса и Эроса) соединяются. Посмотрим два примера.

Первый пример. С грезой Свидригайлова о маленькой девочке переключается фантазия из «Песен Мальдорора» (1869) Лотреамона (Изидора Дюкасса), которой автор зло пародирует современную ему «со-

страдательную» беллетристику — вскрывая садистическую основу этого, говоря словами Набокова, «защитого цвета сострадания»<sup>31</sup>:

*«В той узкой улочке, по которой одно время я ежедневно проходил, отправляясь на прогулку, меня каждый раз поджидала стройная девочка лет десяти и, дав мне отойти, шла следом, не сокращая расстояния, но и не спуская с меня горящих любопытством глаз. Для своих лет она довольно высока, изящна станом. <...> Однажды, когда она, по своему обыкновению, шла за мною следом, на нее внезапно набросилась какая-то простолоудинка, жилистою рукою схватила ее за косы, отхлестала по щекам и потащила домой, точно заблудшую овцу, а девочка гордо молчала. Изо дня в день повторялось одно и то же: я делал вид, что не замечаю ее, а она неотвязно шла за мной по пятам. И лишь когда я сворачивал с той узкой улочки в другую, она заставляла себя остановиться и, застыв на перекрестке, как статуя Безмолвия, глядела мне вслед, пока я не скрывался из виду. Но вот как-то раз знакомая фигурка возникла не сзади, а впереди. Если я, желая обогнать ее, шел быстрее, она чуть не бежала, лишь бы сохранить разделявшую нас дистанцию, если же замедлял шаг, чтобы приотстать, она с трогательной юной грацией принималась шагать так же медленно. Дойдя до самого конца той узкой улочки, она помедлила, потом обернулась и встала, преградив мне путь. Деваться было некуда, я подошел вплотную. Глаза ее, заплаканные, покрасневшие, глядели*

---

<sup>31</sup> Разумеется, в литературе есть сколько угодно примеров настоящего, чистого сострадания. Никто не «подкопается», скажем, под чувства автобиографического героя «Исповеди англичанина, употребляющего опиум» Томаса Де Квинси к «бедной и брошенной всеми девочке лет десяти», которую он обнаруживает в пустом доме, а затем к юной проститутке Анне («ей шел только шестнадцатый год»), вставшей на этот путь не по своей воле.

прямо на меня. Она явно хотела заговорить со мною, да не знала как. В конце концов, смертельно побледнев, она пролепетала: "Пожалуйста, скажите... который час..." В ответ я бросил, что не ношу часов, поспешно проскользнул мимо нее и быстро зашагал прочь. <...> ... эта дева, возможно, вовсе не такова, какой казалась. Возможно, под внешностью наивной крошки таилась притягательно-порочная притворищица лет восемнадцати. <...> О, если так, если и она... да будет проклято все, что творится в той узкой улочке. И не за то ли мать побила дочку, что та нерасторопна и плохо знает ремесло? Чудовище, не мать! А если дочь и впрямь еще ребенок, то эта мать вдвойне преступна! Но полно, быть может, предположение неверно, и, право, мне куда приятней думать, что пробудил первые смутные порывы страстной натуры. Послушай же, дитя, если когда-нибудь впредь мне случится пройти той узкой улочкой, не попадайся на моем пути, берегись! Ты можешь дорого за это заплатиться! И так уж кровь закипает в моих жилах и ненависть застилает глаза. Возможно ли, чтобы я проникся любовью и жалостью к человеческому существу? Да никогда! Едва появившись на свет, я поклялся в вечной ненависти к людям. Ибо они ненавидят меня! Скорее перевернется мир, скорее горные кряжи сдвинутся с места и лебедями поплывут по лону вод, чем я оскверню себя прикосновеньем к человеческой руке. Горе тому, кто мне ее протянет! И ты, дитя, увы, не ангел, а человеческая дщерь, и рано или поздно станешь такою же, как все. А потому держись подальше от моих хищно сощуренных сумрачных глаз. Ведь я могу, не ровен час, поддаться искушению, схватить твои руки и скрутить их, как прачка скручивает белье, или разломать на куски, так что кости затреещат, словно сухие сучья, и заставить тебя разжевать и проглотить эти куски. Могу обхватить ладонями твое лицо, как будто бы лаская, и вдруг железными ногтями продавить твой хрупкий череп, зарыть-

ся пальцами в нежнейший детский мозг и смазать эту целительную мазь свои воспаленные вечной бессонницей глаза. Или шить твои веки тонкой иглою, так что мир для тебя погрузится во тьму и ты не сможешь ступить ни шагу без поводыря — и уж не я им буду! Или, мощно рванув, раскрутить тебя за ноги, точно пращу, и со всего размаху швырнуть в стену<sup>32</sup>. Брызнут во все стороны капли невинной крови, и каждая, попав на человеческую грудь, останется на ней несмываемым алым пятном — сколько ни три, хоть вырви лоскут кожи, все равно вновь и вновь проступит на том же месте, горя рубиновым огнем. Что же до твоих останков, то, не тревожься, я буду почитать их как святыню, приставлю полдюжины слуг оберегать их от кощунственных покушений голодных псов. Почти излишняя предосторожность, ибо от такого удара тело расплывется о стену, как спелая груша, и не упадет на землю, а прилипнет, однако же собаки, как известно, способны иной раз подпрыгнуть на изрядную высоту».

Словом, «Записки из подполья» (особенно вторая часть — «По поводу мокрого снега»), доведенные до предела. Разве нет так? «Могу обхватить ладонями твое лицо, как будто бы лаская, и вдруг железными ногтями продавить твой хрупкий череп...»

Второй пример. В позднем романе Золя «Человек-зверь» (1890) Жак (главный герой) — самый настоящий маньяк, одержимый желанием убийства женщины:

*«С юношеских лет у него постоянно раздавалось в ушах: “Убей, убей женщину!” — и тогда его охватывало безумное, все возраставшее, чувственное влечение. Другие юноши*

---

<sup>32</sup> Между прочим, так убивают мальчика в фильме Бертолуччи «Двадцатый век» фашист-маньяк и его подруга (непосредственно после своего полового акта).

*с наступлением зрелости мечтают об обладании женщиной, он же всецело был поглощен желанием убить женщину».*

Жак является интересной параллелью к Раскольникову (французский перевод «Преступления и наказания» вышел в 1884 году), поскольку, задумав убийство мужа своей любовницы Северины, он также приводит доводы типа «Право имею!», но за ними совершенно очевидно стоит жажда крови, сладострастие самого убийства:

*«Пот выступил у него на теле, он видел себя с ножом в руке, он вонзил этот нож в горло Рубо<sup>33</sup> совершенно так же, как Рубо вонзил его в горло старику Гранморену; горячая кровь лилась из зияющей раны, обагряла ему руки, и Жак чувствовал, как насыщается видом этой дымящейся крови. Он убьет его, он решился, ведь смерть этого человека принесет ему выздоровление, обожаемую женщину и богатство. Если уж надо было неизбежно кого-нибудь убить, то лучше всего убить Рубо, — это, по крайней мере, разумно, логично и выгодно.*

*Пробило три часа, когда Жак, приняв окончательное решение, попытался заснуть. Он начал уже забываться, но вдруг почувствовал какой-то внутренний толчок, вскочил и сел на кровати, задыхаясь. Убить этого человека? Господи! Да какое он имеет право? Если ему надоела муха, он со спокойной совестью давил ее ладонью. Однажды ему попалась*

---

<sup>33</sup> Рубо — муж Северины. Узнав, что старый и богатый Гранморен соблазнил Северину, когда той было шестнадцать лет, он убил соблазнителя в купе поезда (ударом ножа в горло). Рубо принудил участвовать в этом и Северину (она удерживала Гранморена, навалившись ему на ноги). Эту историю (со всеми страшными подробностями) Северина затем расскажет своему любовнику. Жак думал, что благодаря любовной связи с Севериной навсегда избавился от своего маниакального недуга, однако рассказ Северины об убийстве Гранморена возвращает его в болезнь.

*под ноги кошка, он пинком переломил ей ребра, правда, он не хотел этого<sup>34</sup>. Но ведь Рубо – человек, его ближний! Жаку пришлось снова привести все прежние доводы, чтобы доказать себе свое право на убийство, естественное право сильных, которые уничтожают слабейших, когда те осмеливаются им мешать<sup>35</sup>».*

Не случайно в романе «Человек-зверь», как и в «Преступлении и наказании», появляется ухмыляющаяся мертвая старуха:

*«Вдруг налетел вихрь, стены задрожали, и по бледному лицу покойницы промелькнул пламенеющий отблеск, окра-*

---

<sup>34</sup> О мухе и кошке в связи с убийством смотрите в моей работе «Ладушки, ладушки...».

<sup>35</sup> Сравните также с (проникнутым иронией) поучением Мальдорора («Песни Мальдорора»): «Пока ты будешь идти к славе дорогой добродетели, тебя обскачет сотня хитрецов, так что к тому времени, как ты, со своей щепетильностью, доберешься до цели, тебе попросту некуда будет втиснуться. В наше время надо смотреть на мир шире. Взять хоть великих полководцев – тебе, конечно, известно, какие почести воздаются славным победителям. Но победы не приходят сами по себе. Чтобы одержать победу и насладиться ею, нужно пролить кровь, много крови. Устраивается бойня по всем правилам, после которой на полях остаются груды трупов, разорванные на куски тела... – без этого не бывает войны, а без войны не бывает побед. Выходит, чтобы прославиться, надо сначала, не дрогнув, искупаться в крови, которая рекою льется при разделке пушечного мяса. Цель оправдывает средства. Так вот, тому, кто хочет славы, прежде всего понадобятся деньги. У тебя их нет, значит, надо кого-нибудь прикончить, чтобы раздобыть их. Но поскольку ты еще мал и слаб, чтобы орудовать кинжалом, с этим придется повременить, а пока научись воровать. Ну, а для того чтобы мускулы твои поскорее окрепли, советую каждый день заниматься гимнастикой, час утром и час вечером. Тогда ты сможешь испробовать себя в убийстве не в двадцать, а, скажем, в пятнадцать лет. Жажда славы оправдывает все, к тому же, когда ты наконец станешь повелевать людьми, ты, может быть, сделаешь им столько же добра, сколько когда-то причинил зла».

*сивший багрянцем раскрытые глаза и насмешливый оскал зубов. Это проходил из Парижа последний пассажирский поезд со своим тяжелым и ленивым паровозом».*

Еще примечательная вещь: если в «Преступлении и наказании» символом загубленной жизни (и, в частности, символом зарубленных старухи-процентщицы и ее сестры Лизаветы) выступает замученная и убитая лошадь (из сна Раскольников), то в «Человеке-звере» подобным символом становится потерпевший аварию паровоз Жака (машиниста). (Любопытно, что Жак называл свой паровоз «Лизон».) Разбитый паровоз у Золя прямо сравнивается с издыхающей лошастью:

*«Лизон, свалившаяся набок, с распоротым брюхом выпускала через оторванные краны и поломанные трубки целые столбы пара, с шипением и ревом, которые казались предсмертным хрипом пораженного насмерть колосса. Белый пар ее неистощимого дыхания стелился густыми клубами по поверхности земли. Окутанные черным дымом, падали из топки горящие угли, красные, как окровавленные внутренности. Удар был так силен, что труба глубоко врезалась в землю, левый бок проломился, а продольные брусья изогнулись. Лежа колесами вверх, Лизон была похожа на чудовищную лошадь, распоротую ударом какого-то гигантского рога. Ее искривленные шатуны, изломанные цилиндры, расплющенные золотники и эксцентрики образовали страшную, зияющую рану; Лизон с шумом выпускала дух. Возле Лизон лежала живая еще лошадь с оторванными передними ногами, из ее прорванного брюха вываливались внутренности, голова судорожно откинулась в невыносимой муке. Видно было, что она ржет, но ржания не было слышно, его заглушало предсмертное шипение машины».*

## 5. Чахоточная дева

Образ утопленницы играет важную роль в произведениях Пушкина<sup>36</sup>. Вот, к примеру, стихотворение Пушкина о русалке:

Как счастлив я, когда могу покинуть  
Докучный шум столицы и двора  
И убежать в пустынные дубровы,  
На берега сих молчаливых вод.

О, скоро ли она со дна речного  
Подыметя, как рыбка золотая?

Как сладостно явление ее  
Из тихих волн, при свете ночи лунной!  
Опутана зелеными власами,  
Она сидит на берегу крутом.  
У стройных ног, как пена белых, волны  
Ласкаются, сливаясь и журча.  
Ее глаза то меркнут, то блистают,  
Как на небе мерцающие звезды;  
Дыханья нет из уст ее, но сколь  
Пронзительно сих влажных синих уст  
Прохладное лобзанье без дыханья,  
Томительно и сладко — в летний зной  
Холодный мед не столько сладок жажде.  
Когда она игривыми перстами  
Кудрей моих касается, тогда  
Мгновенный хлад, как ужас, пробегает  
Мне голову, и сердце громко бьется,  
Томительно любовью замирая.

---

<sup>36</sup> Смотрите статью О. С. Муравьевой «Образ “мертвой возлюбленной” в творчестве Пушкина» (1991).

И в этот миг я рад оставить жизнь,  
Хочу стонать и пить ее лобзанье —  
А речь ее... Какие звуки могут  
Сравниться с ней — младенца первый лепет,  
Журчанье вод, иль майской шум небес,  
Иль звонкие Бояна Славья гусли.

По последним четырем строкам мы понимаем, что речь идет о Музе и о поэтической речи. (Связь воды и Музы мы видели и в других произведениях Пушкина. Муза появляется из воды — либо на фоне воды, и ее речь журчит как вода: «Близ вод, сиявших в тишине, / Являться Муза стала мне», «А сама-то величава, / Выплывает, будто пава; / А как речь-то говорит, / Словно реченька журчит».) Муза же — «хозяйка жизни и смерти»: она дарит поэту жизнь, проводя его через смерть (как Баба-Яга проводит через смерть героя сказки).

Мы поглядели на Музу-утопленницу. Поглядим теперь на Музу-богиню осени из стихотворения Пушкина «Осень», на Музу-«чахоточную деву»:

Дни поздней осени бранят обыкновенно,  
Но мне она мила, читатель дорогой,  
Красою тихою, блистающей смиренно.  
Так нелюбимое дитя в семье родной<sup>37</sup>  
К себе меня влечет. Сказать вам откровенно,  
Из годовых времен я рад лишь ей одной,  
В ней много доброго; любовник не тщеславный,  
Я нечто в ней нашел мечтою своенравной.

Как это объяснить? Мне нравится она,  
Как, вероятно, вам чахоточная дева

---

<sup>37</sup> Нелюбимым дитятей в родной семье был, как известно, сам Пушкин. Неудивительно, что такова и его Муза.

Порою нравится. На смерть осуждена,  
Бедняжка клонится без ропота, без гнева.  
Улыбка на устах увянувших видна;  
Могильной пропасти она не слышит зева;  
Играет на лице еще багровый цвет.  
Она жива еще сегодня, завтра нет.

Кстати сказать, на это описание очевидно повлиял образ Астарты из поэмы Байрона «Манфред» (1817):

И это смерть? Румянец на ланитах!  
Но не живой он, — странный и зловещий,  
Как тот, что рдеет осенью на листьях.  
Астарта! — Нет, я говорить не в силах,  
Вели заговорить ей: пусть она  
Простит иль проклянет меня<sup>38</sup>.

Оканчивается пушкинская «Осень» выходом в море — в бескрайнее (переданное многоточием) водное пространство поэтической речи.

Бывает такое состояние, что человек как бы проваливается в самого себя — его «сознание» спускается по туннелю позвоночника из головы к солнечному сплетению и животу (как бы обряд посвящения, происходящий в самом теле посвящаемого). Этот спуск грезится как погружение в мир вод. Тут-то и происходит встреча с Анимой (по Юнгу), с «хозяйкой жизни и смерти», с Музой.

Как описание встречи поэта с Музой можно прочесть балладу Гёте «Рыбак» (1779). В 1818 году ее перевел Василий Жуковский (и, видимо, именно тогда это стихотворение произвело большое впечатление на Пушкина):

---

<sup>38</sup> Перевод Ивана Бунина.

Бежит волна, шумит волна!  
Задумчив, над рекой  
Сидит рыбак; душа полна  
Прохладной тишиной.  
Сидит он час, сидит другой;  
Вдруг шум в волнах притих...  
И влажною всплыла главой  
Красавица<sup>39</sup> из них.

Глядит она, поет она:  
«Зачем ты мой народ  
Манишь, влечешь с родного дна  
В кипучий жар из вод?  
Ах! если б знал, как рыбкой жить  
Привольно в глубине,  
Не стал бы ты себя томить<sup>40</sup>  
На знойной вышине.

Не часто ль солнце образ свой  
Купает в лоне вод<sup>41</sup>?  
Не свежей ли горит красой  
Его из них исход?  
Не с ними ли свод неба слит  
Прохладно-голубой?  
Не в лоно ль их тебя манит  
И лик твой молодой?»

Бежит волна, шумит волна...  
На берег вал плеснул!  
В нем вся душа тоски полна,

---

<sup>39</sup> Может быть, и не красавица. В оригинале — «ein feuchtes Weib» («мокрая женщина/баба»). У Гёте всё гораздо ошутимее и страшнее.

<sup>40</sup> Du stiegst herunter, wie du bist... — Ты взял бы и спустился вниз...

<sup>41</sup> У Гёте говорится о солнце и луне.

Как будто друг шепнул<sup>42</sup>!  
Она поет, она манит —  
Знать, час его настал!  
К нему она, он к ней бежит...  
И след навек пропал<sup>43</sup>.

При описании творчества как погружения в воду (в свой внутренний водоем, в собственное внутреннее море) образ Музы может быть опущен. Так, в начале романа Германа Мелвилла «Моби Дик, или Белый кит» (1851) заходит речь о Нарциссе. Вместо Музы — вода (водная стихия как стихия жизни) и увиденный в ней двойник (фантом жизни, водное божество):

*«Почему всякий нормальный, здоровый мальчишка, имеющий нормальную, здоровую мальчишечью душу, обязательно начинает рано или поздно бредить морем? Почему сами вы, впервые отправившись пассажиром в морское плавание, ощущаете мистический трепет, когда вам впервые сообщают, что берега скрылись из виду? Почему древние персы считали море священным? Почему греки выделили ему особое божество, и притом — родного брата Зевсу? Разумеется, во всем этом есть глубокий смысл. И еще более глубокий смысл заключен в повести о Нарциссе, который, будучи не в силах уловить мучительный, смутный образ, увиденный им в водоеме, бросился в воду и утонул. Но ведь и сами мы видим тот же образ во всех реках и океанах.*

---

<sup>42</sup> Имеется в виду возлюбленная: «Wie bei der Liebsten Gruss» («как при приветстве возлюбленной»).

<sup>43</sup> Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm (она молвила ему, она пела ему);

Da war's um ihn geschehn (тогда ему пришел конец);

Halb zog sie ihn, halb sank er hin (отчасти она его притянула, отчасти он погрузился /сам/)

Und ward nicht mehr gesehn (и больше его не видели).

*Это – образ непостижимого фантома жизни; и здесь –  
вся разгадка».*



*Караваджо. Нарцисс (1594–1596). Нарцисс-отражение  
здесь, пожалуй, не увлекает телесного Нарцисса  
в глубину, а, наоборот, поддерживает его*

Погружение в воду может быть заменено падением героя с высоты. В фантастическом рассказе Герберта Уэллса «Дверь в стене» (1911) герой рассказа Уоллес, когда ему было пять с лишним лет, увидел зеленую дверь в белой стене — и вошел в нее (видимо, в своей грезе). То, что он там увидел (чудесный сад, Прекрасную Даму с книгой судьбы в руках, двух пятнистых пантер, играющих мячом...), манило и томило его потом всю жизнь — он все хотел отыскать ту зеленую дверь. Кончилось же это печально, вот что сообщает рассказчик в конце рассказа:

*«Его тело нашли вчера рано утром в глубокой яме, близ Восточно-Кенсингтонского вокзала. Это была одна из двух траншей, вырытых в связи с расширением железнодорожной линии на юг. Для безопасности проходящих по шоссе людей траншеи были обнесены сколоченным наспех забором, где был прорезан небольшой дверной проем, куда проходили рабочие. По недосмотру одного из десятников дверь осталась незапертой, и вот в нее-то и прошел Уоллес.*

*Я, как в тумане, теряюсь в догадках.*

*Очевидно, в тот вечер Уоллес прошел весь путь от парламента пешком. Часто во время последней сессии он шел домой пешком. Я так живо представляю себе его темную фигуру; глубокой ночью он бредет вдоль безлюдных улиц, поглощенный одной мыслью, весь уйдя в себя.*

*Быть может, в бледном свете привокзальных фонарей грубый дощатый забор показался ему белой стеной? А роковая дверь пробудила в нем заветные воспоминания?*

*Да и существовала ли когда-нибудь белая стена и зеленая дверь? Право, не знаю.*

*Я передал эту историю так, как мне ее рассказал Уоллес. Порой мне думается, что Уоллес был жертвой своеобразной галлюцинации, которая завлекла его в эту дверь, как на грех, оказавшуюся не на запоре. Но я далеко не убежден, что это было именно так. Я могу показаться вам суеверным, даже чуточку ненормальным, но я почти уверен, что он действительно обладал каким-то сверхъестественным даром, что им владело — как бы это сказать? — какое-то неосознанное чувство, внушавшее ему иллюзию стены и двери, как некий таинственный, непостижимый выход в иной, бесконечно прекрасный мир. Вы скажете, что в конечном итоге он был обманут? Но так ли это? Здесь мы у порога извечной тайны, прозреваемой лишь немногими подобными ему ясновидцами, людьми великой мечты. Все вокруг нас кажется нам таким простым и обыкновенным, мы видим только ограду и за ней траншею. В свете наших*

обыденных представлений нам, заурядным людям, кажется, что Уоллес безрассудно пошел в таивший опасности мрак, навстречу своей гибели.

*Но кто знает, что ему открылось?»*

## **6. Куколка, кружись!**

Положение его в это мгновение походило на положение человека, стоящего над страшной стремниной, когда земля под ним обрывается, уж покачнулась, уж двинулась, в последний раз кольшнется, падает, увлекает его в бездну, а между тем у несчастного нет ни силы, ни твердости духа отскочить назад, отвести свои глаза от зияющей пропасти; бездна тянет его, и он прыгает, наконец, в нее сам, сам ускоряя минуту своей же гибели. Господин Голядкин знал, чувствовал и был совершенно уверен, что с ним непременно совершится дорогой еще что-то недоброе, что разразится над ним еще какая-нибудь неприятность, что, например, он встретит опять своего незнакомца; но — странное дело, он даже желал этой встречи...

*Ф. М. Достоевский. Двойник*

В художественном произведении герою нередко встречается Прекрасная Дама или двойник-антипод, которые либо падают с высоты сами, либо побуждают к падению героя. Так, главного героя драматической поэмы Байрона «Манфред» мы встречаем в Альпах. Вот он — глядящий в пропасть:

Вы, груды скал, где я стою над бездной  
И в бездне над потоком различаю  
Верхи столетних сосен, превращенных  
Зияющей стремниною в кустарник, —  
Скажите мне, зачем над ней я медлю,

Когда одно движенье, лишний шаг  
Навеки успокоили бы сердце  
В скалистом ложе горного потока?  
Оно зовет — но я не внемлю зову.  
Оно страшит — но я не отступаю,  
Мутит мой ум — и все же я стою...  
<...>

Вкруг ледников дымится мгла и пахнет  
Горящей серой; белыми клубами  
К моим ногам всползают облака,  
Как пена из пучины преисподней,  
С тех жадных волн, что роют берег жизни,  
Обремененный грешными, как щербнем. —  
Я задыхаюсь.

(В переводе Бунина «Я задыхаюсь», в подлиннике же “I am giddy” — «У меня кружится голова», что важно для нашей темы.)



Ф. М. Браун. Манфред на Юнгфрау (1842)

В конце поэмы Манфред встречается со своей «тенью», своим «черным человеком», своим двойником-антиподом (очевидно позаимствованным из «Фауста» Гёте):

*Манфред*

Напрасная надежда!  
Мой путь свершен, моя судьба решилась.  
Но уходи, — тебе здесь быть опасно.

*Аббат*

Ты хочешь запугать меня?

*Манфред*

О нет.  
Я говорю лишь, что близка опасность.  
Остерегись.

*Аббат*

Чего?

*Манфред*

Гляди сюда:  
Ты видишь?

*Аббат*

Нет.

*Манфред*

Гляди, я повторяю,  
И пристально. Теперь скажи, — ты видишь?

*Аббат*

Я вижу, что встает из-под земли,  
Как адский бог, какой-то мрачный призрак;  
Его лицо закрыто покрывалом,  
Он весь повит тяжелыми клубами  
Свинцовой мглы, но он не страшен мне.  
<...> Зачем он здесь?

*Манфред*

Да, да, зачем он здесь?  
Кто звал его? Он гость, никем не званный.

*Аббат*

Погибший смертный! Страшно и подумать,  
Что ждет тебя! С какую целью ходят  
К тебе такие гости? Почему  
Вы смотрите так зорко друг на друга?  
А, он покров свой сбросил: на челе —  
Следы змеистых молний, взор блистает  
Бессмертием геенны — адский призрак,  
Исчезни!

*Манфред*

Дух, зачем ты здесь?

*Дух*

Идем!

В романе Гофмана «Эликсиры дьявола» монах Медард нечаянно сталкивает в пропасть своего двойника (даже не антипода, а буквального) — графа Викторина. В рассказе Гофмана «Песочный человек» (1817) падает сам герой, а двойник-антипод вызывает его падение (причем непосредственно перед падением герой едва не сбрасывает с высоты Прекрасную Даму). Происходит это следующим образом. В конце рассказа Натанаэль идет на прогулку с невестой Кларой и ее братом Лотаром, поднимается с невестой на башню — и замечает своего страшного двойника-антипода. Таковым в рассказе является Коппелиус, он же Коппола:

*«Совершили кое-какие покупки; высокая башня ратуши бросала на рынок исполинскую тень.*

*— Вот что, — сказала Клара, — а не подняться ли нам наверх, чтобы еще раз поглядеть на окрестные горы?*

*Сказано — сделано. Оба, Натанаэль и Клара, взошли на башню, мать со служанкой отправились домой, а Лотар, не большой охотник лазать по лестницам, решил подо-*

ждать их внизу. И вот влюбленные рука об руку стояли на верхней галерее башни, блуждая взорами в подернутых дымкою лесах, позади которых, как исполинские города, высились голубые горы.

– Посмотри, какой странный маленький серый куст, он словно движется прямо на нас, – сказала Клара.

Натанаэль машинально опустил руку в карман; он нашел подозрную трубку Копполы, поглядел в сторону... Перед ним была Клара! И вот кровь забилась и закипела в его жилах – весь помертвев, он устремил на Клару неподвижный взор, но тотчас огненный поток, кипя и рассыпая пламенные брызги, залил его вращающиеся глаза; он ужасающе взревел, словно затравленный зверь, потом высоко подскочил и, перебивая себя отвратительным смехом, пронзительно закричал: “Куколка, куколка, кружись! Куколка, кружись, кружись!” – с неистовой силой схватил Клару и хотел сбросить ее вниз, но Клара в отчаянии и в смертельном страхе крепко вцепилась в перила. Лотар услышал неистовство безумного, услышал истошный вопль Клары; ужасное предчувствие объяло его, опрометью бросился он наверх; дверь на вторую галерею была заперта; все громче и громче становились отчаянные вопли Клары. В беспомоществе от страха и ярости Лотар изо всех сил толкнул дверь, так что она распахнулась. Крики Клары становились все глуше: “На помощь! спасите, спасите...” – голос ее замирал. “Она погибла – ее умертвил исступленный безумец!” – кричал Лотар. Дверь на верхнюю галерею также была заперта. Отчаяние придало ему силу невероятную. Он сииб дверь с петель. Боже праведный! Клара билась в объятиях безумца, перекинувшего ее за перила. Только одной рукой цеплялась она за железный столбик галереи. С быстротою молнии схватил Лотар сестру, притянул к себе и в то же мгновенье ударил беснующегося Натанаэля кулаком в лицо, так что тот отпрянул, выпустив из рук свою жертву.

Лотар сбежал вниз, неся на руках бесчувственную Клару. Она была спасена. И вот Натанаэль стал метаться по галерее, скакать и кричать: "Огненный круг, крутись, крутись! Огненный круг, крутись, крутись!" На его дикие вопли стал сбегаться народ; в толпе маячила долговязая фигура адвоката Коппелиуса, который только что воротился в город и сразу же пришел на рынок. Собирались взойти на башню, чтобы связать безумного, но Коппелиус сказал со смехом: "Ха-ха, — повремените малость, он спустится сам", — и стал глядеть вместе со всеми. Внезапно Натанаэль стал недвижим, словно оцепенев, перевернулся вниз, завидел Коппелиуса и с пронзительным воплем:

"А... Глаза! Хорош глаза!.." — прыгнул через перила<sup>44</sup>.

Когда Натанаэль с разmozженной головой упал на мостовую, — Коппелиус исчез в толпе».

Обратите внимание на предшествующее падению кружение ("Куколка, куколка, кружись! Куколка, кружись, кружись!")<sup>45</sup>. Кружение, видимо, вызывается отражением героя в зеркале, то есть образом

---

<sup>44</sup> Почему Натанаэль, завидев Коппелиуса, закричал о глазах? До этого рассказывалось, что Коппелиус (иноземец, говорящий на искаженном немецком, торговец барометрами и очками) пришел к Натанаэлю и разложил очки, предлагая их купить: «И он все вытаскивал и вытаскивал очки, так что скоро весь стол начал странно блестеть и мерцать. Тысячи глаз взирали на Натанаэля, судорожно мигали и тарасились; и он уже сам не мог отвести взора от стола; и все больше и больше очков выкладывал Коппола; и все страшней и страшней сверкали и скакали эти пылающие очи, и кровавые их лучи ударяли в грудь Натанаэля».

<sup>45</sup> А также в предшествующем этой трагедии сне Натанаэля: «Коппелиус хватает его и швыряет в пылающий огненный круг, который вертится с быстротою вихря и с шумом и ревом увлекает его за собой. Все завывает, словно злобный ураган яростно бичует кипящие морские валы, вздымающиеся подобно черным седоголовым исполинам».

двойника (герой — двойник — герой — двойник...). В художественных произведениях кружение может материализоваться в виде круглого предмета — кольца (частый образ, например, у Александра Блока), венка, блюда...



*Героиня, бросившаяся в море, — кадр из фильма Альфреда Хичкока «Головокружение» (1958). Героиня (в которой под единым обликом существуют три разные женщины) играет роль «богини смерти» — она и соучастница убийства, и убитая, и самоубийца. Примечательно, что появление героини дублируется появлением ее «двойницы» — в виде портрета (оживающий портрет — традиционный романтический образ, восходящий к образу оживающей статуи богини Изиды). Любопытен и круглый букетик героини, на который периодически направляет наше внимание камера и который в фильме переключается с чем-то вроде вращающегося калейдоскопа, влекущего героя в пропасть. Другой такой «круглый предмет» — завиток волос героини — также обнаруживает в себе водоворот, увлекающий в глубину*

В конце романа Гёте «Избирательное сродство» (1809) падает с чердака деревенская девочка Нанни, причем ее падение следует отнести не только к ней, но и к ее госпоже Оттилии — настоящей Прекрасной

Даме романа<sup>46</sup>, которую в тот момент как раз хоронят:

*«Дивное тело покойницы одели в тот самый наряд, который она сама себе приготовила; голову ее украсили венком из астр, таинственно мерцавших, как печальное созвездие. Чтобы украсить гроб, церковь, придел, все сады лишили их убранства. Они теперь стояли опустошенные – словно зима, коснувшись клумб, уничтожила всю их радость. Было раннее утро, когда Оттилию вынесли из замка в открытом гробу, и всходившее солнце еще раз покрыло румянцем ее небесный лик. Провожаящие теснились вокруг, никто не хотел оказаться впереди или отстать, каждый хотел быть подле нее, каждый хотел в последний раз насладиться ее присутствием. Мальчики, мужчины, женщины – никто не оставался бесчувствен. Девочки были безутешны, всего больше ощущая утрату.*

*Нанни не было. Ее удержали дома, вернее – скрыли от нее день и час погребения. Ее сторожили в родительском доме, в каморке, которая выходила в сад. Однако, услышав колокольный звон, она мигом сообразила, что сейчас происходит, а когда женщина, сторожившая ее, поддалась любопытству и пошла взглянуть на процессию, она вы-*

---

<sup>46</sup> Прекрасную Даму зовут Оттилия, а окружающих ее двойников (антиподов), соответственно, зовут Отто: «А кроме того, вы оба не подумали, что сегодня ваши именины. Ведь вас – и того и другого – зовут Отто?»

Прятели протянули друг другу руки над маленьким столом». Двойничество здесь выражено и самим зеркальным именем: ОТ-ТО. Забавно истолкование этого имени в рассказе Набокова «Путеводитель по Берлину»: «Сегодня на снеговой полосе кто-то пальцем написал «Отто», и я подумал, что такое имя, с двумя белыми «о» по бокам и четкой тихих согласных посерединке, удивительно хорошо подходит к этому снегу, лежащему тихим слоем, к этой трубе с ее двумя отверстиями и таинственной глубиной».

*бралась через окно в коридор и оттуда, найдя все двери запертыми, — на чердак.*

*Процессия как раз двигалась через деревню по чисто убранной, усыпанной листьями дороге. Внизу Нанни отчетливо увидела свою госпожу — отчетливее, полнее, еще более прекрасной, чем она казалась тем, кто шел за гробом. Неземная, как бы паря над грядями облаков или над гребнями волн, она словно кивнула своей служанке, и та в полном смятении покачнулась, голова у нее закружилась, и Нанни полетела вниз».*

(Обратите, кстати, внимание на кивок покойницы.)



*Статуя святой Одиллии на горе Одиллии (Odilienberg) в Эльзасе, произведшая глубокое впечатление на юного Гёте: «Образ, который она мне внушила, и ее имя глубоко запечатлелись во мне. Я долго носил их с собой...» («Поэзия и правда»)*

Сцена падения девочки с высоты, кажется, предвосхищается в романе эквилибристикой Оттилии, спускающейся по камням вслед за главным героем:

*«Они решили тут же прямо спуститься вниз по мху и обломкам скал. Эдуард шел впереди; когда же, оглянувшись, он смотрел вверх, он видел Оттилию, которая без всякого страха спускалась с камня на камень вслед за ним, спокойно сохраняя равновесие, и ему казалось, что над ним парит небесное существо<sup>47</sup>».*



*Катрин (Жанна Моро) перед неожиданным прыжком в Сену – в фильме Франсуа Трюффо «Жюль и Джим» (1962). Жюль и Джим – типичные двойники-антиподы, как это*

---

<sup>47</sup> Позже о портрете Оттилии, помещенном в куполе церкви, говорится следующее: «Как бы то ни было, а один из ликов, написанных напоследок, удался в совершенстве, и казалось, что сама Оттилия смотрит вниз с небесной высоты». А затем архитектор (создатель того портрета) составляет на Рождество «живую картину», в которой Оттилия представляет Богоматерь. Так что и богиня в виде оживающей картины имеет место быть.

подчеркивает и само название фильма. Жюль — австриец-блондин, Джим — француз-брюнет. Джим выше Жюля и одет темнее его. Помимо всего прочего, друзья упражняются друг с другом во французском боксе (рядом с другой парой, занятой фехтованием), играют в домино, Джим дает Жюлю поносить свою шляпу. И вообще на шляпу Джима (символ съемной головы) в фильме обращается внимание. Жюль и Джим сначала видят поражающую их древнюю (найденную при раскопках) скульптуру женщины, а затем встречаются похожую на эту скульптуру Катрин. Катрин — проявление стихии и королева<sup>48</sup>... Когда она (незадолго до конца фильма) ведет, кружа, автомобиль, он кажется Джиму «лошадью без всадника, кораблем-призраком». В самом же конце фильма Катрин приглашает Джима, сидящего с Жюлем в кафе, сесть в ее автомобиль и прокатиться. Он оставляет шляпу на столике. Катрин садится за руль, автомобиль заезжает на разрушенный мост и, переворачиваясь в воздухе, падает в воду. Примечательно также, что наши герои читают «Избранное сродство» Гёте (и обмениваются этой книгой)

Офелия (в шекспировском «Гамлете») тонет, не просто зайдя в воду, а именно упав в реку с некоторой высоты:

*Лаэрт*

Как, утонула? Где? Не может быть!

*Королева*

Над речкой ива свесила седую  
Листву в поток. Сюда она пришла  
Гирлянды плетя из лютика, крапивы,  
Купав и цвета с красным хохолком,  
Который пастухи зовут так грубо,  
А девушки — ногтями мертвеца.  
Ей травами увить хотелось иву,  
Взялась за сук, а он и подломись,

---

<sup>48</sup> Elle est une force de la nature qui s'exprime par des cataclysmes ... c'est une reine... (Она — сила природы, проявляющаяся катаклизмами... это королева...)

И, как была, с копной цветных трофеев,  
Она в поток обрушилась. Сперва  
Ее держало платье, раздуваясь,  
И, как русалку, поверху несло.  
Она из старых песен что-то пела,  
Как бы не ведая своей беды  
Или как существо речной породы.  
Но долго это длиться не могло,  
И вымокшее платье потащило  
Ее от песен старины на дно,  
В мусть смерти<sup>49</sup>.



*Джон Эверетт Милле. Офелия (1852)*

---

<sup>49</sup> Перевод Бориса Пастернака.

## 7. На башне с венком в руках

Халвар Сольнес из пьесы Ибсена «Строитель Сольнес» (1892), вдохновляемый юной девушкой Хильдой, забирается на башню с венком в руках (венки, помимо всего прочего, представляет собой символ головокружения, вызываемого двойником или Прекрасной Дамой).

Халвар Сольнес изначально ощущал присутствие тролля внутри себя, а также то, что тролль «вызывает на подмогу внешние силы» — духов:

*«Хильда (совершенно серьезно). Какая-то внутренняя сила неотступно гнала меня, толкала. Манила и влекла сюда.*

*Сольнес (горячо). Вот оно! Вот оно что, Хильда! В вас тоже сидит тролль. Как и во мне. Вот этот тролль внутри нас, видите ли, и вызывает на подмогу внешние силы. И человеку приходится сдаваться... волей-неволей.*

*Хильда. Пожалуй, вы правы, строитель.*

*Сольнес (ходит по комнате). А сколько вокруг нас этих невидимых бесов, Хильда! Без счету!*

*Хильда. И бесов еще?*

*Сольнес (останавливаясь). Злых духов и добрых. Белокурых и черных. Знать бы только всегда, какой это... светлый или черный... захватил тебя! (Опять принимается ходить по комнате.) Хо-хо! Тогда бы все ничего!»*

Халвар Сольнес чувствует, что подписал некий контракт, согласно которому его желания будут исполняться — так, словно он живет не в действительном мире, а в собственном сне. Видя, как исполняются все желания Сольнеса, люди считают его счастливецом. Сам Сольнес, однако, себя счастливецом не считает, так как понимает, что его ждет возмездие («Поворот

наступит. Немного раньше, немного позже. Возмездие неумолимо»). Более того, возмездие осуществляется уже сейчас:

*«Хильда (пытливо смотрит на него). Да вы, должно быть, ужасный счастливец. Судя по всему.*

*Сольнес (нахмурясь). Счастливец? И вы повторяете это? Вслед за другими.*

*Хильда. Да, право, мне так кажется. И если бы вы только могли перестать думать о своих малютках, то...*

*Сольнес (медленно). Этих малюток... не так-то легко выбросить из головы, Хильда».*

Малютки — это мальчишки-близнецы, младенцы, сыновья Сольнеса. Лет двенадцать тому назад в старом доме, принадлежавшем жене Сольнеса Алине, случился пожар. Вследствие пожара у Алины сделалась лихорадка и испортилось молоко — и мальчишки умерли. А Сольнес желал этого пожара, так как хотел на месте «старого уродливого разбойничьего замка» построить «дома для людей» и стать известным строителем. Нет, он не поджигатель. Он лишь заметил трещину в дымовой трубе и умолчал об этом:

*«Хильда. И вы никому ничего не говорили?»*

*Сольнес. Нет, не говорил.*

*Хильда. И не подумали велеть, чтобы ее заделали?»*

*Сольнес. Думать-то думал... Но дальше этого не шел. Каждый раз, как я хотел заняться этим, словно кто останавливал меня. Ну, не сегодня, думалось мне, — завтра. Так до дела и не дошло.*

*Хильда. Да зачем же вы так мешкали?»*

*Сольнес. Затем, что я все раздумывал... (Медленно и понизив голос.) А что если благодаря этой небольшой черной трещине в дымовой трубе я выдвинусь... как строитель...*

Хильда (глядя перед собой). Да... в такой мысли должно быть что-то захватывающее.

Сольнес. Донельзя захватывающее, совсем непреодолимое».

Но, как мы тут же узнаем, пожар случился вовсе не из-за трещины в дымовой трубе. Значит, Сольнес не виноват? Сам он так, однако, не думает:

«Хильда. Но послушайте, строитель. Вы вполне убеждены, что пожар произошел именно от этой небольшой трещинки в трубе?

Сольнес. Напротив. Я вполне уверен, что трещина была тут ни при чем.

Хильда. Что такое?!

Сольнес. Как вполне выяснилось потом, пожар начался в гардеробной — совсем в противоположном конце дома.

Хильда. Так что же вы сидите и городите тут о трещине в дымовой трубе!

Сольнес. Позвольте мне еще поговорить с вами, Хильда?

Хильда. Только если вы намерены говорить разумно...

Сольнес. Попробую. (Придвигает свой стул ближе.)

Хильда. Выкладываете все начистоту, строитель.

Сольнес (доверчиво). Не думаете ли и вы, Хильда, что есть на свете такие исключительные, избранные натуры, которым дарована сила, власть и способность желать, жаждать чего-нибудь так страстно, упорно, так непреклонно, что оно дается им наконец? Как вы думаете?

Хильда (с каким-то странным выражением во взгляде). Если это так, то мы когда-нибудь увидим, принадлежу ли я к числу избранных. <...>

Сольнес. Великие дела не бывают делом рук какого-нибудь отдельного человека. Нет, ни в одном таком деле не обойтись без сотрудников и пособников. Но они никогда не являются сами собой. Их надо уметь вызвать... звать долго, упорно... Этак внутренне, вы понимаете?

Хильда. Что же это за сотрудники и пособники?

Сольнес. Ну, о них мы поговорим в другой раз. Теперь займемся пока пожаром.

Хильда. А вы не думаете, что пожар все равно случился бы... желали ли вы его или нет?

Сольнес. Принадлежи дом старику Брувику<sup>50</sup>, никогда бы он не сгорел так кстати. В этом я уверен. Брувик не умеет вызывать сотрудников... и пособников тоже. (Встает; нервно.) Так вот, Хильда... значит, это все-таки моя вина, что малюткам пришлось поплатиться жизнью. И не моя ли тоже вина, что Алине не удалось сделаться тем, чем она должна была и могла стать? И чего больше всего хотела сама<sup>51</sup>.

Хильда. Да, но если тут замешались эти сотрудники и пособники?..

Сольнес. А кто вызывал их? Я! И они пришли и подчинились моей воле. (С возрастающим возбуждением.) Так вот что добрые люди зовут счастьем. Но я скажу вам, как дает себя знать это счастье! Как большая открытая рана вот тут, на груди. А эти сотрудники и пособники сдирают кусочки кожи с других людей, чтобы заживить мою рану... Но ее не заживить. Никогда... никогда! Ах, если б вы знали, как она иногда горит и поет!

Хильда (внимательно смотрит на него). Вы больны, строитель. Пожалуй, даже очень больны.

Сольнес. Скажите — ума лишился! Ведь вы так думаете».

Сольнес совершает преступление при помощи двойника (во всяком случае он так чувствует). И на всем

---

<sup>50</sup> Брувик — архитектор, которого Сольнес обошел в своем карьерном выдвигении и который трудится теперь в конторе Сольнеса вместе со своим сыном Рагнаром — талантливым молодым архитектором, мечтающим о независимой карьере (о собственной конторе).

<sup>51</sup> То есть матерью и воспитательницей своих детей.

протяжении пьесы он ощущает себя «нездоровым» (психически) и старается выведать у окружающих (у жены, у своего приятеля доктора), не считают ли и они его таковым.

Заметим также близнецов — как «пустых двойников», то есть как мотив, подчеркивающий основное двойничество (Сольнеса — с троллем).

Любопытна и Хильда — эта типичная Лолита (с ее свободной манерой и молодежным жаргоном, с ее смелым заигрыванием). Вот как она впервые появляется в пьесе:

*«Доктор. Кто-то стучится.*

*Сольнес (громко). Войдите!*

*Из передней входит Хильда Вангель, девушка среднего роста, гибкая и стройная, слегка загорелая. На ней костюм туристки: подобранная юбка, выпущенный матросский воротник и морская шапочка. За спиной ранец, в руках плед, стянутый ремнями, и длинная альпийская палка».*

Хильда спустилась к Сольнесу с гор.

Хильда родственна душой Сольнесу (ею тоже «тролль распоряжается»). Она напоминает то птицу («Хильда... вы похожи на дикую лесную птицу»), то статую («Не стойте же тут как статуя»; «Теперь вы опять стоите как статуя»). Сходство со статуей — признак богини<sup>52</sup>.

Первая встреча Сольнеса и Хильды состоялась, когда той было «лет двенадцать-тринадцать» (ровно столько, между прочим, сколько гётевской Миньоне<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Хильд, кстати сказать, — валькирия (это имя означает «сражение»). Ночами Хильд ходит по полю боя и воскрешает павших для нового сражения.

<sup>53</sup> Миньона (mignon — миленький, славный /франц./) похожа на юную Музу. Особенно красиво это проявляется в танце с завязанными глазами среди разложенных на ковре яиц,

из романа «Годы учения Вильгельма Мейстера», 1796). Сольнес надстроил башню на старой церкви в городке, где жила Хильда, взобрался на нее и повесил венок на флюгер:

*«Хильда. А вы поднялись по лесам наверх. На самый верх. В руках у вас был большой венок. И вы повесили его на самый флюгер.*

---

который она (причем неожиданно, по своей воле) исполняет перед Вильгельмом Мейстером. Миньона вообще чудно танцует, поет и играет на музыкальных инструментах, а вот с речью (то есть с обыденным языком) у нее проблема. Она — из Италии (страны лимонов и апельсинов, как поет она в своей песне, тоскуя по родине), ее похитила бродячая цирковая труппа. Когда Вильгельм обручается у нее на глазах с другой женщиной, Миньона умирает от разрыва сердца. Затем Миньона предстает как «мертвая царевна» — перед тем, как необыкновенно торжественно хоронить, ее бальзамируют («Бальзамический состав пропитал все сосуды и ныне, заменив кровь, окрашивает преждевременно поблекшие щеки. Подойдите ближе, друзья, и посмотрите на чудо искусства и старания! / Он поднял покров: девочка в своих ангельских одеждах точно почивала, приняв грациозную позу. Все подошли и дивились этому подобию жизни»). Кроме того, когда Миньона была похищена бродячей труппой, ее мать решила, что девочка упала со скалы в воду. (У Миньоны была естественная потребность забираться на вершины гор, ходить по бортам корабля, а также подражать канатоходцам. Она любила высоту и риск.) Лермонтов сравнивает девушку-контрабандистку в «Герое нашего времени» (в главе «Тамань») с Миньоной. Большое впечатление произвел роман Гёте (особенно образ Миньоны) и на Достоевского. Например, Нелли из романа «Униженные и оскорбленные» похожа на Миньону (и умирает от «органического порока сердца»). Возможно, первый вариант названия романа Достоевского и был — «Миньона». Остается добавить, что у Гёте, в этом «романе воспитания», рассказывается о судьбоносной встрече с двойником и о различных судьбообразующих близнецах (мужчинах и женщинах). Один из них (аббат) старается повлиять на судьбу героя («играет судьбу»), подключив для этого своего брата-близнеца (который его «немного выше»). Брат аббата является Вильгельму во время представления как гамлетовский Призрак. (Вильгельм же играет Гамлета.)

*Сольнес (отрывисто). Да, я так делал... в те времена. Это ведь старинный обычай.*

*Хильда. Дух захватывало при взгляде на вас... снизу. Подумать, вдруг он упадет оттуда? Сам строитель!..*

*Сольнес (как бы желая переменить разговор). Да, да, это могло случиться. Ведь одна из этих белых школьниц – сущий чертенок – так бесновалась и кричала мне оттуда... снизу...*

*Хильда (с сияющим лицом). “Ура, строитель Сольнес”? Да!*

*Сольнес. И так размахивала и вертела своим флагом, что у меня самого голова чуть не закружилась, когда я взглянул вниз.*

*Хильда (тихо, серьезно). Чертенок-то была – я!»*

После водружения венка на флюгер Сольнес застал девочку одну в комнате и пошутил, поцеловав ее, назвав своей принцессой и пообещав похитить ее через десять лет (вот она и приехала к нему спустя десять лет, день в день, чтобы напомнить об обещании):

*«Хильда. Вы сказали, что я прелестна в белом платье и похожа на маленькую принцессу.*

*Сольнес. Так оно, верно, и было, фрекен Вангель. К тому же на душе у меня было так легко и радостно в тот день...*

*Хильда. А еще вы сказали, что когда я вырасту большая, то буду вашей принцессой.*

*Сольнес (посмеиваясь). Вот как... я и это сказал?*

*Хильда. Да. Сказали. А когда я спросила, долго ли мне ждать этого, вы ответили, что вернетесь через десять лет – в образе тролля – и похитите меня. Умчите в Испанию или куда-то в этом роде. И обещали купить мне там королевство.*

*Сольнес (по-прежнему). Н-да, после хорошего обеда не особенно скуписься. Но я в самом деле сказал все это?*

*Хильда (тихо посмеиваясь). Да. Вы даже сказали, как будет называться это королевство.*

*Сольнес. Да ну?..*

*Хильда. Вы сказали, что оно будет называться Апельсинией»<sup>54</sup>.*

Впрочем, возможно (пьеса оставляет такую возможность), что поцелуй и обещание — это Хильдина фантазия. Однако Сольнес во время этого разговора вдруг понимает, что фантазия у него и у Хильды — общая, что они видят один и тот же сон<sup>55</sup>:

*«Хильда (пристально глядя на него). Вы взяли да поцеловали меня, строитель Сольнес.*

*Сольнес (с открытым от удивления ртом, встает). Разве?*

*Хильда. Да-да! Вы обняли меня обеими руками, отклонили назад и поцеловали. И не один раз, а много.*

*Сольнес. Но, милая, дорогая фрекен Вангель!..*

*Хильда (встает). Не вздумаете же вы отрицать это?*

*Сольнес. Именно отрицаю!*

*Хильда (пренебрежительно глядя на него). Ах, та-ак? (Поворачивается и медленно идет к печке, возле которой останавливается спиной к Сольнесу, заложив руки назад.)*

*Короткая пауза.*

*Сольнес (осторожно подходит к ней). Фрекен Вангель?..*

*Хильда молчит и стоит неподвижно.*

---

<sup>54</sup> И здесь опять намек на Миньону — на ее знаменитую песню «Знаешь ли ты страну...»:

*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn (знаешь ли ты страну, где цветут лимоны),  
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn (в темной листве пылают золотые апельсины)...*

<sup>55</sup> В «Братьях Карамазовых»: «— И у меня бывал этот самый сон, — вдруг сказал Алеша. — Неужто? — вскрикнула Лиза в удивлении. — Послушайте, Алеша, не смейтесь, это ужасно важно: разве можно, чтоб у двух разных был один и тот же сон? — Верно, можно».

Не стойте же тут как статуя. То, что вы сейчас рассказывали, вы, верно, во сне видели. (Дотрагиваясь до ее руки.) Послушайте же...

