

Илья Франк

ПРЫЖОК  
ЧЕРЕЗ  
БЫКА

Опыт фантастического расследования

*Издание третье,  
переработанное и дополненное*

**ВКН**

Москва

2021

УДК 159.937  
ББК 88.3  
Ф83

*www.russianeurope.ru*

### **Франк Илья**

Ф83 Прыжок через быка. Опыт фантастического расследования / Илья Франк. — 3-е изд., перераб. и доп. — М.: Издательский дом ВКН, 2021. — 406 с. — Ил.

В книге «Прыжок через быка» рассказывается о фигуре двойника-антипода главного героя в литературе и кино и о ее сюжетообразующей роли. Данная книга не является ни научным трудом, ни популяризаторским произведением.

Отзывы, замечания и предложения присылайте,  
пожалуйста, на адрес:  
*frank@franklang.ru* (Илья Михайлович Франк).

УДК 159.937  
ББК 88.3

© И. Франк, 2021  
© ООО «ИД ВКН», 2021

## ПРЫЖОК ЧЕРЕЗ БЫКА

*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

\* \* \*

Человек (находящийся в некоем необычном состоянии) может увидеть своего двойника. Приведу три примера — из жизни писателей.

Гёте рассказывает в автобиографической книге «Поэзия и правда: из моей жизни», как однажды он уезжал от Фридерики (своей возлюбленной) и вдруг увидал какого-то всадника, в котором узнал самого себя:

*«В тоске и смятении я все же не мог еще раз не повидать Фридерики. То были тяжкие дни, и воспоминание о них во мне не сохранилось. Когда я, уже вскочив в седло, в последний раз протянул ей руку, слезы стояли у нее в глазах, у меня же на душе было очень скверно. Я поехал по тропинке в Друзенгейм, и вдруг мне явилось странное видение. Я увидел — не физическим, но духовным взором — себя самого, едущим мне навстречу по той же тропинке, в платье, какого я еще никогда не но-*

*сил, – темно-сером с золотым шитьем. Когда я очнулся, виденье исчезло. Самое же странное, что восемь лет спустя в платье, которое привиделось мне и которое я надел не преднамеренно, а случайно, я ехал по той же дороге, чтобы еще раз навестить Фридерiku. Что бы ни означали подобные видения, но странный призрак в эти первые минуты разлуки несколько успокоил меня».*

Август Стриндберг в автобиографической книге «Слово безумца в свою защиту» свидетельствует:

*«Я дошел тогда до такого состояния, что среди белого дня стал все-го 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, зажигая по нескольку свечей и разводя огонь в печи».*

Э.Т.А. Гофман записывает в дневнике: «Накатывает предчувствие смерти. Двойники». (По народному поверью, появление двойника — к скорой смерти.)

Но наша тема — не буквальные двойники, а двойники-антиподы, причем не в жизни, а в художественных произведениях.

Двойник-антипод — кто это? Само название-оксюморон указывает, что он, с одной стороны, тождественен главному герою, с другой стороны — противоположен. Для чего нужен подобный персонаж? Наверное, чтобы раскрыть перед героем новые возможности его личности. Это как минимум, а как максимум — вообще вывести героя за пределы его личности и провести в некий иной мир.

В стихотворении Уильяма Батлера Йейтса “Ego dominus tuus” (что по латыни означает «я твой повелитель» — слова из «Новой жизни» Данте, их говорит поэту Дух любви, явившийся ему во сне) есть краткое определение двойника-антипода и его роли по отношению к герою (или к «я» автора):

*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 чертежом*

*И всё, что я искал, откроет внятно,  
Вполголоса — как бы боясь, чтоб галки,  
Поднявшие базар перед зарей,  
Не разнесли по миру нашей тайны!*

Двойник-антипод (“my double”, “my anti-self”), встав рядом с неким чертежом (“standing by these characters” — стоя рядом с некими знаками-символами, иероглифами), раскроет перед героем всё, что тот ищет.

Двойник-антипод, являющийся герою в каком-либо литературном или кинематографическом произведении, может, конечно, принимать различные формы. Однако у него есть один главный и обязательный признак: он коренным образом влияет на судьбу героя — хочет он сам того или нет, знает он об этом или нет.