Хильда нетерпеливо отдергивает руку.

(Как бы внезапно осененный мыслью.) Или... Постойте! Видите ли, тут кроется кое-что посерьезнее!

Хильда стоит по-прежнему неподвижно.

(Вполголоса, но подчеркивая слова.) Я, должно быть, думал об этом, стремился к этому, хотел, желал этого... И вот! Не в этом ли разгадка?

Хильда по-прежнему молчит.

(Нетерпеливо.) Ну, чёрт возьми, так и быть. Ну да, я сделал и это!

Хильда (слегка поворачивая голову, но еще не глядя на него). Так вы признаетесь?

Сольнес. Да, во всем, в чем хотите».

Хильда является к Сольнесу как Муза-вдохновительница, которая хочет вновь увидеть его на головокругоужительной высоте:

«Хильда. Да, вы ведь уже очень много настроили.

Сольнес. Много. Особенно в последние годы.

Хильда. И много церковных башен? Таких... высоких, высоких?

Сольнес. Нет. Я больше не строю ни башен... ни церквей.

Хильда. А что же вы строите теперь?

Сольнес. Дома для людей.

Хильда (задумчиво). А вы не могли бы иногда делать над домами надстройки... что-нибудь вроде башен?

Сольнес (пораженный). Что вы хотите сказать?

Хильда. То есть... что-нибудь такое, что говорило бы о таком же стремлении ввысь... на простор. И тоже с флюгером на головокругоужительной высоте.

Сольнес (задумчиво). Удивительно, что вы предлагаете это. Ведь я сам лучшего не желал бы.

Хильда (*нетерпеливо*). Так почему же бы вам и не строить?

Сольнес (*качая головой*). Нет, люди этого не желают.

Хильда. Скажите! Не желают?

Сольнес (*вздыхнув*). Но теперь я строю новый дом себе. Здесь, напротив.

Хильда. Для вас самих?

Сольнес. Да, он почти готов. И на нем — башня.

Хильда. Высокая?

Сольнес. Да.

Хильда. Страшно высокая?

Сольнес. Люди, наверное, найдут ее слишком высокой. Для частного дома».

Хильда и Сольнес видят схожие сны о падении с высоты:

«Хильда. Да. Я видела, что падаю с ужасно высокой, отвесной скалы. А вам не случается видеть таких снов?

Сольнес. Да, иной раз... тоже...

Хильда. Удивительное ощущение, когда этак... падаешь, падаешь вниз. Дух захватывает.

Сольнес. По-моему, сердце стынет.

Хильда. А вы тогда поджимаете ноги?

Сольнес. Да, как можно больше.

Хильда. И я тоже».

Халвар Сольнес построил для себя новый дом (с высокой башней), кто-то должен подняться на самый верх и повесить венок. Это может проделать любой работник. Мы же с удивлением узнаем, что Сольнес теперь не переносит высоты:

«Сольнес (*запальчиво*). Невозможно... невозможно... Да! А я все-таки стоял там... на самой вершине!

*Фру Сольнес. Нет, как же можно так говорить, Халвар? Ты не в состоянии даже выйти на наш балкон, во втором этаже. И всегда ты был таким.*

*Сольнес. Сегодня вечером увидишь, может быть, другое».*

Под влиянием «принцессы Хильды» строитель решается на это «другое»:

*«Хильда (напряженно смотрит на него). Так это или нет?*

*Сольнес. Что? Что у меня кружится голова?*

*Хильда. Что мой строитель не смеет... не может подняться на ту высоту, которую сам же воздвиг?*

*Сольнес. Так вот как вы смотрите на дело?*

*Хильда. Да.*

*Сольнес. Скоро, пожалуй, не останется в моей душе ни единого уголка, где бы я мог укрыться от вас.*

*Хильда (глядя в окно). Итак, туда, наверх, на самый верх...*

*Сольнес (подходит ближе). На самом верху в башне есть комнатка. Там вы могли бы поселиться, Хильда... И жить как принцесса.*

*Хильда (не то серьезно, не то в шутку). Да вы ведь так и обещали мне. <...>*

*Сольнес. Итак, сегодня вечером мы поднимаем венок, принцесса Хильда!»*

Сольнес поднимается на башню, Хильда машет ему — как тогда, десять лет назад:

*«Хильда. Вот, он стоит на самой верхней доске! На самой вершине!*

*Доктор. Никто ни с места! Слышите!*

*Хильда (тихо, торжествующе). Наконец! Наконец! Я опять вижу его великим и свободным!*

*Рагнар (почти задыхаясь). Но ведь это... это...*

Хильда. Таким я видела его все эти десять лет! Как уверенно он стоит!.. И все-таки... дух захватывает! Посмотрите! Он укрепляет венок на шпиге!

Рагнар. Это прямо что-то невозможное.

Хильда. Да, он как раз совершает теперь невозможное! (С каким-то неопределенным выражением во взгляде.) А видите ли вы там кого-нибудь еще?

Рагнар. Там никого больше нет.

Хильда. Есть. Есть некто, с кем он спорит теперь.

Рагнар. Вы ошибаетесь.

Хильда. И вы не слышите пения в воздухе?

Рагнар. Это ветер шумит в верхушках деревьев.

Хильда. Я слышу пение! Могучий голос! (Кричит в каком-то неистовом восторге.) Вот! Вот! Он машет шляпой! Он кланяется сюда! Отвечайте же ему!.. Ведь теперь, теперь свершилось! (Вырывает из рук доктора белую шаль, машет ею и кричит вверх.) Ура! Строитель Сольнес!

Доктор. Перестаньте! Перестаньте! Ради Бога!..

Дамы на веранде машут платками, с улицы доносятся крики "ура!". Вдруг мгновенно все смолкает, и затем толпа испускает крик ужаса. Между деревьями смутно мелькают летящие с высоты обломки досок и человеческое тело.

Рагнар (пытается кричать). Ну... что? Жив он?

Голос из толпы в саду. Строитель Сольнес мертв!

Другие голоса (ближе). Вся голова разбита... Он упал прямо в каменоломню.

Хильда (поворачивается к Рагнару, тихо). Теперь я не вижу его больше там наверху.

Рагнар. Ах, это ужасно!.. Значит, все-таки у него не хватило силы.

Хильда (в каком-то тихом, безумном восторге). Но он достиг вершины. И я слышала в воздухе звуки арфы. (Машет шалью и безумно-восторженно кричит). Мой... мой строитель!»

Кто был этот некто, с которым строитель Сольнес спорил на башне?



*Девочка-дьявол из киноновеллы Федерико Феллини «Тоби Даммит» (фильм «Три шага в бреду», 1968). Эта девочка то и дело чудится герою и вскоре вызовет его падение (вполне добровольное) на машине с моста. Голова героя будет отрезана — натянутой через мост железной лентой. Мяч в руках девочки — символ этой головы (в конце фильма девочка поднимет с земли лежащие рядом мяч и голову)<sup>56</sup>*

---

<sup>56</sup> Позже этот мяч-голова переключает в фильм Романа Полански «Жилец» (1976) («Они играют в футбол моей головой»). Главный герой поселяется в квартире, где раньше жила девушка, выбросившаяся из окна. Он постепенно становится этой девушкой (надевает ее оставшееся в шкафу платье, покупает парик, красится) — и в какой-то момент ему чудится в окне прыгающий шар, превращающийся затем в его отрезанную голову (в женском парике). В конце концов «жилец» выбрасывается из окна.

## Сущностная форма

*О себе, сугробе и сером волке  
(вместо предисловия)*

Когда мне было шесть лет, наша семья переехала на новое место. Новая квартира была в «хрущёвке», на первом этаже. Окна выходили в квадратный двор, образованный тремя пятиэтажками и школой.

В школу мне предстояло идти через год, а пока можно было гулять. Гулял я один, но более или менее под присмотром мамы (меня было хорошо видно из окна).

Мы переехали зимой, во дворе лежал обильный снег.

И вот я выхожу во двор. Сразу через дорожку от нашего подъезда вижу длинный и высокий сугроб. В сугробе прорыт туннель — во всю длину сугроба. Я знакомлюсь с инженером этого проекта (и его исполнителем) — Серегой, он же Серый (как все его называют). Для меня этот человек сразу ассоциируется (слова такого я, правда, пока не знаю) с «серым волком» сказок. Серега — очень большой, совершенно взрослый (кажется, пятиклассник). Он относится ко мне покровительственно (а я к нему — трепетно и благоговейно) — и предлагает пролезть по туннелю! Я лезу, пролезаю — и это настоящее счастье.

Счастья бы не случилось, если бы я вышел во двор, а Серого там не оказалось бы. Или если бы он меня прогнал. Или если бы не было туннеля в сугробе. Или

если бы мне было, например, столько же лет, сколько Серому. Или если бы я просто не вышел в этот совершенно чужой мне двор — в первый раз после переезда. Или если бы вышел во двор с мамой... Но счастье получилось, поскольку получилось то, что я называю «сущностной формой» (о ней и пойдет далее речь). Суть ее в следующем: герой (это слово здесь означает не какого-либо особенно мужественного человека, а всего лишь человека, проходящего или прошедшего испытание, означает участника обряда посвящения) встречает судьбоносную для него фигуру, свою «тень», своего двойника-антипода (часто зооморфного), который проводит его через источник жизни и смерти, погружая в некую стихию — в воду, под землю, в глубь леса, в снег... (это — смерть) и затем помогая выйти из нее (это — новое рождение, жизнь).

Шестилетний мальчик пробирается (и счастлив этим) по снежному туннелю не потому, что некогда был (и частично сохранился в обществе — в уже трудно узнаваемых проявлениях) аналогичный первобытный обряд посвящения (инициации). Наоборот, первобытный обряд имел место по той же причине (и потому может быть понятен нам), по которой современный мальчик счастлив, пробираясь — под руководством «серого волка» — по снежному туннелю.

И когда мы берем в руки книгу или садимся смотреть фильм, нам нужно, чтобы в книге или фильме было нечто подобное поразительному, умопомрачительному туннелю в сугробе и внушающему трепет Серому. Если они там будут, то мы получим, так сказать, эстетическое удовольствие — а попросту говоря, ощутим счастье.

Серега, надо заметить, слыл довольно грозным хулиганом (как я узнал впоследствии).

## Для справки (обряд инициации)

Во время обряда инициации посвящаемый подвергается тяжелым физическим и психическим испытаниям, максимально приближающим его к опыту клинической смерти. Л. Леви-Брюль в книге «Первобытное мышление» (1922) рассказывает об этом так:

*«Новопосвящаемые отделяются от женщин и детей, с которыми они жили до этого времени. Обычно отделение совершается внезапно и неожиданно. Будучи доверены попечению и наблюдению определенного взрослого мужчины, с которым они, как правило, находятся в родственной связи, новопосвящаемые обязаны пассивно подчиняться всему, что с ними делают, и переносить без каких бы то ни было жалоб всякую боль. Испытания протекают долго и мучительно, а порой доходят до настоящих пыток. Тут мы встречаем лишение сна, пищи, бичевание и сечение палками, удары дубиной по голове, выщипывание волос, соскабливание кожи, вырывание зубов, обрезание, подрезание, кровопускание, укусы ядовитых муравьев, душение дымом, подвешивание при помощи крючков, вонзаемых в тело, испытание огнем и т. д. Несомненно, второстепенным мотивом в этих обычаях может служить стремление удостовериться в храбрости и выносливости новопосвящаемых – испытать их мужество, убедиться, способны ли они выдержать боль и хранить тайну. Главная первоначальная цель, которую преследуют при этом, – мистический результат, совершенно не зависящий от их воли: речь идет о том, чтобы установить сопричастность между новопосвящаемым и мистическими реальностями, каковыми являются сама сущность общественной группы, тотемы, мифические или человеческие предки. Путем установления сопричастности посвящаемому дается, как уже говорилось,*

новая душа. Здесь появляются непреодолимые для нашего логического мышления трудности, вызываемые вопросом о единстве или множественности души. Между тем для пра-логического мышления нет ничего проще и легче, чем представить себе то, что мы называем душой, как нечто одновременно и единое, и множественное. Как индейский охотник Северной Америки, постясь восемь дней, устанавливает между собой и духом медведей мистическую связь, которая даст ему возможность выследить и убить медведей, так и испытания, налагаемые на посвящаемых, устанавливаются между ними и мистическими существами, о которых идет речь в данном случае, необходимый контакт, без которого слияние, являющееся целью всех этих церемоний, не осуществилось бы. Важна не материальная сторона испытаний. Она столь же безразлична сама по себе, как боль, которую испытывает пациент нашего врача, безразлична для успеха хирургической операции<sup>1</sup>. Способы и средства, применяемые первобытными людьми для того, чтобы привести посвящаемых в состояние надлежащей восприимчивости, действительно очень болезненны. К ним прибегают, однако, не из-за болезненности, но от них не думают и отказываться по этой причине. Все свое внимание они устремляют на тот момент, который единственно и имеет значение: на состояние особой восприимчивости, в которое надлежит привести посвящаемых, чтобы осуществилась желанная сопричастность. Состояние восприимчивости заключается главным образом в своего рода деперсонализации, потере сознания, вызываемой усталостью, болью; истощением нервных сил, лишениями, одним словом,

---

<sup>1</sup> Это, пожалуй, неверно. Материальная сторона испытаний важна, поскольку символически выражает расчленение (поедание мифическим зверем) посвящаемого, а также то, что посвящаемый уже мертв (не ест, не пьет, не видит, не дышит...).

*в мнимой смерти, за которой следует новое рождение. Женщинам и детям (которым запрещено присутствовать при подобных церемониях под страхом самых суровых наказаний) внушают, что новопосвящаемые действительно умирают. Это убеждение внушают и посвящаемым, сами старики, возможно, в известном смысле разделяют такую веру. "Цвет смерти белый, и новопосвящаемые выкрашены в белый цвет". Если, однако, мы вспомним, чем являются смерть и рождение для пра-логического мышления, то увидим, что это мышление должно было так представлять себе состояние, делающее возможными сопричастности, в которых и заключается посвящение юношей. Смерть отнюдь не полное и простое упразднение и уничтожение всех форм деятельности и существования, составляющих жизнь. Первобытный человек никогда не имел ни малейшего представления о таком полном уничтожении. То, что мы называем смертью, никогда не воспринимается им как нечто законченное и полное. Мертвые живут и умирают, и даже после второй смерти они продолжают существовать, дожидаясь нового перевоплощения. То, что мы называем смертью, совершается в несколько приемов. Первая стадия смерти, подражание которой дают испытания посвящения, не что иное, как перемена места, перенесение души, которая мгновенно покинула тело, оставаясь, однако, в непосредственном соседстве с ним. Это начало перерыва сопричастности. Оно ставит личность в совершенно особое состояние восприимчивости, родственное сну, каталепсии, экстазу, которые во всех первобытных обществах являются постоянными условиями общения с невидимым миром».*

## Сущностная форма

Я полагаю, что сущностная форма (die Grundform — как называл Гёте свое открытие в морфологии растений<sup>2</sup>) любого сюжетного литературного (или кинематографического) произведения выглядит следующим образом:

*Герой ↔ Источник жизни (и смерти) ↔ Двойник-антипод героя*

Герой погружается в «источник жизни и смерти», растворяется в нем, умирает, возрождается. В ходе этой метаморфозы он встречается свое отражение в «источнике жизни и смерти», своего двойника-антипода.

«Источник жизни и смерти» чаще всего представлен либо пожирающим героя мифическим зверем, либо «хозяйкой зверей» (Прекрасной Дамой или Бабой-Ягой), либо стихией (например, морем или снежной бурей). Иногда это дерево («мировое дерево») или зеркало.

*Несколько примеров из литературы:*

Гильгамеш ↔ Хумбаба/бык богини Иштар ↔ Энкиду;

Петр Гринев ↔ снежная буря (а также Маша и императрица) ↔ Пугачев;

---

<sup>2</sup> В одном из писем к Шарлотте фон Штейн Гёте пишет: «Что мне в настоящее время дает наибольшую отраду — так это жизнь растений. Все само навязывается мне, мне нет необходимости думать об этом, все само идет мне навстречу, и все огромное царство становится столь простым, что я тут же вижу ответ на наиболее сложные вопросы. Если бы я только мог сообщить свою догадку и радость кому-либо, но это невозможно. И это не греза и не причуда: я начинаю замечать сущностную форму, которой, видимо, Природа постоянно играет и из которой она производит свое великое разнообразие».

Измаил ↔ Белый кит ↔ Квикег;  
д'Артаньян ↔ Миледи ↔ де Рошфор;  
князь Мышкин ↔ Настасья Филипповна ↔  
Рогожин;  
Малыш ↔ фрёкен Бок ↔ Карлсон.



Сцена из мультфильма Бориса Степанцева «Малыш и Карлсон» (1968) по повести Астрид Линдгрен «Малыш и Карлсон, который живет на крыше» (1955)

### ***Источник жизни и смерти (варианты и приметы)***

1) Мифический зверь, поглощающий героя и извергающий его. Или зверь, убиваемый поглощенным и стремящимся наружу героем<sup>3</sup>. Или зверь, разгры-

---

<sup>3</sup> Например, в поэме Генри Лонгфелло «Песнь о Гайавате» (1855) Гайавата убивает Великого Осетра (Мише-Наму), сжав его сердце (перевод Ивана Бунина): «И опять могучий Нама / Услыхал нетерпеливый, / Дерзкий вызов, прозвучавший / По всему Большому Морю. / Сам тогда он с дна поднялся, / Весь дрожа от дикой злобы, / Боевой блистая краской / И доспе-хами брядая, / Быстро прыгнул он к пироге, / Быстро выско-

зающий героя — с последующим оживлением оного. Может быть и так, что герой ест мифического зверя (приносит его в жертву). В общем, обоюдное поедание. Вариантом мифического зверя является людоед<sup>4</sup>.

2) Замкнутое пространство (на самом деле утроба мифического зверя), в котором оказывается герой. Пещера, туннель, подземелье, тюрьма, мешок<sup>5</sup>, некая

---

чил всем телом / На сверкающую воду / И своей гигантской  
пастью / Поглотил в одно мгновение / Гайавату и пирогу. /  
Как бревно по водопаду, / По широким черным волнам, / Как  
в глубокую пещеру, / Соскользнула в пасть пирога. / Но, оч-  
нувшись в полном мраке, / Безнадёжно оглянувшись, / Вдруг  
наткнулся Гайавата / На большое сердце Намы: / Тяжело  
оно стучало / И дрожало в этом мраке. / И во гневе мощной  
дланью / Стиснул сердце Гайавата, / Стиснул так, что Мише-  
Нама / Всеми фибрами затрясся, / Зашумел водой, забился, /  
Ослабел, ошеломленный / Нестерпимой болью в сердце».

<sup>4</sup> Например, в одном из мифов папуасов маринд-аним рассказывается о Сосоме-«пожирателе мальчиков»: «Едва зазвучит голос Сосома, женщины и дети покидают деревню. Мужчины, знающие Сосома, подзывают больших мальчиков и вместе с ними отправляются на площадку великана. Но мальчики очень его боятся. Всю ночь на площадке великана раздается пение. Наконец, песни умолкают. Тогда появляется Сосом и одного за другим забирает мальчиков. В то время как он пожирает второго, первый уже выходит из его заднего прохода. И так продолжается до тех пор, пока великан не сожрет и не пропустит через себя всех мальчиков. В теле Сосома мальчики становятся юношами, и когда они после праздника возвращаются домой, то уже надевают юношеские украшения. Молодые люди, ставшие людьми Сосома, имеют право видеть деревенскую гуделку, из которой исходит голос великана».

<sup>5</sup> Одна из неприятных разновидностей двойника-антипода: чёрт с мешком, в котором либо находятся собранные им души, либо монеты для покупки душ. Например, «Песочный человек» Гофмана: «Подстрекаемый лобопытством и желая обстоятельно разузнать все о Песочном человеке и его отношении к детям, я спросил наконец старую нянюшку, пестовавшую мою младшую сестру, что это за человек такой, Песочник? "Эх, Танельхен, — сказала она, — да неужто ты еще не знаешь? Это такой злой человек, который приходит за детьми, когда они упрямятся и не

запретная территория. Это может быть оживающий дом (как в некоторых фильмах ужасов).

3) Стихия, в которую герой оказывается погруженным. Вода (море, озеро, река, подводное царство). Огонь (а также кипящая вода). Снег (или снежная буря). Песок. Лес. (На самом деле здесь то же поедание мифическим зверем, отчего стихия нередко сравнивается с живым существом.)

4) «Хозяйка леса, зверей и птиц», Великая Мать (Баба-Яга, Прекрасная Дама, богиня охоты — девственная Артемида, охраняющая молодняк и рожениц)<sup>6</sup>.

---

хотят идти спать, он швыряет им в глаза пригоршню песку, так что они заливаются кровью и лезут на лоб, а потом кладет ребят в мешок и относит на луну, на прокорм своим детушкам, что сидят там в гнезде, а клювы-то у них кривые, как у сов, и они выклевают глаза непослушным человеческим детям»». В повести Гоголя «Портрет»: «Старик сел почти у самых ног его и вслед за тем что-то вытащил из-под складок своего широкого платья. Это был мешок». Мешок в произведениях может принимать разные виды — например, вид кожаного портфеля.

<sup>6</sup> Образы «хозяйки леса», «хозяина леса» (мифического зверя), самого леса (представляющего стихию) могут сливаться (поскольку все три образа суть ипостаси «источника жизни и смерти»). Например, в рассказе Уильяма Фолкнера «Медведь» (1942) мальчик проходит посвящение в лесной чаще, хозяином, духом, воплощением которой является медведь («чаща, обиталище старого медведя, стала его университетом, а медведь этот, издавна одинокий и бездетный, точно сам себя бесполо породивший, — его alma mater»). Когда медведь ударом лапы ранил гончую собаку, мальчику кажется, что это сделал сам оживший одушевленный лес («мальчику казалось, что не живое существо, а сам лес нагнулся к ней на секунду и легонько шлепнул за дерзость»). А вот и образ женщины, возникающий из образа медведя (сравнение здесь возвращает к мифу): «Впереди ведь охоты, еще и еще. Ему всего одиннадцатый. И во мгле будущего, где рождается и принимает облик время, мерещились мальчику двое: неподвластный смерти старый медведь и он сам — рядовым, но участником. Ибо теперь он знал, чем несло от попрятавшихся



*Валентин Серов. Похищение Европы (1910). В этой картине хорошо видно единство стихии (моря), «Прекрасной Дамы» и мифического зверя (быка). В смысле мифа эти три образа — синонимы. Их соединение в едином изображении и составляет особую, магическую силу картины*

«Хозяйка леса» в произведении может быть не одна: герой может встретить как ее положительную, так и ее отрицательную ипостась. Кроме того, могут быть одновременно представлены разные возрастные и родственные варианты «хозяйки зверей»: она может приходиться герою матерью, женой (возлюбленной) или сестрой, даже дочерью<sup>7</sup> или кем-то вроде дочери

---

собак и что омедняло слону, он познал страх — так при виде женщины, много любившей и любимой многими, или даже только при виде ее спальни в подростке, в юноше пробуждается знание о любви и страсти, об извечном опыте и наследстве, во владение которым его еще не ввели».

<sup>7</sup> В рассказе Эдгара По «Морелла» возлюбленная героя (имя которой — Морелла — говорит о том, что она есть воплощение богини смерти), умерев, полностью возрождается в своей (и героя) дочери (вариант романтического образа «мертвой возлюбленной», навещающей героя).

(как в «Лолите» Набокова<sup>8</sup>). Герой входит в «хозяйку зверей», чтобы затем из нее родиться (подобно тому как он выходит на свет из поглотившего его мифического зверя). Герой одновременно и любовник, и фаллос, и новорожденный ребенок. Прекрасную Даму можно также рассматривать как женскую ипостась двойника-антипода героя (для героя двойник-антипод как бы просвечивает сквозь нее).



*Кадр из фильма «Фауст» (1926) Фридриха Мурнау. Мефистофель являет Фаусту Елену Прекрасную. (Мефистофель по отношению к Фаусту выступает как руководящий «посвящением» двойник-антипод.)  
Перед нами картинка «сущностной формы»*

Прекрасная Дамы, будучи очеловеченной стихией, нередко является в виде оживающей картины, статуи,

---

<sup>8</sup> «В возрастных пределах между девятью и четырнадцатью годами встречаются девочки, которые для некоторых очарованных странников, вдвое или во много раз старше них, обнаруживают истинную свою сущность — сущность не человеческую, а нимфическую (т. е. демонскую); и этих маленьких избранных я предлагаю именовать так: нимфетки».

куклы<sup>9</sup> (материя оживает, природа обретает лицо, обращенное к герою), а также в виде очеловеченного дерева, вступающего в диалог с героем (такова, например, рябина в романе Пастернака «Доктор Живаго») <sup>10</sup>.



*Марья Тимофеевна Лебядкина (со Ставрогиным) из фильма Анджее Вайды «Бесы» (1988) (по одноименному роману*

---

<sup>9</sup> Вспомните куклу Олимпию в «Песочном человеке» Гофмана. Герой рассказа Натанаэль смотрит на Олимпию (которая видна, но неясно, через окно противоположного дома), после чего в его комнате появляется его двойник-антипод Коппола (он же, как выясняется позже, конструктор Олимпии) — и предлагает Натанаэлю купить множество глаз: Коппола выкладывает на стол очки, которые называет глазами и которые представляются таковыми потенциальному покупателю («тысячи глаз взирали на Натанаэля, судорожно мигали и тарачились...»). Затем Коппола дает Натанаэлю подзорную трубку, Натанаэль смотрит в нее на Олимпию.

<sup>10</sup> Вариантом соотнесенного с человеком дерева («мирового дерева») может выступать и дорога — как, к примеру, в практике сибирских шаманов или в повести Ивана Катаева «Ленинградское шоссе» (1933): «Улица летела мимо дома, мимо гроба, купаясь в просторах светлого воздуха, настигающе звенела трамваями, шуршала и погромыхивала по асфальту. Ленинградское шоссе уносилось вдаль, вдаль, сквозь дачные пригороды, парки, леса, кочкарник, болота, — на сотни километров вдаль, в туманы севера; всей протяженностью своей оно свидетельствовало о бесконечности жизни, о слитности ее мгновений и частиц».

Достоевского). Лебядкина и в самом романе имеет некоторое сходство с куклой<sup>11</sup>. Вместе с тем Марья Лебядкина воплощает в себе и Царевну Лебедь, и Деву Марию – так сказать, христианскую Артемиду – богиню-девственницу, покровительницу рожениц и звериного молодняка, своего рода всеобщую мать (девственное материнство)<sup>12</sup>

Прекрасная Дама может представлять как утопленница (ожившее лицо неживой стихии). Она нередко

---

<sup>11</sup> «Она была болезненно худа и прихрамывала, крепко набелена и нарумянена, с совершенно оголенной длинной шеей, без платка, без бурнуса, в одном только стареньком темном платье, несмотря на холодный и ветреный, хотя и ясный сентябрьский день; с совершенно открытою головою, с волосами, подвязанными в крошечный узелок на затылке, в которые с правого боку воткнута была одна только искусственная роза, из таких, которыми украшают вербных херувимов».

<sup>12</sup> «И все больше о своем ребеночке плачу...

– А разве был? – подтолкнул меня локтем Шатов, все время чрезвычайно прилежно слушавший.

– А как же: маленький, розовенький, с крошечными такими ноготочками, и только вся моя тоска в том, что не помню я, мальчик аль девочка. То мальчик вспомнится, то девочка. И как родила я тогда его, прямо в батист да в кружево завернула, розовыми его ленточками обвязала, цветочками обсыпала, снарядила, молитву над ним сотворила, некрещеного понесла, и несу это я его через лес, и боюсь я лесу, и страшно мне, и всего больше я плачу о том, что родила я его, а мужа не знаю.

– А может, и был? – осторожно спросил Шатов.

– Смешон ты мне, Шатушка, с своим рассуждением. Было, может, и был, да что в том, что был, коли его все равно что и не было? Вот тебе и загадка нетрудная, отгадай-ка! – усмехнулась она.

– Куда же ребенка-то снесла?

– В пруд снесла, – вздохнула она.

Шатов опять подтолкнул меня локтем.

– А что, коли и ребенка у тебя совсем не было и все это один только бред, а?

– Трудный ты вопрос задаешь мне, Шатушка, – раздумчиво и безо всякого удивления такому вопросу ответила она, – на этот счет я тебе ничего не скажу, может, и не было; по-моему, одно только твое любопытство; я ведь все равно о нем плакать не перестану, не во сне же я видела? – И крупные слезы засветились в ее глазах».

возникает на фоне моря или озера. Прекрасная Дама может на поверку оказаться «мертвой царевной»: она разлагается, она — «источник смерти»<sup>13</sup>. Прекрасная Дама нередко приносится в жертву: бывает убита (часто зарезана) двойником-антиподом героя.



*Автомобиль принцессы Смерти из фильма Жана Кокто «Орфей» (1950). (Автомобиль — как, кстати сказать, и трамвай — может выступать в качестве мифического зверя, поглощающего героя.) Мотоциклисты по бокам — помощники принцессы Смерти (Азраил и Рафаил). Внутри — мертвый Орфей (который потом воскреснет). Машину ведет «живой мертвец» Эртебиз*

<sup>13</sup> Например, в книге Пола Радина «Трикстер» о мифическом Кролике-трикстере индейцев виннебаго рассказывается следующее: «Кролик посмотрел в ее (бабушки. — И. Ф.) сторону и увидел, что часть ее спины осела, как оседает земля. И он увидел людей, исчезающих под оседающей землей». Сюда же можно отнести и «чахоточную деву» (пушкинскую Музу) из стихотворения «Осень», а также других «мертвых возлюбленных» из пушкинской поэзии (например, русалок-утопленниц).

5) Зеркало, часто сопровождающее Прекрасную Даму<sup>14</sup>. Иногда в него смотрится герой (при этом либо сразу замечая в зеркале двойника, либо видя лишь свое отражение, но продвещающее скорое явление двойника в действительной жизни). Зеркало равнозначно погружению в водную стихию и может быть представлено водной поверхностью.



*Принцесса Смерть (Мария Казарес) из фильма Жана Кокто «Орфей» (1950) по одноименной пьесе «Орфей» (1926)<sup>15</sup>*

<sup>14</sup> Так, в гётевском «Фаусте» Елена является Фаусту в зеркале: Was seh ich? Welch ein himmlisch Bild / Zeigt sich in diesem Zauberspiegel! («Что я вижу? Какой небесный образ является: «показывается» в этом волшебном зеркале!»)

<sup>15</sup> «Смерть проходит на сцену через зеркало. За нею следуют двое ее помощников. Смерть в бальном платье и манто. Помощники в костюмах хирургов. Лица их закрыты марлей, угадываются только глаза. На руках резиновые перчатки. Они несут два больших, очень элегантных черных чемодана. Смерть быстро выходит на середину комнаты и останавливается. <...>

*Эртебиз.* Я открываю вам тайну тайн. Зеркала — это двери, через которые приходит и уходит Смерть. Не говорите никому об этом. Смерть работает в зеркале, словно пчела в стеклянном улье. Прощайте же. Удачи!

*Примечание.* Если герой — женщина, то повествование может вестись с позиции «хозяйки зверей» (как в стихотворениях Марины Цветаевой) или ожившей статуи (как в стихотворениях Анны Ахматовой).

Так, Марина Цветаева предстает перед нами и «мировым деревом» (рябиной: «Красною кистью / Рябина зажглась, / Падали листья. / Я родилась»), и стихией («Кто создан из камня, кто создан из глины, — / А я серебрюсь и сверкаю! / Мне дело — измена, мне имя — Марина, / Я — бренная пена морская»), и, кажется, Артемидой, девственной богиней охоты («Доблесть и девственность!..»)



*Артемиды, изображенная в виде «повелительницы зверей» (внизу по бокам — медведи). Беотийская амфора, ок. 680 г. до н. э.*

---

*Орфей.* Но ведь зеркало твердое.

*Эртебиз* (с поднятой рукой). В этих перчатках вы пройдете сквозь зеркала, как сквозь воды».

Принцесса Смерть и Эртебиз (мифический «живой мертвец», проводник Орфея в царство умерших и обратно) в конце фильма спасают Орфея (возвращают к жизни после того, как его растерзали «менады»).

Однако в современном мире женщина вполне может проходить инициацию и по мужскому образцу (то есть встречать двойника-антипода своего пола) — так, например, происходит в фильме Ингмара Бергмана «Персона» (1966) или в фильмах Кшиштофа Кесьлёвского «Двойная жизнь Вероники» (1991) и «Три цвета: Синий»<sup>16</sup> (1993).



*Кадр из фильма «Персона». Лицо, соединенное из двух половинок: слева — медсестра Альма, справа — госпожа Элизабет Фоглер, пациентка и двойник-антипод Альмы<sup>17</sup>. Альма*

- 
- <sup>16</sup> Героиня фильма Кесьлёвского «Три цвета: Синий», Жюли, у которой в автокатастрофе погибли муж и дочь, встречает соседку по дому — стриптизершу Люсиль. Она-то и помогает Жюли пережить трагедию (причем помогает практически невольно). В фильме «Двойная жизнь Вероники» мы видим самых настоящих двойников, двух Вероник. (И одна из них незримо помогает другой, которая, ощущая это, говорит: «Я всю жизнь была здесь и не здесь одновременно. Это трудно объяснить. Но я всегда знаю... я чувствую, что должна делать»). Примечательно, что «источником жизни и смерти» (вместо «Прекрасной Дамы»), сюжетно расположенным между этими «двойницами», выступает мужчина — кукольник и сказочник Александр.
- <sup>17</sup> При этом кадре Альма говорит: «Нет, я не похожа на тебя. Я не чувствую, как ты. Я — сестра Альма. Я здесь, чтобы помочь тебе. Я не Элизабет Фоглер. Ты — Элизабет Фоглер!» Альма

благодаря своей пациентке проходит инициацию. Бергман (в книге «Картины») сформулировал это следующим образом: «Сестра Альма через фру Фоглер обретает себя». Латинское слово «persona» означает «маска». Сам того не ведая (но ведомый художественным чутьем), Бергман в этом кадре воспроизвел индейскую сакральную маску, в которой одна половина лица — от человека, а другая — от духа

## Двойник-антипод героя (варианты и приметы)

1) Двойник-антипод — персонаж, оказывающий (по своей воле или невольно) решающее воздействие на судьбу героя. Он появляется на фоне «источника жизни и смерти». Поскольку он — «судьбообразующий» персонаж, то может явиться с книгой, в которой судьба героя уже написана. (Например, так происходит в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген», где юный Генрих обнаруживает у отшельника в пещере книгу, иллюстрированную миниатюрами, на непонятном ему провансальском языке — и узнает на миниатюрах себя в различных ситуациях своей будущей жизни.) Впрочем, иногда с книгой является Прекрасная Дама/«хозяйка зверей» (например, в рассказе Герберта Уэллса «Дверь в стене»<sup>18</sup>, в фильме Тарковского «Зеркало»).

---

превратилась в своего двойника-антипода — и испугалась. А ранее она говорила: «... мы же очень похожи. <...> И я бы сумела превратиться в тебя. Если бы постаралась. Я хочу сказать, внутренне. А ты как считаешь?»

<sup>18</sup> «Потом появилась строгая темноволосая женщина с бледным серьезным лицом и мечтательными глазами, с книгой в руках, в длинном одеянии бледно-пурпурного цвета, падавшем мягкими складками. Она поманила меня и увела с собой на галерею над залом. <...> Мы подошли к скамье на галерее. Я стал рядом с ней, собираясь заглянуть в книгу, которую



*Павел Филонов. Герой и его судьба (1909)*

2) Герой видит своего буквального (точного) двойника. Наяву или в воображении («Годы учения Вильгельма Мейстера» Гёте, «Эликсиры дьявола» Гофмана, «Вильям Вильсон» Эдгара По, «Двойник» и «Подросток» Достоевского, «Двойник» Жозе Сарамаго)<sup>19</sup>.

---

она открыла у себя на коленях. Страницы распахнулись. Она указывала мне, и я в изумлении смотрел: на оживших страницах книги я увидел самого себя. Это была повесть обо мне; в ней было все, что случилось со мной со дня моего рождения. Я дивился, потому что страницы книги не были картинками, ты понимаешь, а реальной жизнью».

<sup>19</sup> Иногда и сам писатель, одаряющий своего героя буквальным двойником, действительно встречал двойника. Так, Э. Т. А. Гофман записывает в дневнике: «Накатывает предчувствие смерти. Двойники». Август Стриндберг рассказывает в автобиографической книге «Слово безумца в свою защиту» (1893): «Я дошел тогда до такого состояния, что среди белого дня стал всего бояться, не мог оставаться один в комнате, потому что мне чудилось, что я вижу самого себя, и друзья мои были вынуждены по очереди стеречь меня ночи напролет,



Вильям Вильсон со своим двойником. Иллюстрация Артура Рэкема (1935) к одноименному рассказу Эдгара По (1839). Двойника также зовут Вильям Вильсон (William Wilson) — и даже сама переключка звучания имени и фамилии выражает двойничество. Двойник Вильсона, помимо того что физически является копией героя, родился в один с ним день, попадает в одну и ту же школу и т. п., имеет целый набор «вторичных» двойнических признаков: он беспрестанно влияет на судьбу героя (являясь воплощением его со-

---

зажигая по несколько свечей и разводя огонь в печи». Тема буквальных двойников живо интересовала и Бунина. В его автобиографическом романе «Жизнь Арсеньева» (1930) герой читает героине автобиографическую книгу Гёте «Поэзия и правда: из моей жизни» (1831). И между ними происходит в этой связи такой разговор:

«Она внимательно слушала. Потом вдруг спрашивала:

— А скажи, зачем ты прочел мне это место из Гёте? Вот, как он уезжал от Фредерики и вдруг мысленно увидел какого-то всадника, ехавшего куда-то в сером камзоле, обшитом золотыми галунами. Как это там сказано?

— “Этот всадник был я сам. На мне был серый камзол, обшитый золотыми галунами, какого я никогда не носил”.

— Ну да, и это как-то чудесно и страшно».

вести)<sup>20</sup>, может говорить только шепотом (шепот здесь – синоним «тени», так сказать, тень голоса<sup>21</sup>), кажется отражением в зеркале, в конце концов погибает, пронзенный шпагой героя в поединке (двойник – образ героя, проходящего через смерть)<sup>22</sup>. Примечателен и обмен плащами<sup>23</sup>. Путь же к двойнику лежит через лабиринт, которым в рассказе

<sup>20</sup> «Я уже не раз упоминал об отвратительном мне покровительственном тоне, который он взял в отношении меня, и о его частом назойливом вмешательстве в мои дела». «Можно лишь было сказать, что во всех тех многочисленных случаях, когда он в последнее время становился мне поперек дороги, он делал это, чтобы расстроить те планы и воспрепятствовать тем поступкам, которые, удайся они мне, принесли бы истинное зло».

<sup>21</sup> «...у соперника моего были, видимо, слабые голосовые связки, и он не мог говорить громко, а только еле слышным шепотом. <...> несмотря на присущий ему органический недостаток, ему удавалось подражать даже моему голосу. Громко говорить он, разумеется, не мог, но интонация была та же; и сам его своеобразный шепот стал поистине моим эхом».

<sup>22</sup> «Там, где еще минуту назад я не видел ничего, стояло огромное зеркало – так, по крайней мере, мне почудилось в этот первый миг смятения; и когда я в неопишемом ужасе шагнул к нему, навстречу мне нетвердой походкой выступило мое собственное отражение, но с лицом бледным и обрызганным кровью.

Я сказал – мое отражение, но нет. То был мой противник – предо мною в муках погибал Вильсон. Маска его и плащ валялись на полу, куда он их прежде бросил. И ни единой нити в его одежде, ни единой черточки в его приметном и своеобразном лице, которые не были бы в точности такими же, как у меня!»

<sup>23</sup> «...одно ошеломляющее обстоятельство. Плащ, в котором я пришел сюда, был подбит редчайшим мехом; сколь редким и сколь дорогим, я даже не решаюсь сказать. Фасон его к тому же был плодом моей собственной фантазии, ибо в подобных пустяках я, как и положено щеголю, был до смешного привередлив. Поэтому, когда мистер Престон протянул мне плащ, что он поднял с полу у двери, я с удивлением, даже с ужасом, обнаружил, что мой плащ уже перекинут у меня через руку (без сомнения, я, сам того не заметив, схватил его), а тот, который мне протянули, в точности, до последней мельчайшей мелочи его повторяет.

Странный посетитель, который столь гибельно меня разоблачил, был, помнится, закутан в плащ. Из всех собравшихся в тот вечер в плаще пришел только я. Сохраняя по возможности присутствие духа, я взял плащ, протянутый Престоном, незаметно кинул его поверх своего, с видом разгневанным и вызывающим вышел из комнаты...»

*выступает здание школы<sup>24</sup>. Лабиринт (как и в мифе о Тесее и Минотавре) есть «источник жизни и смерти», в который погружается проходящий обряд посвящения юноша*

3) Двойником-антиподом часто выступает брат, сводный брат (например, Евграф в «Докторе Живаго»),

---

<sup>24</sup> «Но дом! Какое же это было причудливое старое здание! Мне он казался поистине заколдованным замком! Сколько там было всевозможных запутанных переходов, сколько самых неожиданных уголков и закоулков. Там никогда нельзя было сказать с уверенностью, на каком из двух этажей вы сейчас находитесь. Чтобы попасть из одной комнаты в другую, надо было непременно подняться или спуститься по двум или трем ступенькам. Коридоров там было великое множество, и они так разветвлялись и петляли, что, сколько ни пытались мы представить себе в точности расположение комнат в нашем доме, представление это получалось не отчетливой, чем наше понятие о бесконечности. За те пять лет, что я провел там, я так и не сумел точно определить, в каком именно отдаленном уголке расположен тесный дортуар, отведенный мне и еще восемнадцатью или двадцатью делившим его со мной ученикам».

Прокравшись ночью по этому лабиринту к своему тезке, герой убеждается, что тот — его полный двойник:

«Однажды ночью, в конце пятого года пребывания в пансионе и сразу после только что описанной ссоры, я дождался, когда все погрузилось в сон, встал и, с лампой в руке, узкими запутанными переходами прокрался из своей спальни в спальню соперника. <...> Я взглянул — и вдруг оцепенел, меня обдало холодом. Грудь моя тяжело вздымалась, колени задрожали, меня объял беспричинный и, однако, нестерпимый ужас. Я перевел дух и поднес лампу еще ближе к его лицу. Неужели это... это лицо Вильяма Вильсона? Я, конечно, видел, что это его лицо, и все же не мог этому поверить, и меня била лихорадочная дрожь. Что же в этом лице так меня поразило? Я смотрел, а в голове моей кружился вихрь беспорядочных мыслей. Когда он бодрствовал, в суеде дня, он был не такой, как сейчас, нет, конечно, не такой. То же имя! Те же черты! Тот же день прибытия в пансион! Да еще упорное и бессмысленное подражание моей походке, голосу, моим привычкам и повадкам! Неужели то, что представилось моему взору, — всего лишь следствие привычных упражнений в язвительном подражании? Охваченный ужасом, я с трепетом погасил лампу, бесшумно выскользнул из каморки и в тот же час покинул стены старого пансиона, чтобы уже никогда туда не возвращаться».

двоюродный брат. Либо герой ощущает глубокое «братство» с этим человеком (например, в «Моби Дике» Измаил в определенный момент воспринимает Квикега как «кровного, неотторжимого брата»<sup>25</sup>).

4) Герой встречает териоморфного (звериного или звероподобного) двойника-антипода.



*Кузнецы. Богородская игрушка. XIX век<sup>26</sup>*

<sup>25</sup> «Поскольку я сидел с моим дикарем в одном вельботе, работая позади него вторым от носа веслом, в мои веселые обязанности входило также помогать ему теперь, когда он выполняет свой замысловатый танец на спине кита. Все, наверное, видели, как итальянец-шарманщик водит на длинном поводке пляшущую мартышку. Точно так же и я с крутого корабельного борта водил Квикега среди волн на так называемом «обезьяньем поводке», который прикреплен был к его тугому парусиновому поясу.

Это было опасное дельце для нас обоих! Ибо — это необходимо заметить, прежде чем мы пойдем дальше, — «обезьяний поводок» был прикреплен с обоих концов: к широкому парусиновому поясу Квикега и к моему узкому кожаному. Так что мы с ним были повенчаны на это время и неразлучны, что бы там ни случилось; и если бы бедняга Квикег утонул, обычай и честь требовали, чтобы я не перерезал веревку, а позволил бы ей увлечь меня за ним в морскую глубь. Словом, мы с ним были точно сиамские близнецы на расстоянии. Квикег был мне кровным, неотторжимым братом, и мне уж никак было не отделаться от опасных родственных обязанностей, порожденных наличием пеньковых братских уз».

<sup>26</sup> В повести Андрея Платонова «Котлован» (1930) мы видим медведя-молотобойца — звериного двойника землеко-

Это зверь, полужверь или человек в шкуре (тулупе и т. п.), обычно лохматый-волосатый-бородатый<sup>27</sup>. Или человек в сопровождении зверя (например, собаки). Возможны и другие признаки (дикое поведение, страшные зубы, звериный взгляд).

---

па Никиты Чиклина: «Кузнец качал мехом воздух в горн, а медведь бил молотом по раскаленной железной полосе на наковальне. <...> Кузнец ему указал на Чиклина, и медведь спокойно пошел за человеком, привычно держась впрямую, на одних задних лапах».

О двойничестве и связанном с ним ужасе мы читаем в «Записных книжках» Платонова: «Когда я вижу в трамвае человека, похожего на меня, я выхожу вон»; «Я не смотрю никогда в зеркало, и у меня нет фотографий»; «Если я замечу, что человек говорит те же слова, что и я, или у него интонация в голосе похожа на мою, у меня начинается тошнота». Вот также известный рассказ писателя из его письма жене: «Два дня назад я пережил большой ужас. Проснувшись ночью (у меня неудобная жесткая кровать) — ночь слабо светилась поздней луной, — я увидел за столом у печки, где обычно сижу я, самого себя. Это не ужас, Маша, а нечто более серьезное. Лежа в постели, я увидел, как за столом сидел тоже я и, полуулыбаясь, быстро писал. Причем то я, которое писало, ни разу не подняло головы и я не увидел у него своих слез. Когда я хотел вскочить или крикнуть, то ничего во мне не послушалось. Я перевел глаза в окно, но увидел там обычное смутное ночное небо. Глянув на прежнее место, себя я там не заметил. В первый раз я посмотрел на себя живого — с неясной и двусмысленной улыбкой, в бесцветном ночном сумраке. До сих пор я не могу отделаться от этого видения и жуткое предчувствие не оставляет меня. Есть много поразительного на свете. Но это — больше всякого чуда».

<sup>27</sup> Поглядим на беглого каторжника Вотрена (по кличке «Обмани-смерть») из романа Бальзака «Отец Горио»: «Пощупайте! — сказал этот необыкновенный человек, расстегивая жилет и обнажая грудь, мохнатую, как спина медведя, поросшую какой-то противной буро-рыжей шерстью». Он здесь обращается к Эжену де Растиньяку (двойником-антиподом которого является).



*Кадр из фильма Жана Ренуара «Будю, спасенный из воды» (1932). Бродяга Будю с его собакой. Оба кучерявые, оба едят один кусок, оба падают в воду. В фильме Будю надевает одежду своего спасителя (а в конце фильма — одежду, снятую с пугала), делает стойку на руках, пускает по реке свой черный котелок... А зовут его Приап — и свое имя он в фильме отрабатывает по полной. (Обо всех этих «двойнических» элементах речь впереди)*

5) Герой встречается некую «тень», некий призрак. Встречает свою «тень». Вариант «тени» — чёрт, Мефистофель.

Иногда герой встречается двойника-антипода в виде человека в черном костюме (черном плаще). «Черный человек» (у Пушкина, Есенина) — вариант «тени»<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Например, в рассказе Леонида Андреева «Он» (двойник-тень появляется после того, как герой подпал под чары Прекрасной Дамы, утонувшей русалки, женщины-моря, женщины-снега): «Кажется, я начал уже засыпать, как вдруг



*Бела Лугоши в фильме «Дракула» (1931)*

почувствовал, что за окном кто-то стоит, что-то вроде тени обрисовалось на белой занавеске. <...> “По-видимому, кто-нибудь приехал и не знает, как войти в дом”, — подумал я и с чувством легкой тревоги подошел к окну и отдернул занавеску... да, прямо передо мною, по грудь возвышаясь над подоконником, стоял кто-то и неподвижно-темным лицом смотрел на меня. Немного растерявшись, я сделал рукой что-то вроде приветственного знака, но он не ответил и остался совершенно неподвижен; я постучал пальцами по стеклу — та же неподвижность темной фигуры и темного, погруженного в тень лица.

— Что вам надо? — негромко спросил я, забывая, что сквозь двойные зимние рамы голос мой не может быть слышен.

И действительно, ответа не последовало, и так же неподвижно и прямо смотрело на меня темное лицо. “Ну погоди же, — подумал я сердито. — Я тебя поймаю!” Но не успел я повернуться от окна, как он уже начал отходить — медленно, не торопясь, на мгновение обрисовавшись темным профилем. Я успел еще заметить, что плечи его прямо и необыкновенно широки и что на голове у него невысокий котелок...»

б) Двойник может являться во сне или как бы во сне, то есть представлять перед просыпающимся героем словно в продолжение сна. Так возникает перед Гильгамешем Энкиду (во сне: сначала в виде падающего с неба камня, затем — в виде падающего с неба топора), перед Раскольниковым — Свидригайлов в «Преступлении и наказании»<sup>29</sup>, перед Обломовым — Штольц<sup>30</sup> в романе Гончарова «Обломов» («Обломов очнулся: перед ним наяву, не в галлюцинации, стоял настоящий, действительный Штольц»), перед Николкой — Лариосик (Ларион Ларионович) в романе Булгакова «Белая гвардия» — кстати сказать, с птичьей клеткой («Я птицу захватил с собой, — сказал неизвестный, вздыхая, — птица — лучший друг человека»).

---

<sup>29</sup> «Он тяжело перевел дыхание, — но странно, сон как будто все еще продолжался: дверь его была отворена настежь, и на пороге стоял совсем незнакомый ему человек и пристально его разглядывал.

Раскольников не успел еще совсем раскрыть глаза и мигом закрыл их опять. Он лежал навзничь и не шевельнулся. “Сон это продолжается или нет”, — думал он и чуть-чуть, неприметно опять приподнял ресницы поглядеть: незнакомый стоял на том же месте и продолжал в него вглядываться».

<sup>30</sup> Штольц любопытен тем, что, с одной стороны, он двойник-антипод, постоянно противопоставляемый герою и стремящийся влиять на судьбу героя, с другой же стороны, Штольц — «липовый» двойник, потому что на судьбу Обломова у него как раз таки и не получается повлиять (как и Ольга Ильинская — «липовая» Прекрасная Дама). На судьбу Обломова влияет другая команда: госпожа Пшеницына (своего рода Деметра) и ее «братец». Подвижные голые локти госпожи Пшеницыной, кстати сказать, напоминают двух резвых зверушек («Обломову видна была только спина хозяйки, затылок и часть белой шеи да голые локти. — Что это она там локтями-то так живо ворочает? — спросил Обломов»).



Рене Магритт. Терапевт. Здесь, помимо птичек-антиподов (и клетки — закрытого пространства, утробы людоеда), очевидны как нечеловеческая природа двойника, так и некоторые характерные его приметы: шляпа (вместо снятой головы), котомка (обычно знак чрева, утробы — но здесь похожая и на снятую, безглазую голову), трость (вместо жертвенного ножа)<sup>31</sup> и покрывало (аналогичное по роли плащу, шубе, расстегнутому пальто — вариантам съёмной и подлежащей обмену звериной шкуры)<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Трость в качестве жертвенного ножа (обычно возникающего между двойниками) мы видим и в поэме Сергея Есенина «Черный человек»: «“Черный человек! / Ты — прескверный гость! / Эта слава давно / Про тебя разносится”. / Я взбешен, разъярен, / И летит моя трость / Прямо к морде его, / В переносицу... / <...> ...Месяц умер, / Синее в окошко рассвет. / Ах, ты, ночь! / Что ты, ночь, наоверкала! / Я в цилиндре стою. / Никого со мной нет. / Я один... / И — разбитое зеркало...»

<sup>32</sup> Пальто подчас само может выступать в качестве двойника — например, в автобиографической повести Рюноске Акутагавы «Зубчатые колеса» (1927): «Мне показалось, что пальто, висящее на стене, — это я сам, и я поспешно швырнул его в шкаф, стоявший в углу. Потом подошел к трюму и внимательно посмотрел в зеркало. У меня на лице под кожей обозначились впадины черепа».

7) Герой встречается двойника-антипода в виде экзотического (чаще всего восточного) чужеземца (перса, монгола<sup>33</sup>, просто смуглого человека, человека с узкими глазами). На самом деле это вариант «тени» (о чем говорит смуглость, иногда — высокий рост).



*Кадр из фильма Джима Джармуша «Мертвец» (1995). Индеец, назвавшийся «Никто», — двойник-антипод главного*

<sup>33</sup> Тут можно вспомнить и некоторых гоголевских персонажей, и «персидского подданного Шишнарфнэ» из романа Андрея Белого «Петербург» (1914), играющего роль двойника-чёрта («и из тьмы перед самым лицом его вдруг сложилось лицо персидского подданного»). В том же романе возникает и двойник-монгол: «Темно-желтая пара Липпанченки напомнила незнакомцу темно-желтый цвет обой его обиталища на Васильевском Острове — цвет, с которым связалась бессонница и весенних, белых, и сентябрьских, мрачных, ночей; и, должно быть, та злая бессонница вдруг в памяти ему вызвала одно роковое лицо с узкими, монгольскими глазками; то лицо на него многократно глядело с куска его желтых обой». Да и вообще страх перед «панмонголизмом» на рубеже веков есть не что иное, как страх перед двойником-антиподом. Аналогичный глобальный двойник (двойник-антипод не только главного героя Ульриха, но и всей цивилизации, в которой этот герой проживает) есть и в романе Роберта Музиля «Человек без свойств» (1930). Это «убийца женщин Моосбругер». «Чем-то неведомым Моосбругер касался его больше, чем его, Ульриха, собственная жизнь, жизнь, которую он, Ульрих, вел; Моосбругер волновал его как темное стихотворение, где все немного искажено и смещено и являет какой-то раздробленный, таящийся в глубине души смысл».

го героя (бухгалтера Уильяма Блейка<sup>34</sup>). Полосатая раскраска делает лицо индейца темно-светлым (в черно-белом фильме все предстает как соединение, чередование света и тьмы) и обещает герою опыт смерти<sup>35</sup>

8) Герой встречает двойника-антипода в виде нищего, оборванца, человека в лохмотьях. В виде человека, утратившего социальный статус, ставшего частью природы, вернувшегося в грязь. В виде человека, за-

---

<sup>34</sup> Американский юноша (второй половины XIX века), попавший на Дикий Запад, носит имя английского поэта-духовидца (William Blake, 1757–1827). Стихов своего тезки он не знает, зато индеец знает их и даже разговаривает ими. Смысл такого художественного хода: современный Уильям не ведает, что в нем самом заложено, — и двойник-антипод помогает герою открыть (постепенно) самого себя.

<sup>35</sup> Так, в автобиографической (и предсмертной) повести Рюноскэ Акутагавы «Зубчатые колеса» (1927) герой встречает очередного двойника-антипода, отмечая при этом навязчиво попадающееся ему на глаза сочетание черного и белого: «Тут навстречу мне, выпятив грудь, прошел близорукий иностранец лет сорока. Это был швед, живший по соседству и страдавший манией преследования. И звали его Стриндберг. Когда он проходил мимо, мне показалось, будто я физически ощущаю это. Улица состояла всего из двух-трех кварталов. Но на протяжении этих двух-трех кварталов ровно наполовину белая, наполовину черная собака пробежала мимо меня четыре раза. Сворачивая в переулок, я вспомнил виски “Black and white”. И вдобавок вспомнил, что сейчас на Стриндберге был черный с белым галстук. Я никак не мог допустить, что это случайность. Если же это не случайность, то... Мне показалось, будто по улице идет одна моя голова, и я на минутку остановился. На обочине дороги за проволочной оградой валялась стеклянная миска с радужным отливом. На дне миски проступал узор, напоминавший крылья. С веток сосны слетела стайка воробьев. Но, подскакав к миске, они, точно сговорившись, все до единого разом упорхнули ввысь. Я пошел к родителям жены и сел в кресло, стоявшее у ступенек в сад. В углу сада за проволочной сеткой медленно расхаживали белые куры из породы леггорн. А потом у моих ног улеглась черная собака».

бывшего себя. Лохмотья символизируют разрывание (разорванность, растерзанность) героя мифическим зверем. (Таков и раздавленный Мармеладов — один из двойников Раскольникова в романе Достоевского «Преступление и наказание».)

9) Герой встречает двойника-антипода в виде лысого человека или карлика. В этом случае двойник-антипод представляет собой картинку фаллоса. Собственно говоря, и нищий в мифическом смысле — тоже фаллос. В этой связи любопытно, что пациенты К. Г. Юнга описывали встречу с фаллосом во сне следующим образом: «Тут появился какой-то грязный оборванец...»<sup>36</sup> Фаллический аспект может

---

<sup>36</sup> А вот как К. Г. Юнг описывает встречу с ритуальным фаллосом-людоедом (при погружении в «подземный храм») в книге «Воспоминания, сновидения, размышления» (1961):

«Приблизительно тогда же... у меня было самое раннее сновидение из запомнившихся мне, сновидение, которому предстояло занимать меня всю жизнь. Мне было тогда немногим больше трех лет.

Дом священника стоял особняком вблизи замка Лауфэн, рядом тянулся большой луг, начинавшийся у фермы церковного сторожа. Во сне я находился на этом лугу. Внезапно я заметил темную прямоугольную, выложенную изнутри камнями яму. Я никогда прежде не видел ничего подобного. Я подбежал и с любопытством заглянул вниз. Я увидел каменные ступени. В страхе и неуверенности я спустился. В самом низу за зеленым занавесом был вход с круглой аркой. Занавес был большой и тяжелый, ручной работы, похож был на парчовый, и выглядел очень роскошно. Любопытство мое требовало узнать, что за ним, я отстранил его и увидел перед собой в тусклом свете прямоугольную палату, метров в десять длиною, с каменным сводчатым потолком. Пол тоже был выложен каменными плитами, а в центре его лежал красный ковер. Там, на возвышении, стоял золотой трон, удивительно богато украшенный. Я не уверен, но возможно, что на сиденье лежала красная подушка. Это был величественный трон, в самом деле, — сказочный ко-

быть передан и подчеркнутым наличием шляпы, тросточки, а также странной походкой (у фаллоса, естественно, проблема с ногами) и странной обувью (в мифах разных народов встречается отделившийся от человека и самостоятельно передвигающийся фаллос-змея<sup>37</sup>). Вы узнаете, конечно, Чарли Чаплина (этакого глобального двойника-антипода, привидевшегося, приснившегося европейской цивилизации в начале XX века).

Вариантом того же явления (фаллоса-змеи) выступает и хромой или одноногий двойник-антипод. Например, одноног и однорук капитан Копейкин (двойник Чичикова) в поэме Гоголя «Мертвые души».

---

ролевский трон. Что-то стояло на нем, сначала я подумал, что это ствол дерева (что-то около 4–5 м высотой и 0,5 м в толщину). Это была огромная масса, достигающая почти до потолка, и сделана она была из странного сплава — кожи и голого мяса, на вершине находилось что-то вроде круглой головы без лица и волос. На самой макушке был один глаз, устремленный неподвижно вверх.

В комнате было довольно светло, хотя не было ни окон, ни какого-нибудь другого видимого источника света. От головы, однако, полукругом исходило яркое свечение. То, что стояло на троне, не двигалось, и все же у меня было чувство, что оно может в любой момент сползти с трона и, как червяк, поползти ко мне. Я был парализован ужасом. В этот момент я услышал снаружи, сверху, голос моей матери. Она воскликнула: «Ты только посмотри на него. Это же людоед!» Это лишь увеличило мой ужас, и я проснулся в испарине, напуганный до смерти. Много ночей после этого я боялся засыпать, потому что я боялся увидеть еще один такой же сон.

Это сновидение преследовало меня много дней. Гораздо позже я понял, что это был образ фаллоса, и прошли еще десятилетия, прежде чем я узнал, что это ритуальный фаллос».

<sup>37</sup> Как пишет Д. К. Лаушкин в статье «Баба-Яга и одноногие боги» («Фольклор и этнография», 1970): «Если у мифологического существа неладно с ногами, то ищите змею».



*Римско-галльская бронзовая фигурка Приапана (I век н. э.).  
Здесь хорошо видно, что и колпак (шляпа), и «лысына» —  
приметы Приапана<sup>38</sup>*

<sup>38</sup> В процессе обряда инициации человек утрачивает свою прежнюю идентичность, свое имя. После обряда, например, надевали на голову бычий пузырь и изображали потерю памяти, а то и просто безумие. Вот как это описывает В. Я. Пропп в книге «Исторические корни волшебной сказки» (1946):

«Плешивые и покрытые чехлом.

С мотивом неузнанного прибытия часто связан мотив покрытой или, наоборот, непокрытой, безволосой головы. Уже в приведенном примере мы видели: “а свое лицо закрой, не кажи”. Герой часто надевает на голову какой-нибудь пузырь, или кишку, или тряпку. “Тогда выбрал требушину, взял кишки, вымыл как следует, надел на голову — образовалась шляпа у нево, а кишками руки омотал”. Или: “Иван купеческий сын отпустил коня на волю, нарядился в бычью шкуру, на голову пузырь надел и пошел на взморье”. “Купила она три кожи воловьих. Сработал он себе кожан, так что человек и не видно, и хвост пришил сажени в две”.

Мы видим, что герой в этих случаях почему-то прячет свои волосы, прячет голову.

10) Герой встречает двойника-антипода, обладающего некими двойными предметами: рогами, очками (Иван Карамазов о Смердякове: «Этакая тварь, да еще в очках!»). Так двойничество подчеркивается внешней картинкой. Появление двойника может предвещаться двойническим именем героя — или же двойническим именем (именем с удвоением, тавтологическим) обладает сам двойник-антипод: Акакий Акакиевич, Чичиков (Чи-чи-ков), Гумберт Гумберт<sup>39</sup>, Кинг-Конг<sup>40</sup>...

---

Этот мотив покрытой головы странным образом часто связан со своей противоположностью — с мотивом открытой, плешивой, лысой головы. Часто этот мотив связан с «Незнайкой». «Пошел на бойню, где бьют скот, взял пузырь, надел его на голову. Пришел к царю за милостыней. Царь и спрашивает: "Как тебя зовут?" — "Плешь!" — "По отчеству?" — "Плешавница!" — "А откуда родом?" — "Я прохожий, сам не знаю откуда"». Здесь герой, покрывший голову, называет себя плешивым. По-видимому, кишки или пузырь должны скрыть волосы, вызвать впечатление плешивости».

Одно из значений слова «плешь» в русских народных говорах — «фаллос». Речь идет не только об утрате посвящаемым идентичности, но и о превращении его в фаллос — так сказать, в «чёрта лысого». (Например, в поэме Гоголя «Мертвые души» Ноздрев говорит Чичикову: «Чёрта лысого получишь! хотел было, даром хотел отдать, но теперь вот не получишь же!»)

<sup>39</sup> В «Лолите» Набокова автор сам подчеркивает, открывает читателю связь между двойным именем главного героя, лежащими на пляже темными очками (взгляд невидимки!) и выходящими из моря двойниками — «двумя бородатыми купальщиками, морским дедом и его братцем». Подробнее об этом — в моей работе «Тень от шпаги».

<sup>40</sup> Кинг-Конг (в одноименном фильме 1933 года) является звериным двойником помощника капитана (Джека), влюбленного в главную героиню. В начале путешествия Джек был груб с ней — и именно его и героиню другой персонаж назвал: «красавица и чудовище». Примечательно и то, что в конце фильма Кинг-Конг падает (сначала вниз головой, а затем переверачиваясь в воздухе) с небоскреба. В имени



*Кадр из фильма Джима Джармуша «Мертвец». Индеец Никто примеряет очки Уильяма Блейка (после слов героя: "I can't see clearly"<sup>41</sup>). А шляпу героя он примерил на себя при первой же встрече с ним*

11) Двойник-антипод подает герою знак глазами. Он подмигивает герою, или имеет разные (разноцветные) глаза, или он одноглаз. Глаза, как и очки, — парный предмет, удобный для подчеркивания двойничества.

---

«Кинг-Конг» звучит английское tick-tock (тик-так). Это замечательно, поскольку главная роль двойника-антипода — провести героя через смерть и тем самым сделать его жизнь законченной, закругленной, полной — подобной произведению искусства, стихотворению. (Как заметил один из английских литературоведов, мы слышим в ходе часов «тик-так» именно потому, что нам нужно придать мгновению художественную законченность, чтобы преодолеть дурную бесконечность «тик-тик-тик...». «Тик-так» — это «начало-конец».)

<sup>41</sup> «Я не могу четко видеть».



*Кадр из фильма Акиры Куросавы «Идиот» (1951). Акамо (Парфён Рогожин) подмигивает Камеде (князю Мышкину). Рогожин — очевидный двойник-антипод князя Мышкина (а между ними «Прекрасная Дама», богиня жизни и смерти — Настасья Филипповна)<sup>42</sup>*

12) Двойник-антипод слеп<sup>43</sup> (или глух, или нем). Поскольку он, как и «хозяйка зверей», существо из мира смерти, а также олицетворение природы (жизни

---

<sup>42</sup> Князь Мышкин и Рогожин у тела Настасьи Филипповны — явленная «сущностная форма» (герой ↔ Прекрасная (она же Ужасная) Дама ↔ двойник-антипод. Как отметил в одном из писем сам Достоевский, «для развязки романа почти и писался и задуман был весь роман».

<sup>43</sup> Или ослепляется, как, например, Полифем, или ослепляет (в общем, является носителем слепоты), как Песочный человек в одноименном рассказе Гофмана (который затем воплотится в адвоката Коштелиуса, алхимика, а затем в торговца барометрами и конструктора роботов Копполу): «Ах, маменька, кто ж этот злой Песочник, что всегда прогоняет нас от папы? Каков он с виду?» — «Дитя мое, нет никакого Песочника, — ответила мать, — когда я говорю, что идет Песочный человек, это лишь значит, что у вас слипаются веки и вы не можете раскрыть глаз, словно вам их запорщило песком»».

в целом). Иногда это человек без лица<sup>44</sup>. Иногда это невидимка (герой лишь слышит его голос или ощущает на себе его взгляд).



*Кадр из фильма Ф. Ф. Коппола «Апокалипсис сегодня» (1979). Герой (Уиллард) впервые видит своего двойника-антипода (Куртца), за которым он отправился в глубь джунглей (то есть в глубь стихии – «источника жизни и смерти») и которого ему предстоит убить (зарезать мечом).* (Куртца

---

<sup>44</sup> В фильме Ингмара Бергмана «Земляничная поляна» (1957) профессору медицины Исаку Боргу снится, что он забрел в какой-то пустой город. Он видит круглые часы без стрелок, причём под циферблатом висит изображение двух глаз. Затем профессор замечает фигуру мужчины в черном пальто и черном котелке, стоящего к нему спиной. Профессор подходит и трогает мужчину за плечо. Тот оборачивается — и профессор отшатывается, так как лица у мужчины практически нет (оно «сжато в кулак»). Затем мужчина падает, шляпа его отлетает, и из головы на мостовую течет кровь. После чего приезжает катафалк, запряженный двумя черными конями, и задевает колесом за фонарь. Колесо отваливается и катится к профессору, наполовину при этом развалившись. Фонарь же пошатнулся и в свою очередь чуть не лишился головы (его стеклянный короб сломался и съехал набок). Катафалк кое-как двинулся дальше, но при этом из него выпадает гроб и частично разваливается. Из гроба торчит рука. Рука начинает подавать знак (иди сюда). Профессор подходит и видит в гробу самого себя. Оживший мертвец хватается своей рукой руку профессора, тянет к себе вниз (в гроб) — и Исаак Борг просыпается.

позволяет себя убить, так как видит в Уилларде своего преемника. Параллельно убийству двойника совершается и жертвоприношение: отрубая голову быку.) Куртц здесь не только человек без лица, значимо и то, что вместо лица у него — тень (то есть он — человек-тень), к тому же он лысый. А еще Куртц — звериный двойник (он такое же порождение джунглей, как напугавший героя и его спутников тигр — в самом начале их одиссеи). Ну и оживший мертвец, конечно, так как при виде героя он садится из лежачего положения (в своей темной нише)<sup>45</sup>

13) Двойник-антипод, обращающийся к герою (подающий ему знак), может предстать в виде куста<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> В повести Джозефа Конрада «Сердце тьмы» (1902), которая вдохновила Копполу на его фильм, Куртц предстает соединением «Кошца Бессмертного» с вечно голодным людоедом: «Его одеяло откинулось, и обнажилось тело, словно освобожденное от савана, страшное и жалкое. Я видел, как двигались все его ребра, как он размахивал костлявой рукой. Казалось, одушевленная статуя смерти, вырезанная из старой слоновой кости, потрясала рукой, угрожая неподвижной толпе людей из темной сверкающей бронзы. Я видел, как он широко раскрыл рот... в этот момент он выглядел прожорливым и страшным, словно хотел проглотить воздух и всех людей, стоявших перед ним». Река же предстает в повести мифическим зверем: «Но была там одна река, могучая, большая река, которую вы можете найти на карте, — она похожа на огромную змею, развернувшую свои кольца; голова ее опущена в море, тело извивается по широкой стране, а хвост теряется где-то в глубине страны».

<sup>46</sup> Так, в рассказе Льва Толстого «Хозяин и работник» (1895) главному герою перед смертью является двойник — в виде куста чернобыльника. Куст что-то говорит герою обо всей его жизни — своим видом и своими роковыми повторами (герой сбился с пути и, блуждая, все время возвращается к этому чернобыльнику): «Вдруг перед ним зачернелось что-то. Сердце радостно забило в нем, и он поехал на это черное, уже видя в нем стены домов деревни. Но черное это было не неподвижно, а все шевелилось, и было не деревня, а выросший на меже высокий чернобыльник, торчавший из-под снега и отчаянно мотавшийся под напором гнувшего его все в одну сторону и свистевшего в нем ветра. И почему-то вид этого чернобыльника, мучимого немилосердным ветром, заставил

или дерева (поскольку он — плоть от плоти «источника жизни», нередко представляющего «мировым деревом»<sup>47</sup>).

14) Двойник-антипод подает герою знак головой. Он кивает герою (этот жест свойствен и Прекрасной Даме). Двойник-антипод часто либо лишается головы,

---

содрогнуться Василия Андреича, и он поспешно стал погонять лошадь. <...> И почему-то ему вспомнился мотавшийся от ветра чернобильник, мимо которого он проезжал два раза, и на него нашел такой ужас, что он не верил в действительность того, что с ним было».

<sup>47</sup> Например, в набоковском «Даре» (1938): «Переходя на угол в аптекарскую, он невольно повернул голову (блеснуло рикшетом с виска) и увидел — с той быстрой улыбкой, которой мы приветствуем радугу или розу, — как теперь из фургона выгружали параллелепипед белого ослепительного неба, зеркальный шкаф, по которому, как по экрану, прошло безупречно-ясное отражение ветвей, скользя и качаясь не по-древесному, а с человеческим колебанием, обусловленным природой тех, кто нес это небо, эти ветви, этот скользкий фасад». Или в «Приглашении на казнь»: «...бывает, что случайное движение ветвей совпадает с жестом, понятным для глухонемого».

В романе Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй» (1925) сошедший с ума ветеран Первой мировой Септимус Смит открывает для себя новую религию:

«Но они кивали; листья были живые; деревья — живые. И листья, тысячей нитей связанные с его собственным телом, оевали его, оевали, и стоило распрямиться ветке, он тотчас с ней соглашался. Воробы, вздымаясь и опадая фонтанчиками, дополняли рисунок — белый, синий, расчерченный ветками. Звуки выстраивались в рассчитанной гармонии; и паузы падали с такой же весомостью. Плакал ребенок. Явственно в отдалении звенел рожок. Все вместе взятое означало рождение новой религии...

— Септимус! — сказала Реция. Он страшно вздрогнул. Как бы люди не заметили».

«Новая религия» Септимуса Смита похожа и на восприятие мира юным Петей Ростовым из «Войны и мира» — мира как сочиняемой Петей фути, и на разговор студента Ансельма со змейками в листе из романтической сказки Э.Т.А. Гофмана «Золотой горшок» (1814) — разговор, который резко обрывается «людьми», заметившими «безумные проделки студента Ансельма».

либо повреждает голову (ему отрубают голову, он оказывается смертельно поражен или ранен в голову, имеет шрам<sup>48</sup> на лице или на шее).



*Шрам двойника-антипода героя в фильме Ирвинга Питчела «Самая опасная игра» (1932). Боб, молодой охотник и автор книг об охоте, в результате кораблекрушения (в котором гибнут все его спутники) попадает на остров, а именно в замок к русскому графу Зарову (Zaroff). Хобби сумасшедшего графа: подстраивать кораблекрушения, подбирать выживших потерпевших, чтобы затем устраивать на них ночную охоту (с условием: кто сумеет дожить до утра, получит*

---

<sup>48</sup> Шрам, например, есть на лице у де Рошфора (в романе А. Дюма «Три мушкетера», 1844):

« — Нет ли у него каких-нибудь примет, по которым его можно было бы узнать?

— О, конечно! Это господин важного вида, черноволосый, смуглый, с пронзительным взглядом и белыми зубами. И на виске у него шрам».

Миледи же, конечно, «источник смерти», «богиня смерти». Она предстает как зверь и как ожившая стихия: «Гроза разразилась около десяти часов вечера. Миледи было отградно видеть, что природа разделяет смятение, царившее в ее душе; гром рокотал в воздухе, как гнев в ее сердце; ей казалось, что порывы ветра обдавали ее лицо подобно тому, как они налетали на деревья, сгибая ветви и срывая с них листья; она выла, как дикий зверь, и голос ее сливался с могучим голосом природы, которая, казалось, тоже стонала и приходила в отчаяние».

*свободу). Граф — благодарный читатель книг Боба. Весь фильм можно рассматривать как страшный сон Боба, в котором охотник встречается другого охотника, который на него охотится. (Писатель же встречается своего читателя)<sup>49</sup>*

15) Двойник-антипод может предстать перед героем в виде одного лишь туловища либо одной лишь головы («Старшая Эдда», глава «Прорицания вельвы»: «с черепом Мимира / Один беседует»).

Как туловище без головы, так и голову без туловища мы встречаем в рассказе Джозефа Конрада «Тайный сообщник» (*The Secret Sharer*, 1910). Двойник героя-рассказчика (капитана) появляется из моря (он — подплывший ночью беглец с другого судна)<sup>50</sup>:

---

<sup>49</sup> Помимо шрама (который то и дело подчеркивается тем, что двойник-антипод, задумываясь, к нему притрагивается), граф Заров обладает целым пучком других признаков двойника-антипода: он проводит героя через смерть (главный признак, суть образа), у него страшный взгляд (и он видит Боба первым), он одет в черное, он русский (для американца это то же самое, что для русского — персиянин), он говорит со своими слугами на непонятном (колдовском) языке (на русском), он дает Бобу нож, он борется с Бобом, он выпускает в Боба стрелу — и этой же стрелой Боб протыкает его, он погибает, он падает с высоты (вываливается из окна замка), он утверждает, что они с Бобом схожи характерами (и поначалу даже предлагает охотиться на своих жертв сообща). Он «хозяин зверей» (свора собак которого стремится растерзать Боба). Графа Зарова в фильме оттеняет дополнительный териоморфный двойник-антипод — страшный, бородатый, до неправдоподобия звероподобный казак Иван (который на миг останавливается рядом с изображением столь же ужасного и схожего с ним кентавра, несущего похищенную девицу). Девица в замке Зарова тоже есть — и ее играет та же актриса, которая исполняет роль героини в «Кинг-Конге» (1933). Оба фильма снимались одновременно, в одном и том же месте и при сотрудничестве режиссеров.

<sup>50</sup> Появлению двойника в рассказе предшествует загадочное появление на борту корабля скорпиона. О связи двойника-антипода со скорпионом смотрите в моей работе «Ладушки, ладушки...»

«Корабль отбрасывал темный пояс тени на стеклянную мерцающую поверхность моря, но я сразу разглядел что-то бледное и продолговатое, плавающее у самого трапа. Прежде чем у меня успела мелькнуть какая-нибудь догадка, слабая вспышка фосфоресцирующего света, исходившего, казалось, из обнаженного тела человека, сверкнула в спящей воде, как молчаливая обманчивая игра зарниц в ночном небе. И, ахнув, я увидел пару длинных ног и широкую синеватую спину, погруженную по самую шею в зеленое мертвенное сияние. Одна рука, высунутая из воды, цеплялась за нижнюю перекладину трапа. Человек был здесь, так сказать — полностью, не хватало только головы. Безголовый труп! Сигара выпала из моего разинутого рта, тихий всплеск и короткое шипение были ясно слышны в абсолютной тишине. И тут-то он поднял лицо — тусклый бледный овал в тени, отбрасываемый кораблем. Но даже и теперь я едва мог разглядеть контуры его черноволосой головы. Однако этого было достаточно, чтобы рассеялся леденящий страх, сдавивший мне сердце. И момент для праздных восклицаний миновал. Я только перегнулся возможно дальше через поручни, чтобы приблизиться к этому таинственному человеку за бортом».

Затем приплывший поднимается на борт, и капитан одевает его в свою пижаму:

«Я взял из своей каюты вторую пижаму и, вернувшись на палубу, увидел нагого человека из моря. Его тело слабо светилось в темноте. Он сидел на люке, упершись локтями в колени и опустив голову на руки. В одну секунду он надел на мокрое тело такую же серую полосатую пижаму, какая была на мне, и последовал за мной, как мой двойник, на корму. <...> Затененная темная голова, похожая на мою, едва заметно кивнула над моей призрачно-серой пижамой. Казалось, я стою в ночи перед своим собственным отражением в глубине мрачного необъятного зеркала».



*Кадр из фильма «Белое солнце пустыни» (1969, режиссер Владимир Мотыль). Закопанный Саид, который потом будет ненавязчиво помогать откопавшему его главному герою (Сухову)*

В конце рассказа капитан отдает собирающемуся ушлыгть двойнику свою шляпу, которая, упав с головы двойника в море, спасает капитана и его корабль:

*«Я сорвал свою широкополую шляпу и в темноте стал напяливать ее на мое второе “я”. <...> Я узнал свою собственную широкополую шляпу. Должно быть, она упала с его головы, а он не стал поднимать. Теперь у меня было то, чего я искал, — спасительная марка для глаз. <...> Я следил за шляпой — символом моей внезапной жалости к его плоти. Она должна была спасти его голову от солнечного удара. А вот теперь — она спасала корабль, служила мне маркой, помогающей в моем неведении. А! Ее отнесло вперед, она предостерегала меня как раз вовремя, что корабль взял задний ход».*

Шляпа, упавшая с головы двойника, — весьма частый символ его «съемной» головы, его принадлежности к царству смерти.

16) Двойник-антипод часто погибает (символизируя тем самым проход героя через смерть).



*Кадр из фильма Микеланджело Антониони «Профессия: репортер» (1975). Герой велядывается в лицо своего мертвого двойника-антипода, идентичность которого он затем присвоит – и тем самым превратится из репортера в поставщика оружия африканским повстанцам (из наблюдателя – в деятеля)*

17) Двойник-антипод может быть в виде мертвеца (или ожившего мертвеца – вроде Франкенштейна в романе Мэри Шелли «Франкенштейн»). Нередко это утопленник (то есть некто явившийся к герою из водной стихии – как ее представитель).

18) Двойник-антипод сжимает героя<sup>51</sup>. Рукопожатие статуи командора в «Каменном госте» Пушкин-

---

<sup>51</sup> Вот, например, сжатие руки дьявольским двойником героя в романе Метьюрина «Мельмот Скиталец» (1820): «Вздвогнув, Мельмот вскочил с кровати – было уже совсем светло. Он осмотрелся: в комнате, кроме него, не было ни одной живой души. Он почувствовал легкую боль в правом запястье. Он посмотрел на руку: место это посинело, как будто только что его с силой кто-то сжимал».

на<sup>52</sup>, сжатие героя (мальчика, бежавшего из монастыря в лес во время грозы) барсом (звериным двойником героя) в поэме Лермонтова «Мцыри» («Сдавил меня в последний раз...»), рука «тени» на голове героя в рассказе Леонида Андреева «Он»<sup>53</sup>... Двойник-антипод Ивана Карамазова (Смердяков) наводит на него судорогу («Иван Федорович внезапно, как бы в судороге, закусил губу, сжал кулаки и — еще мгновение, конечно, бросился бы на Смердякова»; «Да и сам он ни за что не объяснил бы, что было тогда с ним в ту минуту. Двигался и шел он точно судорогой»).

19) Двойник-антипод обладает особым пристальным взглядом (вроде взгляда, которым можно сглазить)<sup>54</sup>. Этот взгляд нередко герой чувствует на себе, еще не видя двойника-антипода. Взгляд неви-

---

<sup>52</sup> *Статуя. Дай руку.*

*Дон Гуан. Вот она... о, тяжело*

*Пожатье каменной его десницы!*

*Оставь меня, пусти — пусти мне руку...*

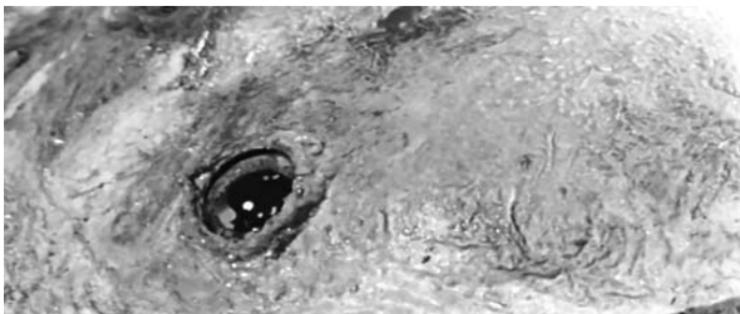
*Я гибну — кончено — о Дона Анна!*

*Проваливаются.*

<sup>53</sup> «Лег я навзничь, лицом вверх, иначе казалось невежливым; и в ту же минуту он сел, — осторожно подвинув меня к стене, — на край постели и положил свою руку мне на голову. Она была умеренно холодна и очень тяжела, и от нее исходили сон и тоска. В жизни моей я испытал много тяжелого, видел своими глазами смерть горячо любимого отца, не раз думал, несмотря на свою молодость, что сердце может не выдержать и разорвется от печали и горя, но такой тоски я даже не мог представить себе до этой ночи, до первого прикосновения к моему лбу этой холодной и тяжелой руки» (Леонид Андреев «Он», 1913).

<sup>54</sup> В рассказе Леонида Андреева «Он»: «...только одного я не мог рассмотреть — его глаз. Они были освещены, как и все, и я их видел, но рассмотреть и понять мешал его взгляд, обращенный прямо на меня. Что было в этом взгляде, я не умею сказать: он был прям, неподвижен и давал ощущение почти физического прикосновения; и впечатление от него было ужасно».

димки, взгляд сам по себе, как бы лишенный тела (взгляд Рогожина, который чувствует на себе князь Мышкин; лежащие на пляже темные очки в «Лолите» Набокова<sup>55</sup>).



*«Морское чудище» из фильма Федерико Феллини «Сладкая жизнь» (1959). «И как упорно оно смотрит!» (E questo insiste a guardare...)*

20) Встреча с двойником-антиподом вызывает у героя головокружение, а также падение с высоты. Иногда герой падает вместе с увлекающим его двойником<sup>56</sup>. Еще чаще падает сам двойник. Например, падает

---

<sup>55</sup> «...мы наскоро обменялись жадными ласками, единственным свидетелем коих были оброненные кем-то темные очки».

<sup>56</sup> В романе Сарамыга «Двойник» (2002): «И тут он вспомнил о Марии да Пас. Он представил себе другую комнату, другую кровать, ее тело, такое ему знакомое, лежащее тело Антонио Кларо, абсолютно такое же, как его собственное, и вдруг понял, что он дошел до конца, дорогу перед ним преграждает стена, на которой написано: проезда нет, пропасть, а потом увидел, что пути назад тоже нет, приведшая его сюда дорога исчезла, остался только маленький кусочек, на котором едва помещались ступни ног. Ему снился сон, но он не осознавал этого. Тоска переросла в ужас и разбудила его в тот самый миг, когда стена проломилась и огромные руки, что может быть страшнее, чем руки, выросшие из стены, стали тащить его в пропасть».

Двойника-антипода, неожиданно появляющегося из стены, я рассматриваю в работе «Ладушки, ладушки...».

Ельпенор — один из спутников Одиссея — с крыши дома Цирцеи — и разбивает себе голову<sup>57</sup>. Ельпенор — первая тень, которую затем Одиссей встречает в подземном царстве (поскольку Ельпенора не успели похоронить)<sup>58</sup>. Падают Грушницкий (в романе Лермонтова «Герой нашего времени»), Лужин (в романе Набокова «Защита Лужина»). Падение часто происходит вниз головой. Двойник-антипод вообще нередко оказывается в перевернутом положении, делает стойку кверху ногами (м-сье Пьер в набоковском «Приглашении на казнь»<sup>59</sup>).

Кружение может сочетаться со стихией огня (или с ее ощущением)<sup>60</sup>, а падение — со стихией воды, с погружением. (Возможно, падение-потопление означает погружение в утробу мифического зверя, а кружение-сожжение значит раздробление, поедание героя в этой утробе.)

---

<sup>57</sup> Но и оттуда не мог я отплыть без утраты печальной:  
Младший из всех на моем корабле, Ельпенор, неотличный  
Смелостью в битвах, нещедро умом от богов одаренный,  
Спать для прохлады ушел на площадку возвышенной кровли  
Дома Цирцеи священного, крепким вином охмеленный.  
Шумные сборы товарищей, в путь уж готовых, услышав,  
Вдруг он вскочил и, от хмеля забыв, что назад обратиться  
Должен был прежде, чтоб с кровли высокой сойти по ступеням,  
Прянул спросонья вперед, сорвался и, ударясь затылком  
Оземь, сломил позвоночную кость, и душа отлетела  
В область Аида... (перевод В. Жуковского)

<sup>58</sup> Прежде других предо мною явилась душа Ельпенора;  
Бедный, еще не зарытый, лежал на земле путеносной.  
Не был он нами оплакан; ему не свершив погребенья,  
В доме Цирцеи его мы оставили: в путь мы спешили.

<sup>59</sup> «Бросив ему платок, м-сье Пьер вскричал по-французски  
и оказался стоящим на руках. Его круглая голова понемножку  
наливалась красивой розовой кровью; левая штанина опусти-  
лась, обнажая щиколотку; перевернутые глаза, — как у всякого  
в такой позитуре, — стали похожи на спрута».

<sup>60</sup> Так это происходит, например, в «Песочном человеке»  
Гофмана.



Клоун-канатоходец Матто ("matto" по-итальянски значит «безумный»)<sup>61</sup> в фильме Федерико Феллини «Дорога» (1954). «Обряд посвящения» в фильме проходит Дзампанó – бродячий циркач-силач. На дороге (а дорога в мифе – в шаманской, например, практике – одно из проявлений «мирового древа») он встречает фею (Джельсомину) и ангела (Матто)

21) Двойник-антипод может уметь летать (Карлсон, какой-нибудь ангел). Полет – вариант падения или прыжка (и нам страшно за Малыша, стоящего у окна или бредущего вслед за Карлсоном по крышам).

---

<sup>61</sup> Помимо этого, Матто делает вид, что падает с каната, но повисает на нем и кувыркается. Позже, беседуя с Джельсоминой, он заговорит о предчувствии своей скорой смерти: «– Я люблю перемены, у меня такой характер. – А почему вы сказали, что должны скоро умереть? – Ты знаешь, Джельсомина, эта мысль никогда не выходит у меня из головы. Когда-нибудь я сломаю себе шею, и никто обо мне даже не вспомнит». Матто с высоты не падает (хотя и дважды намечает такое падение; второй раз это происходит в цирке: Матто появляется под куполом со своими картонными крылышками – и прыгает вниз на осла), но погибает в результате повреждения головы (что весьма типично для двойника-антипода). Кроме того, автомобиль Матто, столкнутый Дзампано с моста, переворачивается в воздухе, падает крышей вниз на берег реки и загорается (так что падение клоуна с высоты как бы состоялось, причем вниз головой).

22) Двойник-антипод братается с героем. Он и герой обмениваются шкурами или тулупами (Гринев с Пугачевым в «Капитанской дочке» Пушкина<sup>62</sup>), крестиками (князь Мышкин с Рогожиным), шапками<sup>63</sup>. При этом шкура говорит о причастности двойника-антипода к миру зверей (он дает свою шкуру герою, делая того оборотнем), а обмен шапками символизирует обмен головами (в то же время снятие или сбивание шапки с двойника-антипода символизирует отсечение головы, то есть прохождение через смерть).



*Кадр из фильма Вадима Абдрашитова «Охота на лис» (1980). Белов снимает шапку со своего двойника-антипода (Беликова) и выбрасывает ее. Затем Белов достанет (из своего мотоцикла) другую шапку и наденет ее на Беликова (подарок). Непосредственно перед этим он попал Беликову снежком в голову (в шапку), затем повалил его, упал вместе с ним*

---

<sup>62</sup> Подобный обмен стоит и за историей библейских близнецов Иакова и Исава. Их мать Ревекка обкладывает руки и шею Иакова кожей козлят, чтобы их отец Исаак принял Иакова за первенца своего Исава («человека, искусного в звероловстве, человека полей», «человека косматого») и благословил его как наследника.

<sup>63</sup> Так, в романе Сарамга «Двойник» происходит обмен одеждой и автомобилями, а также накладной бородой.

*(в обнимку), с обоих слетели шапки. В фильме есть и другие приметы того, что Белов встретил своего двойника-антипода, который изменил судьбу Белова, проведя для него обряд посвящения (причем совершенно невольно). Например, Белов в определенный момент (чтобы получить разрешение на свидание с Беликовым в исправительной колонии) называет его своим двоюродным братом. (Кстати сказать, в колонии лохматого, черноволосого Беликова обрили.) И сама фамилия двойника-антипода здесь является отражением (измененным, искаженным — ведь он не только двойник, но и антипод) фамилии героя*

23) Между героем и двойником-антиподом возникает «жертвенный нож» (в разных видах: нож, меч, топор, копье, кол, трость, иногда даже в виде карандаша или сигареты<sup>64</sup>).

Так, в стихотворении Альфреда де Мюссе «Декабрьская ночь» (1835) мы видим двойника и ритуальный нож (в переводе Набокова — кинжал, во французском оригинале — меч):

Во дни слепой сердечной жажды  
я у огня рыдал однажды,  
измену первую кляня;  
поближе к трепетному свету  
сел кто-то, в черное одетый,  
как брат, похожий на меня.

Дышал он сумрачной тоскою;  
он твердь указывал рукою,  
в другой руке блеснул кинжал,  
он знал мои глухие думы,  
но испустил лишь вздох угрюмый  
и, как видение, пропал.

---

<sup>64</sup> Как в романе Джойса «Улисс» (1920), где зажженная сигарета Леопольда Блума, премирающегося с Гражданином (то есть с весьма мерзким националистом), соотносится с раскаленным и заостренным колом, которым Одиссей выкалывает глаз Полифему.



*Кадр из фильма Леоса Каракса «Святые моторы» (Holy motors<sup>65</sup>, 2012). Герой поражает своего двойника ножом в шею. Двойник в данном случае буквальный (точная копия героя), отличается от него лишь длинными волосами, бородой и очками (сам же герой лыс — и затем остригает наголо, а также бреет убитого двойника). Двойника зовут Тео (что намекает на его божественную сущность). Погибнув, он затем оживает*

Появляется нож и в фильме «Метрополис» (1927, режиссер Фриц Ланг) — в связи с двойниками. Когда главный герой фильма Фредер кричит, указывая на Лже-Марию: «Ты не Мария!», на него набрасываются бунтующие рабочие, и один из них наносит удар ножом, метя в сердце. Однако Фредера заслоняет собой рабочий Номер 11811, с которым он в начале фильма менялся ролью (обняв, поцеловав и назвав братом). Закрывший собой Фредера рабочий, пораженный ножом в сердце, погибает. При этом интересно отметить, что Фредер — в белом, рабочий — в черном. Если же вы взглянете еще раз на номер рабочего (не как на

---

<sup>65</sup> Это название намеренно заключает в себя также значение «ну и моторы!» или «чёртовы моторы!» (сравните с восклицанием “Holy shit!” ≈ «Чёрт побери!»).

цифру, а как на картинку), то увидите изображение «сущностной формы».



*Ритуальный нож, которым отрезали голову человеческой жертвы (Центральные Анды, 750–1100)*

Иногда «жертвенный нож» заменяется на пистолет, но при этом за пистолетом все равно маячит холодное оружие. (Например, Ленский будет убит из пистолета, но в вещем сне Татьяна видит, что он убит ножом<sup>66</sup>. В романе Сарاماго «Двойник» сначала говорится о перочинном ножике<sup>67</sup>, и только потом ножик превращается в пистолет.)

---

<sup>66</sup> «Хватает длинный нож, и вмиг / Повержен Ленский...»

<sup>67</sup> «Если вы думаете, что я способен вас похитить или уничтожить, чтобы остаться в этом мире одному с тем лицом,

24) Герой вступает с двойником-антиподом в поединок. При этом особенно характерны (в ходе поединка) тесное объятие и катание (перекатывание друг через друга) — например, в «Мцыри» Лермонтова<sup>68</sup>, в «Лолите» Набокова<sup>69</sup>. Такой поединок нередко сравнивается с дружбой или с любовью (то есть отсылает либо к двойнику, либо к Прекрасной Даме).

25) Двойник-антипод находится в состоянии измененного сознания (и вовлекает в это состояние героя). Например, употребляя алкоголь или наркотики. Двойник-антипод может быть безумцем или шутом. Или человеком, утратившим память. Либо

---

которое у нас общее на двоих, то не бойтесь, у меня с собой не будет никакого оружия, даже перочинного ножа». Кстати сказать, любопытно, что в повести Достоевского «Двойник» (1846) двойник Голядкина (Голядкин-младший) отнимает у него (у Голядкина-старшего) важную административную бумагу именно при помощи хитрости с перочинным ножиком.

<sup>68</sup> «Ко мне он кинулся на грудь: / Но в горло я успел воткнуть / И там два раза повернуть / Мое оружие... Он завыл, / Рванулся из последних сил, / И мы, сплетясь, как пара змей, / Обнявшись крепче двух друзей, / Упали разом — и во мгле / Бой продолжался на земле. / И я был страшен в этот миг; / Как барс пустынный, зол и дик, / Я пламенел, визжал, как он; / Как будто сам я был рожден / В семействе барсов и волков / Под свежим пологом лесов. / Казалось, что слова людей / Забыл я — и в груди моей / Родился тот ужасный крик, / Как будто с детства мой язык / К иному звуку не привык...»

<sup>69</sup> Гумберт Гумберт в схватке с Куильти: «Мы опять вступили в борьбу. Мы катались по всему ковру, в обнимку, как двое огромных беспомощных детей. Он был наг под халатом, от него мерзко несло козлом, и я задыхался, когда он перекатывался через меня. Я перекатывался через него. Мы перекатывались через меня. Они перекатывались через него. Мы перекатывались через себя».

прикидывающимся безумным или утратившим память<sup>70</sup>.

26) Двойник-антипод владеет особым языком (и приобщает к нему героя). Это звериный или птичий язык, это тайный (священный) язык, в том числе и воровской жаргон. Некий универсальный язык, язык природы. Поэтому двойник-антипод часто умеет говорить на разных языках. Нередко таким языком предстает музыка, и двойник-антипод — музыкант<sup>71</sup>,

---

<sup>70</sup> Так, в фильме Феллини «Дорога» имя клоуна Матто (двойника-антипода Дзампано) означает «безумный, сумасшедший» (и он действительно то и дело дурачится). Под стать ему, кстати сказать, и «Прекрасная Дама» — Джельсомина, которая как бы не от мира сего: «больная на голову», причём не только в конце фильма: ее «неадекватность», неприкосновенность бросается в глаза с самого начала. А в конце фильма одна женщина говорит о ней (сообщая Дзампано, что Джельсомина умерла): «Была словно сумасшедшая ("era come matta"). Мой отец нашел ее на побережье». Неадекватность Джельсомины — признак ее божественности, сказочности. Само имя ее вполне подошло бы какой-нибудь фее. Между прочим, она обладает даром предсказывать погоду («Завтра будет дождь». — «Откуда ты знаешь?» — «Знаю, завтра будет дождь»). На сказочность происходящего в фильме (вроде бы вполне натуралистического) то и дело указывает и музыка вполне сказочного стиля — мелодия Матто-Джельсомины.

<sup>71</sup> В повести Конрада «Сердце тьмы» (1902): «Но два дня спустя явился еще один субъект, назвавший себя кузеном Куртца: ему хотелось узнать о последних минутах дорогого родственника. Затем он дал мне понять, что Куртц был великим музыкантом. "Он мог бы иметь колоссальный успех", — сказал мой посетитель, бывший, кажется, органистом. Его жидкие седые волосы спускались на засаленный воротник пиджака. У меня не было оснований сомневаться в его словах. И по сей день я не могу сказать, какова была профессия мистера Куртца — если была у него таковая — и какой из его талантов можно назвать величайшим. Я его считал художником, который писал в газетах, или журналистом, умевшим рисовать, но даже кузен его (который нюхал табак в продолжение нашей беседы) не мог мне сказать, кем он, собственно, был, Куртц был универсальным гением...»

певец. Часто он умеет играть на разных инструментах<sup>72</sup>.

27) Двойник-антипод является мастером (портной Петрович в гоголевской «Шинели»<sup>73</sup>, повар Смердяков в «Братьях Карамазовых» Достоевского). Двойник-антипод шьет или варит судьбу (Смердяков не только прекрасный повар, он составляет наперед план событий, чем поражает Ивана Карама-

---

<sup>72</sup> Таков, например, в романе Гессе «Степной волк» (1927) музыкант Пабло, двойник Гарри (главного героя), с которым его знакомит Гермина («Прекрасная Дама»): «...познакомила меня с саксофонистом, смуглым, красивым молодым человеком испанского или южноамериканского происхождения, который, как она сказала, умел играть на всех инструментах и говорить на всех языках мира».

<sup>73</sup> «...который, несмотря на свой кривой глаз и рябизну по всему лицу, занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон и фраков, — разумеется, когда бывал в трезвом состоянии...» У Петровича проблемы с лицом, а дальше в тексте намекается, что он вообще человек без лица: «Петрович взял капот, разложил его сначала на стол, рассматривал долго, покачал головою и полез рукою на окно за круглой табакеркой с портретом какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четвероугольным лоскуточком бумажки». Похожая проблема с лицом и у Квикега — экзотического гарпунщика, двойника-антипода героя (Измаила) в романе Мелвилла «Моби Дик» (1851): «Что я увидел! Какая рожа! Цвета темно-багрового с прожелтью, это лицо было усеяно большими черными квадратами. Ну вот, так я и знал: эдакое пугало мне в сотоварищи!» Голова Квикега рифмуется с мертвой головой, которую он намерен продать: «...он взял новозеландскую голову — вещь достаточно отвратительную — и запылил ее в мешок. Затем он снял шапку — новую бобровую шапку, — и тут я чуть было не взвыл от изумления. На голове у него не было волос, во всяком случае ничего такого, о чем бы стоило говорить, только небольшой черный узелок, скрученный над самым лбом. Эта лысая багровая голова была как две капли воды похожа на заплесневелый череп».

зова<sup>74</sup>). Двойник в одноименном романе Сарاماго — актер, играющий множество второстепенных ролей. И все эти роли имеют отношение к организации событий или к наблюдению за ними (дежурный администратор в гостинице, учитель танцев, театральный импресарио, полицейский фотограф, кассир в банке, крупье...). Все умеет и все знает беглый каторжник Вотрен в романе Бальзака «Отец Горио» (двойник-антипод Эжена де Растиньяка): «Если какой-нибудь замок оказывался не в порядке, он тотчас же разбирает его, чинил, подтачивал, смазывал и снова собирал, приговаривая: “Дело знакомое”. Впрочем, ему знакомо было все: Франция, море, корабли, чужие страны, сделки, люди, события, законы, гостиницы и тюрьмы».

28) Поскольку двойник-антипод есть распорядитель судьбы и исконный гадалщик, при встрече с ним героя возникает образ игры (в кости, в карты, в шахматы<sup>75</sup>, в рулетку<sup>76</sup>). Часто это игра в мяч (мяч — это и символ отрезанной головы).

---

<sup>74</sup> «— Что за ахинея! И все это как нарочно так сразу и сойдется: и у тебя падучая, и те оба без памяти! — прокричал Иван Федорович, — да ты сам уж не хочешь ли так подвести, чтобы сошлось? — вырвалось у него вдруг, и он грозно нахмурил брови».

<sup>75</sup> Так, в романе Сарاماго «Двойник» (2002): «У него вдруг появилось такое ощущение, будто он разыгрывает с Антонио Кларо партию в шахматы и ждет его очередного хода». Образ шахмат — сквозной в этом романе.

В романе Набокова «Приглашение на казнь» (1936) м-сье Пьер (двойник-антипод) предлагает Цинциннату (герою): «Хотите сперва в шахматы? Али в картишки? В якорек умеете? Знатная игра! Давайте, я вас научу!».

<sup>76</sup> В последней главе романа Лермонтова «Герой нашего времени» («Фаталист») рассказывается об игре Вулича и Печорина — сначала карточной, а затем перешедшей в своего рода «русскую рулетку». А в «Княжне Мери» в роковую игру играют Печорин и Грушницкий:

29) Двойник-антипод предстает перед героем в умноженном виде<sup>77</sup>. Он как бы представляет собой раздробившееся отражение героя на колеблющейся водной поверхности. Герой видит себя умноженным каждой гранью помещенной перед ним жизни. В связи с этим двойник-антипод может быть многоголовым<sup>78</sup> или многоглазым («Портрет» Гоголя; павлин<sup>79</sup>, раскрывающий свой усеянный «глазами» хвост в снегопаде — в фильме Феллини «Амаркорд»).

---

« — Бросьте жребий, доктор! — сказал капитан.

Доктор вынул из кармана серебряную монету и поднял ее кверху.

— Решетка! — закричал Грушницкий поспешно, как человек, которого вдруг разбудил дружеский толчок.

— Орел! — сказал я.

Монета взвилась и упала, звеня; все бросились к ней.

— Вы счастливы, — сказал я Грушницкому, — вам стрелять первому! Но помните, что если вы меня не убьете, то я не промахнусь — даю вам честное слово».

<sup>77</sup> Например, в повести Достоевского «Двойник»: «...с каждым шагом его, с каждым ударом ноги в гранит тротуара, выскакивало, как будто из-под земли, по такому же точно, совершенно подобному <...> господину Голядкину. И все эти совершенно подобные пускались тотчас же по появлении своем бежать один за другим, и длинной цепью, как вереница гусей, тянулись и ковыляли за господином Голядкиным-старшим, так что некуда было убежать от совершенно подобных, — так что дух захватывало всячески достойному сожаления господину Голядкину от ужаса, — так что народилась, наконец, страшная бездна совершенно подобных...»