В фильме Микеланджело Антониони «Профессия: репортер» (1975) журналист Дэвид Локк, отправившись в Африку, чтобы сделать репортаж о повстанцах, сражающихся против диктаторской власти в одной из африканских стран, встречается в гостинице Дэвида Робертсона — тайного поставщика оружия африканским повстанцам (Дэвид встречает Дэвида). Локк обнаруживает мертвого Робертсона, вернувшись в отель после того, как его машина застряла в песке пустыни (и мы не видели и не увидим живого Робертсона, разговоры с ним лишь звучат в воспоминании Локка). Сначала Локк просто вглядывается в лицо Робертсона,

---

<sup>1</sup> Перевод Григория Кружкова, в оригинале:

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.  
(William Butler Yeats, Ego dominus tuus)

склонившись над ним — подобно человеку, глядящемуся в зеркало или, точнее, склонившемуся, словно Нарцисс, над водной гладью:



Затем он присваивает себе идентичность покойного. Поскольку два Дэвида не являются двойниками в прямом смысле, а лишь немного похожи, Локку приходится для этого поменять фотографии на паспортах. Затем он одевается в одежду Робертсона, не очень внимательные служащие гостиницы устраивают похороны мнимого Локка, а сам Локк улетает в Европу. Он скажет: «Я был одним человеком, а потом стал другим». Он превратился из репортера в поставщика оружия — так сказать, из наблюдателя — в деятеля (и как-то вспомнит фразу Робертсона: «Вы работаете со словами, а я прихожу с вещами — и меня принимают сразу»). У Локка есть записная книжка Робертсона — именно по записям в ней он перемещается и встречается с разными людьми. И это ведет его к смерти (в фильме есть целый ряд совершенно прозрачных намеков на то, что Локк, так сказать, вступил на тропу смерти — например, он спрашивает дорогу у старика, сидящего на могиле под большим белым крестом).

Итак, Дэвид Робертсон дал Дэвиду Локку возможность зажить другой жизнью — и вместе с тем открыл ему путь в иной мир,

в мир смерти. Не случайно, кстати сказать, машина Локка перед тем, как он склонится в гостинице над своим двойником-антиподом, застрянет в песке пустыни. Мы еще посмотрим примеры из разных произведений, где попадание в некую враждебную или опасную стихию (например, в снежную бурю), а также попадание в некий лабиринт или даже простое падение в грязь (перед встречей с двойником) означает то, что герой провалился в мир мертвых. В фильме Антониони имеется, интересно заметить, и лабиринт — здание Гауди. (О том, что здание внутри напоминает лабиринт, говорится в самом фильме.) В этом лабиринте Локк встречает девушку, которая становится его спутницей (причем имя ее, странным образом, не называется).

Приняв идентичность двойника-антипода, Дэвид Локк стал чувствовать «чертеж» судьбы, научился читать ее знаки. Об этом свидетельствует его разговор с девушкой без имени:

*«Ты веришь в совпадения?»*

*— Никогда не задумывалась.*

*— Я их никогда не замечал. А теперь вижу повсюду».*

О женском персонаже, связанном с двойником-антиподом (девушка, кстати сказать, ближе к концу фильма, опередив Локка в пути, регистрируется в гостинице как миссис Робертсон), мы поговорим позже. Пока же скажем так: между героем (главным персонажем) и его двойником нередко стоит «она» — богиня жизни и смерти, ведьма, «Прекрасная Дама».

Так, в романе Генри Райдера Хаггарда «Она» (1887) именно «Она, которой все должны повиноваться» (“She-who-must-be-obeyed”) — бессмертная Аэша (двухтысячелетняя старуха, сохранившая молодость и красоту) — подводит героя (Лео Винси) к его мумифицированному далекому предку — к его точному двойнику. Спутник Лео (от лица которого ведется повествование) рассказывает:

*«Быстрым движением она сдернула покрывало с трупа и осветила его лампой. Я взглянул и отступил назад, пораженный. Мертвец, лежавший на камне в белой одежде, отлично сохранившейся, был также Лео Винси. Я переводил взгляд от Лео живого к мертвому и не находил различия между ними».*

Вот эта сцена на кадре из фильма Ирвинга Пичела «Она» (1935):



\* \* \*

Встреча героя с двойником-антиподом — не только сюжет литературы и кино, такая встреча вполне может произойти в действительности. Нередко она случается в детстве или отрочестве. Так, 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 навстречу. 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 [золотарь по-японски дословно: «собиратель ночной земли»]. 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».

Золотарь, скорее всего, не обратил внимания на встретившегося ему мальчика, в его жизни этот мальчик ничего не значил. Но мальчик услышал сквозь этого золотаря таинственный зов «Матери Земли». Золотарь словно представляет собой дверь в иной мир, представляет собой воронку, через которую «Мать Земля» манит мальчика «своей недоброй любовью». Почему этот зов «мрачный», почему эта любовь «недобрая»? Потому что это зов «ночной земли» — зов смерти. Это зов в подземное царство мертвых (а может быть, в другую жизнь): он и пугает, и влечет. Мальчик — не золотарь, но вдруг чувствует, что хочет быть им. Это значит, что он встретил своего двойника-антипода.