<sup>78</sup> Так, в повести Шарля Нодье «Смарра» (1821) герою в ночном кошмаре является некая Мероя (очевидная богиня смерти, связанная с миром змей), которая напускает на него уродца-чудовище Смарру. Смарру сопровождает тысяча ночных демонов, в том числе и «головы, только что срубленные солдатской саблей, но глядящие на меня живыми глазами и убегающие вприпрыжку на лягушачьих лапках...»

<sup>79</sup> В павлина был превращен убитый Гермесом многоглазый Аргус.



*Кадр из фильма Федерико Феллини «Амаркорд» (1973). Этот павлин появляется после того, как мы видим в снежном лабиринте (стихия и замкнутое пространство) героя → Градиску («Прекрасную Даму») → мотоциклиста в черном, в очках и кожаном шлеме (кентавра), который своим движением прошивает и сшивает эпизоды фильма*

Двойник-антипод часто предстает перед героем и в виде пугающего множества живых существ, например птиц или рыб (нередко мертвых). Но это может быть также людская толпа или некий универсальный набор людей (сравниваемых подчас с рыбами, листьями и т. п.).

Еще один весьма любопытный пример. Роман Августа Стриндберга «На шхерах» (1890) заканчивается тем, что главный герой, инспектор рыбнадзора Борг, в полупомешанном состоянии выходит на парусной лодке в зимнее море (в Рождество), явно не собираясь возвращаться из этой прогулки. Последние строки романа: «В открытое море, навстречу новой рождественской звезде направлялась лодка, по морю, которое было матерью всего существующего, в чьем лоне зажглась первая искра жизни, по морю, неисчерпаемому кладезю плодородия и любви, истоку жизни — и противнику жизни». Здесь мы отчетливо

видим погружение героя в «источник жизни и смерти». Непосредственно перед этим инспектор сталкивается с многоочитостью моря. Мотивировка явления необычная: терпит кораблекрушение пароход, волны относят к берегу детские куклы (пароход вез их на рождественскую ярмарку). Глаза кукол движутся, когда они раскачиваются на волнах, — и инспектору кажется, что они подают ему знак, подмигивают ему. Двойник-антипод в романе, конечно, тоже имеется. Это выходящий из тумана проповедник. Его левое плечо ниже правого.



*Кадр из фильма Акиры Куросавы «Сны» (1990). Возвращающийся из плена офицер, проходя туннель, встречает сначала «противотанковую» (увешанную гранатами) собаку, затем убитого солдата из своего взвода (умершего у него на руках), а затем и весь погибший взвод. Лица солдат выкрашены в белый цвет (цвет смерти — цвет невидимости, в белый цвет могли окрашивать посвящаемых в обряде инициации)<sup>80</sup>*

<sup>80</sup> Сравните: в белый цвет выкрашены лица мимов в конце фильма Микеланджело Антониони «Фотоувеличение» (1966). Шахматная, полосатая и пятнистая одежда мимов подтверждает то, что герой фильма (фотограф) проник в загробный мир (об этом говорит и черно-белый костюм героя). Проникновение стало возможным благодаря убитому мужчине (увиденному

## Общие замечания

1) Помимо основной «сущностной формы», в произведении возникают перпендикулярные (к линии сюжета) миражи, проекции этой самой формы: «пустые двойки» (или «пустые двойники») (два писаря, повстречавшиеся Свидригайлову незадолго до его самоубийства<sup>81</sup>; двое помощников землемера в «Замке» Кафки<sup>82</sup>; два брата Марфиньки в «Приглашении на казнь» Набокова<sup>83</sup>) — и «пустые тройки» (три ангела,

---

на фотографии лишь после ее проявления и увеличения) и любовнице этого мужчины (сообщнице убийства). Благодаря «Прекрасной Даме» и «двойнику-антиподу». Мимы играют в теннис невидимым мячиком — подобно героям индийского мифа, спустившимся в подземный мир смерти (книга «Пополь-Вух»).

<sup>81</sup> «С этими писаришками он связался, собственно, потому, что оба они были с кривыми носами: у одного нос шел криво вправо, а у другого влево. Это поразило Свидригайлова. Они увлекли его, наконец, в какой-то увеселительный сад, где он заплатил за них и за вход».

<sup>82</sup> «По дороге от Замка шли два молодых человека среднего роста, оба очень стройные, в облегающих костюмах и даже лицом очень похожие. Цвет лица у них был смуглый, а острые бородки такой черноты, что выделялись даже на смуглых лицах. Несмотря на трудную дорогу, они шли удивительно быстро, выбрасывая в такт стройные ноги».

«Они сели втроем у маленького столика в зале и молча стали пить пиво. К. сидел посредине, оба помощника — справа и слева. <...> “Трудно мне будет с вами, — сказал К., все время сравнивая лица своих помощников, — ну как мне вас отличать? Ведь вы только именами и отличаетесь, а вообще похожи, как... — Он запнулся и нечаянно добавил: — Похожи, как две змеи”. Помощники усмехнулись».

<sup>83</sup> «...братья Марфиньки — близнецы, совершенно схожие, но один с золотыми усами, а другой с смоляными». «Белокурый брат посадил чернявого к себе на плечи, и в таком положении они с Цинциннатом простились и ушли, как живая гора».

«Пустыми двойниками» является даже само имя главного героя, что становится понятно из фразы: «А вот почему

явившиеся Аврааму, три волхва, три квартиросъемщика в «Превращении» Кафки, три банковских чиновника в романе Кафки «Процесс»<sup>84</sup>...). В качестве «пустой тройки» выступает и число «три», столь обычное в сказочном повествовании<sup>85</sup>.

---

ты такой скучный, кислый, Цин-Цин?» Имеется в виду Цинциннат, герой романа. Шуткой м-сье Пьера (двойника-антипода главного героя) Набоков проявляет двойническую природу имени «Цинциннат». Кстати сказать, этому Цин-Цину (по словам м-сье Пьера) собираются «дать чик-чик».

<sup>84</sup> «— Возможно, — сказал инспектор, — но не стоит терять время на такие разговоры. Я предположил, что вы хотите пойти в банк. Так как вы каждому слову придаете значение, добавлю, я вас не заставляю идти в банк, я только предположил, что вы этого хотите. И чтобы облегчить вам этот шаг и сделать ваш приход по возможности незаметным, я и предоставил в ваше распоряжение этих трех господ, ваших коллег.

— Что? — крикнул К. и уставился на трех молодых людей.

Эти ничем не приметные худосочные юнцы, которых он воспринимал до сих пор только как посторонних людей, глазеющих на фотографии, действительно были чиновники из его банка; не коллеги — это было слишком сильно сказано и доказывало, что всеведущий инспектор знает далеко не все, — но действительно это были низшие служащие из его банка. И как это К. мог их не узнать? Насколько же он был занят разговором с инспектором и стражей, что не узнал этих троих! Суховатого Рабенштейнера, вечно размахивающего руками белокурого Куллиха с запавшими глазами и Каминера с его невыносимой улыбкой из-за хронически перекошенных мускулов лица.

— С добрым утром! — сказал К. минуту спустя, и все трое с корректным поклоном пожали протянутую руку. — Совсем вас не узнал. Значит, теперь отправимся вместе на работу?

Все трое с готовностью заулыбались и закивали, словно только этого и дожидались, а когда К. не нашел своей шляпы — она осталась в его комнате, — они все гуськом побежали туда, что, разумеется, указывало на некоторую растерянность».

<sup>85</sup> «И повелел Господь большому киту проглотить Иону; и был Иона во чреве этого кита три дня и три ночи».



*Кадр из фильма Джима Джармуша «Мертвец». Двое помощников шерифа, посланные ловить главного героя, снимают шляпы (одинаковые) и демонстрируют свои лысые головы*

2) Персонажей может быть сколько угодно, но их расстановка на шахматной доске произведения происходит согласно с «сущностной формой». Сначала выставляется герой (обычно так или иначе отражающий самого автора, то есть ставленник автора), затем — «источник жизни и смерти» (испытание) и двойник-антипод героя, затем другие «источники жизни и смерти» и другие (дополнительные) двойники-антиподы героя. Например, в фильме Джима Джармуша «Патерсон» двойником-антиподом Патерсона является не только японец в очках, дарящий Патерсону чистый блокнот в конце фильма, но и бульдог Марвин<sup>86</sup>, и, как на то намекает камера, похожий на бульдога бармен-шахматист, и негр

---

<sup>86</sup> Бульдог (звериный двойник) разрывает старый блокнот (со стихами Патерсона), а японец (двойник-чужак) дарит новый, чистый. Это заменяет разрывание, расчленение героя в обряде посвящения — с последующим его оживлением.

в очках по имени Эверетт<sup>87</sup>; в «Капитанской дочке» двойником Гринева является не только Пугачев, но и Зурин, но и Швабрин; в «Герое нашего времени» двойник Печорина — не только Грушницкий, но и внешне похожий на Грушницкого серб Вулич<sup>88</sup>; в «Докторе Живаго» антиподами Юрия Живаго выступают его сводный брат Евграф, муж Лары Павел Стрельников, адвокат Комаровский (кстати, владелец собаки, укусившей Лару). Кроме того, сам герой может быть утроен (характерный пример — три брата в «Братьях Карамазовых»). И так далее.

Еще пример на однородные члены в сюжете: в драматической трилогии Августа Стриндберга «На пути в Дамаск» (1898–1904) герой (Неизвестный), двойник самого автора, встречает Даму, а затем похожего на себя «странного Нищего» («И скажи мне: ты — это ты, или ты — это я?»)<sup>89</sup>. Остальные персонажи пье-

---

<sup>87</sup> Отношения Эверетта с девушкой, которые Патерсон наблюдает в баре, противопоставлены отношениям самого Патерсона с его женой. В определенный момент Эверетт достает игрушечный пистолет, делает вид, что собирается застрелить свою девушку, а затем делает вид, что хочет выстрелить себе в висок. Патерсон валит его на пол, Док (бармен) берет игрушечный пистолет и стреляет Эверетту в лоб пластиковой пулькой. Джармуш весело обыгрывает «сущностную форму» и двойнические признаки (падение двойника-антипода, поражение его в голову и т. п.). Двойником-антиподом героя (незримым) является в фильме и поэт Уильям Карлос Уильямс, причем само имя знаменитого американского поэта напоминает сущностную форму (противопоставленностью слов «Уильям» и «Уильямс» через некий срединный элемент). Необычность (и существенность) этого имени подчеркнута в фильме (жена главного героя пару раз путает его составные части, а герой ее поправляет).

<sup>88</sup> Грушницкий — «смугл и черноволос», Вулича отличают «высокий рост и смуглый цвет лица, черные волосы».

<sup>89</sup> Примечательно, что на голове у Неизвестного — шрам (как и у Нищего). Это брат в детстве хватил его топором. Позже Неизвестный падает со скалы (он угрожал кому-то в облаках, его лихорадило — он оступился) и повреждает бедро, отчего хромот.

сы — двойники и двойники двойников. Например, Нищий является позже как Доминиканец, а также как Исповедник. Подобно этому удваиваются и утраиваются другие персонажи. На самом деле в трилогии есть только один персонаж, а именно сам автор, ведущий сам с собой разговор при помощи различных своих отражений. Но и у Достоевского мы наблюдаем подобное (Ставрогин говорит: «Я схожу к доктору. И всё это вздор, вздор ужасный. Это я сам в разных видах и больше ничего».)

В романе Гёте «Избирательное сродство» (1809) главный герой говорит: «...но человек — прямой Нарцисс: всюду он рад видеть свое отражение; он подкладывает себя, как фольгу, всему миру» (...aber der Mensch ist ein wahrer Narziss; er bespiegelt sich überall gern selbst, er legt sich als Folie der ganzen Welt unter).

Главный герой повести Набокова «Соглядатай» (1930) замечает (не без некоторого ужаса): «Ведь меня нет, — есть только тысячи зеркал, которые меня отражают. С каждым новым знакомством растет население призраков, похожих на меня. Они где-то живут, где-то множатся. Меня же нет».

Это может быть жутко (как у Набокова), но может быть и весело. Так, в фильме «Патерсон» перед нами человек-город: водитель автобуса (и поэт) по имени Патерсон живет в городе Патерсон.

3) Для того чтобы указать на двойника-антипода, недостаточно одного признака, нужна совокупность ряда признаков при одном главном условии: двойник-антипод (вольно или невольно) решающим образом влияет на судьбу героя. Так, Пугачев является двойником-антиподом Петра Гринева, потому что он — «вожатый» (возникает перед героем из стихии — из похожей на море снежной бури — и выводит из нее),

потому что лишается головы, потому что успевает кивнуть герою уже почти мертвой головой («он присутствовал при казни Пугачева, который узнал его в толпе и кивнул ему головою, которая через минуту, мертвая и окровавленная, показана была народу»), потому что меняется с героем тулупами (обмен шкурами, братание), потому что сравнивается то с волком (звериный двойник), потому что видится герою во сне, полном крови и трупов, с топором (жертвенный нож), потому что он — страшный мужик с черной бородою<sup>90</sup>, потому что говорит (с хозяином постоялого двора) на особом — как бы зверином (или обрядовом) — языке (воровском жаргоне), потому что не раз «мигает значительно»<sup>91</sup>, потому что хотя сам он и не восточный чужеземец, но повелевает «киргизцами» и «башкирцами»<sup>92</sup> и так далее.

---

<sup>90</sup> Это не случайно, а именно художественно: у настоящего Пугачева борода была русая.

<sup>91</sup> «Пугачев смотрел на меня пристально, изредка прищуривая левый глаз с удивительным выражением плутовства и насмешливости».

<sup>92</sup> Кроме того, отрубленная голова Пугачева «рифмуется» в повести с отрубленной головой калмыка Юлая: «Мы в них узнали своих изменников. Один из них держал под шапкою лист бумаги; у другого на копье воткнута была голова Юлая, которую, стряхнув, перекинул он к нам чрез частокол. Голова бедного калмыка упала к ногам коменданта».

## Ладушки, ладушки...

(Стена и насекомое  
в художественных произведениях)

Молвил Мгер: — Скажи мне, где Багдасара могила? —

Старик ему: — Та могила — против царских хором. —

Мгер сказал: — Из сасунского дома был Багдасар.

Могилу его покажешь мне? —

Встал старик, к могиле Мгера повел.

Мгер в саду сошел с коня,

Поклонился могиле он. Помолился.

А как помолился он —

Коснулся камня рукой, — след пальцев камень хранит.

*«Мгер Младший» (из армянского эпоса  
«Давид Сасунский»)*

Работая лапами, спустился на нитке паук с потолка, — официальный друг заключенных.

*Владимир Набоков «Приглашение на казнь»*

### 1

В начале романа «Тошнота» (1938) Сартр дает ключ к своему произведению. Герой романа, Антуан Рокантен, берет в руку плоский камушек (чтобы запустить его по воде рикошетом). Снизу этот ка-

мушек оказывается влажным и грязным. Брезгиво подержав камушек некоторое время, Антуан роняет его и уходит.

Всякому, кто запускал так камушки, знакома эта беда — нет-нет да и попадетса камень, грязный снизу. Неприятно, однако жизнь после этого, как говорится, продолжается. А вот у Антуана Рокантена она на этом останавливается: его накрывает Тошнота. Эта перемена в герое и является содержанием романа:

*«Пожалуй, лучше всего делать записи изо дня в день. Вести дневник, чтобы докопаться до сути. Не упускать от-тенков, мелких фактов, даже если кажется, что они несущественны, и, главное, привести их в систему. Описывать, как я вижу этот стол, улицу, людей, мой кисет, потому что **это-то** и изменилось. Надо точно определить масштаб и характер этой перемены. <...>*

*В субботу мальчишки бросали в море гальку — “пекли блины”, — мне захотелось тоже по их примеру бросить гальку в море. И вдруг я замер, выронил камень и ушел. Вид у меня, наверно, был странный, потому что мальчишки смеялись мне вслед.*

*Такова сторона внешняя. То, что произошло во мне самом, четких следов не оставило. Я увидел нечто, от чего мне стало противно, но теперь я уже не знаю, смотрел ли я на море или на камень. Камень был гладкий, с одной стороны сухой, с другой — влажный и грязный. Я держал его за края, растопырив пальцы, чтобы не испачкаться».*

Антуан не раз еще вспомнит эту гальку:

*«Предметы не должны нас **беспокоить**: ведь они не живые существа. Ими пользуются, их кладут на место, среди них живут, они полезны — вот и все. А меня они беспокоят, и это невыносимо. Я боюсь вступать с ними в контакт, как если бы они были живыми существами!*

Теперь я понял — теперь мне точнее помнится то, что я почувствовал однажды на берегу моря, когда держал в руках гальку. Это было какое-то сладковатое омерзение. До чего же это было гнусно! И исходило это ощущение от камня, я уверен, это передавалось от камня моим рукам. Вот именно, совершенно точно: руки словно бы тошнило».

«А пошло это с того злополучного дня, когда я хотел бросить в воду гальку. Я уже собрался швырнуть камень, поглядел на него, и тут-то все и началось: я почувствовал, что он существует. После этого Тошнота повторилась еще несколько раз: время от времени предметы начинают существовать в твоей руке».

Можно просто прикоснуться к камню (например, с какой-либо бытовой целью), а можно прикоснуться к камню, совершая ритуальный жест. Если бы Антуан был не европейским неврастеником между двумя



Орфей (Жан Марэ) из фильма Жана Кокто «Орфей» (1950). Орфей подходит к зеркалу, сквозь которое прошла принцесса Смерть, и трогает его. Зритель фильма смотрит на Орфея из «Зазеркалья» — из страны умерших

мировыми войнами, а благополучным первобытным человеком, то его ритуальный жест прикосновения к камню выглядел бы примерно следующим образом. Антуан входит в пещеру. Под стеной пещеры — погребения предков. (Все они тоже Антуаны.) Антуан приближается к стене и кладет на нее ладонь. Может быть, гладит стену ладонью. И чувствует, и видит: каменная толща стены становится тончайшей — чуть ли не прозрачной — перегородкой.

С другой стороны стены становится видна (или только ощущается) другая ладонь, ладонь-двойник. Ладонь Антуана встречается с ладонью его умершего предка (пра-Антуана). Каково при этом чувство Антуана? Видимо, оно похоже на чувство, которое испытывает человек, приходящий к могиле родителя, ухаживающий за ней (и к ней прикасающийся), сидящий возле нее и (в глубине души) беседующий с умершим.



*«Пещера рук» в Патагонии, 9-е тысячелетие до н. э. Запечатлены в основном левые руки, причем руки мальчиков-подростков. Никто, конечно, не знает, что все это значит. Может быть, нанесение изображения своей руки входило в обряд инициации*

Что же касается Антуана двадцатого века, Антуана из романа Сартра, то он, притрагиваясь к камню, встречается с чудовищем. Камушек Антуана — это, так сказать, мини-стена. «Камень был гладкий, с одной стороны сухой, с другой — влажный и грязный. Я держал



*Кадр из фильма братьев Коэн «Бартон Финк» (1991). Главный герой (Бартон Финк) попадает в жутковатую гостиницу с отклеивающимися обоями. Здесь Бартон Финк пытается приклеить обои обратно и пачкает при этом руку (в следующем кадре он рассматривает свои пальцы, измазанные клеем). Только что к герою приходит его двойник-антипод<sup>1</sup>, страховой агент Чарли (житель соседнего номера), — рубаха-парень и (как выяснится в конце фильма) маньяк, отрезающий головы. Для Чарли этот мрачный отель — его дом, именно его дом (так сказать, лабиринт людоеда), о чем он потом скажет Бартону Финку («Ты не понимаешь. Ты приходишь в мой дом и ты жалуешься, что я очень шумлю»). Насекомое (комар) также играет существенную роль в этом фильме: укус комара (показанный крупным планом) параллелен совершенному Чарли убийству*

---

<sup>1</sup> Бартону Финку предстоит бороться-обниматься с Чарли, обмениваться ботинками и т. п. (то есть их объединяет целый набор «двойнических» признаков). В определенный момент Чарли приходит к герою с коробкой, в которой, как можно предположить, находится отрезанная голова.

его за края, растопырив пальцы, чтобы не испачкаться»; «...я почувствовал, что он существует». Прикасаешься к стене — и вдруг чувствуешь: за ней кто-то есть. Кто-то живой («влажный») и страшный («грязный»). Какой-то оживающий (при контакте с тобой) мертвец.

В камушке Антуана заключено то, что я называю «сущностной формой»:

*Антуан ↔ камушек (каменная стена = вещный мир в целом) ↔ живой мертвец (двойник-антипод, пра-Антуан).*

## 2

Софья Залмановна Агранович в статье «Печаль моя светла» (2003) говорит о ритуальном жесте прикосновения к стене пещеры, позже перенесенном на ритуальный жест прикосновения к печи<sup>2</sup>. Вот выдержки из этой статьи, важные для нашей темы:

*«Гипотетическая логика первобытного сознания представляется нам следующим образом. Стена мыслилась, вероятно, как внутренняя сторона пещеры — обиталища первобытных людей. Через эту стену осуществляется магический контакт потомков с предками посредством соприкосновения ладоней».*

---

<sup>2</sup> Пещера (она же чрево) людоеда (Полифема) в сказках нередко заменяется на печь. Например, в английской сказке «Джек и бобовый стебель» («Jack and the Beanstalk»):

«Ну, жена людоеда была, в конце концов, не такой уж плохой. Поэтому она отвела Джека на кухню и дала ему ломоть хлеба, сыр и кувшин молока. Но не успел Джек управиться со всем этим, как — бух! бух! бух! — весь дом задрожал от шума чьих-то приближающихся шагов.

— Боже мой, это мой старик! — сказала жена людоеда. — Что же мне делать? Иди-ка сюда и прыгай внутрь.

И она запихнула Джека в печь, прямо когда людоед уже входил в дом».

«В известной игре в салочки игрок, не желающий быть пойманным (стать жертвой), “застукивается” ударом (касанием) ладони о стену, живое дерево (мыслящееся как мировое) или столб (воспринимаемый, вероятно, так же). Характерно, что по условиям игры “застукиваться” о дверь (даже плотно закрытую) нельзя, ибо игра, вероятно, “помнит” дверь лишь как сквозной проем. Излишне, наверное, напоминать, что удар ладони о плоскость, выполняющую функцию границы миров (или мирового дерева), сопровождается прямым обращением к предку: “Чур, меня! Чур, не я!”<sup>3</sup>

В другой игре — “в ладушки” (в ладошки) — играющие касаются ладонями друг друга, вероятно имитируя встречу, соединение живых и мертвых, предков и потомков. Показательно, что сейчас эта игра практикуется между ребенком, сознание которого только пробуждается, и взрослым. Фольклор сохранил и донес до нас далеко не такую невинную и детскую, как теперь кажется, песенку:

Ладушки, ладушки,  
Где были? — У бабушки.  
Чего ели? — Кашку.  
Чего пили? — Бражку.  
Кашка сладенька,  
Бражка хмельенька.

Сохранившийся в этой песенке ритуальный диалог вводит нас в обстановку тризны и ритуального общения с предками при помощи касания ладонями».

---

<sup>3</sup> Существует также концепция, дополняющая концепцию о «чуре» как о предке, согласно которой «чур» — это фаллос («кур», то есть «петушок»), а также пограничная герма («чурка»), переступить через которую будет «чересчур» (сноска моя. — И. Ф.).

«Печь может быть понята прежде всего как модель обитаемой людьми пещеры с горящим в центре огнем...<sup>4</sup> <...>

Снизу печь была связана с хтоническим пространством. Как за печью, так и под печью живет домовая, соединяющий в себе признаки архаического тотема и антропоморфного предка. По древнему ритуалу, под полом и особенно в той части дома, где стояла печь, буквально располагался мир мертвых. В глубокой древности похороны под печью, в подполе, под голбцом<sup>5</sup> были не исключением, а правилом. <...>

Любопытно, что в повести Н. В. Гоголя “Вий” казаки, выносящие гроб панночки из дома в церковь, производят определенный обряд: “Пришедши в кухню, все несшие гроб начали прикладывать руки к печке, что обыкновенно делают малороссияне, увидевши мертвеца”. <...> Поведение казаков понятно: причина смерти панночки неизвестна (она вернулась ночью избитая и умерла), и потому панночка является так называемым “заложным” покойником. Естественно, она должна вызывать страх. Кроме того, ходило множество слухов о ее прижизненной ритуальной нечистоте — причастности к иному, чуждому миру, что на фоне христианской культуры воспринималось как знак продажи души дьяволу. Герои “Вия”, люди приблизительно середины XVII века, прикасаясь к печи, исполняют уже малопонятный им ритуал, смысл которого, вероятно, заключается в следующем. Видя опасность в чужом, враждебном, ритуально нечистом покойнике, они обращаются за помощью, поддержкой и защитой к умершим предкам и их магической мощи. <...> Как мы видим, прикосно-

---

<sup>4</sup> Связующим звеном между пещерой и печью в истории культуры (а это огромный временной зазор) является, видимо, открытый очаг в доме. Печь — как бы модель дома (или пещеры) с очагом. Сначала прикладывали ладонь к стене пещеры, затем — к стене или полу дома (под которым были захоронены предки), затем — к печи (И. Ф.).

<sup>5</sup> Пристройка у печи с входом в подполье, а также само подполье или погреб.

вение раскрытых ладоней к печи имело особое значение. Независимо от погоды и времени года к печи прикасалась ладонями сваха, которую по этому жесту и узнавали. <...> Сваха должна была увести невесту в другой мир, и первое, что она делала, входя с этой целью в дом, было ее обращение к умершим предкам невесты».

«Показательно, что именно с печью связан так называемый “иронический удачник”, сказочный герой (обычно младший из братьев или сестер: Иван-дурак, Емеля, Золушка), который пересыпает золу, сидит и даже ездит на печи. Генетически этот образ (как и образ просидевшего на печи тридцать лет и три года Ильи Муромца) восходит к представлению об умирающем и возрождающемся предке, начинающем новый круг жизни, или о герое, проходящем инициацию. Любопытно, что главный герой саги о Гамлете из третьей книги Саксона Грамматика “Деяния датчан”, образ которого построен по модели “иронического удачника”, притворяясь дураком, часто сидел у очага и “сгребал руками тлеющую золу».



Реконструкция погребения в поселении Чатал-Хёюк (с 8-го по 6-е тыс. до н. э.); умерших хоронили под полом дома

Для чувств по отношению к умершему предку Агранович вводит интересное различие: если герой соприкасается с предком ладонью (через стену пещеры или стенку печи), то он испытывает печаль<sup>6</sup> («светлую печаль»), если же контакта героя с предком не получается или если он неполноценен, то герой испытывает скуку.



*Сальвадор Дали. Одиночество (1931)*

### 3

Герой Сартра чувствует, что его прикосновение к камню вдруг оказалось ритуальным и что даром ему это прикосновение не пройдет. Но он уже не может

---

<sup>6</sup> Агранович утверждает (и старается показать) в этой статье, что слово «печаль» от «печи» и произошло.

остановиться — и на протяжении романа неоднократно повторяет ритуальный жест (прикасается к разным вещам<sup>7</sup>). И каждый раз ему от этого не по себе. Еще бы, ведь с другой стороны стены — чудовище. Ладонь Антуана словно нащупывает мертвеца, который оживает, при этом продолжая разлагаться. Даже так: он живет и шевелится именно благодаря своему разложению. Все распадающиеся части мертвеца словно становятся щупальцами, которые тянутся к нашему герою. Вот, например, Антуан садится в трамвай и прикасается ладонью к трамвайной скамейке, обтянутой красным плюшем:

*«Я опираюсь рукой на сиденье, но тут же отдергиваю руку — эта штукавина существует. Вещь, на которой я сижу, на которую я оперся рукой, называется сиденье. Они нарочно всё сделали так, чтобы можно было сидеть: взяли кожу, пружины, ткань и принялись за работу, желая смастерить сиденье, а когда закончили, получилось вот это. Они принесли это сюда, вот в этот ящик, и теперь ящик катится, качается, и стекла в нем дрожат, и в своей утробе он несет эту красную штуку. Да это же скамейка, скамейка, шепчу я, словно заклинание. Но слово остается у меня на губах, оно не хочет приклеиться к вещи. А вещь остается тем, что она есть со своим красным плюшем, который топорщит тысячу мельчайших красных лапок, стоящих торчком мертвых лапок. Громадное повернутое кверху брюхо, окровавленное, вздутое, ощерившееся всеми*

---

<sup>7</sup> Например: «Моя рука сжимает ручку десертного ножа. Я чувствую черную деревянную ручку. Ее держит моя рука. Моя рука. Лично я предпочел бы не трогать ножа: чего ради вечно к чему-нибудь прикасаться? Вещи созданы не для того, чтобы их трогали. Надо стараться проскальзывать между ними, по возможности их не задевая. Иногда возьмешь какую-нибудь из них в руки — и как можно скорее спешешь от нее отделаться. Нож падает на тарелку».

*своими мертвыми лапками, брюхо, плывущее в этом ящичке, в этом сером небе, — это вовсе не сиденье. С таким же успехом это мог бы быть, к примеру, издохший осел, который, раздувшись от воды, плывет по большой, серой, широко разлившейся реке, а я сижу на брюхе осла, спустив ноги в светлую воду. Вещи освободились от своих названий. Вот они, причудливые, упрямые, огромные, и глупо называть их сиденьями и вообще говорить о них что-нибудь. Я среди Вещей, среди не поддающихся именованию вещей. Они окружили меня, одинокого, бессловесного, беззащитного, они надо мной, они подо мной».*

Сиденье трамвая, которое трогает Антуан, очевидно напоминает стихотворение «Падаль» («Une charogne») Бодлера. В этом (установочном для новой эпохи) произведении поэт приглашает свою Прекрасную Даму к созерцанию мертвого большого животного (скорее всего лошади). Разлагающееся животное кажется живущим — множеством своих частей. Оно «воплощает» в себе весь мир и в особенности саму Прекрасную Даму, что автор и спешит ей (Даме) сообщить. В общем, перед нами некая териоморфная богиня — дарительница жизни и смерти. Привожу целиком, в оригинале и дословном переводе:

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme (вспомните предмет, который мы видели, моя душа),

Ce beau matin d'été si doux (этим прекрасным, столь сладостным летним утром):

Au détour d'un sentier une charogne infâme (на повороте тропинки отвратительную падаль)

Sur un lit semé de cailloux (на ложе, усеянном камнями),

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique (/подняв/ ноги в воздух, словно похотливая женщина),

Brûlante et suant les poisons (разгоряченная и источающая яды),  
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique (открывала равнодушным и циничным образом)  
Son ventre plein d'exhalaisons (свой живот, полный выделений/испарений).

Le soleil rayonnait sur cette pourriture (солнце бросало лучи/светило на это гниение),  
Comme afin de la cuire à point (словно чтобы его поджарить),  
Et de rendre au centuple à la grande Nature (и вернуть в стократном размере великой Природе)  
Tout ce qu'ensemble elle avait joint (всё, что она /Природа/ сложила воедино);

Et le ciel regardait la carcasse superbe (и небо смотрело, как /этот/ великолепный остов)  
Comme une fleur s'épanouir (словно цветок, распускается).  
La puanteur était si forte, que sur l'herbe (вонь была столь сильной, что на траву)  
Vous crûtes vous évanouir (вы чуть не пали, лишившись чувств: «вам показалось, что вы лишаетесь чувств/падаете в обморок»).

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride (мухи гудели на этом гнилом животе),  
D'où sortaient de noirs bataillons (откуда выходили черные батальоны)  
De larves, qui coulaient comme un épais liquide (личинок, которые текли, словно густая жидкость)  
Le long de ces vivants haillons (вдоль этих живых лохмотий).

Tout cela descendait, montait comme une vague (все это опускалось, поднималось, словно волна),  
Ou s'élançait en pétillant (или быстро устремлялось, искрясь);

On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague (ты сказал бы, что тело, раздутое неясным дыханием),  
Vivait en se multipliant (живет, множась/размножаясь).

Et ce monde rendait une étrange musique (и этот мир издавал странную музыку),

Comme l'eau courante et le vent (словно текущая вода и ветер),

Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique (или зерно, которое веяльщик ритмичным движением)

Agite et tourne dans son van (встряхивает и переворачивает в своем решете).

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve (формы стирались/исчезали и были не более чем сновидением),

Une ébauche lente à venir (запаздывающим: «медлящим приходить» наброском = наброском, долго не могущим превратиться в картину),

Sur la toile oubliée (на забытом полотне), et que l'artiste achève (и который художник заканчивает)

Seulement par le souvenir (только по памяти).

Derrière les rochers une chienne inquiète (за скалами беспоконная сука)

Nous regardait d'un œil fâché (смотрела на нас сердитым взглядом),

Épant le moment de reprendre au squelette (поджидая мгновение, чтобы снова взять/схватить у скелета)

Le morceau qu'elle avait lâché (кусок, который она отпустила = чтобы снова приняться за кусок...).

— Et pourtant vous serez semblable à cette ordure (и однако вы будете подобны этой грязи/мерзости),

À cette horrible infection (этой ужасной зловонной заразе/гадости),

Étoile de mes yeux, soleil de ma nature (звезда моих глаз,  
солнце моего естества),  
Vous, mon ange et ma passion (вы, мой ангел и моя  
страсть)!

Oui! telle vous serez, ô la reine des grâces (да! таковой вы  
будете, о королева прелестей/граций),  
Après les derniers sacrements (после соборования: «после  
последних таинств/причастий»),  
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses (когда  
вы отправитесь, под травой и тучными цветениями),  
Moisir parmi les ossements (гнить среди костей/останков).

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine (тогда, о моя кра-  
сота = красавица, скажите червям)  
Qui vous mangera de baisers (которые будут пожирать  
вас поцелуями),  
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine (что я сохранил  
божественную форму и сущность)  
De mes amours décomposés (моей разложившейся любви:  
«моих разложившихся любовей»)!

Антуану хочется убежать от подобной богини смерти и от составляющих ее зловещих вещей — от их «стоящих торчком мертвых лапок», готовых вот-вот превратиться в живые:

*«Меня охватила самая настоящая паника. Я уже не соображал, куда я иду. Я помчался вдоль доков. Свернул в пустынные улицы квартала Бовуази — дома уставились на мою бегущую фигуру своими угрюмыми глазами. “Куда идти? Куда?” — тоскливо повторял я. Случится может все. Время от времени я с бьющимся сердцем резко оборачивался назад. Что происходит за моей спиной? Может, это начнется позади меня, и, когда я внезапно обернусь, будет уже поздно? Пока я в состоянии держать предметы*

*в поле моего зрения, ничего не случится, вот я и пожирал глазами мостовую, дома, газовые рожки; взгляд мой пере- скакивал с одного предмета на другой, чтобы захватить их врасплох, остановить в разгар их превращения. Вид у них был какой-то неестественный, но я настойчиво убеждал себя: “Это газовый рожок, это водоразборная колонка” — и пытался властью своего взгляда вернуть им их повседневный вид. <...>*

*Внезапно я оказался на набережной Северных Доков. Рыбачьи лодки, маленькие яхты. Я поставил ногу на бухту веревок в каменном гнезде. Здесь, вдали от домов, вдали от дверей, я воспользуюсь минутной передышкой. На спокойной, испещренной черными горошинами воде плавала пробка.*

*“А под водой? Ты подумал о том, что может находиться под водой?” Скажем, какое-то животное. Огромный панцирь, наполовину увязший в грязи. Двенадцать пар ног медленно копошатся в тине. Время от времени животное слегка приподнимается. В водной глубине. Я подошел, высматривая признаки ряби, слабого волнения. Но пробка неподвижно застыла среди черных горошин».*

*Антуан убегает, а вокруг него — вещи, готовые к метаморфозе (к превращению во что-то вроде полипов, готовых схватить нашего героя). В конце же пути вот что: Антуан ↔ поверхность воды (вместо камня, но и камень здесь есть — он прикинулся пробкой<sup>8</sup>) ↔ какое-то (мифическое) животное, обильное лапками.*

*Все это страшно похоже на «Русалочку» Андерсена, а именно на жуткий подводный мир, каким он предстает во время визита русалочки к морской ведьме:*

---

<sup>8</sup> Поверхность воды, кажется, соотносилась с поверхностью камня и в сцене с галькой: «Я увидел нечто, от чего мне стало противно, но теперь я уже не знаю, смотрел ли я на море или на камень».

«И русалочка поплыла из своего садика к бурным водоворотам, за которыми жила ведьма. Еще ни разу не доводилось ей проплывать этой дорогой; тут не росли ни цветы, ни даже трава — кругом был только голый серый песок; вода за ним бурлила и шумела, как под мельничным колесом, и увлекала за собой в пучину все, что только встречала на своем пути. Как раз между такими бурлящими водоворотами и пришлось плыть русалочке, чтобы попасть в тот край, где владычила ведьма. Дальше путь лежал через горячий пузырящийся ил, это место ведьма называла своим торфяным болотом. А там уж было рукой подать до ее жилья, окруженного диковинным лесом: вместо деревьев и кустов в нем росли полипы — полуживотные-полурастения, похожие на стоглавых змей, выраставших прямо из песка; ветви их были подобны длинным осклизлым рукам с пальцами, извивающимися, как черви; полипы ни на минуту не переставали шевелиться от корня до самой верхушки и хватали гибкими пальцами все, что только им попадалось, и уж больше не выпускали. Русалочка в испуге остановилась, сердечко ее забилось от страха, она готова была вернуться, но вспомнила о принце и собрала с духом: крепко обвязала вокруг головы свои длинные волосы, чтобы в них не вцепились полипы, скрестила на груди руки и, как рыба, поплыла между омерзительными полипами, которые тянулись к ней своими извивающимися руками. Она видела, как крепко, точно железными клещами, держали они своими пальцами все, что удалось им схватить: белые скелеты утонувших людей, корабельные рули, ящики, кости животных, даже одну русалочку. Полипы поймали и задушили ее. Это было страшнее всего!

Но вот она очутилась на скользкой лесной поляне, где кувыркались, показывая противное желтоватое брюхо, большие, жирные водяные ужи. Посреди поляны был выстроен дом из белых человеческих костей; тут же сидела сама морская ведьма и кормила изо рта жабу, как люди

кормят сахаром маленьких канареек. Омерзительных ужей она звала своими цыплятками и позволяла им ползать по своей большой, ноздреватой, как губка, груди.

— Знаю, знаю, зачем ты пришла! — сказала русалочке морская ведьма. — Глупости ты затеваешь, ну да я все-таки помогу тебе — на твою же беду, моя красавица! Ты хочешь отделаться от своего хвоста и получить вместо него две подпорки, чтобы ходить, как люди. Хочешь, чтобы юный принц полюбил тебя.

И ведьма захохотала так громко и гадко, что и жаба и ужи попадали с нее и шлепнулись на песок».

В общем, Сартр отдыхает.

#### 4

Преращению, метаморфозе (в краба — перебирающего ножками, в червя — извивающегося, в какое-либо насекомое — шевелящее лапками) оказываются подвержены не только предметы, но и встречающиеся герою люди (равно как и части тела какого-либо человека):

«...что-то новое появилось в моих руках — в том, как я, скажем, беру трубку или держу вилку. А может, кто его знает, сама вилка теперь как-то иначе дается в руки. Вот недавно я собирался войти в свой номер и вдруг замер — я почувствовал в руке холодный предмет, он приковал мое внимание какой-то своей необычностью, что ли. Я разжал руку, посмотрел — я держал всего-навсего дверную ручку. Или утром в библиотеке, ко мне подошел поздороваться Самоучка, а я не сразу его узнал. Передо мной было незнакомое лицо и даже не в полном смысле слова лицо. И потом, кисть его руки, словно белый червяк в моей ладони. Я тотчас разжал пальцы, и его рука вяло повисла вдоль тела.

*То же самое на улицах — там множество непрерывных подозрительных звуков.*

*Стало быть, за последние недели произошла перемена. Но в чем?»*

Метаморфоза происходит даже с частями тела самого нашего героя (которые при этом воспринимаются Антуаном отчужденно — и со страхом):

*«Я вижу кисть своей руки. Она разлеглась на столе. Она живет — это я. Она раскрылась, пальцы разогнулись и торчат. Рука лежит на спине. Она демонстрирует мне свое жирное брюхо. Она похожа на опрокинувшегося на спину зверька. Пальцы — это лапы. Забавы ради я быстро перебираю ими — это лапки опрокинувшегося на спину краба. Вот краб сдох, лапки скрючились, сошлись на брюхе моей кисти. Я вижу ногти — единственную частицу меня самого, которая не живет. А впрочем. Моя кисть перевернулась, улеглась ничком, теперь она показывает мне свою спину. Серебристую, слегка поблескивающую спину — точь-в-точь рыба, если бы не рыжие волоски у основания фаланг. Я ощущаю свою кисть. Два зверька, шевелящиеся на концах моих рук, — это я. Моя рука почесывает одну из лапок ногтем другой. Я чувствую ее тяжесть на столе, который не я. Это ощущение тяжести все длится и длится, оно никак не проходит. Да и с чего бы ему пройти. В конце концов это невыносимо... Я убираю руку, сую ее в карман. Но тут же сквозь ткань начинаю чувствовать тепло моего бедра. Я тотчас выбрасываю руку из кармана, вешаю ее на спинку стула. Теперь я чувствую ее тяжесть в запястье. Она слегка тянет, чуть-чуть, мягко, дрябло, она существует. Я сдаюсь — куда бы я ее ни положил, она будет продолжать существовать, а я буду продолжать чувствовать, что она существует; я не могу от нее избавиться, как не могу избавиться от остального моего тела, от влажного жара, который грязнит мою рубаху, от теплого сала, которое*

*лениво переливается, словно его помешивают ложкой, от всех ощущений, которые гуляют внутри, приходят, уходят, поднимаются от боков к подмышке или тихонько прозябают с утра до вечера в своих привычных уголках».*



*Сальвадор Дали. Рука (1930). Отдельно существующая кисть руки есть и в фильме Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали «Андалузский пес» (1929), причем дважды: во-первых, просунутая в дверь и покрытая муравьями, во-вторых, отрезанная и лежащая на тротуаре (и как бы живая — поскольку ее шевелят палкой)*

А вот метаморфоза лица Антуана. Лицо превращается в аморфную массу — неживую, но при этом как-то жутко (на каком-то низшем уровне, на уровне мелких своих частей) оживающую:

*«На стене зияет белая дыра — зеркало. Это ловушка. И я знаю, что попадусь в нее. Так и есть. В зеркале появилось нечто серое. Подхожу, гляжу и отойти уже не могу.*

*Это отражение моего лица. В такие гиблые дни я часто его рассматриваю. Ничего я не понимаю в этом лице. Лица других людей наделяны смыслом. Мое — нет. Я даже не знаю, красивое оно или уродливое. Думаю, что уродливое —*

поскольку мне это говорили. Но меня это не волнует. По сути, меня возмущает, что лицу вообще можно приписывать такого рода свойства — это все равно что назвать красавцем или уродом горсть земли или кусок скалы.

Впрочем, есть одна вещь, которая радует глаз: повыше вялого пространства щек, повыше лба мой череп золотит прекрасное рыжее пламя — мои волосы. Вот на них смотреть приятно. По крайней мере, это совершенно определенный цвет, и я доволен, что я рыжий. В зеркале это особенно бросается в глаза — волосы лучатся. Все-таки мне повезло: если бы мой лоб украшала тусклая шевелюра, из тех, что никак не могут решиться, пристать им к блондинам или к шатенам, лицо мое расплылось бы мутным пятном, и меня воротило бы от него.

Мой взгляд медленно и неохотно скользит вниз — на лоб, на щеки: ничего устойчивого, все зыбко. Само собой, нос, глаза и рот на месте, но все это лишено смысла, лишено даже человеческого выражения. Однако Анни и Велин находили, что у меня живая физиономия, — может, я к ней просто слишком привык. В детстве моя тетка Бижуа говорила мне: “Будешь слишком долго глядеться в зеркало, увидишь в нем обезьяну”. Но должно быть, я гляделся еще дольше — то, что я вижу в зеркале, куда ниже обезьяны, это нечто на грани растительного мира, на уровне полипов. Я не отрицаю, это нечто живое, но не об этой жизни говорила Анни; я вижу какие-то легкие подергивания, вижу, как трепещет обильная, блеклая плоть. С такого близкого расстояния в особенности отвратительны глаза. Нечто стеклянистое, податливое, слепое, обведенное красным — ну в точности рыба чешуя.

Всей тяжестью навалившись на фаянсовую раму, я приближаю свое лицо к стеклу, пока оно не упирается в него вплотную. Глаза, нос, рот исчезают — не остается ничего человеческого. Коричневатые морщины по обе стороны горячечно вспухших губ, трещины, бугорки. Широкие покатости щек покрыты светлым шелковистым пушком, из ноздрей торчат два волоска: ну прямо рельефная карта

горных пород. И несмотря ни на что, этот призрачный мир мне знаком. Я не то чтобы **узнаю** его подробности. Но все вместе вызывает у меня ощущение “уже виденного (déjà-vu)”, от этого я тупею и меня потихоньку клонит в сон.

Мне хочется встряхнуться — живое, резкое ощущение помогло бы мне. Я прижимаю левую ладонь к щеке и оттягиваю кожу — в зеркале гримаса. Половина моего лица съехала в сторону, левая часть рта скривилась, вздулась, обнажив зуб: в расщелине показалась белая выпуклость и розовая кровотокающая плоть. Не к этому я стремился — опять ничего нового, ничего твердого, все мягкое, податливое, уже виденное! Засыпаю с открытыми глазами, и вот уже мое лицо в зеркале растет, растет, это огромный бледный, плавающий в солнечном свете ореол...»

Роль камня (или поверхности воды) здесь играет зеркало. А к рыжим волосам героя (с которыми ему повезло — которые, видимо, спасают положение) мы еще вернемся.

Метаморфоза происходит не только с вещами, с другими людьми, с членами тела героя, но и с самим героем в целом (и тут, конечно, привет Кафке):

«Не знаю, куда пойти. Я застыл рядом с поваром из картона. Мне нет нужды оборачиваться, чтобы увериться в том, что они смотрят на меня сквозь стекло — смотрят на мою спину с удивлением и отвращением; они-то думали, что я такой, как они, что я человек, а я их обманул. Я вдруг потерял свой человеческий облик, и они увидели краба, который, пятясь, удирал из этого слишком человеческого зала. Теперь разоблаченный самозванец спасся бегством — представление продолжается. Я чувствую спиной мельтешенье испуганных взглядов и мыслей, и меня это раздражает».

Антуан словно превращается в краба. Сравните с самым началом повести Кафки «Превращение»:

*«Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое. Лежа на панцирнотвердой спине, он видел, стоило ему приподнять голову, свой коричневый, выпуклый, разделенный дугообразными чешуйками живот, на верхушке которого еле держалось готовое вот-вот окончательно сползти одеяло. Его многочисленные, убого тонкие по сравнению с остальным телом ножки беспомощно копошились у него перед глазами».*

Панцирь насекомого у Кафки соответствует камню, сухой стороне гальки у Сартра, а коричневый живот и копошащиеся ножки — влажной и грязной стороне камушка.

Герой Сартра чувствует, что он вот-вот перейдет «в Зазеркалье» — и не просто встретится со своим двойником-антиподом, но и совпадет с ним, превратится в него.



*Кадр из фильма Романа Полански «Жилец» (1976). Герой, поселившись в жутковатой квартире, находит дырку в стене, засовывает туда палец — и извлекает из нее зуб, завернутый в вату. Непосредственно перед этим он в первый раз видит двойника-антипода (в окне противоположного дома)*

## *Антракт. Прореха, ведущая в иной мир*

В неоконченном (по причине смерти автора) романе Набокова «Лаура и ее оригинал» (1975–1977) жизнь предстает как «ракообразное страшилище»:

*«В детстве мне часто снился один и тот же сон, в котором я видел как бы след от грязного пальца на обоях или на белой двери, и это омерзительное пятно оживало и превращалось в ракообразное страшилище. Когда его придатки начинали шевелиться, я содрогался от нелепого ужаса и просыпался; но в ту же ночь или в следующую предо мной снова невзначай оказывалась какая-то стена или ширма, где грязное пятнышко привлекало внимание неускушенного сновидца тем, что начинало расти и делать нацупывающие и хватательные движения, — и снова мне удавалось проснуться, прежде чем раздувшийся комок отлипал от стены. Но вот однажды ночью то ли какая-то особенность положения моего тела, то ли вмятина в подушке или складка одеяла настроили меня бодрее и решительнее обыкновенного, но я позволил пятну начать свою эволюцию и, натянув воображаемую варежку, просто-напросто стер гадину прочь. Еще три или четыре раза объявлялась она в моих снах, но я уже отнюдь не отвращался от ее разбухающей тушки и не без удовольствия ее вымарывал. В конце концов она перестала мне досаждать — как когда-нибудь перестанет и сама жизнь».*

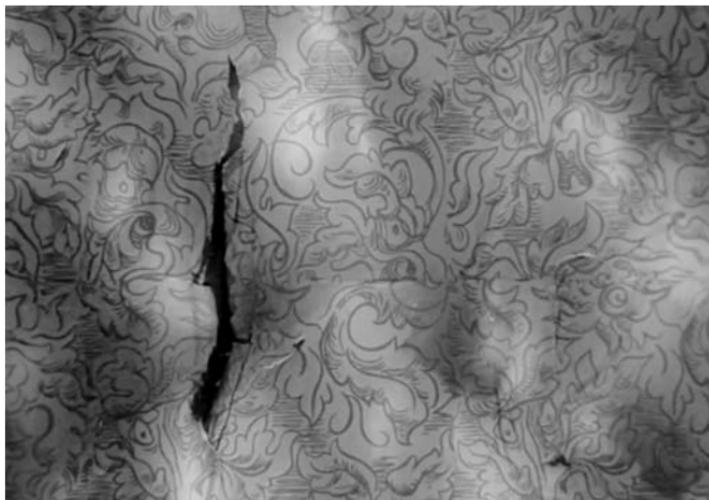
Роман Набокова «Под знаком незаконнорожденных» (1947) начинается с образа лужи-насекомого (во всяком случае, лужа напоминает некое существо с щупальцами):

*«Продолговатая лужа вставлена в грубый асфальт; как фантастический след ноги, до краев наполненный*

*ртутью; как оставленная лопатой лунка, сквозь которую видно небо внизу. Окруженная, я замечаю, распяленными щупальцами черной влаги, к которой прилипло несколько бурых хмурых умерших листьев. Затонувших, стоит сказать, еще до того, как лужа ссохлась до ее настоящих размеров».*

В примечании к своему роману Набоков указывает, что эта лужа связывает героя романа с автором, то есть представляет собой «прореху» в мире героя, возможность его выхода в мир иной (так сказать, находящийся за стеной пещеры):

*«Фабула романа зарождается в дождевой луже, яркой, словно прозрачный бульон. Круг (главный герой романа. — И. Ф.) наблюдает за ней из окна больницы, в которой умирает его жена. Продолговатая лужица, похожая формой на клетку, готовую разделить, субтематически вновь и вновь возникает в романе, появляясь в виде чернильного пятна в четвертой главе, кляксы в главе пятой, пролитого молока в главе одиннадцатой, дрожащей, напоминающей обликом инфузорию, ресничатой мысли в главе двенадцатой, следа от ноги фосфоресцирующего островитянина в главе восемнадцатой и отпечатка, оставляемого живущим в тонкой ткани пространства, — в заключительном абзаце. Лужа, снова и снова вспыхивающая таким образом в сознании Круга, остается связанной с образом его жены не только потому, что он разглядывал вставленный в эту лужу закат, стоя у смертного ложа Ольги, но также и потому, что эта лужица невнятно намекает ему о моей с ним связи: она — прореха в его мире, ведущая в мир иной, полный нежности, красок и красоты».*



*Кадр из фильма Ингмара Бергмана «Сквозь тусклое стекло» (1961): прореха в обоях. Карин, героиня фильма (у которой развивается душевная болезнь), в это время стоит, приложив ладонь к стене. Позже она расскажет брату: «Однажды кто-то звал меня из-под обоев. <...> Тогда я прислонилась к стене, и она поддалась, словно листва. И я оказалась внутри». (А в конце фильма оттуда — из-за стены — появится Бог-паук<sup>9</sup>)*

## 5

Метаморфоза происходит и со временем. Пока у нас речь шла о вещах, то есть о пространстве (будь то предметы или люди, включая самого рассуждающего Антуана). Во что же превращается время? Антуан видит качающиеся на ветру ветки дерева. И вот время (в его проявлениях: в движении, в череде событий)

---

<sup>9</sup> Паука в фильме не видно (он — в воображении Карин), однако в начале фильма «Персона» (1966) паук появляется (равно как имеет место и жест прикладывания ладоней — к мутному стеклу).

на глазах у Антуана превращается в пространство, становится вещью-крабом:

*«А потом внезапно перед глазами у меня вдруг что-то стало шевелиться и замелькали легкие, неопределенные движения — это ветер потряс верхушку дерева.*

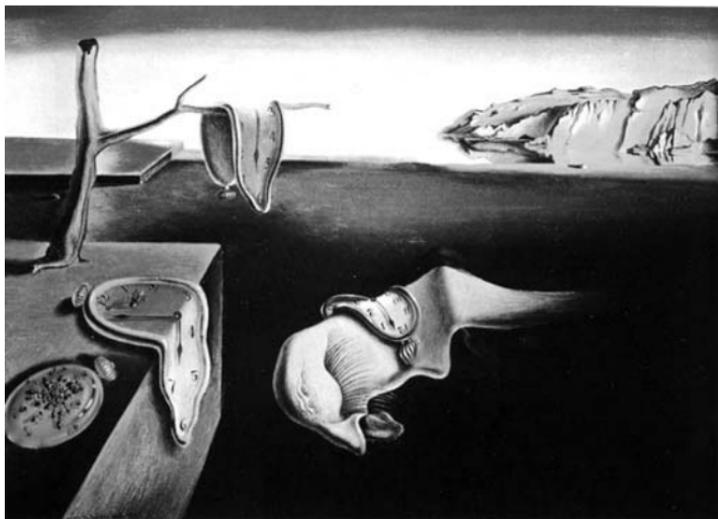
*Я, пожалуй, даже обрадовался, когда что-то зашевелилось у меня перед глазами, можно было отдохнуть от множества неподвижных существований, которые уставились на меня застывшим взглядом. Наблюдая, как покачиваются ветки, я говорил себе: движение всегда существует не вполне, оно — переходная ступень, посредник между двумя существованиями, разреженное время. Я приготовился увидеть, как движение возникает из небытия, как мало-помалу зреет и расцветает — наконец-то мне удастся подсмотреть, как существование рождается на свет.*

*Но не понадобилось и трех секунд, чтобы все мои надежды рухнули. На колеблющихся ветках, слепо шаривших вокруг, я не мог уловить “переход” к существованию. <...> Все эти крошечные подрагивания были отделены друг от друга, выступали сами по себе. Они со всех сторон кишели на ветках и сучьях. Они вихрились вокруг этих высохших рук, обволакивая их крохотными ураганами. Само собой, движение было чем-то иным, нежели дерево. И все равно это был абсолют. Вещь. Все, на что натыкался мой взгляд, было заполнено».*

Кстати сказать, что такое превращение времени в пространство вообще остро ощущалось писателями двадцатых и тридцатых годов XX века — например, Платоновым или Музилем<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Смотрите мою работу «Весь горизонт в огне».



Сальвадор Дали. Постоянство памяти (1931)

Движения нет, время остановилось. Нет движения веток, есть лишь набор разных их положений. Или вот идет старуха — и в ее передвижении нет движения времени, а есть лишь набор различных ее мест в пространстве (любопытен и сам образ старухи как ведьмы, завладевшей временем):

*«Кое-что прибавилось. В ловушку зеркала я уже попался. Зеркала я избегаю, но зато я попал в другую ловушку — ловушку окна. Праздный, вяло уронив руки, подхожу к нему. Стройплощадка, Забор, Старый вокзал — Старый вокзал, Забор, Стройплощадка<sup>11</sup>. Зеваю так широко, что на глазах выступают слезы. В правой руке у меня трубка, в левой — кисет. Надо набить трубку. Но сил у меня нет. Руки висят как плети, прижимаюсь лбом к оконному стеклу. Меня раздражает эта старуха. Взгляд растерянный, но упорно*

<sup>11</sup> «Ночь, улица, фонарь, аптека...»

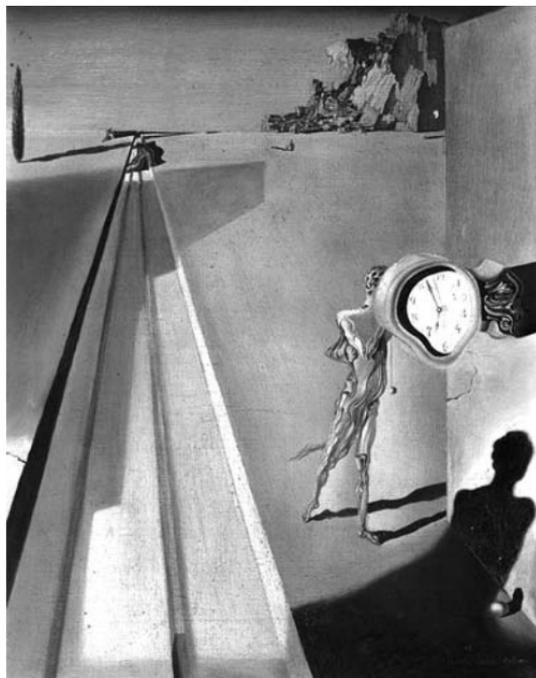
семенит вперед. Иногда пугливо останавливается, словно почуяв невидимую опасность. Вот она уже под моим окном, ветер облепил ей колени юбкой. Остановилась, поправляет платок. Руки у нее дрожат. Двинулась дальше — теперь я вижу ее со спины. Старая перечница! Наверно, сейчас свернет направо на бульвар Нуара. Ей осталось пройти метров сто — с ее скоростью это займет еще минут десять. Целых десять минут мне придется глядеть на нее, прижавшись лбом к стеклу. И еще раз двадцать она остановится, засеменит дальше, остановится снова...

Я вижу будущее. Оно здесь, на этой улице, разве чуть более блеклое, чем настоящее. Какой ему прок воплощаться в жизнь? Что это ему даст? Старуха, ковыляя, уходит дальше, останавливается, заправляет седую прядь, выбившуюся из-под косынки. Она идет, она была там, теперь она здесь... Не пойму, что со мной — вижу я ее жесты или предвижу? Я уже не отличаю настоящего от будущего, и, однако, что-то длится, что-то постепенно воплощается, старуха плетется по пустынной улице, переставляя грубые мужские ботинки. Вот оно, время в его наготу, оно осуществляется медленно, его приходится ждать, а когда оно наступает, становится тошно, потому что замечаешь, что оно давно уже здесь. Старуха дошла до угла, теперь она превратилась в узелок черного тряпья. Что ж, пожалуй, это что-то новое, только что она была не такой, когда находилась в той стороне. Но новизна эта тусклая, заезженная, не способная удивить. Сейчас старуха свернет за угол, старуха сворачивает — проходит вечность.

Я отрываюсь от окна, бреду, шатаюсь, по комнате; влипаю в зеркало, смотрю на себя с омерзением — еще одна вечность. Наконец, избавился от своего изображения, валюсь на постель. Гляжу в потолок — хорошо бы заснуть».

Не случайны здесь «забор» (вариант «стены») и «Старый вокзал» («вокзал» — движение, время,

а «старый» — остановившееся время, застывшее движение).



Сальвадор Дали. Преждевременное окостенение станции (1930)

## 6

Герой повести Достоевского «Записки из подполья» (1864) говорит о стене — и для него это метафора непреложных законов природы, лишаящих человека его свободы:

*«Какая каменная стена? Ну, разумеется, законы природы, выводы естественных наук, математика. Уж как докажут тебе, например, что от обезьяны произошел,*

*так уж и нечего морщиться, принимай как есть. <...> “Помилуйте, – закричат вам, – восставать нельзя: это дважды два четыре! Природа вас не спрашивается; ей дела нет до ваших желаний и до того, нравятся ль вам ее законы или не нравятся. Вы обязаны принимать ее так, как она есть, а следовательно, и все ее результаты. Стена, значит, и есть стена... и т. д., и т. д.” Господи Боже, да какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два четыре не нравятся? Разумеется, я не пробью такой стены лбом, если и в самом деле сил не будет пробить, но и не примирюсь с ней потому только, что у меня каменная стена и у меня сил не хватило».*

В это же самое время молодой Эмиль Золя в начале романа «Тереза Ракен» (1967) изображает страшную, отвратительную каменную стену (которая становится главной метафорой произведения):

*«В конце улицы Генего, если идти от набережной, находится пассаж Пон-Нёф – своего рода узкий, темный проход между улицами Мазарини и Сенской. Длина пассажа самое большее шагов тридцать, ширина – два шага; он вымощен желтоватыми, истертыми, разъехавшимися плитами, вечно покрытыми липкой сыростью; стеклянная его крыша, срезанная под прямым углом, совсем почернела от грязи. В погожие летние дни, когда неумолимое солнце накаливает улицы, сюда проникает через свод грязной стеклянной крыши какой-то белесый свет, скупо разливающийся по проходу. А в ненастные зимние дни, туманными утрами, с крыши спускается на скользкие плиты густой мрак, – мрак беспросветный и гнусный. На левой стороне пассажа ютятся сумрачные, низенькие, придавленные лавочки, из которых, как из погреба, несет сыростью. Здесь расположились букинисты, продавцы игрушек, картонажники; выставленные вещи, посеревшие от пыли, вяло дремлют*

*в сумраке; витрины, составленные из мелких стеклышек, отбрасывают на товары расплывчатые зеленоватые отсветы; за витринами еле видны темные лавочки — какие-то мрачные каморки, в которых движутся причудливые тени. Справа по всей длине пассажа тянется стена, на которой лавочники пристроили узкие шкафчики: здесь на тонких полочках, выкрашенных в отвратительный коричневый цвет, лежат какие-то невообразимые товары, выставленные лет двадцать тому назад. В одном из шкафов разместила свой товар торговка фальшивыми драгоценностями; она продает колечки по пятнадцать су, которые заботливо разложила на голубом бархатном щитке в ларце из красного дерева. Над витринами высится стена — черная, кое-как оштукатуренная, словно покрытая проказой и вся исполосованная рубцами».*

Золя полагает, что поведение человека полностью определяется как наследственностью и биологически заложенными в нем побуждениями, так и воздействием окружающего его общества. В предисловии к роману Золя говорит: «Моя отправная точка — изучение темперамента и глубоких изменений в человеческом организме под влиянием среды и обстоятельств». Сравните: «Какая каменная стена? Ну, разумеется, законы природы, выводы естественных наук <...> так уж и нечего морщиться, принимай как есть». Страшная стена в пассаже Пон-Нёф представляет собой материализацию той абстрактной стены, о которой рассуждает героиня Достоевского (более пронизательный, нежели Золя).

В романе «Тереза Ракен» рано осиротевшую Терезу берет к себе ее тетя, а затем женит на ней своего сына Камилла. Камилл — весьма жалкий тип, и у Терезы появляется любовник (Лоран, который некогда ходил вместе с Камиллом в школу). Любовники убивают Камилла во время речной прогулки (разыграв пере-

вертывание лодки). Спустя некоторое время они сочтаются браком и живут у матери жертвы (у которой лавка в пассаже Пон-Нёф). Мать Камилла вскоре оказывается разбита параличом. Терезу и Лорана преследует призрак убитого, отчего их страсть сменяется взаимной ненавистью. Из их перебранок парализованная в конце концов понимает, что именно произошло с ее сыном. Ее страшный взгляд (говорить она не может) неотступно преследует убийц. Примечательно то, что пристальный, жуткий взгляд появляется в романе задолго до того, как он «поселяется» в глазах параличной. Когда Камилл еще жив и находится на службе, а любовники — в спальне (над лавкой), этим взглядом смотрит кот:

*«Полосатый кот Франсуа сидел посреди комнаты. Важный, недвижимый, он своими круглыми глазами уставился на любовников. Казалось, он тщательно, не моргая, рассматривает их, погрузившись в какой-то дьявольский экстаз.*

*— Посмотри на Франсуа, — сказала Тереза, — он, должно быть, все понимает и хочет сегодня вечером рассказать Камиллу... Правда, вот была бы потеха, если бы он в один прекрасный день вдруг заговорил... Ведь ему есть что рассказать о нас...*

*Терезу невероятно забавляла мысль, что Франсуа может заговорить. Лоран взглянул на большие зеленые глаза кота, и по спине у него пробежали мурашки.*

*— Вот что он сделает, — продолжала Тереза. — Он встанет на задние лапки, одною передней укажет на меня, другою — на тебя и воскликнет: "Господин и дама крепко целовались, когда были одни в комнате; они не боялись меня, но их преступная любовь мне противна, поэтому прошу посадить их в тюрьму; тогда ничто не будет мешать моему пищеварению".*

*Тереза дурачилась, как ребенок, разыгрывала из себя кота, протягивала руки, как бы собираясь царапнуть, по-кошачьи плавно шевелила плечами. Франсуа сидел как каменный и продолжал смотреть на нее; можно было подумать, что живыми у него остались только глаза; в уголках пасти этого чучела залегли две глубокие складки, и казалось, он вот-вот прыснет со смеху».*

После смерти Камилла его душа как бы вселится в кота Франсуа и будет глядеть на Лорана с Терезой через кошачьи глаза.

В самом начале своей интрижки Лоран (художник-мазила), чтобы иметь возможность видеться с Терезой, предлагает ее мужу написать его портрет. Этот неудачный (бездарный) портрет удачно предсказывает судьбу Камилла (то есть оказывается в конце концов по-своему гениальным):

*«На другой день, после того как Лоран сделал последние мазки, вся семья собралась и стала восторгаться сходством портрета. Портрет был отвратительный, мутно-серый, с большими лиловатыми пятнами. Даже самые яркие краски превращались под кистью Лорана — в грязные и тусклые; сам того не желая, он сильно преувеличил бледность модели, и физиономия Камилла стала напоминать зеленатое лицо утопленника; из-за неправильности рисунка черты его исказились, и это делало злобещее сходство еще более разительным. Но Камилл был в восторге; он считал, что на портрете у него весьма благородная внешность».*

Заметьте, что описание портрета сделано в том же ключе, что и описание стены в пассаже Пон-Нёф. Та стена — не только метафора, но и камертон романа. Другой главной метафорой и другим основным камертоном романа является труп. Причем стена на

самом деле и есть труп («черная, кое-как оштукатуренная, словно покрытая проказой и вся исполосованная рубцами»). И труп этот — словно живой, это оживший мертвец. Он смотрит на героя своим страшным взглядом и смеется над ним («Франсуа сидел как каменный и продолжал смотреть на нее; можно было подумать, что живыми у него остались только глаза»). Весь роман построен на следующем приеме: есть стена-труп — и есть страшный взгляд этой стены (или некоего существа) сквозь стену.

После того как Камилл утонул и его тело не было найдено, Лоран ежедневно заходит в морг (чтобы опознать утопленника, когда его найдут):

*«Несмотря на отвращение, несмотря на ужас, который порою охватывал его, он целую неделю изо дня в день осматривал всех утопленников, лежащих на каменных плитах морга. <...>*

*Понемногу он начинал различать тела. Тогда он переходил от одного к другому. Его интересовали только утопленники; когда бывало несколько трупов, раздувшихся и посиневших от воды, он жадно всматривался в них, стараясь опознать Камилла. Нередко с их лиц кусками отваливалось мясо, кости распарывали размякшую кожу, лица казались как бы вареными и бескостными. Лоран колебался; он разглядывал тела, стараясь узнать худую фигуру своей жертвы. Но все утопленники оказывались упитанными; он видел перед собою огромные животы, разбухшие ляжки, полные, округлые руки. Он терялся; он стоял, содрогаясь, перед зеленоватыми останками, которые словно посмеивались над ним и строили отвратительные рожи.*

*Однажды им овладел подлинный ужас. Он несколько минут разглядывал невысокого, страшно обезображенного утопленника, тело которого настолько размякло и разложилось, что вода, обмывая его, уносила с собою мелкие кусочки*

ткани. Струйка, лившаяся ему на лицо, проточила слева от глаза небольшое углубление. И вдруг нос сплющился, губы приоткрылись и обнажили белые зубы. Утопленник расхохотался. <...>

Походив целую неделю в море, Лоран почувствовал непреодолимое отвращение. По ночам ему снились трупы, виденные утром. Тягостное чувство, отвращение, которое он ежедневно подавлял в себе, в конце концов до того измучило его, что он решил побывать в морге еще два раза и больше туда не ходить. На другой день, едва он вошел в зал, как почувствовал в груди сильный толчок: с одной из плит на него смотрел Камилл; он лежал на спине, прямо против него, голова его была приподнята, глаза полуоткрыты. <...>

Камилл был отвратителен. Он пробыл в воде две недели. Лицо его казалось еще плотным и упругим; характерные черты его сохранились, только кожа приняла желтый, грязноватый оттенок. Голова — костлявая, чуть припухшая — слегка склонилась. Худое лицо застыло в какой-то гримасе; к вискам прилипли волосы, веки были приподняты и обнажали белесые глазные яблоки; губы кривились в какой-то зловещей усмешке<sup>12</sup>; между белыми полосками зубов виднелся кончик почерневшего языка.»

Затем этот зловеще усмехающийся Камилл стал являться Лорану во сне:

«...он вошел в пассаж Пон-Нёф, поднялся по лесенке и тихонько постучался в дверь. Но вместо Терезы, вместо молодой женщины в нижней юбке, с обнаженной грудью, дверь ему отпер Камилл, — Камилл такой, каким он видел его в морге, страшно обезображенный, зеленоватый. Труп с мерзким смешком протягивал к нему руки, а между белыми полосками зубов виднелся черный кончик языка.

---

<sup>12</sup> Усмехался и кот: «...в уголках пасти этого чучела залегли две глубокие складки, и казалось, он вот-вот прыснет со смеху...»

Лоран вскрикнул и проснулся. Он обливался ледяным потом. Он натянул одеяло на глаза, возмущался самим собою, бранил себя. Потом решил, что непременно надо уснуть.

Он опять заснул, заснул постепенно, как и в первый раз; он впал в то же оцепенение, но как только воля его снова растворилась в какой-то дреме — он опять отправился в путь, пошел туда, куда влекла его навязчивая мысль; он побежал, чтобы повидаться с Терезой, и дверь ему снова отворил утопленник. <...>

Его упорно преследовал один и тот же кошмар: ему казалось, что из пылких, страстных объятий Терезы он попадает в холодные, скользкие руки Камилла; ему снилось, будто любовница душит его жгучими ласками, а потом — будто утопленник прижимает его ледяными руками к своей разложившейся груди<sup>13</sup>; эти резкие, сменяющиеся ощущения неги и отвращения, эти последовательные прикосновения то к телу, пылающему страстью, то к телу холодному, дряблему от речного ила, доводили Лорана до такого отчаяния, что он весь трепетал, задыхался, начинал хрипеть.»

Затем Лоран женится на Терезе — и тут-то портрет Камилла словно оживает в его спальне. (Так декларируемый Золя натурализм оказывается наследием готических сюжетов Мэтьюрина, Гофмана, Гоголя. Портрет оживает и смотрит жутким взглядом, статуя кивает и т. п. Натурализм — это, по сути, повышенное внимание к рубцам на стене, к распадающемуся телу утопленника. Но чем сильнее и продолжительнее прикосновение к «каменной стене», тем острее встречный взгляд двойника-антипода.) Портрет оживает с помощью кота Франсуа:

---

<sup>13</sup> В этом сне реализуется «сущностная форма»: герой (Лоран) ↔ «хозяйка жизни и смерти» (Тереза) ↔ двойник-антипод (живой мертвец Камилл).

«Вдруг Лорану показалось, что у него начинается галлюцинация. Возвращаясь от окна к кровати, он в темном углу, между камином и зеркальным шкафом, увидел Камилла<sup>14</sup>. Лицо у его жертвы было перекошенное, зеленоватое — такое, каким он его видел в морге. Лоран замер на месте; чтобы не упасть, он схватился за стул. Тереза услышала его глухой хрип и подняла голову.

— Вон там, тем, — лепетал Лоран беззвучным голосом.

Он протянул руку и показывал на темный угол, где перед ним предстало злое лицо Камилла. Ужас, объявивший Лорана, передался Терезе; она вскочила с места и бросилась к нему.

— Это его портрет, — сказала она шепотом, словно изображение мужа, писанное на полотне, могло услышать ее.

— Его портрет, — повторил Лоран; он чувствовал, как волосы шевелятся у него на голове.

— Да, портрет, который ты написал. Тетя собиралась сегодня взять его к себе, да, вероятно, забыла.

— Конечно, это портрет...

Убийце все еще не верилось, что перед ним холст. Со страха он забыл, что сам изобразил эти помятые черты, сам наложил грязные краски, которые теперь приводят его в ужас. С перепугу он видел портрет таким, каким тот и был на самом деле, — отвратительным, плохо скомпонованным, тусклым, являющим искаженное, как у трупа, лицо на черном фоне. Его же собственное произведение удивляло и подавляло его своим чудовищным безобразием, особенно глаза — белесые, как бы плавающие в рыхлых желтоватых глазных впадинах; они в точности напоминали ему гниющие глаза утопленника, которого он видел в морге. <...>

---

<sup>14</sup> Похоже на угол, в котором Раскольников видит (во сне) салоп, превращающийся затем в убитую им (но при этом смеющуюся над ним) старуху: «В самую эту минуту в углу, между маленьким шкафом и окном, он разглядел как будто висящий на стене салоп».

Незначительное обстоятельство, которое у всякого другого вызвало бы только улыбку, окончательно лишило Лорана рассудка. Когда он стоял возле камина, ему послышался какой-то шорох. Он побледнел. Он вообразил, что шорох исходит от портрета, что это Камилл выступает из рамы. Потом он разобрал, что звук доносится со стороны двери, ведущей на лестницу. Он взглянул на Терезу, и ею снова стал овладевать ужас.

— Кто-то стоит на лестнице, — прошептал он. — Кто же это может быть?

Молодая женщина не ответила. У обоих на уме был утопленник; их бросило в холодный пот. Они отпрянули в глубь комнаты, готовые к тому, что вот-вот дверь распахнется и на пол рухнет труп Камилла. Шорох продолжался, становился резче, беспорядочнее, и им представилось, что их жертва ногтями царапается в дверь, чтобы войти. Минут пять они не решались шелохнуться. Наконец раздались мяуканье. Лоран подошел к двери и увидел полосатого кота 2-жи Ракен; его нечаянно заперли в спальне, и теперь он скребся, чтобы уйти. Кот испугался Лорана; одним прыжком он вскочил на стул. Выпустив когти, взъерошившись, он смотрел своему новому господину прямо в лицо, неприветливо и злобно. Лоран вообще не любил кошек, а Франсуа просто пугал его. В этот тревожный, полный ужаса час Лорану казалось, что кот собирается вцепиться ему в лицо, чтобы отомстить за Камилла. Кот, должно быть, все знал: в его широко раскрытых круглых глазах читалась какая-то мысль. Под пристальным взглядом животного Лоран потупился. Он уже собрался дать коту пинка ногой, но Тереза вскричала:

— Не обижай его!

Этот возглас подействовал на Лорана самым неожиданным образом. В голову ему пришла нелепая мысль.

“В кота вселился Камилл, — подумал он. — Придется его убить... В нем есть что-то человеческое”.

Он не дал Франсуа пинка, он боялся, как бы тот не заговорил голосом Камилла.»

Позже кот Франсуа словно вселяется и в г-жу Ракен — разбитую параличом, то есть окаменевшую, превратившуюся в стену с глазами:

*«Лицо старухи казалось разложившимся лицом покойницы, которому приданы живые глаза; только глаза у нее и были в движении; они стремительно вращались в глазницах, зато щеки, губы как бы окаменели, их неподвижность наводила ужас<sup>15</sup>. <...>*

*Полосатый кот Франсуа, который при появлении Лорана тотчас искал прибежища на коленях параличной, вызывал у него особую ненависть. Лоран давно убил бы его, если бы только посмел его схватить. Кот дьявольски пристально смотрел на него большими круглыми глазами. Этот взгляд, всегда направленный на него, доводил Лорана до полного отчаяния; он недоумевал, чего хотят эти глаза, не отрывающиеся от него ни на минуту; в конце концов им овладевал подлинный ужас; он воображал всевозможные нелепости. Когда за столом, или во время ссоры, или во время долгого молчания Лорану доводилось, обернувшись, заметить направленный на него тяжелый,*

---

<sup>15</sup> Тереза также после убийства Камилла словно превращается в труп, а лицо ее начинает напоминать тот пассаж Пон-Неф, в котором она живет: «За бумажными чепцами, развешанными на ржавой проволоке, снова появилось лицо Терезы, но оно стало еще бледнее, тусклее и землистее и приобрело какую-то зловеще-спокойную неподвижность». Или: «Сырой, отвратительный пассаж, со снующими взад и вперед жалкими, мокрыми прохожими, с зонтов которых на каменный пол капает вода, казался ей каким-то мрачным закоулком, какой-то грязной зловещей трущобой, где никто не станет разыскивать и тревожить ее. Временами, чувствуя острый запах сырости и мутную мглу, стелющуюся вокруг, она воображала, будто ее заживо похоронили; ей казалось, что она под землей, в общей могиле, среди копошащихся мертвецов».

неумолимый взгляд Франсуа, он бледнел, терял рассудок, он готов был крикнуть коту: "Ну, говори же, говори наконец, что тебе от меня надо!" Если Лорану удавалось прищемить коту лапу или хвост, он испытывал при этом трусливую радость, но мяуканье бедного животного повергало его в неизъяснимый ужас, словно то был страдальческий вопль человека. Лоран в полном смысле слова боялся Франсуа. А с тех пор как кот обосновался на коленях параличной, словно в неприступной крепости, откуда мог безнаказанно нацеливаться на недруга своими зелеными глазами, убийце Камилла стало мерещиться какое-то отдаленное сходство между злобствующим животным и параличной. Он был уверен, что кот, как и г-жа Ракен, знает о преступлении, и если вдруг заговорит, то непременно выдаст его.

Как-то вечером Франсуа до того пристально уставился на своего врага, что Лоран, доведенный до последней степени раздражения, решил положить этому конец. Он распахнул окно столовой и схватил кота за шиворот. Г-жа Ракен поняла: две крупных слезы скатились по ее щекам. Кот заворчал, оцетинился и повернулся, чтобы укусить Лорана в руку. Но Лоран продолжал свое; он два-три размахнулся и изо всей силы вышвырнул своего недруга из окна. Франсуа ударился о черную стену, высившуюся напротив, и с переломанными ребрами рухнул на стеклянную крышу пассажа. До самого утра несчастное животное с перебитым позвоночником ползало вдоль желоба и хрипло мяукало<sup>16</sup>. В ту ночь г-жа Ракен оплакивала Франсуа почти так же, как и Камилла. С Терезой случился тяжелый нервный припадок. Стенания кота, раздававшиеся в темноте, под окном, производили злое впечатление.»

---

<sup>16</sup> Так буквальным образом приходят в соприкосновение стена и териоморфный «живой мертвец».

Стоило Лорану попасть в лавку г-жи Ракен, как он, подобно герою мифа, оказался в мире мертвых и встретил там ожившего мертвеца, то есть Кощея<sup>17</sup>, и ведьму с дочкой — тоже живых мертвецов (в данном случае это тетя с племянницей)<sup>18</sup>. Встречает он и кота, образ которого сливается как с образом Кощея, так и с образом ведьмы. На фоне стены пассажа Пон-Нёф на Лорана пристально смотрит его териоморфный двойник.

А вот как Камилл принимает вид насекомого, чтобы мучить своего убийцу:

*«... Лоран немного склонил голову, обнажив шею, и тут несчастный, обезумев от ужаса и ярости, изогнулся и зубами впился ему в шею. Когда убийца, чуть не вскрикнув от боли, резким движением швырнул свою жертву в реку, в зубах у нее остался кусочек его кожи<sup>19</sup>».*

*«Наиболее жгучую муку, муку и физическую и нравственную, причинял ему укус Камилла. Временами ему мерещилось, что этот рубец распространяется по всему его телу. Если ему и удавалось ненадолго забыть прошлое, то нестерпимое покалывание, которое, как ему казалось, он чувствует на шее, напоминало и уму его и телу об убийстве Камилла. Стоило ему подойти*

---

<sup>17</sup> Еще до того, как Камилл утонул и стал являться своим убийцам во всякого рода грезах, он предстает в романе «живым мертвецом» — из-за своей болезненности. Так, Тереза говорит Лорану: «...он всех нас переживет, полуживые не умирают».

<sup>18</sup> Лоран на самом деле претерпевает изменения в ходе этого «обряда посвящения». В начале романа пошлый негодяй и бездарный художник, в конце романа он обретает некую психологическую утонченность и даже художественный талант.

<sup>19</sup> Бросок Камилла в реку (когда Камилл кусает бросающего) и бросок кота в окно (когда он также успевает укусить Лорана) рифмуются.

к зеркалу, и он становился очевидцем странного явления, которое он уже столько раз наблюдал, неизменно приходя от него в ужас: от волнения кровь его бросалась к шее, шрам становился багровым и начинал разъедать кожу. Эта своеобразная живая рана, которую он вечно носил на себе, раскрывалась, багровела и язвила его при малейшем волнении; она ужасала и мучила его. В конце концов он стал думать, не проникло ли ему в шею вместе с зубами утопленника какое-нибудь насекомое, которое теперь точит его<sup>20</sup>».

### ***Антракт. Нужно же во что-нибудь верить***

Рассуждение героя «Записок из подполья» о «дважды два четыре» отсылает нас к гораздо более раннему тексту — к разговору дон Жуана и Сганареля в пьесе Мольера «Дон Жуан, или Каменный пир» (1665):

*«Сганарель. Хотелось бы мне выведать ваши мысли. Неужели вы совсем не верите в небо?»*

*Дон Жуан. Оставим это.*

*Сганарель. Стало быть, не верите. А в ад?*

*Дон Жуан. Э!*

*Сганарель. То же самое. А в дьявола, скажите, пожалуйста?*

*Дон Жуан. Вот, вот.*

*Сганарель. Тоже, значит, не особенно. Ну, в будущую жизнь хоть сколько-нибудь верите?*

*Дон Жуан. Ха-ха-ха!*

---

<sup>20</sup> Эта деталь очевидно приглянулась графу де Лотреамону (псевдоним Изидора Дюкасса) — и он помещает ее в «Песни Мальдорора» (1869): «...нащупывает у себя на шее зияющую рану, в которой, как в своем гнезде, устраивается тарантул...»

Сганарель. Я бы не взялся вас обратить. А что вы думаете насчет “черного монаха”<sup>21</sup>?

Дон Жуан. Пошел ты к чёрту со своими глупостями!

Сганарель. Вот уж этого я вам не уступлю: достовернее “черного монаха” ничего быть не может, тут я хоть на виселицу готов. Однако нужно же во что-нибудь верить. Во что вы верите?

Дон Жуан. Во что я верю?

Сганарель. Да.

Дон Жуан. Я верю, Сганарель, что дважды два – четыре, а дважды четыре – восемь.

Сганарель. Хороша вера и хороши догматы! Выходит, значит, что ваша религия – это арифметика?»

Чем это кончится, вы знаете: в конце пьесы появится ожившая (кивающая головой) статуя командора<sup>22</sup> – двойник-антипод, который пожатием руки отправит героя в преисподнюю.

## 7

В восприятии Антуаном города Бувия (в котором он находится во время написания своих записок) мы видим всю ту же достоевскую «стену» («дважды два четыре»), готовую ожить («встрепенуться»):

---

<sup>21</sup> В подлиннике вместо «черного монаха» – «le moine bourru» («сердитый монах») – призрак, бродящий ночью по улицам города и избивающий тех, кто запаздывает вернуться в свой дом.

<sup>22</sup> Позже дон Жуан, высказывая свое недоверие к случившемуся чуду, словно наметит способ, каким будет вводится оживший портрет или ожившая статуя в позднейшей литературе (начиная с конца XVIII века): «Дон Жуан (Сганарелю). Что бы там ни было, довольно об этом. То сущая безделица: нас могла ввести в заблуждение игра теней, могла обмануть дымка, застилавшая нам взор».

«Каким далеким от них я чувствую себя с вершины этого холма. Словно я принадлежу к другой породе. После рабочего дня они выходят из своих контор, самодовольно оглядывают дома и скверы, и думают: “Это **наш** город, красивый буржуазный город”. Им не страшно, они у себя. Воду они видят только прирученную, текущую из крана, свет — только тот, который излучают лампочки, когда повернешь выключатель, деревья только гибридных, одомашненных видов, которые опираются на подпорки. Сто раз на дню они лицезрят доказательство того, что все работает как отлаженный механизм, все подчиняется незыблемым и непреложным законам. Тела, брошенные в пустоту, падают с одинаковой скоростью, городской парк каждый день закрывается зимой в шестнадцать часов, летом в восемнадцать; свинец плавится при температуре 335 градусов; последний трамвай отходит от Ратуши в двадцать три часа пять минут<sup>23</sup>. Они уравновешенны, мрачноваты, они думают о Завтрашнем дне, то есть, попросту говоря, — об очередном сегодня: у городов бывает один-единственный день — каждое утро он возвращается точно таким, каким был накануне. Разве что по воскресеньям его стараются слегка прифрантить. Болваны! Мне противно думать, что я снова увижу их тупые, самодовольные лица. Они составляют законы, сочиняют популистские романы, женятся, доходят в своей глупости до того, что плодят детей. А между тем великая, блуждающая природа прокралась в их город, проникла повсюду — в их дома, в их конторы, в них самих. Она не шевелится, она затаилась, они полны ею, они вдыхают ее, но не замечают, им кажется, что она где-то вовне, за двадцать лье от города. А я, я **вижу** ее, эту природу, **вижу**... Я знаю, что ее покорность — не

---

<sup>23</sup> Вспомним и Грегора Замзу, а именно его жизнь коммивояжера («изо дня в день в разъездах»), подчиненную «расписанию поездов».

покорность, а лень, знаю, что законы для нее не писаны: то, что они принимают за ее постоянство... Это всего лишь привычки, и завтра она может их переменить.

Ну, а если что-то случится? Если вдруг она встрепенется<sup>24</sup>? Тогда они заметят, что она тут, рядом, и сердце у них захолонет. Что проку им будет тогда от их плотин, насыпей, электростанций, от их домен и копров? Случиться это может когда угодно, хоть сию минуту – предзнаменований много. И тогда, например, отец семейства на прогулке увидит вдруг, как навстречу ему по дороге, словно подгоняемая ветром, несется красная тряпка. И когда тряпка окажется с ним рядом, он увидит, что это кусок запыленного гнилого мяса, которое тащится то ползком, то вприпрыжку, кусок истерзанной плоти в ручейках крови, которую она выбрасывает толчками. Или какая-нибудь мать взглянет на щеку своего ребенка и спросит: “Что это у тебя? Прыщик?” – и увидит, как щека вдруг припухла, треснула, приоткрылась и из трещины выглядывает третий глаз, смеющийся глаз. Или они почувствуют, как что-то мягко трется обо все их тело – так камыши в реке ласково льнут к пловцам. И они узнают, что их одежда ожила. А один из них почувствует, как что-то скребется у него во рту. Он подойдет к зеркалу, откроет рот – а это его язык стал огромной сороконожкой и сучит лапками, царапая ему нёбо. Он захочет ее выплюнуть, но это часть его самого, придется вырвать язык руками. И появится множество вещей, которым придется дать новые имена: каменный глаз, громадная трехрогая рука, ступня-костыль, челюсть-паук. И тот, кто заснул в своей мягкой постели,

---

<sup>24</sup> «Встрепенуться» природа может и в самом человеке, как понимает герой «Записок из подполья»: «...а что, господа, не столкнуть ли нам все это благоразумие с одного разу, ногой, прахом, единственно с тою целью, чтоб все эти логарифмы отправились к чёрту и чтоб нам опять по своей глупой воле пожить!»

в своей теплой, уютной комнате, проснется голым на синеватой земле в шумящих зарослях детородных членов — красные и белые, они будут устремлены в небо, словно трубы Жукстебувиля, и огромные их мошонки вылезут из земли на поверхность, мохнатые, похожие на луковицы. А над фаллосами будут кружиться птицы и клевать их своими клювами, и из них будет сочиться кровь. И еще из ран потечет сперма, медленно, вяло потечет смешанная с кровью сперма, студенистая, теплая, в мелких пузырьках<sup>25</sup>. Или ничего этого не случится, никаких явных изменений не произойдет, но люди проснутся однажды утром и, открыв ставни, удивятся какому-то жуткому смыслу, который внедрился в вещи и чего-то ждет. Только и всего, но стоит этому хоть немного продлиться, и люди сотнями начнут кончать с собой. Ну что ж, и пусть! Пусть хоть что-то изменится, лучшего мне не надо, поглядим, что тогда будет. Многие погрязнут вдруг в одиночестве. Одинокие, совершенно одинокие, злоеющие уроды побегут тогда по улицам, валом повалят мимо меня, глядя в одну точку, спасаясь от своих бед и унося их с собой, открыв рот и высунув язык-насекомое, хлопающее крыльями. И тогда я расхожусь, даже если мое собственное тело покроет подозрительная грязная короста, которая расцветет цветами плоти, лютиками и фиалками. Я привалюсь к стене и крикну бегущим мимо: “Чего вы добились вашей наукой? Чего вы добились вашим гуманизмом? Где твое достоинство, мыслящий протистик?” Мне не будет страшно — во

---

<sup>25</sup> Эрос обессилел — отсюда эти бедные, страдающие фаллосы, которым так достается в фантазии Антуана. В другом месте романа мы читаем: «Нет, я не могу смотреть на вещи такими глазами. Дряблость, слабость — да. Деревья зыбились. И это значило, что они рвутся к небу? Скорее уж они никли; с минуты на минуту я ждал, что стволы их сморщатся, как усталый фаллос, что они съежатся и мягкой, черной, складчатой грудой рухнут на землю. Они не хотели существовать, но не могли не существовать — вот в чем загвоздка».

*всяком случае, не страшнее, чем сейчас. Разве это не то же самое существование, вариации на тему существования? Третий глаз, который постепенно распространится по всему лицу, конечно, лишний, но не более чем два первых. Существование — вот чего я боюсь.*

*Стемнело, город зажигает первые огни. Господи! Как он захлестнут природой, несмотря на все его геометрические линии, как давит на него вечер. Отсюда это так... так бросается в глаза. Неужели же один я это вижу? Неужели нет нигде другой Кассандры, которая вот так же стоит на холме и видит у своих ног город, поглощенный утробой природы. А впрочем, какая мне разница? Что я могу ей сказать?»*

Что означает появление здесь «вяло текущей студенистой спермы»? «Существование» — этот «живой мертвец», это всепоглощающее, всепроникающее чудовище — часто принимает у Сартра вид переливающейся, тягучей жидкости (одновременно и живой, и мертвой — вялой), которая внутри всего и в которую при этом все погружено. Нам уже встречалось: «Не могу избавиться <...> от теплого сала, которое лениво переливается, словно его помешивают ложкой». Еще пример:

*«Неужели мне привиделась эта чудовищная явь? Она была здесь в парке, она растеклась по нему, оседала на деревьях, вязкая, липкая, густая, как варенье. Неужели же я вместе со всем парком тоже был внутри нее? Я испугался, но в особенности обзлился, это было так глупо, так нелепо, я ненавидел этот гнусный мармелад. Но он был, он был! Он поднимался до самого неба, он распространялся вширь, он заполнял все своей студенистой расслабленностью...»*

Похожий «гнусный мармелад» вылезает из раздавленной Антуаном мухи:

*«На бумажной скатерти солнечный круг. По кругу ползет вялая муха, она греется, потирает одну о другую передние лапки. Окажу ей услугу и раздавлю ее. Она не видит, что над ней занесен указательный палец-гигант, поблескивающий на солнце золотистыми волосками.*

*– Не убивайте ее, мсье, – кричит Самоучка.*

*Раздавлена – из ее брюха вылезают маленькие белые потроха; я избавил ее от существования.*

*– Я оказал ей услугу, – сухо говорю я Самоучке».*

Это напоминает сон Ипполита из романа Достоевского «Идиот» (1868). Ипполит под конец своего сна видит полураздавленного скорпиона, который выпускает из себя «множество белого сока»:

*«Я заснул <...> и видел, что я в одной комнате (но не в моей). Комната больше и выше моей, лучше меблирована, светлая; шкаф, комод, диван и моя кровать, большая и широкая и покрытая зеленым шелковым стеганым одеялом. Но в этой комнате я заметил одно ужасное животное, какое-то чудовище. Оно было вроде скорпиона, но не скорпион, а гаже и гораздо ужаснее, и, кажется, именно тем, что таких животных в природе нет, и что оно нарочно у меня явилось, и что в этом самом заключается будто бы какая-то тайна. Я его очень хорошо разглядел: оно коричневое и скорлупчатое, пресмыкающийся гад, длиной вершка в четыре, у головы толщиной в два пальца, к хвосту постепенно тоньше, так что самый кончик хвоста толщиной не больше десятой доли вершка. На вершок от головы, из туловища выходят, под углом в сорок пять градусов, две лапы, по одной с каждой стороны, вершка по два длиной, так что все животное представляется, если смотреть сверху, в виде трезубца. Головы я не рассмотрел, но видел два усика, не длинные, в виде двух крепких игл, тоже коричневые. Такие же два усика на конце хвоста и на конце каждой из лап, всего, стало быть, восемь усиков. Животное бегало по комнате очень быстро, упиравсь*

лапами и хвостом, и когда бежало, то и туловище и лапы извивались как змейки, с необыкновенною быстротой, не смотря на скорлупу, и на это было очень гадко смотреть. Я ужасно боялся, что оно меня ужалит; мне сказали, что оно ядовитое, но я больше всего мучился тем, кто его прислал в мою комнату, что хотят мне сделать и в чем тут тайна? Оно пряталось под комод, под шкаф, заползало в углы. Я сел на стул с ногами и поджал их под себя. Оно быстро перебежало наискось всю комнату и исчезло где-то около моего стула. Я в страхе осматривался, но так как я сидел поджав ноги, то и надеялся, что оно не всползет на стул. Вдруг я услышал сзади меня, почти у головы моей, какой-то трескучий шелест; я обернулся и увидел, что гад всползает по стене<sup>26</sup> и уже наравне с моею головой, и касается даже моих волос хвостом, который вертелся и извивался с чрезвычайною быстротой. Я вскочил, исчезло и животное. На кровать я боялся лечь, чтоб оно не заползло под подушку. В комнату пришли моя мать и какой-то ее знакомый. Они стали ловить гадину, но были спокойнее, чем я, и даже не боялись. Но они ничего не понимали. Вдруг гад выполз опять; он полз в этот раз очень тихо и как будто с каким-то особым намерением, медленно извиваясь, что было еще отвратительнее, опять наискось комнаты, к дверям. Тут моя мать отворила дверь и кликнула Норму, нашу собаку, — огромный

---

<sup>26</sup> Эта стена, кажется, ничего особенного не выражает. Но примечательно, что в истории с Ипполитом возникает и другая стена, уже вполне символичная:

«Он закрыл руками лицо и задумался.

— Вот что: когда вы давеча прощались, я вдруг подумал: вот эти люди, и никогда уже их больше не будет, и никогда! И деревья тоже, — одна кирпичная стена будет, красная, Мейерова дома... напротив в окно у меня...<...> Да, эта Мейерова стена может много пересказать! Много я на ней записал. Не было пятна на этой грязной стене, которого бы я не заучил. Проклятая стена! А все-таки она мне дороже всех павловских деревьев, то есть должна бы быть всех дороже, если бы мне не было теперь все равно».

тернёф, чёрный и лохматый; умерла пять лет тому назад. Она бросилась в комнату и стала над гаденой как вкопанная. Остановился и гад, но все еще извиваясь и пощелкивая по полу концами лап и хвоста. Животные не могут чувствовать мистического испуга, если не ошибаюсь; но в эту минуту мне показалось, что в испуге Нормы было что-то как будто очень необыкновенное, как будто тоже почти мистическое, и что она, стало быть, тоже предчувствует, как и я, что в звере заключается что-то роковое и какая-то тайна. Она медленно отодвигалась назад перед гадом, тихо и осторожно ползшим на нее; он, кажется, хотел вдруг на нее броситься и ужалить. Но, несмотря на весь испуг, Норма смотрела ужасно злобно, хоть и дрожа всеми членами. Вдруг она медленно оскалила свои страшные зубы, открыла всю свою огромную красную пасть, приотворилась, изловчилась, решилась и вдруг схватила гада зубами. Должно быть, гад сильно рванулся, чтобы выскользнуть, так что Норма еще раз поймала его, уже на лету, и два раза всею пастью вобрала его в себя, все на лету, точно глотая. Скорлупа затрепала на ее зубах; хвостик животного и лапы, выходявшие из пасти, шевелились с ужасною быстротой. Вдруг Норма жалобно взвизнула: гадина успела-таки ужалить ей язык. С визгом и воем она раскрыла от боли рот, и я увидел, что разгрызенная гадина еще шевелилась у нее поперек рта, выпуская из своего полураздавленного туловища на ее язык множество белого сока, похожего на сок раздавленного черного таракана... Тут я приснулся <...>».

Дальше в повествовании Ипполита возникает образ тарангула и связанный с ним образ Рогожина — двойника-антипода князя Мышкина:

«Может ли мерещиться в образе то, что не имеет образа? Но мне как будто казалось временами, что я вижу, в какой-то странной и невозможной форме, эту бесконечную силу, это глухое, темное и немое существо. Я помню,

*что кто-то будто бы повел меня за руку, со свечкой в руках, показал мне какого-то огромного и отвратительного тарантула и стал уверять меня, что это то самое темное, глухое и всесильное существо, и смеялся над моим негодованием. В моей комнате, пред образом, всегда зажигают на ночь лампадку, — свет тусклый и ничтожный, но, однако ж, разглядеть все можно, а под лампадкой даже можно читать. Я думаю, что был уже час первый в начале; я совершенно не спал и лежал с открытыми глазами; вдруг дверь моей комнаты отворилась, и вошел Рогожин.*

*Он вошел, затворил дверь, молча посмотрел на меня и тихо прошел в угол к тому столу, который стоит почти под самую лампадкой. Я очень удивился и смотрел в ожидании; Рогожин облокотился на столик и стал молча глядеть на меня».*



*Кадр из фильма Дени Вильнёва «Враг» (2013) — по роману Жозе Сарамаго «Двойник» (2002). Герой фильма неожиданно видит гигантского тарантула, перебирающего ножками*

Почти в то же самое время описывает (иронически) встречу с пауком граф де Лотреамон (Изидор Дюкасс) в «Песнях Мальдώρα» (1969):

*«Каждую ночь, в час, когда особенно крепок сон, из-под пола, из дырки в углу, осторожно высовывает голову огромный матерый паук. И чутко вслушивается, не уловят*

ли его челюсти какого-нибудь звукового колебания в атмосфере. Понятно, что если он при своем телосложении насекомого возжелал пополнить собою блестящую плеяду литературных героев, то ему и следовало, по меньшей мере, уметь улавливать звуки челюстями. Уверившись, что вокруг все тихо, паук, не утруждая себя дальнейшим размышлением, вытаскивает из гнезда одну конечность за другой и в несколько шагов оказывается у моего ложа. И странное дело: обычно мне ничего не стоит отогнать сонливость и кошмары; когда же эта тварь карабкается по точеным ножкам кровати к атласным простыням, меня как будто сковывает паралич. Пауцище сжимает мне горло лапами и принимается сосать мою кровь, сливая ее в свою утробу. Сосет как ни в чем не бывало! Сосет еженощно, с упорством, право же, достойным лучшего употребления, и, верно, успел уже высосать не один литр багровой жидкости, название которой всем известно! Не знаю, что такого я ему сделал, за что он мстит мне? Быть может, по неосторожности отдал ему лапу? Быть может, похитил его детенышей? Что сказать об этих предположениях: оба они представляются весьма сомнительными и не выдерживают сколько-нибудь серьезной критики; нелепость их так велика, что может вынудить меня пожать плечами и даже усмехнуться, хотя насмешничать нехорошо. Эй ты, черный тарантул, берегись: если ты не можешь привести в свое оправдание ни одного неопровержимого силлогизма, то рано или поздно однажды ночью отчаянным усилием угасающей воли я все-таки заставлю себя очнуться, разгоню злые чары, не дающие мне пошевелинуться, и раздавлю тебя меж двух пальцев, как студенистую каплю. Но мне смутно помнится, будто бы я сам когда-то позволил тебе безнаказанно взбираться на мою цветущую грудь и подползать к лицу, а если так, то, значит, я не вправе препятствовать тебе. О, кто бы помог мне распутать эти сбивчивые воспоминания!»



*Кадр из фильма Дэвида Линча «Голова-ластик» (1977). Из разрезанного фантастического ребенка-сперматозоида начинает безостановочно лезть белая кашеобразная масса. Созерцающий это герой фильма (разрезавший своего страшного ребенка) находится в комнате, за окном которой – кирпичная стена. До этого герою приснилось, что у него отвалилась голова – и вместо нее вылезла голова ребенка-сперматозоида*

Этот тараканий «белый сок» (он же – «студенистая капля»), этот «гнусный мармелад», этот «туман» вообще нередок в повестях Достоевского и Кафки<sup>27</sup>. У Кафки он принимает вид «пасмурной погоды», которая огорчает Грегора Замзу (хотя, казалось бы, это сущий пустяк по сравнению с его превращением в насекомое):

---

<sup>27</sup> Туман пронизывает и роман Сартра. Например: «Из щели под дверью просачивался туман, мало-помалу он поднимется кверху и загопит все». И у Золя в описании пассажа Пон-Нефмы читали: «В погожие летние дни, когда неумолимое солнце накаливает улицы, сюда проникает через свод грязной стеклянной крыши какой-то белесый свет, скупо разливающийся по проходу». Примечательно в этом смысле и «озеро Мутево» в романе Андрея Платонова «Чевенгур» – символ остановки времени и окончания истории.

*«Затем взгляд Грегора устремился в окно, и пасмурная погода — слышно было, как по жести подоконника стучат капли дождя — привела его и вовсе в грустное настроение. <...>*

*В такие мгновения он как можно пристальнее глядел в окно, но, к сожалению, в зрелище утреннего тумана, скрывшего даже противоположную сторону узкой улицы, нельзя было почерпнуть бодрости и уверенности. “Уже семь часов, — сказал он себе, когда снова послышался бой будильника, — уже семь часов, а все еще такой туман”».*

У Достоевского «белый сок» насекомого становится «мокрым снегом»:

*«Нынче идет снег, почти мокрый, желтый, мутный. Вчера шел тоже, на днях тоже шел. Мне кажется, я по поводу мокрого снега и припомнил тот анекдот, который не хочет теперь от меня отвязаться. Итак, пусть это будет повесть по поводу мокрого снега».*

И посмотрите, как из «мокрого снега» возникает двойник — в повести Достоевского «Двойник»:

*«... снег, дождь и все то, чему даже имени не бывает, когда разыграется вьюга и хмара под петербургским ноябрьским небом, разом, вдруг атаковали и без того убитого несчастьями господина Голядкина, не давая ему ни малейшей пощады и отдыха, пронимая его до костей, залепляя глаза, продувая со всех сторон, сбивая с пути и с последнего толка... <...> Вдруг... вдруг он вздрогнул всем телом и невольно отскочил шага на два в сторону. С неизъяснимым беспокойством начал он озираться кругом; но никого не было, ничего не случилось особенного, — а между тем... между тем ему показалось, что кто-то сейчас, сию минуту, стоял здесь, около него, рядом с ним, тоже облокотясь на перила набережной, и — чудное дело! — даже что-то сказал*

ему, что-то скоро сказал, отрывисто, не совсем понятно, но о чем-то весьма к нему близком, до него относящемся. <...> “Эка погодка, – подумал герой наш, – чу! не будет ли наводнения? видно, вода поднялась слишком сильно”. Только что сказал или подумал это господин Голядкин, как увидел впереди себя идущего ему навстречу прохожего, тоже, вероятно, как и он, по какому-нибудь случаю запоздалого. <...> Вдруг он остановился, как вкопанный, как будто молнией пораженный, и быстро потом обернулся назад, вслед прохожему, едва только его минувшему, – обернулся с таким видом, как будто что его дернуло сзади, как будто ветер повернул его флюгер. Прохожий быстро исчезал в снежной метелице».