Перед вами рисунок Федерико Гарсиа Лорки. Вы видите человека (клоуна) с его темным двойником-антиподом. Возможность двойника-антипода пребывает внутри человека, в его душе. Эта возможность становится духовной реальностью, когда человеку встречается в действительной жизни некто похожий на это внутреннее предощущение (и тогда зерно прорастает). Федерико было восемь лет, когда ему — мальчику из хорошей семьи, любившему чтение, рисование, музыку и, соответственно, одиночество, — явился цыганский мальчик, бродяга-оборванец по имени Амарго. (“Amargo” по-испански значит «горький».) 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 издавдала 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».*

Амарго (“era moreno y amargo” — «был смуглым и горьким» — «Песня матери Амарго») стал для Федерико олицетворением горечи жизни — жизни, сквозь которую просвечивает лунный свет смерти. Опорные образы поэзии Гарсиа 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 (оба — символы несчастливой любви), маслина, оливка (рифмующаяся с луной: luna — aceituna), 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).

Без Амарго не было бы поэзии Гарсиа Лорки, без золотаря — прозы Юкио Мисимы. Впрочем, эти художники могли узнать своего двойника-антипода и в ком-либо другом. Они могли встретить и другую фигуру, через которую услышали бы «таинственный и мрачный зов».

Речь, как вы уже понимаете, идет не только о персонаже, с которым часто встречается герой литературного или кинематографического произведения, и даже не только о вдохновителе художественного творчества (мужской ипостаси Музы), но о фигуре, которую находит для себя, к которой притягивается человек в действительной жизни.

\* \* \*

На самом деле всё не так страшно (как вам, возможно, показалось). Расскажу один свой детский опыт. Когда мне было шесть лет, наша семья переехала на новое место. 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) — Серогой, 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 называют обрядом инициации (посвящения). Суть его в следующем: герой (это слово здесь и далее означает не какого-либо особенно му-

жественного человека, а всего лишь человека, проходящего или прошедшего испытание, означает участника обряда посвящения) пожирается мифическим зверем (происходит смерть) и затем извергается им (происходит новое рождение, жизнь), или же он погружается в некую стихию (в воду, под землю, в глубь леса, в снег...), а затем выходит из нее наружу. Стихия — синоним зверя, пожирающего героя и затем его извергающего. Объединим зверя и стихию под общим названием: и то и другое — «источник жизни и смерти». (Так, например, зверь и стихия соединены в гностическом гимне «Песнь о Жемчужине»: «Если ты в Египет снидешь / и жемчужину, единственную, изынешь, / сущую в утробе моря, / подле пасти пыхающего Змия, / облачишься ты в ризу света...»)

Вот что, оказывается, со мной произошло, когда я пролез по туннелю. Но при чем здесь «Серый»? Я думаю, в этом образе слились следующие три образа: во-первых, образ человека, проводящего обряд (распорядителя обряда), во-вторых, образ того зооморфного духа, к которому приобщается посвящаемый, проходя через мифического зверя, в-третьих, это образ самого посвящаемого, но уже прошедшего обряд — уже посвященного, обновленного.

Итак, герой встречает своего двойника-антипода (нередко зооморфного — например, «серого волка», медведя и т. п.), который проводит его через «источник жизни и смерти».

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 инициации. Наоборот, первобытный обряд имел место по той же причине, по которой современный мальчик счастлив, пробираясь — под руководством «серого волка» — по снежному туннелю. И потому он нам совершенно понятен. Этот обряд был и есть необходим для становления личности человека: пройдя через мир смерти, мальчик приобщается к другой, взрослой жизни. Скажем даже так: к «духовной» жизни. (Для первобытного человека стать взрослым значило познакомиться с духами и заручиться их поддержкой.)

И когда мы берем в руки книгу или садимся смотреть фильм, нам нужно, чтобы в книге или фильме было нечто подобное по-

разительному, умопомрачительному туннелю в сугробе и внушающему трепет Серому.

Такова, например, история Ионы. На персидской миниатюре (начала XIV века, из исторического сочинения «Джами-ат-таварих» — «Сборник летописей») мы видим Иону, выходящего наружу из кита, в чреве которого он пробыл три дня, и ангела (благодаря которому он вышел), спешащего подать ему одежду:



Иону ждет другая жизнь: он должен (по Божьему велению) отправиться пророчествовать в Ниневию.