Что же касается третьего глаза, выглядывающего из трещины, то он переключался в текст Сартра из знаменитого стихотворения Жерара де Нерваля «Золотые стихи», которое оканчивается так:

Crains, dans le mur aveugle, un regard qui t'épie (бойся в слепой стене взгляда, который тебя высматривает/ за тобой подсматривает):

À la matière même un verbe est attaché (к самой материи = даже к веществу привязан глагол = слово) ...

Ne la fais pas servir à quelque usage impie (не заставляй его служить какому-нибудь нечестивому использованию)!

Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché (зачастую в неприметном: «темном» существе живет сокрытый Бог);

Et, comme un œil naissant (и, подобно нарождающемуся глазу) couvert par ses paupières (покрытому/скрытому веками),

Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres (чистый дух/ум растет под оболочкой камней/под каменной коркой)!

Однако у Сартра этот страшный глаз слеп.

Чтобы понять, как преодолевается Тошнота, поглядим на изодранную афишу:

*«На сей раз я ступил в сточную канаву обеими ногами. Перехожу дорогу — на другой стороне улицы одинокий газовый фонарь, словно маяк на краю света, освещает щербатый, искалеченный забор.*

*На досках еще держатся обрывки афиш. Красивое лицо на фоне звездобразно изорванного зеленого клочка искажено гримасой ненависти, под носом кто-то пририсовал закрученные кверху усы. На другом обрывке можно разобрать намалеванное белыми буквами слово “чистюля”, из которого сочатся красные капли — может быть, кровь. Не исключено, что это лицо и это слово составляли части одной афиши. Теперь афиша изодрана в клочья, простые соединявшие их по изначальному замыслу связи распались, но между искривленным ртом, каплями крови, белыми буквами, окончанием “юля” само собой возникло новое единство; словно какая-то неутомимая, преступная страсть пытается выразить себя с помощью этих таинственных знаков. В просветах между досками поблескивают огоньки железной дороги. Рядом с забором тянется длинная стена».*

Забор и стена — это (в нашей системе) стена пещеры. На заборе — наклеенная афиша (как бы рисунок на стене пещеры). Афиша оказалась изодранной — все задуманные человеком связи распались. Однако распавшиеся элементы вновь соединились: «...само собой возникло новое единство». Иными словами, испорченная афиша превратилась не в бессмысленный мусор, а (неожиданно и совершенно независимо от какого бы то ни было человеческого замысла) в картину (например, сюрреалистическую). Кто-то (видимо,

с другой стороны стены) «пытается выразить себя с помощью этих таинственных знаков».

Именно так возникает художественное произведение. Сначала художник (совершенно неожиданно) видит мир отчужденно (едва не сходя при этом с ума): все привычные связи между вещами распадаются, каждая вещь от этого становится неузнаваема и агрессивна. Затем (столь же неожиданно) все вещи соединяются — но совершенно по-другому и независимо от воли художника. Их так соединил некто, стоящий за вещами, по другую сторону стены. Художник воплощает это новое видение в своем произведении (причем новые связи проявляются лишь в процессе его работы, давая художнику на каждом повороте пути, при каждом новом открытии то, что можно назвать счастьем).

Вот пример возникновения новых связей между старыми вещами в искусстве — из книги Рильке «Огюст Роден» (1903):

*«Роден же <...> знает, что все тело состоит из сцен, на которых разыгрывается жизнь, жизнь, способная в каждом месте проявиться индивидуально и величественно. В его власти придать любому участку этой обширной колеблющейся плоскости самостоятельность и полноту целого. Как, с одной стороны, человеческое тело для Родена только тогда представляет целое, когда все его члены и силы служат общему (внутреннему или внешнему) действию, так, с другой стороны, и части разных тел, причастные друг к другу по внутренней необходимости, складываются для него в единый организм. <...> Имеется только единственная, тысячекратно движущаяся и меняющаяся поверхность».*

Именно такие «части разных тел, причастные друг к другу по внутренней необходимости», видит

Антуан в нерукотворном произведении, возникшем из порванной афиши.

Разумеется, подобное видение доступно не только художнику в буквальном смысле слова, но и любому человеку, который, так сказать, является «художником в душе». (И художественно может восприниматься не только то, что возникает перед глазами, но и то, что с человеком происходит, — сюжет его судьбы, кино его жизни.)

Заглянем теперь в роман Толстого «Война и мир» (1869), в котором резкое разделение восприятия действительности на тошнотворное и художественное отражает само его название. «Война» — это распадение связей между вещами, «мир» же — состояние вещей после того, как «само собой возникло новое единство». (Как сказал Экклесиаст: «Время раздирать, и время сшивать; <...> время войне, и время миру».)

Вот распад связей между вещами (предметами и явлениями):

*«Так это должно быть! — думал князь Андрей, выезжая из аллеи лысогогорского дома. — Она, жалкое невинное существо, остается на съедение выжившему из ума старику. Старик чувствует, что виноват, но не может изменить себя. Мальчик мой растет и радуется жизни, в которой он будет таким же, как и все, обманутым или обманывающим. Я еду в армию, зачем? — сам не знаю, и желаю встретить того человека, которого презираю, для того чтобы дать ему случай убить меня и посмеяться надо мной!» И прежде были все те же условия жизни, но прежде они все вязались между собой, а теперь все рассыпалось. Одни бессмысленные явления, без всякой связи, одно за другим представлялись князю Андрею».*

*«И с высоты этого представления все, что прежде мучило и занимало его, вдруг осветилось холодным белым светом,*

без теней, без перспективы, без различий очертаний<sup>28</sup>. Вся жизнь представилась ему волшебным фонарем, в который он долго смотрел сквозь стекло и при искусственном освещении. Теперь он увидал вдруг, без стекла, при ярком дневном свете, эти дурно намалеванные картины. «Да, да, вот они, те волновавшие и восхищавшие и мучившие меня ложные образы, — говорил он себе, перебирая в своем воображении главные картины своего волшебного фонаря жизни, глядя теперь на них при этом холодном белом свете дня<sup>29</sup> — ясной мысли о смерти. — Вот они, эти грубо намалеванные фигуры, которые представлялись чем-то прекрасным и таинственным. Слава, общественное благо, любовь к женщине, самое отечество — как велики казались мне эти картины, какого глубокого смысла казались они исполненными! И все это так просто, бледно и грубо при холодном белом свете того утра, которое, я чувствую, поднимается для меня”».

---

<sup>28</sup> Тот же отчуждающий свет — в «Тошноте»: «Перехожу дорогу — на другой стороне улицы одинокий газовый фонарь, словно маяк на краю света, освещает щербатый, искалеченный забор».

<sup>29</sup> «Тошнота»: «Холодное солнце выбелило пыль на оконных стеклах. Бледное, белесоватое небо. Утром подморозило ручейки.

Я сижу у калорифера, вяло переваривая пищу. Я знаю заранее — сегодняшний день потерян. Ничего путного мне не сделать, разве когда стемнеет. И все из-за солнца: оно подернуло позолотой грязную белую мглу, висящую над стройкой, оно струится в мою комнату, желтоватое, бледное, ложась на мой стол четырьмя тусклыми, обманчивыми бликами.

На моей трубке мазок золотистого лака, вначале он привлекает взор своей иллюзорной праздничностью, но вот ты глядишь на трубку, и лак плавится, и не остается ничего, кроме куска дерева, и на нем большое блеклое пятно. И так со всем, решительно со всем, даже с моими руками. Когда бывает такое солнце, лучше всего лечь спать. <...> Отличный день, чтобы критически оценить самого себя: холодные лучи, которые солнце бросает на все живое, словно подвергая его беспощадному суду, в меня проникают через глаза: мое нутро освещено обесценивающим светом». Струящееся бледное солнце Сартра — лишь источник «гносного мармелада».

Или:

*«С той минуты, как Пьер увидал это страшное убийство, совершенное людьми, не хотевшими этого делать, в душе его как будто вдруг выдернута была та пружина<sup>30</sup>, на которой все держалось и представлялось живым, и все завалилось в кучу бессмысленного сора».*

Вот конкретное и подробное изображение распада — описание оперы (которую Толстой не любил как жанр — она была для него примером ненастоящего, бессмысленного действия):

*«На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашенные картоны, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна, очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо, на низкой скамеечке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песню, девица в белом подошла к будочке суфлера, и к ней подошел мужчина в шелковых в обтяжку панталонах на толстых ногах, с пером и кинжалом и стал петь и разводить руками. Мужчина в обтянутых панталонах пропел один, потом пропела она. Потом оба замолкли, заиграла музыка, и мужчина стал перебирать пальцами руку девицы в белом платье, очевидно выжидая опять текста, чтобы начать свою партию вместе с нею. Они пропели вдвоем, и все в театре стали хлопать и кричать, а мужчина и женщина на сцене, которые изображали влюбленных, стали, улыбаясь и разводя руками, кланяться».*

---

<sup>30</sup> «Топшнота»: «Во мне лопнула какая-то пружина — я могу двигать глазами, но не головой. Голова размякла, стала какой-то резиновой, она словно бы еле-еле удерживается на моей шее — если я ее поверну, она свалится».

Представление идет, все старые связи в нем вроде бы сохранены. Но для героя Толстого, смотрящего это представление, они уже распались. Афиша разорвалась. А вот и сама жизнь, подобная дурно поставленной и фальшиво исполняемой опере:

*«Княгиня вошла. Пассаж оборвался на середине; послышался крик, тяжелые ступни княжны Марьи и звуки поцелуев. Когда князь Андрей вошел, княжна и княгиня, только раз на короткое время выдавшиеся во время свадьбы князя Андрея, обхватившись руками, крепко прижимались губами к тем местам, на которые попали в первую минуту. М-Ше Воигиенне стояла около них, прижав руку к сердцу и набожно улыбаясь, очевидно, столько же готовая заплакать, сколько и засмеяться. Князь Андрей пожал плечами и поморщился, как морщатся любители музыки, услышав фальшивую ноту. Обе женщины отпустили друг друга; потом опять, как будто боясь опоздать, схватили друг друга за руки, стали целовать и отрывать руки и потом опять стали целовать друг друга в лицо, и совершенно неожиданно для князя Андрея обе заплакали и опять стали целоваться. <...> Княгиня говорила без умолку. Короткая верхняя губка с усиками то и дело на мгновение слетала вниз, притрагивалась, где нужно было, к румяной нижней губке, и вновь открывалась блестящая зубами и глазами улыбка».*

В этом движении губки с усиками уже чувствуется насекомое Кафки или Сартра. Вот сходный пример отчуждения из «Тошноты» (настолько сходный с предыдущим толстовским, что, видимо, просто представляет собой след чтения Сартром «Войны и мира»):

*«Господин, идущий по противоположному тротуару под руку с женой, что-то шепнул ей на ухо и заулыбался. Она тут же согнала со своего желеобразного лица всякое выражение и делает несколько шагов вслепую. Признак безоши-*

бочный — сейчас будут с кем-то раскланиваться. И точно, через несколько мгновений господин выбрасывает руку вверх. Оказавшись на уровне шляпы, его пальцы, секунду помедлив, осторожно берутся за краешек поля. Пока он бережно поднимает шляпу, чуть наклонив голову, чтобы помочь ей отделиться от головного убора, жена его слегка подпрыгивает, изображая на своем лице юную улыбку. Чья-то тень, поклонившись, проходит мимо них, но улыбки-близнецы в силу некоего остаточного магнетизма еще секунду-другую держатся на губах у обоих. Когда господин и дама встречаются со мной, выражение их лиц вновь стало бесстрастным, хотя вокруг рта еще порхает радостное оживление».

Виктор Борисович Шкловский в статье «Искусство как прием» (1917), приведя толстовское описание оперы, назвал такой прием «остранением». При нем происходит «не приближение значения к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание “видения” его, а не “узнавания”». При остранении вещь утрачивает свою привычную функциональность, описывается как в первый раз виденная, кажется необычной, странной.

Остранение (этот корень искусства) может быть со знаком «минус» и со знаком «плюс» (Сартр: «это как Тошнота, только с обратным знаком»). Причем «плюс» возможен только после «минуса»<sup>31</sup>. Надо, чтобы афи-

---

<sup>31</sup> Сравните со словами Пабло Пикассо: «Tout acte de création est d'abord un acte de destruction». — «Каждый акт творения есть первоначально (или: прежде всего) акт разрушения». А также с сентенцией Ганса Касторпа из романа Томаса Манна «Волшебная гора»: «К жизни есть два пути: один — обычный, прямой и порядочный. Второй — дурен, он ведет через смерть, и это — гениальный/духовный путь!» («Zum Leben gibt es zwei Wege: Der eine ist der gewöhnliche, direkte und brave. Der andere ist schlimm, er führt über den Tod, und das ist der geniale Weg!»)

ша была разорвана, тогда на ее месте может возникнуть (а может и не возникнуть — тут риск) удивительная картина. Сначала «война» — и только потом «мир».

Вот пример «остранения» со знаком «плюс» из «Войны и мира», пример «мира» у Толстого (и такие моменты «измененного сознания» у героев разных произведений Толстого отнюдь не редкость<sup>32</sup>):

---

<sup>32</sup> Два примера на положительное, чудесное (мифическое) остранение из других произведений Толстого.

- 1) Вот Оленин из повести «Казачья», едущий на извозчике: «Иногда он вглядывался в какой-нибудь дом и удивлялся, зачем он так странно выстроен; иногда удивлялся, зачем ямщик и Ванюша, которые так чужды ему, находятся так близко от него и вместе с ним трясутся и покачиваются от порыва пристяжных, натягивающих мерзлые постромки, и снова говорил: “Славные, люблю”, — и раз даже сказал: “Как хватит! Отлично!” И сам удивился, к чему он это сказал, и спросил себя: “Уж не пьян ли я?” Правда, он выпил на свою долю бутылки две вина, но не одно вино производило это действие на Оленина».
- 2) А вот Анна Каренина в поезде: «Она провела разрезным ножом по стеклу, потом приложила его гладкую и холодную поверхность к щеке и чуть вслух не засмеялась от радости, вдруг беспричинно овладевшей ею. Она чувствовала, что нервы ее, как струны, натягиваются все туже и туже на какие-то завинчивающиеся кольшечки. Она чувствовала, что глаза ее раскрываются больше и больше, что пальцы на руках и ногах нервно движутся, что внутри что-то давит дыханье и что все образы и звуки в этом колеблющемся полумраке с необычайною яркостью поражают ее. На нее беспрестанно находили минуты сомнения, вперед ли едет вагон, или назад, или вовсе стоит. Аннушка ли подле нее, или чужая? “Что там, на ручке, шуба ли это, или зверь? И что сама я тут? Я сама или другая?” Ей страшно было отдаваться этому забвению. Но что-то втягивало в него, и она по произволу могла отдаваться ему и воздерживаться. Она поднялась, чтоб опомниться, откинула плед и сняла пелерину теплого платья. На минуту она опомнилась и поняла, что вошедший худой мужик

«Опять остановив лошадей, Николай оглянулся кругом себя. Кругом была все та же пропитанная насквозь лунным светом волшебная равнина с рассыпанными по ней звездами. “Захар кричит, чтобы я взял налево; а зачем налево? — думал Николай. — Разве мы к Мелюковым едем, разве это Мелюковка? Мы Бог знает где едем, и Бог знает что с нами делается — и очень странно и хорошо то, что с нами делается”. — Он оглянулся в сани.

— Посмотри, у него и усы и ресницы — все белое, — сказал один из сидевших странных, хорошеньких и чужих людей с тонкими усами и бровями.

“Этот, кажется, была Наташа, — подумал Николай, — а эта т-те Schoss; а может быть, и нет, а этот черкес с усами — не знаю кто, но я люблю ее”.

— Не холодно ли вам? — спросил он. Они не отвечали и засмеялись. Диммлер из задних саней что-то кричал, вероятно, смешное, но нельзя было расслышать, что он кричал.

— Да, да, — смеясь, отвечали голоса.

Однако вот какой-то волшебный лес с переливающимися черными тенями и блестками алмазов и с какой-то анфиладой мраморных ступеней, и какие-то серебряные крыши волшебных зданий, и пронзительный визг каких-то зверей. “А ежели и в самом деле это Мелюковка, то еще страннее то, что мы ехали Бог знает где и приехали в Мелюковку”, — думал Николай».

---

в длинном нанковом пальто, на котором недоставало пуговицы, был истопник, что он смотрел на термометр, что ветер и снег ворвались за ним в дверь; но потом опять все смешалось... Мужик этот с длинной талией принялся грызть что-то в стене, старушка стала протягивать ноги во всю длину вагона и наполнила его черным облаком; потом что-то страшно заскрипело и застучало, как будто раздирали кого-то; потом красный огонь ослепил глаза, и потом все закрылось стеной. Анна почувствовала, что она провалилась. Но все это было не страшно, а весело».

«А ежели и в самом деле это Мелюковка, то еще страннее то, что мы ехали Бог знает где и приехали в Мелюковку». А ежели и в самом деле это я и стою здесь, то еще страннее то, что я побывал там, за стеной, и говорил с предком, и не только говорил с ним, но и совпал с ним, и был им, а вот теперь я стою здесь — и это я.

## 9

Выйдя из трамвая (в котором его чуть не съела обтянутая красным плюшем скамейка), Антуан входит в городской парк. Он смотрит на каштан (дерево) и на его корень. И тут происходит сильнейшее отчуждение, «остранение». Антуан вдруг видит, что все связи между вещами — надуманные, на самом же деле каждая вещь — сама по себе (а не определяется принадлежностью к какому-либо разряду вещей или каким-либо отношением к другим вещам). Каждая вещь — абсурдная, лишняя (например, абсурден вот этот корень каштана). Все начинается с того, что вещь просто есть. (Вот не было бы ее — и что бы ты делал со всеми твоими связями?) В ней — существование. Столь же абсурдным, как любая вещь, является и сам Антуан. Он постигает это в городском парке, глядя на каштан:

*«Под скамьей, как раз там, где я сидел, в землю уходил корень каштана. Но я уже не помнил, что это корень. Слова исчезли, а с ними смысл вещей, их назначение, бледные метки, нанесенные людьми на их поверхность. Я сидел ссутулившись, опустив голову, наедине с этой темной узловатой массой в ее первозданном виде, которая пугала меня. И вдруг меня осенило.*

*У меня перехватило дух. Никогда до этих последних дней я не понимал, что значит “существовать”. Я был*

как все остальные люди, как те, что прогуливаются по берегу моря в своих весенних одеждах. Я, как они, говорил: “Море — зеленое, а белая точка вверху — это чайка”, но я не чувствовал, что все это существует, что чайка — это “существующая чайка”. Как правило, существование прячется от глаз. Оно тут, оно вокруг нас, в нас, оно **мы сами**, нельзя произнести двух слов, не говоря о нем, но прикоснуться к нему нельзя. Когда я считал, что думаю о нем, пожалуй, я не думал ни о чем, голова моя была пуста, а может, в ней было всего одно слово — “существовать”. Или я мыслил... как бы это выразиться? Я мыслил категорией **принадлежности**. Я говорил себе: “Море принадлежит к группе предметов зеленого цвета, или зеленый цвет — одна из характеристик моря”. Даже когда я смотрел на вещи, я был далек от мысли, что они существуют, — они представляли передо мной как некая декорация. Я брал их в руки, пользовался ими, предвидел, какое сопротивление они могут оказать. Но все это происходило на поверхности. Если бы меня спросили, что такое существование, я по чистой совести ответил бы: ничего, пустая форма, привносимая извне, ничего не меняющая в сути вещей. И вдруг на тебе — вот оно, все стало ясно как день; существование вдруг сбросило с себя свои покровы. Оно утратило безобидность абстрактной категории: это была сама плоть вещей, корень состоял из существования. <...>

Я боялся пошевелинуться, но, и не двигаясь, я видел позади деревьев синие колонны, и люстру музыкального павильона, и среди зарослей лавра — Велледу. Все эти предметы... как бы это сказать? Они мне мешали. Я хотел бы, чтобы они существовали не так назойливо, более скупое, более абстрактно, более сдержанно. Каштан мозолил мне глаза. Зеленая ржавчина покрывала его до середины ствола; черная вздувшаяся кора напоминала обваренную кожу. <...> **Лишний** — вот единственная связь, какую я мог установить между этими деревьями, решеткой, камнями.

Тщетно пытался я **сосчитать** каштаны, **соотнести их в пространстве** с Велледой, сравнить их высоту с высотой платанов — каждый из них уклонялся от связей, какие я пытался им навязать, отъединялся и выплескивался из собственных границ. Я чувствовал всю условность связей (размеры, количества, направления), которые я упорно пытался сохранить, чтобы отсрочить крушение человеческого мира, — они теперь отторгались вещами. Каштан впереди меня, чуть левее, — **лишний**. Велледа — **лишняя**...

И я сам — вялый, расслабленный, непристойный, переваривающий съеденный обед и прокручивающий мрачные мысли, — **я тоже был лишним**<sup>33</sup>. <...>

Сейчас под моим пером рождается слово Абсурдность. Совсем недавно в парке я его не нашел, но я его и не искал, оно мне было ни к чему: я думал без слов о вещах, вместе с вещами. Абсурдность — это была не мысль, родившаяся в моей голове, не звук голоса, а вот эта длинная мертвая змея у моих ног, деревянная змея. Змея или звериный коготь, корень или коготь грифа — не все ли равно. И, не пытаясь ничего отчетливо сформулировать, я понял тогда, что

---

<sup>33</sup> Дмитрий Оленин (из повести Льва Толстого «Казачьи», 1863), будучи в лесу облеплен комарами, понял (столь же неожиданно для себя) то же самое, что и Антуан: «...около меня, пролетая между листьями, которые кажутся им огромными островами, стоят в воздухе и жужжат комары; один, два, три, четыре, сто, тысяча, миллион комаров, и все они что-нибудь и зачем-нибудь жужжат около меня, и каждый из них такой же особенный от всех Дмитрий Оленин, как и я сам». Ему ясно представилось, что думают и жужжат комары. «Сюда, сюда, ребята! Вот кого можно есть», — жужжат они и облепляют его. И ему ясно стало, что он несколько не русский дворянин, член московского общества, друг и родня того-то и того-то, а просто такой же комар, или такой же фазан или олень, как те, которые живут теперь вокруг него».

Сравните: в повести «Слова» Сартр вспоминает свое ощущение, когда он, будучи ребенком, раздавил муху: «Насекомобийца, я занимаю место жертвы, я сам насекомое. Я муха, всегда был мухой. Дальше некуда».

нашел ключ к Существованию, ключ к моей Тошноте, к моей собственной жизни. В самом деле, все, что я смог уяснить потом, сводится к этой основополагающей абсурдности. Абсурдность — еще одно слово, а со словами я борюсь: там же я прикоснулся к самой вещи. Но теперь я хочу запечатлеть абсолютный характер этой абсурдности. В маленьком раскрашенном мирке людей жест или какое-нибудь событие могут быть абсурдными только относительно — по отношению к обрамляющим их обстоятельствам. Например, речи безумца абсурдны по отношению к обстановке, в какой он находится, но не по отношению к его бреду. Но я только что познал на опыте абсолютное — абсолютное, или абсурд. Вот хотя бы этот корень — в мире нет ничего, по отношению к чему он не был бы абсурден. О, как мне выразить это в словах? Абсурден по отношению к камням, к пучкам желтой травы, к высохшей грязи, к дереву, к небу, к зеленым скамейкам. Неумолимо абсурден; даже глубокий, тайный бред природы не был в состоянии его объяснить. Само собой, я знал не все — я не видел, как прорастало семя, как зрело дерево. Но перед этой громадной бугристой лапой неведение, как и знание, было равно бессмысленно: мир объяснений и разумных доводов и мир существования — два разных мира. Круг не абсурден, его легко можно объяснить, вращая отрезок прямой вокруг одного из его концов. Но круг ведь и не существует. А этот корень, наоборот, существовал именно постольку, поскольку я не мог его объяснить. Узловатый, неподвижный, безмянный, он зачаровывал меня, лез мне в глаза, непрестанно навязывал мне свое существование. Тщетно я повторял: “Это корень” — слова больше не действовали. Я понимал, что от функции корня — вдыхающего насоса — невозможно перебросить мостик к этому, к этой жесткой и плотной тюленьей коже, к ее маслянистому, мозолистому, упрямому облику. Функция ничего не объясняла — она позволяла понять в общих чертах, что такое корень, но не **данный** корень. <...>

Как долго длилось это наваждение? Я был корнем каштана. Или, вернее, я весь целиком был сознанием его существования. Пока еще отдельным от него — поскольку я это сознавал — и, однако, опрокинутым в него, был им, и только им. Зыбкое сознание, которое, однако, всей своей ненадежной тяжестью налегало на этот кусок инертного дерева. Время остановилось маленькой черной лужицей у моих ног<sup>34</sup>, **после** этого мгновения ничто уже не могло случиться. <...>

Я встал, я пошел к выходу. Дойдя до калитки, я бросил взгляд назад. И тут парк улыбнулся мне. Опершись на решетку ограды, я долго смотрел на него. Улыбка деревьев, зарослей лавра **должна же была что-то означать**; так вот она, истинная тайна существования. Я вспомнил, как однажды в воскресенье, недели три тому назад, я уже подметил, что вещи выглядят словно бы сообщники. Чьи сообщники — мои? Я с тоской чувствовал, что мне не по силам это понять. Не по силам. И все же это было тут, это ждало, это напоминало взгляд. Оно было там, на стволе этого каштана... это был **сам каштан**».

Подытожим трактат Антуана о каштане: «поверхность» или «декорация», созданная с помощью «категории принадлежности», с помощью «дважды два четыре», есть панцирь насекомого («стена»). Вещи же — шевелящиеся под этим панцирем ножки («влажное и грязное» чудовище за стеной). И ты сам — одна из бесчисленных лишних ножек этого чудовища.

---

<sup>34</sup> Образ, достойный кисти Сальвадора Дали.

## Антракт. Мадагаскар

В состоянии «остранения» (со знаком «минус») слова перестают соответствовать вещам, как бы отлипают от них, сползают с них («Вещи освободились от своих названий»; «Слова исчезли, а с ними смысл вещей, их назначение, бледные метки, нанесенные людьми на их поверхность»).

Многим людям, наверно, знакомо такое ощущение: начинаешь повторять какое-то слово — пусть это будет, например, «корень» или «скамейка», — и в определенный момент происходит нечто странное: перестаешь это слово узнавать. Будто слово — лишь пустая, бессмысленная оболочка, ненужная кожа. (И кажется, что можно было условиться, чтобы корень назывался «скамейкой», а скамейка — «корнем».)

В романе «Война и мир» в уме тоскующей, не находящей себе места в отсутствие князя Андрея Наташи всплывает ничего для нее в данный момент не значащее слово «Мадагаскар» — и это слово выражает бессмыслицу и тоску всего, что ее окружает и что вокруг нее происходит (и наряду с появлением этого отчужденного слова Наташа испытывает состояние «уже виденного» (*déjà-vu*), родственное «остранению»):

*«Боже мой, Боже мой, все одно и то же! Ах, куда бы мне деваться? Что бы мне с собой сделать?» И она быстро, застучав ногами, побежала по лестнице к Иогелю, который с женой жил в верхнем этаже. У Иогеля сидели две гувернантки, на столе стояли тарелки с изюмом, грецкими и миндальными орехами. Гувернантки разговаривали о том, где дешевле жить, в Москве или в Одессе. Наташа присела, послушала их разговор с серьезным, задумчивым лицом и встала.*

– Остров Мадагаскар, – проговорила она. – Мадагаскар, – повторила она отчетливо каждый слог и, не отвечая на вопросы т-те Schoss о том, что она говорит, вышла из комнаты.

Петя, брат ее, был тоже наверху: он с своим дядькой устраивал фейерверк, который намеревался пустить ночью.

– Петя! Петька! – закричала она ему. – Вези меня вниз. – Петя подбежал к ней и подставил спину. Она вскочила на него, обхватив его шею руками, и он, подпрыгивая, побежал с ней. – Нет, не надо... остров Мадагаскар, – проговорила она и, соскочив с него, пошла вниз. <...>

Соня прошла в буфет с рюмкой через залу. Наташа взглянула на нее, на щель в буфетной двери, и ей показалось, что она вспоминает то, что из буфетной двери в щель падал свет и что Соня прошла с рюмкой. “Да и это было точь-в-точь так же”, – подумала Наташа.

– Соня, что это? – крикнула Наташа, перебирая пальцами на толстой струне.

– Ах, ты тут! – вздрогнув, сказала Соня, подошла и прислушалась. – Не знаю. Буря? – сказала она робко, боясь ошибиться.

“Ну, вот точно так же она вздрогнула, точно так же подошла и робко улыбнулась тогда, когда это уж было, – подумала Наташа, – и точно так же... я подумала, что в ней чего-то недостает”».

Подобное остранение отдельного слова мы наблюдаем и в рассказе Набокова «Ужас» (1926)<sup>35</sup> (причем остранение – или, как это называет Набоков, «чувство чуждости» – связано в рассказе с неузнаванием себя в зеркале, то есть с появлением в зеркале двойника):

---

<sup>35</sup> «Ужас» был переведен на немецкий в 1928 году и, по мнению Набокова, мог повлиять на «Тошноту» Сартра.

«Со мной бывало следующее: просидев за письменным столом первую часть ночи, когда ночь тяжело идет еще в гору, — и очнувшись от работы как раз в то мгновение, когда ночь дошла до вершины и вот-вот скатится, перевалив в легкий туман рассвета, — я вставал со стула, озябший, опустошенный, зажигал в спальне свет — и вдруг видел себя в зеркале. И было так: за время глубокой работы я отвык от себя, — и, как после разлуки, при встрече с очень знакомым человеком, в течение нескольких пустых, ясных, бесчувственных минут видишь его совсем по-новому, хотя знаешь, что сейчас пройдет холодок этой таинственной анестезии, и облик человека, на которого смотришь, снова оживет, потеплеет, займет свое обычное место и снова станет таким знакомым, что уж никаким усилием воли не вернешь мимолетного чувства чуждости, — вот точно так я глядел на свое отражение в зеркале и не узнавал себя. И чем пристальнее я рассматривал свое лицо, — чужие, немигающие глаза, блеск волосков на скуле, тень вдоль носа, — чем настойчивее я говорил себе: вот это я, имярек, — тем непонятнее мне становилось, почему именно это — я, и тем труднее мне было отождествить с каким-то непонятным “я” лицо, отраженное в зеркале. Когда я рассказывал об этом, мне справедливо замечали, что так можно дойти до чёртиков. <...> Когда я вышел на улицу, я внезапно увидел мир таким, каков он есть на самом деле. Ведь мы утешаем себя, что мир не может без нас существовать, что он существует, поскольку мы существуем, поскольку мы можем себе представить его. Смерть, бесконечность, планеты — все это страшно именно потому, что это вне нашего представления. И вот, в тот страшный день, когда, опустошенный бессонницей, я вышел на улицу, в случайном городе, и увидел дома, деревья, автомобили, людей, — душа моя внезапно отказалась воспринимать их как нечто привычное, человеческое. Моя связь с миром порвалась, я был сам по себе, и мир был

сам по себе, — и в этом мире смысла не было. Я увидел его таким, каков он есть на самом деле: я глядел на дома, и они утратили для меня свой привычный смысл; все то, о чем мы можем думать, глядя на дом... архитектура... такой-то стиль... внутри комнаты такие-то... некрасивый дом... удобный дом... — все это скользнуло прочь, как сон, и остался только бессмысленный облик, — как получается бессмысленный звук, если долго повторять, вникая в него, одно и то же обыкновеннейшее слово<sup>36</sup>. И с деревьями было то же самое, и то же самое было с людьми. Я понял, как страшно человеческое лицо. Всё — анатомия, разность полов, понятие ног, рук, одежды, — полетело к чёрту, и передо мной было нечто — даже не существо, ибо существо тоже человеческое понятие, — а именно нечто, движущееся мимо. <...> Охваченный ужасом, я искал какой-нибудь точки опоры, исходной мысли, чтобы, начав с нее, построить снова простой, естественный, привычный мир, который мы знаем. Я, кажется, сидел на скамейке в каком-то парке. Действий моих в точности не помню. Как человеку, с которым случился на улице сердечный припадок, нет дела до прохожих, до солнца, до красоты старинного собора, — а есть в нем только всепоглощающее желание дышать, — так и у меня было только одно желание: не сойти с ума. Думаю, что никто никогда так не видел мира, как я видел его в те минуты. Страшная нагота, страшная бессмыслица. Рядом какая-то собака обнюхивала снег. Я мучительно старался понять, что такое “собака”, — и оттого, что я так пристально на нее смотрел, она доверчиво подползла ко мне, — и стало мне до

---

<sup>36</sup> Пример из романа Набокова «Дар»: «Знаешь: потолок, па-та-лок, pas ta loque (что по-французски значит «не твоя тряпка». — И. Ф.), патолог, — и так далее, — пока “потолок” не становится совершенно чужим и одичалым, как “локотоп” или “покотол”. Я думаю, что когда-нибудь со всей жизнью так будет».

*того тошно, что я встал со скамьи и пошел прочь. И тогда ужас достиг высшей точки. Я уже не боролся. Я уже был не человек, а голое зрение, бесцельный взгляд, движущийся в бессмысленном мире. Вид человеческого лица возбуждал во мне желание кричать».*

Таков первый (и смертельно опасный) шаг всякого художества: «Моя связь с миром порвалась <...> и остался только бессмысленный облик, — как получается бессмысленный звук, если долго повторять, вникая в него, одно и то же обыкновеннейшее слово». Слово должно пройти через «остранение», через «войну», чтобы иметь возможность оказаться в «мире». Оно должно утратить смысл как отдельное слово, чтобы затем отразиться в других словах, чтобы потеряться в них — и тем самым возродиться<sup>37</sup>. И тогда оно сможет прикоснуться к самой вещи («...со словами я борюсь: там же я прикоснулся к самой вещи»).

Связь между двойничеством и художественностью (основанной на повторах — то есть на игре с двойником-антиподом — как в поэзии, так и в прозе) хорошо видна в повести Владимира Набокова «Отчаяние» (1930) — насмешливой, автопародийной (ее можно было бы назвать «Антидвойник»<sup>38</sup>):

---

<sup>37</sup> Стефан Малларме сформулировал это следующим образом: «Смысл — если стихотворение вообще имеет таковой — блуждает во внутренних отражениях слов» (письмо Казалису, 1868 год).

<sup>38</sup> Герою повести «Отчаяние» (Герману) кажется, что он встретил двойника. Но он, видимо, ошибся (ему только померещилось). Повествование ведется от первого лица: автором повести выступает Герман, возмнивший себя гениальным писателем. Текст, написанный Германом о встрече с двойником и о попытке совершить гениальное преступление (убийство двойника с целью получения страховки), столь же выразительно нелеп (то есть представляет собой пародию), как и сама описанная в этом тексте неудачная затея.

«Мне нравилось — и до сих пор нравится — ставить слова в глупое положение, сочетать их шутовской свадьбой каламбура, выворачивать наизнанку, заставить их врасплох. Что делает советский ветер в слове ветеринар? Откуда томат в автомате? Как из зубра сделать арбуз? В течение нескольких лет меня преследовал курьезнейший и неприятнейший сон, — будто нахожусь в длинном коридоре, в глубине — дверь, — и страстно хочу, не смею, но наконец решаюсь к ней подойти и ее отворить; отворив ее, я со стоном просыпался, ибо за дверью оказывалось нечто необразимо страшное, а именно: совершенно пустая, — голая, заново выбеленная комната, — больше ничего, но это было так ужасно, что невозможно было выдержать<sup>39</sup>. <...>

Хохоча, отвечая находчиво,  
(отлучиться ты очень не прочь!),  
от лучей, от отчаянья отчего,  
Отчего ты отчала в ночь?

Мое, мое, — опыты юности, любовь к бессмысленным звукам... Но вот что меня занимает: были ли у меня в то время какие-либо преступные, в кавычках, задатки? Таила ли моя, с виду серая, с виду незамысловатая, молодость возможность гениального беззакония? Или, может быть, я все шел по тому обыкновенному коридору, который мне снился, вскрикивал от ужаса, найдя комнату пустой, — но однажды, в незабвенный день, комната оказалась не пуста, — там встал и пошел мне навстречу мой двойник».

Мы видим двойничество в словах (слова «/из/зубРа» и «аРБуз» — зеркальные двойники, двойники-антиподы). На нем же строится и приведенный рас-

---

<sup>39</sup> Эта страшная пустая комната есть образ, аналогичный образу стены. По такой комнате было бы удобно ползать Грегору Замзе.

сказчиком поэтический текст: «ХоХоЧа, отвеЧая на-ХодЧиво...». Х — ХЧ — ЧХ — Ч. Вот он, выходящий навстречу двойник (вот как устроен коридор, к нему ведущий).

Перестановка букв, кстати сказать, — обычные шуточки двойника-антипода. Посмотрите, какую шинель предлагает пошить Акакию Акакиевичу его двойник Петрович («одноглазый чёрт»):

*«Акакий Акакиевич еще было насчет починки, но Петрович не дослышал и сказал: “Уж новую я вам сошью беспримерно, в этом извольте положиться, старанье приложим. Можно будет даже так, как пошла мода: воротник будет застегиваться на серебряные лапки под апплике”».*

ЛаПКи — аПЛиКе. Это уже поэзия<sup>40</sup>.

## 10

В «Войне и мире» Петя Ростов (ночью, в военном лагере) слушает причудившийся ему «стройный хор музыки, игравшей какой-то неизвестный, торжественно сладкий гимн». Разнообразные и не связанные между собой явления и звуки лагерной жизни (абсурдные, лишние — как сказал бы Сартр) сливаются воедино, становятся частью Петиной фуги: «...и капли капали, и жиг, жиг, жиг... свистела сабля,

---

<sup>40</sup> Сравните, например, с последней строкой стихотворения Пушкина «Бесь»: «Надрывая сердце мне»: НДР — РДН. Или с зеркальным двойничеством (причем вновь отзывающемся в самом сердце) в последней строке стихотворения «Отцы пустынноики и жены непорочны»: «И дух смирения, терпения, любви / И целомудрия мне в сердце оживи». Видимо, и сами эти два стихотворения (по теме противоположные, как тьма и свет) складываются в некое единство, отражают друг друга.

и опять подрались и заржали лошади, не нарушая хора, а входя в него»<sup>41</sup>.

Более того, Петя управляет этой фугой, то есть правит миром: «Ах, это прелесть что такое! Сколько хочу и как хочу», — сказал себе Петя. Он попробовал руководить этим огромным хором инструментов».

Вот и Антуан, сидя в кафе, слушает песню, записанную на пластинке, — и по мере ее звучания все случайные, лишние, абсурдные вещи, окружающие его в данный момент, становятся как бы частью единого художественного произведения (стихотворения, фильма).



*Обшарпанная стена в фильме Кишиитофа Кесьлёвского «Три цвета: Синий» (1993). На ее фоне — флейтист. По поводу цвета «синий» (в названии фильма) режиссер сказал: «Синий — это свобода, речь идет о цене, которую мы за нее платим. В какой степени мы действительно свободны?»<sup>42</sup>*

---

<sup>41</sup> И у Бодлера разрозненный (разлагающийся мир) вдруг звучит: Et ce monde rendait une étrange musique («и этот мир издавал странную музыку»).

<sup>42</sup> В названиях фильмов, входящих в трилогию Кесьлёвского, отражены три цвета французского флага: синий, белый, красный — свобода, равенство, братство.

Сначала Антуана, наблюдающего окружающую обстановку в кафе «Приют путейцев» (а с его «разлагающим», «обесмысливающим» видением мира мы уже достаточно познакомились и потому пропустим это описание), охватывает Гошнота («Дело плохо! дело просто дрянь: гадина. Гошнота все-таки настигла меня. На этот раз нечто новое — это случилось в кафе»). Но затем зазвучала музыка с пластинки:

*«Мадлена крутит ручку патефона. Только бы она не ошиблась и не поставила, как случилось однажды, арию из “Cavalleria Rusticana”<sup>43</sup>. Нет, все правильно, я узнаю мотив первых тактов. Это старый рэгтайм, с припевом для голоса. В 1917 году на улицах Ла-Рошели я слышал, как его насвистывали американские солдаты. Мелодия, должно быть, еще довоенная. Но запись сделана позже. И все же это самая старая пластинка в здешней коллекции — пластинка фирмы Пате для сапфировой иглы<sup>44</sup>. <...>*

*Я начинаю согреваться, мне становится хорошо. Тут ничего особенного еще нет, просто крохотное счастье в мире Гошноты: оно угнездилоь внутри вязкой лужи, внутри **нашего** времени — времени сиреневых подтяжек и продавленных сидений, его составляют широкие, мягкие мгновения, которые расползаются наподобие масляного пятна. Не успев родиться, оно уже постарело, и мне кажется, я знаю его уже двадцать лет.*

*Есть другое счастье — где-то вовне есть эта стальная лента, узкое пространство музыки, оно пересекает наше*

---

<sup>43</sup> «Сельская честь» (итал.). Поставить оперу было бы ошибкой, ведь опера — это фальшь, «декорация» (тут опять просвечивает Толстой).

<sup>44</sup> Пластинка и игла — символы твердости и четкости, противоположность «гнусному мармеладу». Вращающийся круг пластинки — это магический круг, упорядочивающий мир (пространство и время) и выделяющий космос из хаоса.

время из конца в конец, отвергая его, прорывая его своими мелкими сухими стежками; есть другое время. <...>

Еще несколько секунд — и запоем Негритянка<sup>45</sup>. Это кажется неотвратимым — настолько предопределена эта музыка: ничто не может ее прервать, ничто, явившееся из времени, в которое рухнул мир; она прекратится сама, подчиняясь закономерности. <...> И все же я неспокоен: так мало нужно, чтобы пластинка остановилась, — вдруг сломается пружина, закапризничает кузен Адольф<sup>46</sup>. Как странно, как трогательно, что эта твердыня так хрупка. Ничто не властно ее прервать, и все может ее разрушить.

Вот сгинул последний аккорд. В наступившей короткой тишине я всем своим существом чувствую: что-то произошло — **что-то случилось**.

Тишина.

*Some of these days,  
You'll miss me honey!*<sup>47</sup>

А случилось то, что Тошнота исчезла. Когда в тишине зазвучал голос, тело мое отвердело и Тошнота прошла. В одно мгновенье; это было почти мучительно — сделаться вдруг таким твердым, таким сверкающим. А течение музыки ширилось, нарастало, как смерч. Она заполняла зал своей металлической прозрачностью, расплющивая о стены наше жалкое время. Я **внутри** музыки<sup>48</sup>. В зер-

---

<sup>45</sup> Этель Уотерс (Ethel Waters). И вместе с тем Великая Мать, рождающая космос из хаоса.

<sup>46</sup> Адольф — кузен хозяйки заведения, заменяющий ее в данный момент. Это его сиреневые подтяжки упоминались выше.

<sup>47</sup> Придет день, и ты затоскуешь обо мне, милый (англ.).

<sup>48</sup> Как Петя Ростов. Антуан не просто воспринимает художественное произведение, он становится частью художественного произведения. Мальчик шагнул в книжку и стал ее персонажем.

калах перекатываются огненные шары, их обвивают кольца дыма, которые кружат, то затуманивая, то обнажая жесткую улыбку огней. Моя кружка пива вся подобралась, она утвердилась на столе: она приобрела плотность, стала необходимой<sup>49</sup>. Мне хочется взять ее, ощутить ее вес, я протягиваю руку... Боже мой! Вот в чем главная перемена — в моих движениях. Взмах моей руки развернулся величавой темой, заструился сопровождением голоса Негритянки; мне показалось, что я танцую<sup>50</sup>.

Лицо Адольфа все там же, оно кажется совсем близким на шоколадной стене. В ту минуту, когда рука моя сомкнулась вокруг кружки, я увидел голову Адольфа — в ней была очевидность, неизбежность финала<sup>51</sup>. Я стискиваю стеклянную кружку, я смотрю на Адольфа — я счастлив<sup>52</sup>.

## 11

Антуан слушает эту пластинку в начале романа и в его конце. В конце романа он понимает, что с ним произошло следующее: сначала он думал, что живет

---

<sup>49</sup> Уточним: вещи, окружающие Антуана, стали частью художественного произведения (кружка стала необходимой именно в этом смысле). И тем самым каждая вещь стала собой, стала свободной.

<sup>50</sup> И собственные движения Антуан теперь воспринимает как художественные.

<sup>51</sup> И даже пошлый (то есть обделенный какой-либо художественностью) Адольф становится частью единого кино.

<sup>52</sup> Что такое счастье? Персонаж (во всяком случае, «главный герой») вдруг ощущает себя автором художественного произведения, в котором он находится. Он внутри музыки — и вместе с тем ею управляет: «Ах, да, ведь это я во сне, — качнувшись вперед, сказал себе Петя. — Это у меня в ушах. А может быть, это моя музыка. Ну, опять. Валяй, моя музыка! Ну!..»

подобно персонажу книги или картины, затем понял, что на самом деле в жизни никакого сюжета нет (и тут-то на него навалилась Гошнота), а затем все же увидел, что есть мгновения, когда «крупница алмазной нежности» побеждает Гошноту, когда мальчик опять может шагнуть в песню, в книгу, в картину. Далее же он понял, что он и вообще живет в песне и книге, только это произведение имеет не тот нехитрый сюжет, который, например, он хочет раскрыть в своем жизнеописании маркиза де Рольбона (именно ради написания этой книги Антуан и приехал в Бувиль — поработать в местной библиотеке), но какой-то особый, хитрый сюжет, который трудно выявить («Я хотел, чтобы мгновения моей жизни следовали друг за другом, выстраиваясь по порядку, как мгновения жизни, которую вспоминаешь. А это все равно что пытаться ухватить время за хвост»). В конце романа Антуан выражает желание написать такую книгу (приравнивая ее при этом к песне Негритянки). Эта книга, собственно говоря, и есть роман Сартра «Гошнота». Антуан в ней — персонаж и автор одновременно:

*«Четыре ноты саксофона. Они повторяются снова и снова и будто говорят: "Делайте как мы, страдайте соразмерно". Ну да! Само собой, я хотел бы страдать именно так, страдать соразмерно, без снисхождения, без жалости к себе, с такой выжженной чистотой. Но чем я виноват, что пиво на дне моей кружки теплое, что на зеркале коричневые пятна, что я лишний, что даже самое искреннее мое страдание, самое сухое, тяжелеет, и волочитя, и плоть у него избыточна, хотя кожа обвисла, как у морского слона, а глаза у него влажные, трогательные, но при этом отвратительные? Нет, ее никак не назовешь сострадательной, эту крупницу*

алмазной нежности, которая кружит над пластинкой и слепит меня. Ни даже иронической — она бодро кружит, занятая только собой: как коса, вонзилась она в пошлое панибратство мира и кружит теперь, а всех нас: Мадлену, толстяка, пятнистое зеркало, пивные кружки, всех нас, отдавшихся существованию, — ведь мы же были среди своих, только среди своих, — она застигла во всей нашей будничной, разболтанной неприглядности, и мне стыдно за себя и за все то, что **перед** ней существует.

**Она не существует.** Даже зло берет: вздумай я сейчас вскочить, сорвать пластинку с патефона, разбить ее, до **нее** мне не добраться. Она всегда за пределами — за пределами чего-то: голоса ли, скрипичной ли ноты. Сквозь толщи и толщи существования выявляется она, тонкая и твердая, но когда хочешь ее ухватить, наталкиваешься на сплошные существования, спотыкаешься о существования, лишённые смысла. Она где-то по ту сторону. Я даже не слышу ее — я слышу звуки, вибрацию воздуха, которая дает ей выявиться. Она не существует — в ней нет ничего лишнего, лишнее — все остальное по отношению к ней. **Она есть.**

Я тоже хотел **быть**. Собственно, ничего другого я не хотел — вот она, разгадка моей жизни; в недрах всех моих начинаний, которые кажутся хаотичными, я обнаруживаю одну неизменную цель: изгнать из себя существование, избавить каждую секунду от жировых наслоений, выжать ее, высушить, самому очиститься, отвердеть, чтобы издать наконец четкий и точный звук ноты саксофона. Можно даже облечь это в притчу: жил на свете бедняга, который по ошибке попал не в тот мир, в какой стремился. Он существовал, как другие люди, в мире городских парков, быстро, торговых городов, а себя хотел уверить, будто живет где-то по ту сторону живописных полотен с дожами Тинторетто

и с отважными флорентийцами Гоццоли, по ту сторону книжных страниц с Фабрицио дель Донго и Жюльеном Сорелем, по ту сторону патефонных пластинок с протяжной и сухой жалобой джаза<sup>53</sup>. Долго он жил так, дурак дураком, и вдруг у него открылись глаза, и он увидел, какая вышла ошибка, — и случилось это, когда он как раз сидел в бистро перед кружкой теплого пива. Он поник на своем стуле, он подумал: какой же я дурак. И в этот самый миг по ту сторону существования, в том, другом мире, который видишь издалека, но к которому не дано приблизиться, заплясала, запела короткая мелодия: “Будьте такими, как я, страдайте соразмерно”.

*Some of these days,  
You'll miss me honey,*

— поет голос. <...>

Стало быть, можно оправдать свое существование? Оправдать хотя бы чуть-чуть? Я страшно оробел. Не потому, что я так уж сильно надеюсь. Но я похож на человека, который после долгих странствий в снегах превратился в сосульку и вдруг оказался в теплой комнате. Он, наверно, замер бы у двери, все еще окоченевший, и долгие приступы озноба сотрясали бы его тело.

Не могу ли я попробовать?.. Само собой, речь не о мелодии... но разве я не могу в другой области?.. Это была бы книга — ничего другого я не умею. Но не исторический труд: история трактует о том, что существовало, а ни один существующий никогда не может оправдать существование другого. В том-то и была моя ошибка, что я пытался воскресить маркиза де Рольбона. Нет, книга должна быть в другом роде. В каком, я еще точно не знаю — но надо, чтобы за ее напечатанными словами, за ее страницами угадывалось то, что было бы не подвласт-

---

<sup>53</sup> Коротко говоря, этот бедняга — Дон Кихот.

*но существованию, было бы над ним. Скажем, история, какая не может случиться, например сказка. Она должна быть прекрасной и твердой как сталь, такой, чтобы люди устыдились своего существования».*

О том, что Антуан — рыжий, мы узнали еще тогда, когда он рассматривал свое лицо в зеркале. В лице и в его частях все было случайно и абсурдно, все было разъедено «гнусным мармеладом» — кроме волос. Рыжие волосы суть золотые волосы, а золотой цвет в сказке (или на иконе) — свет из иного мира<sup>54</sup>. Волосы Антуана — ореол, они — знак того, что он не только персонаж, но и автор, что он художествен («По крайней мере, это совершенно определенный цвет, и я доволен, что я рыжий. В зеркале это особенно бросается в глаза — волосы лучатся. Все-таки мне повезло: если бы мой лоб украшала тусклая шевелюра, из тех, что никак не могут решиться, пристать им к блондинам или к шатенам, лицо мое расплылось бы мутным пятном, и меня воротило бы от него»).

## 12

Антуан Рокантен счастлив, слушая в конце романа пластинку. Подобное чувство он испытывает в определенный момент и в первой половине романа, а именно когда приходит к кафе «Мабли» и видит (сквозь стекло) рыжую кассиршу. Причем он вроде бы не понимает, куда направляется, — его словно что-то манит, он словно выполняет некий квест:

---

<sup>54</sup> Например, в кельтском фольклоре рыжие волосы человека (или красная шапка на нем), а также рыжая грива лошади (или красные лошадиные глаза и уши) свидетельствуют о потусторонней, огненной сущности человека или животного.

«Ничто не изменилось, и, однако, все существует в каком-то другом качестве. Не могу это описать: это как Тошнота, только с обратным знаком<sup>55</sup>, словом, у меня начинается приключение<sup>56</sup>, и когда я спрашиваю себя, с чего я это взял, я понимаю, в чем дело: **я чувствую себя собой и чувствую, что я здесь; это я прорезаю темноту, и я счастлив, точно герой романа.**

Иду дальше. Ветер доносит до меня вопль сирены. Я совсем один, но шагаю словно вступающее в город войско<sup>57</sup>. В эту минуту над морем звучит музыка с плывущих кораблей; во всех городах Европы зажигаются огни; коммунисты и нацисты стреляют на улицах Берлина; безработные слоняются по Нью-Йорку; женщины в жарко натопленных комнатах красят ресницы за своими туалетными столиками. А я — я здесь, на этой безлюдной улице, и каждый выстрел из окна в Нойкельне, каждая кровавая икота уносимых раненых, каждое мелкое и точное движение женщин, накладывающих косметику, отдается в каждом моем шаге, в каждом биении моего сердца.

Дойдя до пассажа Жилле, я не знаю, что делать. Разве меня не ждут в глубине пассажа? Но ведь и на площади Дюкотон в конце улицы Турнебрид есть что-то, что нуждается во мне, чтобы явиться на свет. Я в растерянности — каждое движение обязывает меня. Я не знаю, чего от меня ждут. Однако надо выбирать: я жертвую пассажем Жилле, я так и не узнаю, что он для меня приберег.

---

<sup>55</sup> То есть остранение со знаком «плюс».

<sup>56</sup> Приключение — это сюжетный, художественный отрезок среди или на фоне «гносного мармелада». Это возрождение времени — из пространства. Станция стряхивает с себя свое окостенение.

<sup>57</sup> Человек-мир — вместо человека-насекомого (тоже многоножка, но теперь со знаком «плюс»). И в продолжении данного текста мы видим, как весь мир входит в человека.

Площадь Дюкотон пуста. Неужели я ошибся? Мне кажется, я не перенесу такого разочарования. Неужели со мной и в самом деле ничего не случится? Я подхожу к светящейся витрине кафе “Мабли”. Я сбит с толку, я не знаю, стоит ли туда входить, я заглядываю внутрь сквозь большие запотевшие стекла.

Зал переполнен. Воздух поглубел от дыма сигарет, от испарений влажной одежды. Кассирша сидит за своей стойкой. Я ее знаю, она рыжая, как я<sup>58</sup>, и в животе у нее гнездится болезнь, женщина медленно гниет под своими юбками с печальной улыбкой, похожей на запах фиалки, который источают иногда разлагающиеся тела<sup>59</sup>. Меня пробирает озноб: это... это она ждала меня. Она все время сидела здесь, воздвигнув над стойкой свой неподвижный торс, она улыбалась. Из глубины этого кафе что-то возвращается вспять к разрозненным мгновениям нынешнего воскресенья и сливает их воедино, придавая им смысл: я пережил этот день для того, чтобы под конец прийти сюда, прижаться лбом к этому стеклу и смотреть на это тонкое лицо, расцветающее на фоне гранатовой портьеры. Все замерло, моя жизнь замерла: это громадное стекло, тяжелый, синий, как вода, воздух, это жирное, белое растение в водной глубине и я сам — мы образуем некое единство, неподвижное и законченное, я счастлив».

---

<sup>58</sup> Волосы Прекрасной Дамы того же цвета, что и у ее рыцаря.

<sup>59</sup> Прекрасная Дама — «источник жизни и смерти». Вспомните «Пададь» Бодлера: «Et le ciel regardait la carcasse superbe (и небо смотрело, как великолепный остов) / Comme une fleur s'épanouir (словно цветок, распускается)».



*Кадр из фильма Хироси Тэсигахары «Женищина в песках» (1964) Энтомолог-любитель Ники Дзюмпэй, охотясь за насекомыми в пустыне, видит гусеницу на песке (и берет ее в руку). После этого он обнаруживает дом в песочной яме. Там, в этой песочной стихии (и ее сходство с водой и морем все время подчеркивается в фильме), живет женищина («богиня жизни и смерти», с которой Ники Дзюмпэю предстоит соединиться). В конечном счете энтомолог-любитель осознаёт себя таким же насекомым, каких он ранее собирал, — и примет свою судьбу*

## Огонь в рыбе

*(Переворот в поэтике на рубеже XIX и XX веков)*

### *1. Весь горизонт в огне*

Люди XIX века, причем с самого начала — с романтиков, воспринимали свою эпоху как вечернюю, сумеречную, а ближе к концу века — как ночную. Люди начала и первой четверти XX века воспринимали свою эпоху как, соответственно, утреннюю и дневную.

Свидетельств этому много. Послушаем одно из них — слова Андрея Белого в речи о Блоке (на заседании Вольной философской ассоциации 28 августа 1921 года):

*«Что же это было за время? Если мы попробуем пережить девяносто седьмой, девяносто восьмой и девяносто девятый годы, тот период, который отобразился у Блока в цикле “Ante lucet” (“До света”. — И. Ф.), то мы заметим одно общее явление, обнаруживающееся в этом периоде: разные художники, разные мыслители, разные устремления, при всех их индивидуальных различиях, сходились на одном: они были выражением известного пессимизма, стремления к небытию. Философия Шопенгауэра была разлита в воздухе, и воздухом этой философии были пропитаны и пессимистические песни Чехова, одинаково, как и пессимистические песни Бальмонта, — “В безбрежности” и “Тишина”, — где открывалось сознанию, — что “времени нет”, что*

*“недвижны узоры планет, что бессмертие к смерти ведет, что за смертью бессмертие ждет”.*

*В разных формах этот колорит сине-серого, сказал бы я, цвета, отпечатлевался. Если бы вы пошли в то время на картинные выставки, то вы увидели бы там угасание гражданских и бытовых тем, вы увидели бы пейзажи, — обыкновенно зимние пейзажи на фоне синих зимних сумерек; вы увидели бы этот колорит зимнего фона <...>. Это были девяностые годы. Теперь, в девятисотый, девятьсот первый год — все меняется: пробуждается известного рода активность, в русском обществе распространяется Ницше; звучит: — времена сократического человека прошли, Дионис шествует из Индии, окруженный тиграми и пантерами, начинается какое-то новое динамическое время. Это отразилось и в другом: религия буддизма сменилась религиозно-философским исканием, христианским устремлением, линия безвременности перекрестилась с линией какого-то большого будущего, во времени получился крест... <...> Мы видим в этом периоде, как сине-серый цвет эпохи девяносто седьмого — девяносто девятого годов сменяется красным, цветом зари. У Гёте есть отрывок о чувственно-моральном восприятии красок, и кто хоть немного знаком с его теорией цветов, тот знает, что без этого отрывка о чувственно-моральном восприятии красок мы ничего не поймем у Гёте в его теоретическом мировоззрении. Всякий помнит эту красочную палитру; краска здесь делается символом какого-то умственного и психического восприятия. Поэтому очень характерно, когда мы с эстетической точки зрения берем эту гамму сине-серого фона зимних пейзажей жизни девяностых годов. А когда мы берем пейзажи девятьсот второго года, то мы видим всюду — яркие закаты, яркие закаты, яркие закаты. Мы знаем, что во время как раз этого перелома “Тишина” Бальмонта сменилась его “Горящими зданиями”: Бальмонт начинает поджигать здания! — и мы чувствуем,*

что у Бальмонта этот пожар начинает вкладываться в сознание. Эту зарю, этот пожар, совершенно иначе осознанный, философски осознанный, воспринимает Александр Александрович (Блок. — И. Ф.). Он говорит в девяносто девятом году, что «земля мертва, земля уныла», но — вдали рассвет. <...> Одновременно с этим, вспоминается мне, тонкий и чуткий музыкальный критик Вольфинг, написавший “Музыку и модернизм” (книгу замечательную по тонкости подхода к музыке), анализируя эпохальность музыкальных композиций Метнера, пытается вскрыть одну тему с-мольной сонаты Метнера и утверждает, что в этой сонате Метнер пытался в музыке взять звук зорь, вынуть его из воздуха. Если бы он воплотил в слово эту музыкальную тему, то получилось бы стихотворение, подобное стихотворению Александра Александровича — “Предчувствую Тебя. Года проходят мимо. Все в образе одном — предчувствую Тебя. Весь горизонт в огне — и ярк нестерпимо”...»



Клод Моне. Впечатление. Восход солнца (1872). Вот он, «вдали рассвет»

Василий Кандинский в книге «О духовном в искусстве» (1910) пишет, что синий цвет — холодный, темный, круглый, для него характерно центростремительное, втягивающее движение, он удаляется от зрителя. «Чем глубже становится синее, тем больше зовет оно человека к бесконечному, будит в нем голод к чистоте и, наконец, к сверхчувственному. Это — краска и цвет неба, как мы себе его представляем при звучании слова *небо*». Желтый же цвет — теплый, светлый, острый, движение здесь уже центробежное, лучеиспускающее, он приближается к зрителю, действует навязчиво на душу. Красный цвет — это движение в себе, кипение и пылание, «жизненная, живая, беспокойная краска».



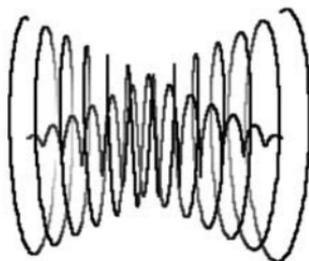
Анри Матисс. *Радость жизни* (1906)

Вот это изменение (от синего — к желтому и красному) в цветовой гамме эпохи и ощущали люди (а особенно, конечно, художники) рубежа XIX и XX веков. Цветовая гамма разворачивается во времени. Если

вы посмотрите, например, сначала на картину Клода Моне «Впечатление. Восход солнца» (1872), а затем на картину Анри Матисса «Радость жизни» (1906) — то увидите, как красный цвет окреп и передвинулся с заднего плана на передний.

«Центростремительное, втягивающее движение» сменяется «центробежным, лучеиспусковым». Наступает «динамическое время».

Уильям Батлер Йейтс в книге «Видения» (“A Vision”, 1925) выразил цикличность истории следующей картинкой:



В Древнем Египте на стенах гробницы изображали фетиш «джед» — символ умирающего и возрождающегося бога Осириса, который состоит из вставленных одна в другую нескольких связок тростника:



Джед напоминает «мировое древо». Мне же видится в джеде и образ истории — с ее расширениями и сжатиями, с ее чередованием эонов — целостных единиц истории.

## 2. *Который час?*

Перелом, который произошел на рубеже XIX и XX веков, можно рассматривать во множестве аспектов. Между тем суть его удивительно проста и лучше всего, пожалуй, выражается следующим сравнением: представьте себе, что вы нырнули и плывете какое-то время под водой на достаточной глубине. Перед глазами все смутно, все колеблется и переливается, предметы словно переходят, превращаются одни в другие. Затем вода выталкивает вас на поверхность, вы выныриваете — и видите солнце, блески на волнах, скалы, деревья, цветы, песок, птиц, крабов на берегу...

Эпохальный перелом удивителен, но вместе с тем очевиден и прост. Он образован единым жестом, подобным движению выныривающего тела.

Сопоставим два стихотворения:

Тень несозданных созданий  
Колыхается во сне,  
Словно лопасти латаний<sup>1</sup>  
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки  
На эмалевой стене  
Полусонно чертят звуки  
В звонко-звучной тишине.

---

<sup>1</sup> Латания — декоративное растение рода пальм с широкими веерообразными листьями.

И прозрачные киоски,  
В звонко-звучной тишине,  
Вырастают, словно блески  
При лазоревой луне.

Всходит месяц обнаженный  
При лазоревой луне...  
Звуки реют полусонно,  
Звуки ластятся ко мне.

Тайны созданных созданий  
С лаской ластятся ко мне,  
И трепещет тень латаний  
На эмалевой стене.

Это стихотворение символиста Валерия Брюсова «Творчество» (1895). А вот постсимволизм, стихотворение Анны Ахматовой (1910 года, написанное тем же размером):

Жарко веет ветер душный,  
Солнце руки обожгло,  
Надо мною свод воздушный,  
Словно синее стекло;

Сухо пахнут иммортели  
В разметавшейся косе.  
На стволе корявой ели  
Муравьиное шоссе.

Пруд лениво серебрится,  
Жизнь по-новому легка...  
Кто сегодня мне приснится  
В пестрой сетке гамака?

Для символизма характерна «символическая слиянность всех слов и вещей» (Гумилев), формулой об-

раза для символизма является  $A = B$  (Мандельштам: «Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой»). Или, как в стихотворении Брюсова, звонкая звучность равняется тишине, а тишина — звонкой звучности («в звонко-звучной тишине»). Именно благодаря соединению подобных противоположностей «несозданные создания» в перспективе могут стать «созданными созданиями». «Несозданные создания»:  $A = B$  (то есть  $A$  устремляется к  $B$ ).

Какова же тогда формула для «созданных созданий»? Видимо,  $A = A$ . Стихотворение Брюсова как раз на этом кончается — на «созданных созданиях».

А что дальше? А дальше стихотворение Брюсова переходит в стихотворение Ахматовой. Слияние произошло — и за ним следует новое разделение, дифференциация образов (Гумилев: «стихия света, разделяющая предметы, четко вырисовывающая линию...»). Из хаоса рождается новый космос. Михаил Кузмин в статье «О прекрасной ясности» (1910) пишет:

*«Когда твердые элементы соединились в сушу, а влага опоясала землю морями, растеклась по ней реками и озерами, тогда мир впервые вышел из состояния хаоса, над которым веял разделяющий Дух Божий. И дальше — посредством разграничивания, ясных борозд — получился тот сложный и прекрасный мир, который, принимая или не принимая, стремятся узнать, по-своему увидеть и запечатлеть художники.*

*В жизни каждого человека наступают минуты, когда, будучи ребенком, он вдруг скажет: “я — и стул”, “я — и кошка”, “я — и мяч”, потом, будучи взрослым: “я — и мир”. Независимо от будущих отношений его к миру этот разделительный момент — всегда глубокий поворотный пункт.*

Похожие отчасти этапы проходит искусство, периодически — то размеряются, распределяются и формируются дальше его клады, то ломаются доведенные до совершенства формы новым началом хаотических сил...»

Формулой связи образов в новом космосе вроде бы становится  $A = A$  (каждый элемент мира — сам по себе: разграничен с другими и самоценен). Мандельштам в статье «Утро акмеизма» (1913) пишет:

« $A = A$ : какая прекрасная поэтическая тема. Символизм томился, скучал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом и предлагает его вместо сомнительного *a realibus ad realiora*». («От действительных вещей — к действительнейшим, от реального — к реальнейшему, от низшей действительности — к действительности реальнейшей»<sup>2</sup>. — И. Ф.)

Пример «сомнительного *a realibus ad realiora*»: «тень латаний» (действительная вещь) — это «тень несозданных созданий» (действительнейшая вещь). «Правильный» символизм был бы, если бы в стихотворении поэт сначала увидел «тень латаний», а потом, глядя на них, сказал бы себе: «Ух ты, это же “тень несозданных созданий”»! Но у Брюсова все происходит наоборот: сначала — «тень несозданных созданий»,

---

<sup>2</sup> С одной стороны, Мандельштам тут не совсем справедлив: Вячеслав Иванов, выдвигая формулу “*a realibus ad realiora*” (например, в работе «Мысли о символизме», 1912), имеет в виду не сочетание образов по формуле  $A = B$  («Роза кивает на девушку, девушка на розу»), но строение образа, ведущее к истинной реальности (просвечивающей сквозь предметность). С другой стороны, в практике поэтов-символистов мы действительно сплошь и рядом видим формулу  $A = B$ , симулирующую “*a realibus ad realiora*”. Видимо, поэзии нужно было пройти такой этап — этап расшатывания, размывания образов (от действительного к призрачному, как сформулировал в своих лекциях о символизме Андрей Синявский).

а потом — «тень латаний». От действительнейших (запредельных, идеальных, абстрактных) вещей — к действительным. В начале стихотворения латании появляются как сравнение («Словно лопасти латаний / на эмалевой стене»), а в конце стихотворения они суть реальные растения. Тут уже вполне акмеизм: рисунок латаний, выполненный художником тенью на эмали. Мы видим, как из грезы, из переливов и колыхания теней рождаются, выходят на свет вещи, как из тишины рождается звук (стихотворение «Творчество» именно об этом). Так у Брюсова предвосхищено выныривание из подводного хаоса в сухой и солнечный космос, намечен переход от слиянности к отдельности.

Брюсов доводит слияние образов до абсурда, до предельной тавтологичности («звонко-звучной», «с лаской ластится») — а это уже  $A = A$ . Тавтологичность проявляется и в повторе строк. Все лишь «колыхается во сне», стихотворение качается, кружится на одном месте<sup>3</sup>.

Следующий шаг — разветвление образов по принципу «домашнего корнесловья» (по выражению Мандельштама): «веет ветер», «в разметающейся косе», «приснится... в пестрой сетке». От слиянности осталась созвучность, как бы общий корень, общее, объединяющее море, но смысл ветвится, все шире охватывая мир явлений.

---

<sup>3</sup> В этом, видимо, и причина образа «двойной луны» («Всходит месяц обнаженный / При лазоревой луне...»). Владимир Соловьев (в рецензии на брюсовский сборник «Русские символы») отозвался об этом курьезе так: «...замечу, что обнаженному месяцу всходить при лазоревой луне не только неприлично, но и вовсе невозможно, так как месяц и луна суть только два названия для одного и того же предмета...» Смех смехом, но месяц двоится не только потому, что отражается на «эмалевой стене», но также из-за тавтологической установки всего стихотворения.

В словах «в разметавшейся косе» мы любим вещь. Как прекрасна эта коса! Смотри и радуйся, и больше ничего не надо!  $A = A!$  Но любование требует выхода, вызывает на развертывание описания, отчего и рождается словосочетание «в разметавшейся косе» — звучное и динамичное. Такое разворачивающееся любование и является новой, постсимволистской установкой.

Любопытно следующее: если у Брюсова, как мы видели, намечался переход «от действительнейших вещей к действительным» (от «теней несозданных созданий» — к латаниям, к конкретным растениям), то что у Ахматовой? Вроде бы должно быть наоборот, то есть «от действительных вещей к действительнейшим». Так оно и есть — стихотворение кончается думой о содержании грезы. На  $A = A$  долго не удержишься, это лишь момент поворота. Это, пожалуй, всего лишь тонкая пленка водной поверхности: ныряющий же может находиться либо под ней, либо над ней. На самом деле и у символистов  $A = B$ , и у постсимволистов  $A = B$ , разница же в том, что у символистов  $A$  и  $B$  стремятся к соединению (центростремительное движение), а у постсимволистов — к расхождению (центробежное движение).  $A \rightarrow \leftarrow B$  и  $A \leftarrow \rightarrow B$ . Образы нуждаются в символических соответствиях, теснятся друг к другу, как пчелы в улье, когда снаружи темно и холодно, а когда всходит солнце, когда светло и жарко — разбегаются, обретают самостоятельность — как пчелы весной или утром. Вдох сменяется выдохом.

Однако, как нетрудно догадаться, впереди — новый вдох. Стихотворение Брюсова, начавшись сновидчески, кончается почти вещно («И трепещет тень латаний / На эмалевой стене»), а стихотворение Ахматовой, начавшись вещно, кончается почти сновидчески («Кто сегодня мне приснится / В пестрой сетке гамака?»)

Эти два стихотворения соединяются друг с другом, как элементы пазла.

В древнекитайской «Книге Перемен» говорится о Пути (Дао), состоящем из чередующихся начал Инь (темное, женское начало, хаос, вода) и Ян (светлое, мужское начало, космос, огонь). Путь предстает как чередование сжатий (Инь) и расширений (Ян) — подобием ползущей гусеницы. «Гусеница стягивается, чтобы вновь растянуться». Чередуются затишье и импульс.

Образно говоря: чередуются Вода и Огонь, Женщина и Мужчина, Ночь и День, Зима и Лето.

Если есть хотя бы один момент в истории, где Инь сменяется Ян, — не означает ли это, что история и состоит из именно таких смен (из чередования этих двух начал)? И что мироощущение человека определяется тем, в какую эпоху, в каком ритмическом моменте он находится. Например, что сейчас: день, ночь, утро, вечер? Который сейчас час?

Вот как о новом искусстве (то есть об эпохальном переломе рубежа XIX и XX веков) пишет Хосе Ортега-и-Гассет в книге «Дегуманизация искусства» (1925):

*«Для современного художника, напротив, нечто собственно художественное начинается тогда, когда он замечает, что в воздухе больше не пахнет серьезностью и что вещи, утратив всякую степенность, легкомысленно пускаются в пляс. Этот всеобщий пируэт — для него подлинный признак существования муз. Если и можно сказать, что искусство спасает человека, то только в том смысле, что оно спасает его от серьезной жизни и пробуждает в нем мальчишество. Символом искусства вновь становится волшебная флейта Пана, которая заставляет козлят плясать на опушке леса.*

*Все новое искусство будет понятным и приобретет определенную значительность, если его истолковать как*

опыт пробуждения мальчишеского духа в одряхлевшем мире. Другие стили претендовали на связь с бурными социальными и политическими движениями или же с глубокими философскими и религиозными течениями. Новый стиль, напротив, рассчитывает на то, чтобы его сближали с праздничностью спортивных игр и развлечений. Это родственные явления, близкие по существу.

За короткое время мы увидели, насколько поднялась на страницах газет волна спортивных игрищ, потопив почти все корабли серьезности. Передовицы вот-вот утонут в глубокомыслии заголовков, а на поверхности победоносно скользят яхты регаты. Культ тела — это всегда признак юности, потому что тело прекрасно и гибко лишь в молодости, тогда как культ духа свидетельствует о воле к старению, ибо дух достигает вершины своего развития лишь тогда, когда тело вступает в период упадка. Торжество спорта означает победу юношеских ценностей над ценностями старости. Нечто похожее происходит в кинематографе, в этом телесном искусстве *par excellence*<sup>4</sup>.

В мое время солидные манеры пожилых еще обладали большим престижем. Юноша жаждал как можно скорее перестать быть юношей и стремился подражать усталой походке дряхлого старца. Сегодня мальчишки и девочки стараются продлить детство, а юноши — удержать и подчеркнуть свою юность. Несомненно одно: Европа вступает в эпоху ребячества.

Подобный процесс не должен удивлять. История движется в согласии с великими жизненными ритмами. Наиболее крупные перемены в ней не могут происходить по каким-то второстепенным и частным причинам, но — под влиянием стихийных факторов, изначальных сил космического порядка. Мало того, основные и как бы полярные различия, присущие живому существу, — пол

---

<sup>4</sup> По преимуществу (фр.).

*и возраст — оказывают в свою очередь властное влияние на профиль времен. В самом деле, легко заметить, что история, подобно маятнику, ритмично раскачивается от одного полюса к другому, в одни периоды допуская преобладание мужских свойств, в другие — женских, по временам возбуждая юношеский дух, а по временам — дух зрелости и старости. Характер, который во всех сферах приняло европейское бытие, предвещает эпоху торжества мужского начала и юности. Женщина и старец на время должны уступить авансцену юноше, и не удивительно, что мир с течением времени как бы теряет свою степенность».*

Хосе Ортега-и-Гассет (1883–1955) был молод в самом начале века. Молодость Владимира Набокова (1899–1977) пришлась на конец первой четверти века. Прошло каких-нибудь два-три десятилетия — и маятник, о котором говорит Ортега-и-Гассет, уже двинулся в обратную сторону. Молодость молодостью, но «вещество устало» (Набоков). В начале века скакало, а к середине — устало, стало уставать. Есть у Набокова текст, который образует с вышеприведенным текстом испанского философа как бы два элемента пазла. В романе «Приглашение на казнь» (1936) Набоков описывает, как его главный герой (Цинциннат) ощущает качественную перемену времени:

*«Он обошел террасу кругом. На севере разлеглась равнина, по ней бежали тени облаков; луга сменялись нивами; за изгибом Стропи виднелись наполовину заросшие очертания аэродрома и строение, где содержался почтенный, дряхлый, с рыжими, в пестрых заплатках, крыльями, самолет, который еще иногда пускался по праздникам, — главным образом для развлечения калек. Вещество устало. Сладко дремало время. Был один человек в городе, аптекарь, чей прадед, говорят, оставил запись о том, как купцы летали в Китай. <...>*

*Тоска, тоска, Цинциннат. Опять шагай, Цинциннат, задевая халатом то стены, то стул. Тоска! На столе наваленные книги прочитаны все. И хотя он знал, что прочитаны все, Цинциннат искал, пошарил, заглянул в толстый том... перебрал, не садясь, уже виденные страницы.*

*Это был том журнала, вышедшего некогда, — в едва вообразимом веке. Тюремная библиотека, считавшаяся по количеству и редкости книг второй в городе, содержала несколько таких диковин. То был далекий мир, где самые простые предметы сверкали молодостью и врожденной наглостью, обусловленной тем преклонением, которым окружался труд, шедший на их выделку. То были годы всеобщей плавности; маслом смазанный металл занимался бесшумной акробатикой; ладные линии пиджачных одежд диктовались неслыханной гибкостью мускулистых тел; текучее стекло огромных окон округло загибалось на углах домов; ласточкой вольно летела дева в трико — так высоко над блестящим бассейном, что он казался не больше блюдца; в прыжке без шеста атлет навзничь лежал в воздухе, достигнув уже такой крайности напряжения, что если бы не флажные складки на трусах с лампасами, оно походило бы на ленивый покой; и без конца лилась, скользила вода; грация спадающей воды, ослепительные подробности ванн-ных комнат, атласистая зыбь океана с двукрылой тенью на ней. Все было глянцевито, переливчато, все страстно тяготело к некоему совершенству, которое определялось одним отсутствием трения. Упиваясь всеми соблазнами круга, жизнь довертелась до такого головокружения, что земля ушла из-под ног, и, поскользнувшись, упав, ослабев от тошноты и томности... сказать ли?.. очутившись как бы в другом измерении — . Да, вещество постарело, устало, мало что уцелело от легендарных времен — две-три машины, два-три фонтана, — и никому не было жаль прошлого, да и самое понятие "прошлого" сделалось другим».*

В романе Роберта Музиля (1880–1942) «Человек без свойств» (1930) главный герой романа Ульрих также заметил импульс начала двадцатого века — и дальнейшее угасание этого импульса.

Импульс (глава «Душевный переворот»):

*«Из масляно-гладкого духа двух последних десятилетий девятнадцатого века во всей Европе вспыхнула вдруг какая-то окрыляющая лихорадка. Никто не знал толком, что заваривалось; никто не мог сказать, будет ли это новое искусство, новый человек, новая мораль или, может быть, новая перегруппировка общества. Поэтому каждый говорил то, что его устраивало. Но везде вставали люди, чтобы бороться со старым. Подходящий человек оказывался налицо повсюду; и что так важно, люди практически предприимчивые соединялись с людьми предприимчивости духовной. Развивались таланты, которые прежде подавлялись или вовсе не участвовали в общественной жизни. Они были предельно различны, и противоположности их целей были беспримерны. Любили сверхчеловека и любили недочеловека; преклонялись перед здоровьем и солнцем и преклонялись перед хрупкостью чахоточных девиц; воодушевленно исповедовали веру в героев и веру в рядового человека; были доверчивы и скептически, естественны и напыщенны, крепки и хилы; мечтали о старых аллеях замков, осенних садах, стеклянных прудах, драгоценных камнях, гашише, болезни, демонизме, но и о прериях, широких горизонтах, кузницах и прокатных станах, голых борцах, восстаниях трудящихся рабов, первобытной половой любви и разрушении общества. Это были, конечно, противоречия и весьма разные боевые кличи, но у них было общее дыхание; если бы кто-нибудь разложил то время на части, получилась бы бессмыслица вроде угловатого круга, который хочет состоять из деревянного железа, но в действительности все сплавилось в мерцающий смысл. Эта иллюзия, нашед-*

шая свое воплощение в магической дате смены столетий, была так сильна, что одни рьяно бросались на новый, еще не бывший в употреблении век, а другие напоследок давали себе волю в старом, как в доме, из которого все равно выезжать, причем обе эти манеры поведения не замечали такого уж большого несходства между собой. <...>

Сквозь неразбериху верований что-то тогда пронеслось, как если бы множество деревьев согнулось под одним ветром, какой-то сектантский и реформаторский дух, блаженное сознание начала и перемены, маленькое возрождение и реформация, знакомые лишь лучшим эпохам, и тот, кто вступал тогда в мир, чувствовал уже на первом углу, как овевает этот дух щеки».

Угасание (глава «Таинственная болезнь времени»):

«Ульриху казалось, что с началом зрелого возраста он попал в какой-то всеобщий спад, который, несмотря на случайные короткие всплески, разливался все более вялыми толчками. Трудно было сказать, в чем состояла эта перемена. <...>

Что же утрачено?

Что-то невесомое. Какая-то примета. Какая-то иллюзия. Как если бы магнит отпустил железные опилки и они снова перемешались. Как если бы размотался клубок ниток. Как если бы колонна пошла не в ногу. Как если бы оркестр начал фальшивить. Нельзя было назвать решительно ни одной частности, которая не была бы возможна и прежде, но все пропорции немного сместились. <...>

Нет недостатка ни в таланте, ни в доброй воле, ни в характерах. Недостаток ощущается во всем, и в то же время как ни в чем конкретно; ощущение такое, словно изменилась кровь или изменился воздух, таинственная болезнь пожрала небольшие задатки гениальности, имевшиеся у прежней эпохи, но все сверкает новизной, и в конце

концов не знаешь уже, действительно ли мир стал хуже или просто ты сам стал старше. <...>

Вот как изменилось время, — как день, поначалу сияющий голубизной и потихоньку заволакивающийся, — и оно не было настолько любезно, чтобы подождать Ульриха».

Данную перемену (затухание солнечной энергии в истории, погружение в воду) почувствовал и Андрей Платонов (1899–1951), родившийся в тот же год, что и Набоков. В романе «Чевенгур» (1928) об этом написано прямо:

*«Революция прошла как день; в степях, в уездах, во всей русской глуши надолго стихла стрельба и постепенно заросли дороги армий, коней и всего русского большевистского пешеходства. Пространство равнин и страны лежало в пустоте, в тишине, испустившее дух, как скошенная нива, — и позднее солнце одиноко томилось в дремлющей вышине над Чевенгуром. Никто уже не показывался в степи на боевом коне: иной был убит и труп его не был найден, а имя забыто, иной смирил коня и вел вперед бедноту в родной деревне, но уже не в степь, а в лучшее будущее. А если кто и показывался в степи, то к нему не приглядывались — это был какой-нибудь безопасный и покойный человек, ехавший мимо по делам своих забот. Дойдя с Гоннером до Чевенгура, Дванов увидел, что в природе не было прежней тревоги, а в подорожных деревьях — опасности и бедствия: революция миновала эти места, освободила поля под мирную тоску, а сама ушла неизвестно куда, словно скрылась во внутренней темноте человека, утомившись на своих пройденных путях. В мире было как вечером, и Дванов почувствовал, что и в нем наступает вечер, время зрелости, время счастья или сожаления. В такой же, свой вечер жизни отец Дванова навсегда скрылся в глубине озера Мутево, желая раньше времени увидеть будущее утро. Теперь начинался иной вечер — быть может, уже был прожит тот*

день, утро которого хотел видеть рыбак Дванов, и сын его снова переживал вечер. <...> “Кончается моя молодость, – думал Дванов, – во мне тихо, и во всей истории проходит вечер”. В той России, где жил и ходил Дванов, было пусто и утомленно: революция прошла, урожай ее собран, теперь люди молча едят созревшее зерно, чтобы коммунизм стал постоянной плотью тела.

– История грустна, потому что она время и знает, что ее забудут, – сказал Дванов Чепурному.

– Это верно, – удивился Чепурный. – Как я сам не заметил! Поэтому вечером и птицы не поют – одни сверчки: какая ж у них песня! Вот у нас тоже – постоянно сверчки поют, а птиц мало, – это у нас история кончилась! Скажи пожалуйста – мы примет не знали!»

Эту остановку истории, это замедление времени ощутил и Даниил Хармс, написавший в стихотворении «Постоянство веселья и грязи» (1933):

Движенье сделалось тягучим,  
и время стало, как песок.

Так что не только отдельный человек проходит обряд посвящения, погружаясь в чрево мифического зверя, скрываясь в «глубине озера», входя в темноту, умирая и растворяясь-раздробляясь, чтобы затем родиться и выйти на солнечный свет, но и человечество в целом.

В. Я. Пропп в книге «Исторические корни волшебной сказки» пишет:

«Иногда в рыбе разводится огонь, и это делается, чтобы выйти из нее, т. е. в целях противодействия. Некий главарь при помощи птиц строит лодку. Герой просится в лодку. После долгих споров его берут с собой. По дороге кит их проглатывает вместе с лодкой, но герой вставляет в пасть

кита два копыа, так что он не может ее закрыть. В желудке кита он видит своих умерших родителей. Чтобы освободить себя, он возжигает большой костер. Кит корчится от боли и плывет к отмели. Через открытую пасть все выходят наружу вместе с лодкой. <...>

Огонь в рыбе — вообще распространенный мотив. Он непонятен, если не знать, что в обряде и мифе из поглотителя добываются все первые вещи, в том числе и огонь.

В поглотителе же, как мы знаем, посвящаемый иногда подвергается обжиганию<sup>5</sup>. В этом чудовище горит страшный огонь. Поэтому выходящие из рыбы мальчики в мифе часто жалуются, что в рыбе жарко, или, как в данном случае, они сами разводят в рыбе огонь, чтобы спасти себя<sup>6</sup>.

Возникновение мира «первых вещей» («сложного и прекрасного мира») из хаоса описано и в статье

---

<sup>5</sup> В первобытном обряде посвящения имело место испытание огнем, подчас весьма жестокое. Например, взрослые воины, схватив мальчиков, удерживали их у костра, пока на их теле не выгорят все волосы. Или связывали и клали рядом с костром. Когда веревки на теле перегорали, мальчики могли освободиться.

<sup>6</sup> А. Н. Афанасьев в статье «Вода» приводит следующую русскую сказку (с аналогичным сюжетом): «Был у мужика мальчик-семилеток — такой силач, какого нигде не видано и не слышно! Послал его отец дрова рубить; он повалил целые деревья, взял их словно вязанку дров и понес домой. Стал через мост переправляться, увидала его морская рыба-кит, разинула пасть и сглотнула молодца со всем как есть — и с топором, и с деревьями. Мальчик и там не унывает, взял топор, нарубил дров, достал из кармана кремь и огниво, высек огня и зажег костер. Невмоготу пришлось рыбе: жжет и палит ей нутро страшным пламенем! Стала она бегать по синю морю, во все стороны так и кидается, из пасти дым столбом — точно из печи валит; поднялись на море высокие волны и много потопили кораблей и барок, много потопили товаров и грешного люду торгового; наконец прыгнула та рыба высоко и далеко, пала на морской берег да тут и издохла. Четверо суток работал мальчик топором, пока прорубил у нее в боку отверстие и вылез на вольный белый свет».

Кузмина «О прекрасной ясности». Испытание огнем проходит и человечество в целом — в определенные моменты своей истории.



Кузьма Петров-Водкин. Купание красного коня (1912)

К.-Г. Юнг в книге «Воспоминания, сновидения, размышления» описывает один свой сон незадолго до начала Первой мировой войны:

*«Это было в один из адвентов 1913 года (12 декабря), в этот день я решился на исключительный шаг. Я сидел за письменным столом, погруженный в привычные уже сомнения, когда вдруг все оборвалось, будто земля в буквальном смысле разверзлась у меня под ногами, и я погрузился в темные глубины ее. Я не мог избавиться от панического страха. Но внезапно и на не очень большой глубине я почувствовал у себя под ногами какую-то вязкую массу. Мне*

сразу стало легче, хотя я и находился в кромешной тьме. Через некоторое время мои глаза привыкли к ней, я себя чувствовал как бы в сумерках. Передо мной был вход в темную пещеру, и там стоял карлик, сухой и темный, как мумия. Я протиснулся мимо него в узкий вход и побрел по колена в ледяной воде к другому концу пещеры, где на каменной стене я видел светящийся красный кристалл. Я приподнял камень и обнаружил под ним щель. Сперва я ничего не мог различить, но потом я увидел воду, а в ней – труп молодого белокурого человека с окровавленной головой. Он проплыл мимо меня, за ним следовал гигантский черный скарабей. Затем я увидел, как из воды поднимается ослепительно-красное солнце. Свет бил в глаза, и я хотел положить камень обратно в отверстие, но не успел – поток прорвался наружу. Это была кровь! Струя ее была густой и упругой, и мне стало тошно. Этот поток крови казался нескончаемым. Наконец, все прекратилось. Эти картины привели меня в глубокое замешательство. Я догадался, разумеется, что это был некий солярный героический миф, драма смерти и возрождения (возрождение символизировал египетский скарабей). Все это должно было закончиться рассветом – наступлением нового дня, но вместо этого явился необычный поток крови, очевидная аномалия».

## Горячие и холодные эпохи русской поэзии<sup>1</sup>

*Доклад сумасшедшего, прочитанный нигде  
и никогда перед благодарной публикой*

Еще до Первой мировой войны Борис Пастернак написал стихотворение, которое начинается такой строфой:

Как бронзовой золой жаровень,  
Жуками сыплет сонный сад.  
Со мной, с моей свечою вровень  
Миры расцветшие висят.

Вы, может быть, не знаете, но всякое стихотворение имеет лицевую сторону и изнанку. Если вывернуть его наизнанку, то оно начнет рассказывать о самом себе, о собственном устройстве. Если брать с лицевой стороны, то здесь (в первых двух строках) рассказ о ночном саде и о жуках в нем. Если же взять с изнанки, то здесь рассказ о том, как стихотворение устроено, как оно работает. Спрашиваем: «Как ты работаешь, как ты устроено, стихотворение?» И слышим в ответ: «Как бронзовой золой жаровень, / Жуками сыплет сонный сад».

Понимай это так: у меня, стихотворения, есть основа, есть некая однородная стихия. Детали в ней неразличимы, слиты. Их как бы нет, они присутству-

---

<sup>1</sup> Впервые — в журнале «Литература» (№ 1 за 2015 год.)

ют во мне потенциально, словно еще не рожденные души. Я (продолжает говорить стихотворение) называю здесь эту стихию «ночным садом». Однако затем эту стихию подогревают, в результате чего она начинает расширяться и излучать частицы. Из нее рождаются детали, которые энергично разлетаются в стороны. Я называю их «жуками». Я прямо говорю о подогреве, приравняв ночной сад к жаровне, а жуков — к разлетающейся от жара бронзовой золе. Такова моя поэтическая установка (продолжает совсем разболтавшееся стихотворение, обрадовавшись, что его о чем-то спрашивают, как человека), более того, такова установка Бориса Пастернака в целом! И даже более того, такова установка эпохи вообще! А вы как думали, отчего произошла, например, Первая мировая война? И отчего произошла революция? Эпоху подогрели — и все ухнуло, взорвалось, разлетелось на мелкие части. Ветер дунул — поднял лежавший спокойно снег и погнал пургу. И вот уж «на ногах не стоит человек».

— Что ты-то гонишь пургу, стихотворение! — говорим ему мы. — Ты вот какое маленькое, как ты могло сделать революцию? И что ты тут такое шьешь Борису Пастернаку?

— Почему только Пастернаку? — возражает оно. — А вот это, по-вашему, не то же самое разве:

Багровый и белый отброшен и скомкан,  
в зеленый бросали горстями дукаты,  
а черным ладоням сбежавшихся окон  
раздали горящие желтые карты.

Это строфа из стихотворения Маяковского «Ночь». Есть темная основа — и вдруг летят горсти дукатов, окнам раздаются «горящие желтые карты». Ночь и здесь подогрета!

Или вот здесь, у Велимира Хлебникова в поэме «Журавль», посмотрите, что творится:

На площади в влагу входящего угла,  
Где золотом сияющая игла  
Покрыла кладбище царей,  
Там мальчик в ужасе шептал: «Ей-ей!  
Смотри, закачались в хмеле трубы — те!»  
Бледнели в ужасе заики губы,  
И взор прикован к высоте.  
Что? Мальчик бредит наяву?  
Я мальчика зову.  
Но он молчит и вдруг бежит: какие страшные  
скачки!

Я медленно достаю очки.  
И точно: трубы подымали свои шеи,  
Как на стене тень пальцев ворожеи.  
<...>  
Железные и хитроумные чертоги  
В каком-то яростном пожаре,  
Как пламень, возникающий из жара,  
На место становясь, давали чуду ноги.  
Трубы, стоявшие века,  
Летят,  
Движениям подражая червяка,  
Игривей в шалости котят.  
<...>  
Злей не был и Кощей,  
Чем будет, может быть, восстание вещей.

Разве вы не видите «восстание вещей», происходящее в результате «яростного пожара», которым разгорается старый, привычный мир? Это все та же поэтика, о которой я сказало: «Жуками сыплет сонный сад»!

У Пастернака жаровень порождает жуков, у Велимира Хлебникова Жарбог взмывает жарирей:

Жарбог! Жарбог!  
Я в тебя грезитвой мечу,  
Дола славный стаедей,  
О, взметни ты мне навстречу  
Стаю вольных жарирей.  
Жарбог! Жарбог!  
Волю видеть огнезарную  
Стаю легких жарирей,  
Дабы радугой стожарною  
Вспыхнул морок наших дней.

А еще такую поэтику можно назвать «горящим публичным домом», как называют ее (тоже рассказывая о себе) эти вот строки Маяковского:

Каждое слово,  
даже шутка,  
которые изрыгает обгорающим ртом он,  
выбрасывается, как голая проститутка  
из горящего публичного дома.



*Георг Гросс. Взрыв (1917)*

И каждая деталь «восстает», вылетая, «выбрасываясь» из основы, и каждое слово становится самим по себе, наливается кровью, оживает. Становится, как Хлебников говорил, «самовитым». И потому оно так резко, грубо, сочно звучит у наших поэтов. Прислушайтесь: «Жуками сыплет сонный сад». Как вкусно сказано! Это новые, обновленные, протертые, обмытые слова.

И даже не только каждое слово становится самовитым, но и каждый звук! Послушайте, как смакует буквы Маяковский:

Громоздите за звуком звук вы  
и вперед,  
поя и свища.  
Есть еще хорошие буквы:  
Эр,  
Ша,  
Ща.

Это теория, а вот практика, вслушайтесь в строки Пастернака:

Когда до тончайшей мелочи  
Весь день пред тобой на весу,  
Лишь знойное щелканье белочье  
Не молкнет в смолистом лесу.

И млея, и силы накапливая,  
Спит строй сосновых высот.  
И лес шелушится и каплями  
Роняет струящийся пот.

«Лес шелушится» — вот вам еще одна формула того же явления. Основа излучает детали. Почему так получается? Такова эпоха.

Мой друг, ты спросишь, кто велит,  
Чтоб жглась юридивого речь?  
В природе лип, в природе плит,  
В природе лета было жечь.

Это центробежный мир, он распадается на куски, разлетается, шелушится. Это мир твердый и рассыпчатый — даже там, где речь идет, например, о море или небе. Это мир жаркий — даже там, где речь идет обо льде. Это мир красный и летний, даже когда речь идет, например, о синем и о ночи (красный цвет — теплый и центробежный, синий — холодный и центростремительный). Например, поэт поднимает голову и смотрит на небо — но не видит его как голубой купол, как океан с плавающими облаками, а видит вот что (стихотворение «Воробьевы горы»):

Расколышь же душу! Всю сегодня выпей.  
Это полдень мира. Где глаза твои?  
Видишь, в высях мысли сбились в белый кипень  
Дятлов, туч и шишек, жара и хвои.

Или он видит синеву рассвета — и тут же овеществляет ее, лишает глубины, превращает в перья. И рассвет теперь можно погладить рукой (стихотворение «На пароходе»):

Был утренник. Сводило челюсти,  
И шелест листьев был как бред.  
Синее оперенья селезня  
Сверкал за Камою рассвет.

Или он описывает февральскую, предвесеннюю слякоть — а она у него грохочет и загорается:

Февраль. Достать чернил и плакать!  
Писать о феврале навзрыд,  
Пока грохочущая слякоть  
Весною черною горит.

И дождь в этом мире не освежает (стихотворение  
«Гроза моментальная навек»):

И, как уголь по рисунку,  
Грянул ливень всем плетнем...

Или поэт входит в лес — и его не обнимает таинственная, шелестящая прохлада, столь сродная водной стихии, а перед ним вот что (стихотворение «В лесу»):

Текли лучи. Текли жуки с отливом.  
Стекло стрекоз сновало по щекам.  
Был полон лес мерцаньем кропотливым,  
Как под щипцами у часовщика.

Это мир жаркий (мир лета), активный (мир жеста) и вещественно-подробный (мир детали). В стихотворении «Про эти стихи» Пастернак дает свой рецепт:

На тротуарах истолку  
С стеклом и солнцем пополам...

Это мир теплового взрыва. Вот несколько концовок стихотворений Пастернака:

Кустарника сгусток не выжат.  
По клетке и влюбчивый клест  
Зерном так задорно не брызжет,  
Как жимолость — россыпью звезд.

\*

Вот луч, покатысь с паутины, залег  
В крапиве, но, кажется, это ненадолго,  
И миг недалек, как его уголек  
В кустах разожжется и выдует радугу.

\*

Мигая, моргая, но спят где-то сладко,  
И фата-морганой любимая спит  
Тем часом, как сердце, плеща по площадкам,  
Вагонными дверцами сыплет в степи.

\*

И сады, и пруды, и ограды,  
И кипящее белыми воплями  
Мирозданье — лишь страсти разряды,  
Человеческим сердцем накопленной.

\*

И всем, чем дышалось оврагам века,  
Всей тьмой ботанической ризницы  
Пахнет по тифозной тоске тюфяка  
И хаосом зарослей брызнется.

(На этом мы отпускаем болтливое стихотворение  
восвояси и продолжаем болтать сами.)

Ну хорошо, а что мы увидим, если отступим на  
шаг (или даже на полшага) назад во времени? Вот  
Иннокентий Анненский, стихотворение «Черный  
силуэт»:

Пока в тоске растущего испуга  
Томиться нам, живя, еще дано,  
Но уж сердцам обманывать друг друга  
И лгать себе, хладея, суждено;

Пока прильнув сквозь мерзлое окно,  
Нас сторожит ночами тень недуга,  
И лишь концы мучительного круга  
Не сведены в последнее звено, —

Хочу ль понять, тоскою пожираем,  
Тот мир, тот миг с его миражным раем...  
Уж мига нет — лишь мертвый брезжит свет...

А сад заглох... и дверь туда забита...  
И снег идет... и черный силуэт  
Заолодел на зеркале гранита.

Холодно здесь! Жизнь вроде еще теплится, но она мучительна и недужна. Свет есть, но какой: «лишь мертвый брезжит свет»! Здесь не «жаровень», а «зеркало гранита», не тепловой взрыв, а ледяная замкнутость — «мучительный круг»! «Снег идет», но при этом он неподвижен, никуда не уходит из холодной, темной основы. Примечательно, что в темной основе живет образ света, «миражный» образ рая — то ли как воспоминание о какой-то прошлой солнечной эпохе, то ли как предчувствие грядущего солнца — будущего теплового взрыва. Человек превращен в собственную тень, от него остался лишь «черный силуэт». И так во всех стихотворениях Анненского (если их расспросить о самих себе, вывернуть наизнанку). Вот, например, «Электрический свет в аллее»:

О, не зови меня, не мучь!  
Скользя бесцельно, утомленно,  
Зачем у ночи вырвал луч,  
Засыпав блеском, ветку клена?

Ее пьянит зеленый чад,  
И дум ей жаль разоблаченных,

И слезы осени дрожат  
В ее листьях раззолоченных, —  
А свод так сладостно дремуч,  
Так миротворно слиты звенья...  
И сна, и мрака, и забвенья...  
О, не зови меня, не мучь!

Не хочется на свет, хочется остаться там, где «свод так сладостно дремуч», где «так миротворно слиты звенья». Деталь («ветка клена») не хочет выделяться из основы. «Ночной сад» еще не сыплет жуками, «публичный дом» еще не подожгли, «горящие желтые карты» еще не раздали «черным ладоням сбежавшихся окон».

Но время сделает полшага — и все случится. Новые поэты выразят это изменение по-разному, каждый по-своему. Маяковский — «весомо, грубо, зримо», Мандельштам — нежно, как в первом стихотворении первой книги «Камень»:

Звук осторожный и глухой  
Плода, сорвавшегося с дерева,  
Среди немолчного напева  
Глубокой тишины лесной...

Здесь уже модель новой эпохи: основа, в которой все слито (немолчный напев глубокой лесной тишины), — и нарушающий ее звук-жест, рождение молодой детали.

Мандельштам вообще лучше своих современников чувствует связь с предыдущей основой и все время на нее оборачивается. Звук-жест у него не нахальный. Ему не надо орать про «Эр, Ша, Ща». Но модель у него та же: темная основа + преодолевающий ее звук-жест:

Из омута злого и вязкого  
Я вырос, тростинкой шурша, —  
И страстно, и томно, и ласково  
Запретною жизнью дыша.

Подведем, как говорится на важных совещаниях, итоги. То, чем мы сейчас занимались, можно назвать натурфилософией стихотворения.

Фалес говорил, что мир произошел из воды. Гераклит говорил, что мир произошел из огня. А китайские мудрецы говорили, что все это чередуется. В древнекитайской «Книге Перемен» говорится о Пути (Дао), состоящем из чередующихся начал Инь (темное, женское начало, хаос, вода) и Ян (светлое, мужское начало, космос, огонь). Путь предстает как чередование сжатий (Инь) и расширений (Ян), то есть чем-то вроде ползущей гусеницы: «Гусеница стягивается, чтобы вновь растянуться». Чередуются затишье и импульс.

Китайцы рисовали переплетающийся символ мужского и женского начал, всем вам известный. Причем, чтобы подчеркнуть невозможность существования одного без другого, внутри светлого Ян поставили темную точку — как лазутчика Инь или как его авангард, а внутри темного Инь — светлую точку.

История представляет собой чередование эпох Ян и эпох Инь — горячих и холодных эпох (или утренних и вечерних, или дневных и ночных, или белых и черных, или красных и синих...). При этом в каждом Ян уже есть свой Инь, а в каждом Инь — свой Ян. Однако они присутствуют лишь как точки: то ли как отголосок прошлого, то ли как авангард будущего. Когда сменяется эпоха, эти точки проявляются, выходят наружу, начинают доминировать.

Мы делали от эпохи Первой мировой войны полшага назад (к Анненскому). Сделаем теперь широкий шаг вперед — во вторую половину XX века. Интересно же. Не увидим ли мы отлив, не устремится ли всё обратно в основу? По идее, небо там должно уже темнеть, предметы сливаться, чтобы «черный силуэт» опять «захолодел на зеркале гранита». При этом детали должны стать резче — такова игра убывающего освещения. И резче должно стать само звучание. Вот Иосиф Бродский — последнее стихотворение цикла «Колыбельная Трескового мыса»:

Дверь скрипит. На пороге стоит треска.  
Просит пить, естественно, ради Бога.  
Не отпустишь прохожего без куска.  
И дорогу покажешь ему. Дорога  
извивается. Рыба уходит прочь.  
Но другая, точь-в-точь

как ушедшая, пробует дверь носком.  
(Меж собой две рыбы, что два стакана).  
И всю ночь идут они косяком.  
Но живущий около океана  
знает, как спать, приглушив в ушах  
мерный тресковый шаг.

Спи. Земля не кругла. Она  
просто длинна: бугорки, лощины.  
А длинней земли — океан: волна  
набегает порой, как на лоб морщины,  
на песок. А земли и волны длинней  
лишь вереница дней.

И ночей. А дальше — туман густой:  
рай, где есть ангелы, ад, где черти.  
Но длинней стократ вереницы той  
мысли о жизни и мысль о смерти.

Этой последней длинней в сто раз  
мысль о Ничто; но глаз

вряд ли проникнет туда, и сам  
закрывается, чтобы увидеть вещи.  
Только так — во сне — и дано глазам  
к вещи привыкнуть. И сны те вещи  
или зловещи — смотря кто спит.  
И дверью треска скрипит.

Комментарии, как говорится, излишни. Как ска-  
зал Анаксимандр, «а из каких начал вещам рожде-  
нье, в те же самые и гибель совершается по роковой  
задолженности, ибо они выплачивают друг другу  
правозаконное возмещение неправды в назначенный  
срок времени».

Или вот еще пример из Бродского, «Гуернавака»:

В саду, где М., французский протезе,  
имел красавицу густой индейской крови,  
сидит певец, прибывший издаля.  
Сад густ, как тесно набранное “Ж”.  
Летает дрозд, как сросшиеся брови.  
Вечерний воздух звонче хрусталья.

Хрусталь, заметим походя, разбит.  
М. был здесь императором три года.  
Он ввел хрусталь, шампанское, балы.  
Такие вещи скрашивают быт.  
Затем республиканская пехота  
М. расстреляла. Грустное курлы

доносится из плотной синевы.  
Селяне околачивают груши.  
Три белых утки плавают в пруду.  
Слух различает в ропоте листвы  
жаргон, которым пользуются души,  
общаясь в переполненном Аду.

<...>

Конец июля прячется в дожди,  
как собеседник в собственные мысли.  
Что, впрочем, вас не трогает в стране,  
где меньше впереди, чем позади.  
Бренчит гитара. Улицы раскисли.  
Прохожий тонет в желтой пелене.

Включая пруд, все сильно заросло.  
Кишат ужи и ящерицы. В кронах  
клубятся птицы с яйцами и без.  
Что губит все династии — число  
наследников при недостатке в тронах.  
И наступают выборы и лес.

М. не узнал бы местности. Из ниш  
исчезли бюсты, портики пожухли,  
стена осела деснами в овраг.  
Насытишь взгляд, но мысль не удлинишь.  
Сады и парки переходят в джунгли.  
И с губ срывается невольно: рак.

Это стихотворение интересно сопоставить с «Жуками сыплет сонный сад». Тут и сад, и даже «самовитая» буква «Ж» («Сад густ, как тесно набранное “Ж”»). Здесь, как и у Пастернака, воздух опредмечен, веществен («Вечерний воздух звонче хрусталья»). Однако за стихотворением Бродского стоит не просто другая модель по отношению к модели Пастернака, а именно прямо противоположная модель. Центростремительная. Не разгорающаяся, а затухающая (и это не оценочное суждение). Водная (мир по Фалесу). Вещи-слова не выстреливаются основой, а опадают обратно, в основу, сливаются:

Конец июля прячется в дожди,  
как собеседник в собственные мысли.

\*

Бренчит гитара. Улицы раскисли.  
Прохожий тонет в желтой пелене.

\*

И наступают выборы и лес.

М. не узнал бы местности. Из ниш  
исчезли бюсты, портики пожухли,  
стена осела деснами в овраг.  
Насытишь взгляд, но мысль не удлинишь.  
Сады и парки переходят в джунгли.  
И с губ срывается невольно: рак.

Взгляд в этом стихотворении цепляется за отдельные, случайные, бессмысленные (и потому обреченные на смерть и возвращение обратно в основу) предметы и действия:

Селяне околачивают груши.  
Три белых утки плавают в пруду.

\*

Кишат ужи и ящерицы. В кронах  
клубятся птицы с яйцами и без.

И посмотрите, какая концовка: резкое слово-жест: «И с губ срывается невольно: рак». Но это еще не «самовитое» слово: его роль состоит лишь в том, чтобы крикнуть: «Я — не слово! Вещи — нет! Есть только лес и дождь!» Это холодное отражение и грустная насмешка. Слово, «по роковой задолженности», пя-

тится назад, в неразличимую основу речи, в «злой и вязкий омут».

Но взрыв неизбежен. И когда он произойдет, как раз и пригодится уже намечающаяся резкость тематической и звуковой детали. Бескровное слово нальется кровью.

И жалкое «рак» превратится в мощное «каррр!».

Всё, извините, за мной пришли санитары — прибежали, гады, на крик.

## Мороз и солнце, или Всё наоборот

»Wo gehn wir denn hin?«

»Immer nach Hause.«

— Куда же мы идем?

— Всегда домой.

*Новалис «Генрих фон Офтердинген»  
(1797–1800)*

Обращение к «красавице» в стихотворении Пушкина «Зимнее утро» (1829), казавшееся мне в детстве чем-то довольно мутным, хотя и красиво сказанным («Еще ты дремлешь, друг прелестный — / Пора, красавица, проснись: / Открой сомкнуты негой взоры / Навстречу северной Авроры, / Звездою севера явись!») современными поэту читателями (например, друзьями) воспринималось как шутка. Дама, красота которой затмевает свет зари, — классицистский штамп, повторяющийся в сотнях (если не в тысячах) стихотворений начиная с Ренессанса. Классицизм вовсе не стремился к новизне (как на то указывает и само его название), чего нельзя сказать о литературной эпохе Пушкина. Пушкинское стихотворение сразу настраивает читателя (или слушателя) на веселый лад, на ожидание продолжения шутки. И шутка продолжается, так как стихотворение написано в традиционном жанре европейской поэзии, называемом «реверди» (“reverdie” — в дословном переводе с французского: «возвращение зелени», «озеленение»). В его основе

лежит народная обрядовая песня, исполнявшаяся в мае. Юноши и девушки шли на лоно природы, чтобы не только отпраздновать приход весны, но и помочь весне прийти и новой жизни расцвести. Для этого они совершали некое отрадное обрядовое действие, целью которого было способствовать росту растений (и тем самым будущему урожаю) и плодовитости животных. В английском языке было даже специальное выражение для данного общественно полезного занятия: “to give a green-gown” — «подарить зеленое платье», то есть повалить девушку в траве. Подобных стихотворений тоже бесчисленное множество в европейской поэзии, обычно они как раз и начинаются с того, что молодой человек будит красавицу и зовет ее погулять. Например, таково начало знаменитого сонета Пьера де Ронсара (Pierre de Ronsard, 1524–1585): Marie, levez-vous, ma jeune paresseuse (Мария, вставайте/просыпайтесь: «поднимайтесь», моя юная ленивица): / Jà la gaie alouette au ciel a fredonné (уже веселый жаворонок в небе пропел), / Et jà le rossignol doucement jargoné (и уже соловей нежно проговорил), / Dessus l'épine assis, sa complainte amoureuse (сидя на терновом кусте, свою любовную жалобу). / Sus! debout! allons voir l'herbelette perleuse (ну же, вставайте! пойдём поглядим на росистую травку)...

Еще один пример: стихотворение «Коринна идет встречать май» (Corinna's going a-Maying) Роберта Херрика (Robert Herrick, 1591–1674), начинающееся так: Get up, get up for shame (вставай, вставай, стыдись), the blooming morn (цветущее утро) / Upon her wings presents the god unshorn (на своих крыльях представляет нестриженого бога / *имеется в виду Феб-Аполлон, волосы которого, т. е. солнечные лучи, никогда не подвергаются стрижке*). / See how Aurora throws her fair (посмотри, как Аврора бросает свои прекрасные) /

Fresh-quilted colours through the air (свежеспитые краски по воздуху: «сквозь воздух»): / Get up, sweet-slug-a-bed, and see (вставай, милая сонливица: «нежащаяся в постели», и посмотри) / The dew bespangling herb and tree (на осыпанные росой, словно блестками, траву и дерево = травы и деревья). Дальше поэт красочно описывает своей даме начавшийся праздник весны, и говорит, что уже «много зеленых платьев было подарено» (many a green-gown has been given), «а мы все еще не встречаем май» (yet we're not a-Maying).

Князь Петр Андреевич Вяземский, старший товарищ Пушкина, в 1815 году также написал «реверди» — стихотворение «Весеннее утро», вот несколько строк из него: «Настал любви условный час, / Час упоений, час желаний; <...> Красавицы! звезда свиданий, / Звезда Венеры будит вас! <...> Приди ко мне! Нас в рощах ждет / Под сень таинственного свода / Теперь и нега, и свобода! / Птиц ожил хор и шепот вод, / И для любви сама природа / От сна, о Дафна, восстает!»

Шутка же Пушкина в том, что он приглашает красавицу прогуляться зимой, что он пишет зимнее «реверди».

Однако Пушкин переиначивает не только классическую традицию, он играет и с современным ему романтизмом: «Вечор, ты помнишь, вьюга злилась, / На мутном небе мгла носилась; / Луна, как бледное пятно, / Сквозь тучи мрачные желтела, / И ты печальная сидела — / А нынче... погляди в окно»... Ночь и непогода, совпадающие с унынием в душе, — это вполне романтический “mainstream”. Самое время в окно постучаться мертвецу (например, как в пушкинской балладе «Утопленник» («Уж с утра погода злится, / Ночью буря настает, / И утопленник стучится / Под окном и у ворот»). Однако нет — в последней строке мы глядим (вместе с поэтом и его девушкой)

в окно — и видим радостную картину. (Опять сюрприз для читателя.) Кроме того, у романтизма был свой вариант приглашения красавицы выйти из дома и куда-то отправиться — а именно совершить побег в неведомое, в иной мир или в мир души. Так, Шелли (Percy Bysshe Shelley) в стихотворении 1822 года “To Jane: The Invitation” («К Джейн. Приглашение») приглашает даму на лоно природы, рисуя кульминацию этой прогулки вполне апокалиптически (привожу завершающие строки стихотворения в переводе Бальмонта): «Ото всего умчимся прочь, / Забудем день, забудем ночь, / И к нам ручьи, журча, придут, / С собою реки приведут, / Исчезнут рощи и поля, / И с морем встретится земля, / И все потонет, все — в одном, / В безбрежном свете неземном!» (Where the earth and ocean meet, / And all things seem only one / In the universal sun.)

У Пушкина тоже имеется подобное романтическое приглашение, например, в стихотворении «Узник» (1822), где орел предлагает узнику бежать на волю: «Мы вольные птицы; пора, брат, пора! / Туда, где за тучей белеет гора, / Туда, где синеют морские края, / Туда, где гуляем лишь ветер... да я!...»

Но в «Зимнем утре» предлагается не убежать в неведомое и безбрежное, а всего лишь посетить окрестные родные места: «И навестим поля пустыи, / Леса, недавно столь густые, / И берег, милый для меня». Похожее перечисление примет любимого места есть в стихотворениях «Простите, верные дубравы» (1817), «Домовому» (1819), «Царское село» (1823). Вот, к примеру, последняя строфа стихотворения «Царское село»: «Веди, веди меня под липовые сени, / Всегда любезные моей свободной лени, / На берег озера, на тихий скат холмов!.. / Да вновь увижу я ковры густых лугов, / И дряхлый пук дерев, и светлую долину, /

И зланных берегов знакомую картину, / И в тихом озере, средь блестящих зыбей, / Станицу гордую спокойных лебедей».

В этом опять узнается Ренессанс. Все эти пушкинские стихотворения написаны в жанре горадианской оды — с ее идеалом «золотой середины» и светлого взгляда на жизнь, с обычной для нее темой сельского уединения и просьбы к местному божеству о защите дома и его окрестностей — рощи, ручья, какого-либо растения (при этом поэт, любуясь красотами природы, чаще всего выбирает для их описания лето). Гораций сочинил оду, посвященную источнику нимфы Бландузии, Ронсар, перекликаясь с Горацием, — оду ручью Беллери (а также оду Гастинскому лесу, оду боярышнику). Вот, к примеру, последняя строфа стихотворения «Своему сельскому жилищу» (*À sa demeure des champs*) Оливье де Маньи — современника Ронсара (*Olivier de Magny, 1529–1561*): «*Mais soit qu'encore je revienne* (но вернусь ли я снова) / *Ou que bien loin on me retienne* (или весьма далеко меня задержат), / *Il me ressouviendra toujours* (мне всегда будут помниться) / *De ce jardin, de cette plaine* (этот сад, эта долина), / *De ce bois, de cette fontaine* (этот лес, этот родник) / *Et de ces coteaux d'alentour* (и эти окрестные холмы / пригорки)». Для русского читателя это звучит совершенно по-пушкински.

Зачем же нужны Пушкину подобные игры? Я вижу особую прелесть (употреблю излюбленное пушкинское слово) в том, что традиционное любовное приглашение жанра «реверди» оборачивается вполне целомудренной поездкой в санках по родным краям (поездка в санях могла быть и не столь целомудренной, однако настрой стихотворения в последних строфах именно целомудрен, не игрив), что романтический побег в иной (высший) мир превращается в обозрение

окрестных мест, что горацианское любование отрадными живописными окрестностями сменяется описанием их действительного (зимнего: увядшего, опустевшего), но милого сердцу вида. Литература возвращается в жизнь, но при этом как бы подсвечивает ее: поездка по родным местам — это одновременно и эротика (классицизм), и побег в царство духа (романтизм). В этом смысле любопытна первая строка стихотворения: «Мороз и солнце; день чудесный!» Одним из самых распространенных штампов европейской поэзии является противопоставление холода и жара в стихотворении о красавице. Вот, например, начало одного из сонетов Эдмунда Спенсера (1552–1599): *My love is like to ice, and I to fire* (моя любимая подобна льду, а я — огню). Первую строку стихотворения «Зимнее утро» нельзя было бы «обвинить» в штампе, если бы в следующих строках не было показного классицизма. Значит, в первой строке Пушкин уже играет. В то же время это не штамп, а хорошо нам знакомая зимняя погода, когда (при антициклоне) как раз сочетаются мороз и солнце. Примечательно, что третья строфа стихотворения рисует мороз на природе, четвертая — тепло в доме. В этих двух строфах разворачивается то традиционное поэтическое противопоставление холода и жара, с которого и началось стихотворение. Благодаря такому развороту штамп перестает быть штампом и превращается (нет, возвращается!) в то, чем он и был первоначально, — в миф о двух противоположных началах, своим разделением и сочетанием образующих основу реальности:

Мороз и солнце; день чудесный!  
Еще ты дремлешь, друг прелестный —  
Пора, красавица, проснись:  
Открой сомкнуты негой взоры

Навстречу северной Авроры,  
Звездою севера явись!

Вечор, ты помнишь, вьюга злилась,  
На мутном небе мгла носилась;  
Луна, как бледное пятно,  
Сквозь тучи мрачные желтела,  
И ты печальная сидела —  
А нынче... погляди в окно:

Под голубыми небесами  
Великолепными коврами,  
Блестя на солнце, снег лежит;  
Прозрачный лес один чернеет,  
И ель сквозь иней зеленеет,  
И речка подо льдом блестит.

Вся комната янтарным блеском  
Озарена. Веселым треском  
Трещит затопленная печь.  
Приятно думать у лежанки.  
Но знаешь: не велеть ли в санки  
Кобылку бурую запречь?

Скользя по утреннему снегу,  
Друг милый, предадимся бегу  
Нетерпеливого коня  
И навестим поля пустые,  
Леса, недавно столь густые,  
И берег, милый для меня.

## Кузнечик дорогой

(Слово-стихотворение)

*Розалинда.* ...Что он делал, когда ты его увидела? Что он сказал? Как он выглядел? Куда он ушел? Зачем он тут? Спрашивал ли тебя обо мне? Где он живет? Как он с тобой простился? Когда ты его опять увидишь? Отвечай мне одним словом.

*Селия.* Тогда одолжи мне рот Гаргантюа: это слово в наши времена будет слишком велико для любого рта...

*Уильям Шекспир «Как вам это понравится»*

В небесах Индры есть, говорят, нить жемчуга, подобранная так, что если глянешь на одну жемчужину, то увидишь все остальные отраженными в ней. И точно так же каждая вещь в мире не есть просто она сама, а включает в себе все другие вещи и на самом деле есть все остальное.

*Аватамсака-сутра*

### 1

Известное стихотворение Иннокентия Анненского «Невозможно» посвящено одному слову — слову «невозможно». Оно начинается так:

Есть слова — их дыханье, что цвет,  
Так же нежно и бело-тревно,  
Но меж них ни печальнее нет,  
Ни нежнее тебя, невозможно.

А в статье «Бальмонт-лирик» (1906) Анненский пишет:

*«Нас и до сих пор еще смущает оригинальность, и тем более смелость русского слова, даже в тех случаях, когда мы чувствуем за ней несомненную красоту. Мы слишком привыкли смотреть на слово сверху вниз, как на нечто бесцветно-служилое, точно бы это была какая-нибудь стенография или эсперанто, а не эстетически ценное явление из области древнейшего и тончайшего из искусств, где живут мировые типы со всей красотой их эмоционального и живописного выражения».*

И действительно, стоит вслушаться-всмотреться в какое-либо слово — и его можно воспринять художественно: как звуковую картинку (портрет) предмета (а также явления, действия, качества...), как маленькое стихотворение. Можно попробовать ощутить осмысленный рисунок (выполненный неслучайными звуками в неслучайном порядке), скажем, в следующих словах: «бабочка», «пушистый», «прыгать», «тяжелый», «легко», «ветер», «море», «лес»...<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Такой опыт, конечно, можно проделать не только с русскими словами. Полюбуйтесь на английский пример подобного всматривания в слово — из «Оды к соловью» Джона Китса:

Forlorn! the very word is like a bell (затерянный/покинутый! само слово подобно колоколу)

To toll me back from thee to my sole self (чтобы звонить мне в ответ: «обратно» от тебя к моему одинокому существу/к моему одинокому я)!

Или на немецкий — из сказочной повести Э.Т.А. Гофмана «Повелитель блох»: «Дурным предзнаменованием казалось старому Тису то, что, будучи еще маленьким ребенком, Перегринус предпочитал разные бляхи дукатам, а к большим денежным мешкам и счетным книгам возымел вскоре решительное отвращение. Но уже совсем удивительно было то, что слова “вексель” он просто слышать не мог без судорожного

Вот как, например, медитирует над словом «обаятельно» Цинциннат — герой романа Владимира Набокова «Приглашение на казнь»:

*« — Как это все обаятельно, — обратился Цинциннат к садам, к холмам (и было почему-то особенно приятно повторять это “обаятельно” на ветру, вроде того, как дети зажимают и вновь обнажают уши, забавляясь обновлением слышимого мира). — Обаятельно! Я никогда не видал именно такими этих холмов, такими таинственными».*

Или вот как герой набоковского рассказа «Музыка» воспринимает слово «счастье»:

*«Как это было давно. Он влюбился в нее без памяти в душный обморочный вечер на веранде теннисного клуба, — а через месяц, в ночь после свадьбы, шел сильный дождь, заглушавший шум моря. Как мы счастливы. Шелестящее, влажное слово “счастье”, плещущее слово, такое живое, ручное, само улыбается, само плачет, — и утром листья в саду блистали, и моря почти не было слышно, — томного, серебристо-молочного моря».*

А вот что рассказали мне как-то дети, прислушавшись к слову «метро»:

М — замедляя движение, подходит поезд; Е — поезд рассекает обтекающий его воздух; ТР — торможение, остановка, а затем последующий разгон, рев удаляющегося поезда; О — поезд уходит в тоннель, утягивая за собой поток воздуха, оставляя пустоту и эхо.

---

трепета: он уверял, что при этом испытывает такое ощущение, точно скоблят острием ножа взад и вперед по стеклу» (Was aber am seltsamsten schien, war, dass er das Wort: Wechsel, nicht aussprechen hören konnte, ohne krampfhaft zu erbeben, indem er versicherte, es sei ihm dabei so, als kratze man mit der Spitze des Messers auf einer Glasscheibe hin und her).

Откуда берутся эти сопоставления звуков с предметами, явлениями и действиями? Почему, например, звук М здесь воспринимается ребенком как выражение замедляющегося движения? Может быть, тут играют свою роль артикуляционные и акустические особенности определенных звуков? Так, произнося звук «м» (звонкий, смычно-проходной, губно-губной), мы мычим, перегораживая губами путь воздуху (но и слегка пропуская его — через нос). Это как раз и дает возможность соотнести данный звук с замедлением движения в слове «метро». На «тупиковом» звуке Т (глухом, смычно-взрывном, язычно-зубном) движение окончательно останавливается, чтобы затем возобновиться на раскатистом Р (звонком, дрожащем, язычно-альвеолярном).

Возможно, примерно так создавал первые слова безязыкий первобытный человек — первый «художник слова» (мыча, щелкая языком, рыча...). Однако наш артикуляционно-смысловой разбор слова «метро» — лишь более-менее хитроумная модель, поскольку оно не было создано дикарем (не является художественной передачей глубокого впечатления дикаря от впервые увиденного им метро). На чем же основывается, как работает фантазийное восприятие уже «готовых» слов — слов, за плечами которых долгий путь изменения и развития как их значений, так и звучаний?

Вернемся к детской фантазии. Нетрудно заметить, что при объяснении неслучайности звукового состава слова «метро» были использованы слова, содержащие те же звуки: для объяснения звука М — слово «заМедлять», для объяснения звука Е — слова «поЕзд», «рассЕкаЕт», «обтЕкающий», для объяснения звука Т — «Торможение», «осТановка», для объяснения звука Р — «тоРможение», «Разгон», «Рев», для объяснения

звука О — «пОезд», «ухОдит», «тОннель», «пОтОк», «вОздуха», «Оставляя», «пустОту», «эхО».

Получается, что толкователи расширяют, распространяют слово «метро», превращая его в своего рода стихотворение<sup>2</sup>.

В общем, чтобы слово превратить в стихотворение (в художественную композицию), надо разрезать его на отдельные звуки — и каждый звук связать с такими же или схожими звуками других слов, как-либо поясняющих, продолжающих это исходное слово. В результате этого каждый звук оперируемого слова перестанет быть случайным, условным — и начнет выражать (живописать) смысл.

И тогда возникнет удивительный побочный эффект (это, пожалуй, главное, что я хочу здесь сказать): наше подопытное слово, подобно стихотворению, обретет ритмическую завершенность, закольцованность (например, в слове «метро» поезд приходит — и уходит).

Начнем с художественной завершенности слова. На слове «обаятельно» вы зажали и вновь обнажили уши, слово «счастье» — «плещущее»: оно плеснуло и схлынуло. Оно «само улыбается, само плачет» — и это тоже некий цикл.

Теперь постараемся услышать в наших примерах из Набокова, как звучание слова сопрягается со звучанием окружающих его слов. Слово «обаятельно» объясняется (точнее, подкрепляется, подпирается)

---

<sup>2</sup> Сравните с тем, как в Библии расширением имени человека может быть нарисована картинка его судьбы. Например, Иаков, предсказывая судьбу сыну Гаду («гад» на древнееврейском языке — «счастье, удача»), извлекает ее из звучания его имени: «Гад гэдуд йэгудэнну вэну ягуд 'акев» («Гад — толпа будет теснить его, но он отеснит ее по пятам»). Это, конечно, не только предсказание, но и заклинание.

словами «ОБНАЖают» «заБАВляясь», «ОБНОвление», слово «счастье» – словами «ШелеСТяЩее», «лиСТья», «блиСТали».

Но этим дело не ограничивается. Почему герой Набокова воспринимает слово «счастье» как «влажное»? Потому что оно «шелестящее» и «плещущее» – эти слова, напрямую связанные со словом «счастье» целым рядом звуков, при помощи звука Л соединяют слово «счастье» со словом «влажное». (В результате чего «счастье» затем «само улыбается, само плачет», а также «Листья в саду блистаЛи».) А почему «счастье» «живое»? Потому что оно «влажное» (сравните: «живое»). Так ветвится слово «счастье»: от веток отходят другие веточки, ветки и веточки соприкасаются...

Для того чтобы такое проделывать, вовсе не обязательно быть Набоковым. Роман Якобсон в статье «Новейшая русская поэзия (подступы к Хлебникову)» (1919) приводит следующий случай:

*«В Верейском уезде старик сказочник рассказывал мне о том, как мужик из мести, заманив барина хитростью в баню, там его до полусмерти исколотил, отбарабанил. "Барина да в бане да отбарабанил! Ловко!" – подхватил с восторгом один из парней-слушателей».*

Платон Каратаев в романе Льва Толстого «Война и мир» (тот самый Платон Каратаев, из которого «слова и действия выливались... так же равномерно, необходимо и непосредственно, как запах отделяется от цветка») говорит, утешая Пьера: «Не тужи, дружок»; или тут же, лаская собаку: «Ишь, шельма, пришла!»

Подобной поэзии немало в Священном Писании. Например, в древнееврейском тексте книги пророка Исайи мы читаем: «Ужас (*пахад* – боязнь, ужас) и яма (*пахат* – волчья яма, западня) и петля (*пах* – сеть для

*птиц, силок*) для тебя, житель земли!» (Пахад ва-фахат ва-фах 'алэха йошев ha-арец). Три созвучные слова — словно три ступеньки ужаса (испуг → падение → попадание в силок/петлю).

Человек подсознательно стремится так подобрать и соединить слова даже для своего вполне обыденного высказывания, чтобы они смогли образовать художественную композицию, то есть единое разветвленное слово. И каждое отдельное слово такой композиции стремится стать (благодаря перекличке с другими словами) «царственным словом» (по выражению Осипа Манделъштама), стремится расширяться до размера всего высказывания<sup>3</sup>.

## 2

Первое удачное русское лирическое стихотворение было написано летом 1761 года Ломоносовым. Ученый, обремененный не только наукой, но и общественными делами, позавидовал кузнечнику:

Кузнечик дорогой, коль много ты блажен,  
Коль больше пред людьми ты счастьем одарен!

---

<sup>3</sup> Осип Манделъштам в «Разговоре о Данте» пишет: «Всякий период стихотворной речи — будь то строчка, строфа или цельная композиция лирическая — необходимо рассматривать как единое слово. Когда мы произносим, например, “солнце”, мы не выбрасываем из себя готового смысла, — это был бы семантический выкидыш, — но переживаем своеобразный цикл.

Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку. Произнося “солнце”, мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить — значит всегда находиться в дороге».

Препровождает жизнь меж мягкой травой  
И наслаждаешься медвяною росой.  
Хотя у многих ты в глазах презренна тварь,  
Но в самой истине ты перед нами царь;  
Ты ангел во плоти иль, лучше, ты бесплотен,  
Ты скачешь и поёшь, свободен, беззаботен;  
Что видишь, всё твоё; везде в своём дому,  
Не просишь ни о чём, не должен никому.

Стихотворение имеет следующий заголовок: «Стихи, сочиненные на дороге в Петергоф, когда я в 1761 году ехал просить о подписании привилегии для академии, быв много раз прежде за тем же». Будучи переложением с древнегреческого, оно, однако, есть нечто большее, чем удачный перевод. То, что было анакреонтическим стихотворением «К цикаде», становится самостоятельным русским стихотворением. Русская лирика началась с образа кузнечика: с мечты человека о свободе при полном сознании собственной хрупкости.

Стихотворение начинается со слова «кузнечик» — и далее разворачивает, разветвляет, объясняет это главное слово (как Набоков объяснял нам слово «счастье», Анненский — слово «невозможно», дети — слово «метр»). «Кузнечик» — слово-матка, а все остальные слова, подобно рабочим пчелам, им порождаются и его обслуживают<sup>4</sup>. Одни слова непосредственно созвучны

---

<sup>4</sup> Сравните: Фердинанд де Соссюр в записях об анаграммах отмечает, что в ведийском гимне (например, посвященном богу огня Агни или громовнику Индре) повторяются слоги соответствующего священного имени. Исходя из этого, он высказывает предположение, что поэзия родилась из подобных развернутых имен: «Вначале были только маленькие сочинения, состоявшие из 4–8 стихов. По своему содержанию это были либо магические формулы, либо молитвы, либо

этому главному слову, прилепились к самому магниту, другие лепятся уже на эти намагниченные слова.

(Особенно же чудесно то, что начать «тянуть ниточку» можно не только от слова «кузнечик», но и от любого другого слова в стихотворении. Любое слово можно превратить из рабочей пчелы в матку. В стихотворении каждое слово разъединяется на составляющие его звуки — с тем чтобы эти звуки, соедившись со звуками других слов, к нему вернулись. Это похоже на то, как героя сказки разрубают, а затем оживляют — и он оказывается краше прежнего. Каждое слово в стихотворении проходит обряд посвящения, чтобы стать «большим словом».)

Стихотворение о кузнечике написано шестистопным ямбом. То есть, если его скандировать, ударение падает на каждый второй слог, всего шесть ударений<sup>5</sup>:

Кузнечик дорогой, коль много ты блажен...

Таков метр стихотворения, на самом же деле в первой строке лишь четыре ударения:

Кузнечик дорогой, коль много ты блажен...

---

погребальные стихи, а может быть, и хоровые, то есть, как будто случайно, их состав соответствовал тому, что мы в своей классификации называем «лирикой». <...> Основанием для появления анаграмм могло бы быть религиозное представление, согласно которому обращение к богу, молитва, гимн не достигают своей цели, если в их текст не включены слоги имени бога».

<sup>5</sup> Иными словами, здесь шесть стоп. Каждая ямбическая стопа — это сочетание безударного и ударного слогов. Стих (то есть строка) шестистопного ямба, кроме того, распадается на две половинки (по три стопы в каждой) с паузой (цезурой) посередине. Пауза возникает из-за того, что третья стопа (первой половинки) непременно совпадает с концом слова: «Кузнечик дорогой, / коль много ты блажен...» Существует правило: в шестистопном ямбе обязательна цезура на третьей стопе.

Посмотрите, что получается:

НЕ – ОГÓ – ÓГО – ЕН

«Кузнечик», словно перевернувшись, готов стать «блажен». Пока это лишь декларируется, но двойническое и антиномичное сочетание ОГÓ – ÓГО уже вроде бы указывает на его внутреннюю готовность к прыжку.

В третьем стихе мы видим слово «жиЗНь», отражающее слово «куЗНечик» (из первого стиха). В слове «ЖизНь» отражается еще и слово «блаЖеН», которое «кузнечик» уже вобрал в себя ранее. Поэтому можно сказать, что слово «кузнечик» отражается в слове «жизнь» и звуком Ж – которого у него самого нет!<sup>6</sup> Слово «кузнечик» как бы нарастает по ходу стихотворения – подобно снежному кому.

В четвертом стихе мы слышим вариацию отражения НЕ – ЕН, которое было в первом стихе:

И НАслаждаешься медвяНОю росою.

Здесь НА – (й)АН.

В пятом стихе куЗНЕчик переворачивается вниз головой – и вот он уже «презрЕНна тварь» («Хотя у многих ты в глазах презренна тварь»), чтобы в шестом стихе, завершив оборот, обрести себя (себя истинного):

Но в самой истиНЕ ты перед нами царь.

Слово «НО» (шестого стиха) перекликается со словом «мНОгих» (пятого стиха), подчеркивая свою оппозицию, как бы возражая этим «многим». «КуЗНЕчик»

---

<sup>6</sup> Правда, звуки З и Ж близки по своей артикуляции (оба звука – звонкие, щелевые, переднеязычные, только З – зубной, а Ж – нёбный). Так что можно и так сказать: З слова «кузнечик» перерастает в Ж слов «блажен», «жизнь». Нечто звенящее и сухое переходит в нечто влажное, сочное.

же оказывается подхвачен словом «истиНЕ» — и подхвачен очень интересно: на ударное НЕ отвечает безударное НЕ, причем на нем же мы имеем пропущенное метрическое ударение. (Если стих скандировать, то ударение третьей стопы как раз падает на НЕ: «йстинѐ».) Ударение есть, но оно бесплотное. Кроме того, на слове «истине» кончается третья стопа, то есть полустушие. Из-за пропущенного метрического ударения и из-за положения перед цезурой это слово как бы длится, встает на дыбы, нависает над пустотой. Сравним это со взлетевшими вперед качелями, достигшими высшей точки.

Вокруг этого невесомого НЕ стоят (словно стражники) подчеркивающие, выделяющие его два ударные АМ:

Но в сАМой истиНЕ ты перед нАМи царь.

Их ударное А мощно отдается в последнем слове стиха: «цАрь». Благодаря такому сопровождению «кузНЕчик» отражается в «царь», хотя в этих двух словах нет ни одного совпадающего звука.

А в седьмом стихе кузнечик назван ангелом:

Ты ангел во плоти иль, лучше, ты бесплотен...

Но именно не просто назван, а действительно становится ангелом — благодаря художеству. Его НЕ отражается в АН, слово «кузнечик» отражается в слове «ангел», и отражение это было исподволь подготовлено. Сначала (в первом стихе) было НЕ — ЕН (кузНЕчик — блажЕН), потом (в четвертом стихе) НА — АН («наслаждаешься медвяною»). Затем три ударных А шестого стиха («Но в сАмой истине ты перед нАми цАрь»). И вот — АНгел. Кроме того, эти НЕ и АН попадают оба на ударный слог первой стопы: «кузНЕчик» — «ты АНгел». Я думаю, что эти два клю-

чевых слова стоят на отражающих друг друга местах и в стихотворении. Хотя стихотворение представляет собой пять двустиший (если посмотреть на рифмы), по смыслу оно, пожалуй, распадается на начальное четверостишие, серединное двустишие и заключительное четверостишие. Полустишие «Кузнечик дорогой» открывает начальное четверостишие, а полустишие «ты ангел во плоти» — заключительное четверостишие:

Кузнечик дорогой, коль много ты блажен,  
Коль больше пред людьми ты счастьем одарен!  
Препровождаешь жизнь меж мягкой травой  
И наслаждаешься медвяною росой.

Хотя у многих ты в глазах презренна тварь,  
Но в самой истине ты перед нами царь;

Ты ангел во плоти иль, лучше, ты бесплотен,  
Ты скачешь и поёшь, свободен, беззаботен;  
Что видишь, всё твоё; везде в своём дому,  
Не просишь ни о чём, не должен никому.

Посмотрим на последний стих:

НЕ просишь НИ о чём, НЕ должен НИкому.

Вот он, «кузНЕчик» — во всю свою кузнецкую. Каждое «не» (или «ни») отрицания — это прыжок. Всего четыре прыжка. Каждое отрицание внешней зависимости, несвободы есть одновременно прыжок-полет, есть утверждение внутренней свободы. Утверждение, реализация того «прыжкового» НЕ, которое является ядром слова «кузНЕчик».

На самом деле все заключительное четверостишие рисует своим ритмом прыжки кузнечика, в то время как в первом четверостишии кузнечик еще, так сказать,

спокойно нежится в траве. В срединном же двустишии высказывается мысль — причем в двух резко противопоставленных изречениях: мнению толпы (глазам многих) противопоставляется истина:

Хотя у многих ты в глазах презренна тварь,  
Но в самой истине ты перед нами царь.

Эти два стиха образуют внутреннюю границу стихотворения, представляют собой как бы вставленное в стихотворение зеркало (что подчеркнуто также противоположными слогами ЕН — НЕ: презрЕНна — истиНЕ). В Дозеркалье кузнечик — еще тварь, в Зазеркалье — уже царь.

Сколько в стихотворении кузнечиков? Один, конечно. Но в то же время их три. Первый кузнечик — сидящий в траве, не прыгающий кузнечик. Второй кузнечик — «презренна тварь» в момент трансформации, в момент превращения в ангела, в царя. Третий — прыгающий кузнечик. Кузнечик до метаморфозы — кузнечик в момент метаморфозы — кузнечик после метаморфозы.



*Фигурка юноши, прыгающего через быка (из Кносского дворца)*

Предпоследний стих говорит о полном единстве кузнечика с миром, это «tat tvam asi<sup>7</sup>». В нем четко звучат все шесть ударений — по три на каждое полустихие:

Что ВИдишь, всЁ твоЁ; вездЕ в своЁм домУ...

Само слово КУЗ-НЕ-ЧИК, как и распространяющее его стихотворение, состоит из трех частей.

Посмотрим на его первую часть (КУЗ). Звук К, который словно охватывает, заключает в себя слово «Кузнечик», повторяется в начальном четверостишии в словах «коль», «коль» (и этот повтор намекает также на возможность прыжков). Мы словно притрагиваемся к тельцу кузнечика, ощупываем его. Звук З отражается в начальном четверостишии в звуках З и Ж (родственных между собой — оба переднеязычные звонкие щелевые): «блажен», «жизнь», «меж», «наслаждаешься». Заднеязычный глухой смычный К, кажется, передает точечность (малость) кузнечика и, может быть, его скрытое положение в траве, а переднеязычный звонкий щелевой З — его вибрации, его дрожание, его наслаждение жизнью. КУЗ — хрупкое и поющее тельце кузнечика.

Посмотрим на вторую часть слова (НЕ). В стихотворении она развита в мысль о «самой истиНЕ», в НЕт! — несвободе. Слог НЕ произносится протяжно (видимо, из-за своей открытости, а также из-за сонорного и мягкого Н), тем самым подчеркивая (в стихотворении) ласковость обращения («кузнеечик дорогой!»). Протяжность слога НЕ передает также замирение, затишье перед прыжком. Смена гласных

---

<sup>7</sup> «То ты еси», это есть ты — индуистское «великое изречение», встречающееся в «Чхандогья-упанишаде» (начало 1-го тыс. до н. э.), в диалоге мудреца Уддалаки с сыном.

в слове «кузнечик» (У — Э — И) также говорит о том, что в серединке подготавливается прыжок (от заднего верхнего гласного У — к переднему среднему Э — к переднему верхнему И).

Посмотрим на третью часть (ЧИК). Она зеркально отражена в слове «сКаЧешь» заключительного четверостишия и почти звукоподражательно («чик!») рисует прыжок (то есть достигнутую свободу).

Слово «кузнечик», как и стихотворение о кузнечике, живо происходящей в нем метаморфозой.

Новалис в повести (точнее, фрагменте романа) «Ученики в Саисе» (1802) говорит о «священном языке»:

*«Преимущественно же влек их к себе тот священный язык, который сияющим мостом соединял тех царственных людей с неземными краями и их жителями и кое-какими словами которого, согласно самым разным преданиям, владели еще некоторые счастливые мудрецы из наших предков. Его звучание было чудесным пением, неотразимые тона глубоко проникали внутрь каждой природы и расчленили ее. Каждое из его имен было как бы словом-разгадкой для души каждого природного тела. Творческой властью этих ритмических колебаний пробуждались все образы мировых явлений, и о них можно было по праву утверждать, что жизнь вселенной — это вечный тысячеголосый разговор, так как в их речи все силы, все виды деятельности казались непостижимым образом соединенными».*

Этим «священным языком», в котором каждое слово есть «слово-разгадка» («царственное слово»), мы и пользуемся — как ни в чем не бывало.

## Приложение. Лишь мгновенный облик добычи

Владимир Набоков в романе «Приглашение на казнь» пишет:

*«Стой! Вот опять чувствую, что сейчас выскажусь по-настоящему, затравлю слово. Увы, никто не учил меня этой ловитве, и давно забыто древнее искусство писать, когда оно в школе не нуждалось, а загоралось и бежало как пожар, — и теперь оно кажется таким же невозможным, как музыка, некогда извлекаемая из чудовищной рояли, которая проворно журчала или вдруг раскалывала мир на огромные, сверкающие, цельные куски — я-то сам так отчетливо представляю себе все это, но вы — не я, вот в чем непоправимое несчастье. Не умея писать, но преступным чутьем догадываясь о том, как складывают слова, как должно поступить, чтобы слово обыкновенное оживало, чтобы оно заимствовало у своего соседа его блеск, жар, тень, само отражаясь в нем и его тоже обновляя этим отражением, — так что вся строка — живой перелив; догадываясь о таком соседстве слов, я, однако, добиться его не могу, а это-то мне необходимо для несегодняшней и нетутошной моей задачи. Не тут! Тупое “тут”, подпертое и запертое четкою “твердо”, темная тюрьма, в которую заключен неумно воющий ужас, держит меня и теснит. Но какие просветы по ночам, какое... Он есть, мой сонный мир, его не может не быть, ибо должен же существовать образец, если существует корявая копия. Сонный, выпуклый, синий, он медленно обращается ко мне. Это как будто в пасмурный день валяешься на спине с закрытыми глазами, — и вдруг трогаются темнота под веками, понемножку переходит в томную улыбку, а там и в горячее ощущение счастья, и знаешь: это выплыло из-за облаков солнце. Вот с такого ощущения начинается мой мир: постепенно яснее дымчатый воздух, — и такая разлита в нем лучающаяся,*

*дрожащая доброта, так расправляется моя душа в родимой области. – Но дальше, дальше? – да, вот черта, за которой теряю власть... Слово, извлеченное на воздух, лопается, как лопаются в сетях те шарообразные рыбы, которые дышат и блистают только на темной, сдавленной глубине. Но я сделаю последнее усилие, и вот, кажется, добыча есть, – о, лишь мгновенный облик добычи!»*

Обратите внимание на то, как слово «тут» у Набокова высвечивается словами, братается со словами «Тупое», «запертое», «Темная Тюрьма», «неУемно воЮщий Ужас», «Теснит». Слово «дышит и блистает только на темной, сдавленной глубине».

2013 – 2017

## Приложение

### Несколько стихотворений

*Для меня книга «Прыжок через быка» не есть лишь рассказ о прыжке, но и сама по себе прыжок — своего рода стихотворение. Мне в жизни случилось написать и несколько собственно стихотворений (начиная с юношеского возраста). Пусть и они здесь будут: возможно, они чем-то окажутся созвучны этой книге.*

\* \* \*

Когда подступит смерть, как ветер  
С горчащим привкусом травы,  
Вдруг забывая все на свете,  
Ты вспомнишь кружево листвы,  
Увидишь: лиственные тени  
Живой пронизывает свет...  
Спроси о смерти у растений —  
Они зашелестят в ответ.

\* \* \*

Век девятнадцатый люблю я наблюдать.  
Что мне в нем нравится — и сам того не знаю...  
Халат. Слуга Захар. Беспечности печать.  
Демьянова уха. Я чувства не скрываю.

Любовь, свобода... но: не все ли нам равно...  
Приметы, Грандисон, три карты, эполеты...  
Прожекты, клевету положим под сукно.  
Корнеты, аксельбант, кабриолеты...

Две ножки, Скалозуб, найду ли уголок...  
Поэт, не дорожи... ну, сват, как пить мы станем...  
Частица бытия, побег, обитель, Бог  
И холод на душе, и тем сильнее раним...

И осень я люблю, когда корабль готов,  
Но плыть нам некуда. Везде есть капля блага  
И темный дуб, гумно, и разговор без слов,  
И гений красоты, перо, кинжал, бумага...

\* \* \*

Бабочкой лети, стихотворенье,  
Над крапивой, розой, ежевикой,  
Каждый миг меняя направленье, —  
Беззаботной, легкой, многоликой.

Я бы тоже так хотел кружиться  
Над бедой, любовью и судьбой,  
В сторону порхнуть и с жизнью слиться —  
Золотой, зеленой, голубою.

\* \* \*

Уже стемнело. Летним садом  
Пройдемся мы в последний раз.  
Белеют боги. Станным взглядом,  
Как нищие, глядят на нас.

Давай на память. Две монетки  
Исчезли в зеркале воды.  
И весело шуршали ветки  
За две минуты до беды.

\* \* \*

Мелькнет любимое лицо  
В последний раз, как бы случайно —  
И сделаешься подлецом,  
И нет прощенья на прощанье.

И вспомнишь сто восьмой псалом:  
Злодея не ведут на плаху —  
Проклятье сам наденет он  
И подпояшет, как рубаху.

И неожиданно поймешь  
Под лампою дневного света,  
Что жизнь прожитая есть ложь  
И что ты поздно понял это.

\* \* \*

Пусть все рассыпалось на части —  
Заройся в осень с головой.  
Забудешь хлопоты о счастье —  
Услышишь ветер над листвою.

Все кончено. Войди в осенний,  
Сквозной, почти прозрачный лес,  
Где пятна света, пятна тени  
И жизнь протерлась до чудес.

\* \* \*

В темноте, как будто под водою,  
Двигается какая-то машина.  
Путь ее не освещен звездой,  
Фонари бросают свет под шины.

Что же нам с тобой теперь осталось —  
Нам, стоящим на ночном пороге?  
Иероглиф «жэнь», что значит «жалость»:  
Две полоски на сырой дороге.

\* \* \*

Запах сирени, и детство, и дождь на балконе,  
Скоро обедать, и Тютчев с пятном на странице...  
Жизнь перешла через холм — и на западном склоне  
Вспять оглянуться впервые уже не боится.

Шины как пахнут отцовского велосипеда  
Слышит душа и сквозь толщу земли прозревает...  
Прыгает в прыгалки девочка — дочка соседа...  
Бабочка смятая из-под сачка вылетает...

Небо в сияющих лужах и мачта из спички...  
Я не люблю бледнолицых, я друг краснокожих...  
Сосны шумят... Возвращается к счастью  
привычка —  
Нужно лишь вспомнить, на что это было похоже...

\* \* \*

В воздухе, забытом на перроне,  
Как окурок пахнущем, сухом,  
В золотой заоблачной короне,  
В тишине над письменным столом,

На песке нагретом возле моря —  
То есть в детстве — вдруг родился звук,  
И ни с кем не ссорясь и не споря,  
Как кузнечик, выпрыгнул из рук.

\* \* \*

Двадцать первый век еще страшнее,  
Только почему-то не большее  
Ощущаешь эту страшноту...

Оттого, что он ненастоящий —  
Как дельфин, на берегу лежащий.  
Этот век — как кислый вкус во рту.

Покарябай кожу у дельфина —  
Как картон она. И вот картина:  
Афродита вышла из воды.

Ну признайся, это невозможно...  
Подойди, притронься осторожно —  
Никого. Лишь пустота и ты.

\* \* \*

Облако тяжелое, резное  
Над ковром, сплетенным из травы.  
Небо голубое, неживое.  
Чуть позвякивает жесть листвы.

Продолжая жесткую картину,  
Взгляд стальной отметим у реки.  
Ветер упирает иглы в спину,  
Пляшут солнца злые огоньки.

Человек, бряцающий кимвалом,  
В этой инсталляции живет.  
Через ветви смотрит, как в забрало.  
Только тем и мягок, что умрет.

\* \* \*

Колеблющаяся занавеска,  
Комода темная громада.  
Кузнечики стрекочут резко,  
Их слышно хорошо из сада.

А на веранде светит солнце,  
Луч косо падает на стену.  
Стучат в квадратные оконца  
Деревьев локти и колена.

А от калитки по тропинке  
Идет ко мне навстречу мама.  
И рамка на старинном снимке  
Мне кажется дверною рамой.

\* \* \*

В неземном изгибе занавески  
Вы меня заройте после смерти,  
Я сегодня получил повестку  
Долгожданную в пустом конверте.

Так прощай же, вечный детский садик,  
Узкий шкафчик, мир, пропахший супом,  
Солнышко, как маршал на параде,  
Салютующее людям-группам.

В детстве можно лечь спиной на санки  
И, поскрипывая, въехать в небо...  
Жизнь есть смерть, а именно буханка  
Съеденного на морозе хлеба.

\* \* \*

Я проведу рукой  
По рощице за рекой,  
По темнеющим небесам,  
По шелковым волосам,  
По величавой горе,  
И по шершавой коре,  
И по простым словам,  
Что не сказал я вам...

\* \* \*

Бугорки, и трещинки, и пятна,  
Словно воробьи, слетелись, сели —  
И стена вдруг сделалась понятна,  
Как понятен снег весной, в апреле —

Человеческий в своем надрыве,  
Тающий, изрытый письменами,  
Словно крылья бабочки в порыве  
Трепетном, наполненном глазами.

\* \* \*

Душа начинает несмело,  
Оглядываясь назад,  
Последнее трудное дело,  
Единственно честный обряд.

И видит, как вспять убегают  
В дрожащем и мутном окне  
Названья — и как облетают  
Слова, и что стало вполне

Достаточно чашки с водою  
И полотенца на лбу,

Чтобы смириться с судьбою,  
Чтобы отвергнуть судьбу.

\* \* \*

Я живой кораблик из бумаги,  
Я плыву по небу голубому,  
И бумага не вбирает влаги,  
И дорога горняя знакома.

Или вот: одет в сюртук зеленый,  
Я кузнечик, от всего свободный,  
Стрекотаньем только окрыленный,  
К ремеслу иному непригодный.

Я сижу в качалке на крылечке,  
Не жалею о прошедшем мимо...  
Цепь распалась, и ее колечки  
Раскатились и звенят незримо.

\* \* \*

Души детских игрушек  
Проживают в раю.  
Смотрит плюшевый мишка  
На хозяйку свою —

Эту зрелую даму,  
Что ревет по ночам, —  
Водит призрачной лапой  
По дрожащим плечам.

## Содержание

Гоголь и бесчисленноглазый Кришна.....	3
Териоморфный двойник в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» .....	24
Другая Троица ( <i>Основной миф</i> ).....	70
Тень Петруши ( <i>Двойник-антипод в романе А. С. Пушкина «Капитанская дочка»</i> ).....	134
Башня и мост ( <i>Синхроническое и диахроническое Дао у Льва Толстого</i> ) .....	155
Портрет дамы, или Лошадиный глаз ( <i>Три портрета Анны Карениной</i> ) .....	168
Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души» в свете шаманизма .....	187
Тень от шпаги ( <i>Чёрт и «чёртова бабушка» в литературе и кино</i> ) .....	238
Сущностная форма .....	331
Ладушки, ладушки... ( <i>Стена и насекомое в художественных произведениях</i> ) .....	396
Огонь в рыбе ( <i>Переворот в поэтике на рубеже XIX и XX веков</i> ).....	484
Горячие и холодные эпохи русской поэзии.....	506
Мороз и солнце, или Всё наоборот.....	522
Кузнечик дорогой ( <i>Слово-стихотворение</i> ).....	529
Приложение. Несколько стихотворений.....	546

16+

**Франк Илья**

**ПРЫЖОК ЧЕРЕЗ БЫКА**

Корректор *Е. А. Соседова*  
Верстка *О. Б. Русакова*  
Обложка *О. С. Гушанская*

На обложке:

*Пабло Пикассо. Кувшин, свеча и эмалированная кастрюля*  
(1945)

**ООО «Издательский дом ВКН»**

107497, Москва, ул. Бирюсинка, д. 6, к. 1—5  
(495) 374-59-68  
[www.muravei.ru](http://www.muravei.ru)  
[www.vkn-press.ru](http://www.vkn-press.ru)  
E-mail: [muravei@muravei.ru](mailto:muravei@muravei.ru)

Подписано в печать 29.02.2020 г.  
Формат 84x108/32. Бумага офсетная.  
Гарнитура Book Antiqua.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 29,4.  
Тираж 100 экз. Заказ № .

Отпечатано в типографии ООО «ТДДС-СТОЛИЦА-8»  
111024, г. Москва, ш. Энтузиастов, д. 11 А, корп. 1  
тел.: (495) 363-48-84  
[www.capitalpress.ru](http://www.capitalpress.ru)