Перед нами основной культурный код (основной как для искусства, так и для жизни): *герой (Иона) ↔ «источник жизни и смерти» (кит) ↔ двойник-антипод (ангел).*

\* \* \*

Приведу небольшой рассказ об обряде посвящения из книги Владимира 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».

Пропп также говорит об особом душевном состоянии, в которое приводился посвящаемый:

«По-видимому, эти жестокости должны были, так сказать, “отшибить ум”. Продолжаясь очень долго (иногда неделями), сопровождаемая голодом, жаждой, темнотой, ужасом, они должны были вызвать то состояние, которое посвящаемый считал смертью. Они вызывали временное сумасшествие (чему способствовало принятие различных ядовитых напитков), так что посвящаемый забывал все на свете. У него отшибало память настолько, что после своего возвращения он забывал свое имя, не узнавал родителей и т. д. и, может быть, вполне верил, когда ему говорили, что он умер и вернулся новым, другим человеком».

Видимо, «временное сумасшествие» — это как раз то экстагическое состояние, которое было необходимо будущему охотнику для знакомства с духами.

Приведу еще одно краткое описание обряда посвящения — из книги Люсьена Леви-Брюля «Ментальные функции в примитивных обществах» (1910):

*«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 чело-веческие 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, устанавливают 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. 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, <...> родственное сну, каталепсии, экстазу, которые во всех первобытных обществах являются постоянными условиями общения с невидимым миром».*

В это описание нужно внести одну поправку: неверно утверждение, что материальная сторона испытаний сама по себе безразлична. Она важна, поскольку символически выражает расчленение (поедание мифическим зверем) посвящаемого, а также то, что посвящаемый уже мертв (не ест, не пьет, не видит, не дышит...).

Пояснив кратко «мыслительную основу обряда», Владимир Пропп затем переходит к своей теме: к тому, как сюжет и элементы обряда посвящения отразились в сюжете и элементах сказки. Нас же будет интересовать исключительно образ двойника-антипода (его приметы и действия) в различных художественных произведениях, а также связанный с ним образ «источника жизни и смерти».

В «источник жизни и смерти» мы уже включили как мифического зверя, так и стихию. Однако «источник» может быть и антропоморфным, причем в мужской или женской ипостаси: людоедом или людоедкой. Познакомимся с Сосомом-«пожиратель мальчиков» из мифа папуасов маринд-аним:

*«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 раздаётся 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 со-*



*жрет 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».*

(Пение, разумеется, это голоса духов, которые воспроизводят переодетые и приведшие себя в соответствующее состояние взрослые мужчины племени.)

Пожалуй, самый известный в европейской мифологии людоед — это Полифем из «Одиссеи» Гомера. Одиссей и его спутники заходят внутрь горы (в жилище одноглазого великана Полифема), где Полифем поедает часть спутников, а также пьет вино, которым его угощает Одиссей (но и спутники едят и пьют в пещере Полифема — до прихода великана), затем раскаленным колом Одиссей и его товарищи выжигают Полифему единственный глаз, после чего им удается выбраться из пещеры, спрятавшись под овцами и баранами, которых слепой уже великан выпускает на пастбище.

Присмотримся к Полифему (перевод Жуковского):

*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.*

Полифем похож на «лесистую, дикую вершину горы». Здесь, конечно, просто сравнение, но в основе сравнения — миф. Полифем — это гора (то есть земля, то есть стихия), а пещера в горе — это его чрево. Великан поедает, умерщвляет героев, а затем выпускает их наружу. (Это по сути, в мифической основе. В самом же гомеровском тексте он часть из них съедает, а части удается от него сбежать.) Причем наружу герои выходят как бы в зооморфном образе. Да, они лишь спрятались под овцами и баранами великана, но это в эпосе, а в мифе (в «мыслительной основе обряда») они превращаются в овец и баранов. Полифем, в сво-

ей мифической основе, — так называемый «хозяин зверей» («Пас он баранов и коз и ни с кем из других не водился»). Посвящаемые прошли через него и стали зверями, обрели зооморфный облик. (Такое знакомство с «хозяином зверей» и такая метаморфоза, конечно, совершенно необходимы взрослым членам племени для успешной охоты.) Итак, мы видим здесь «источник жизни и смерти» в трех синонимических проявлениях (в трех ипостасях): во-первых, это стихия (гора, земля), во-вторых, людоед и, в-третьих, мифический зверь (в данном случае в своей антропологической форме: в виде «хозяина зверей»).

Одиссей попадает в пещеру к Полифему, а наш Илья Муромец попадает в карман к богатырю-великану Святогору (в былинке «Илья и Святогор»):

*И вытащил Святогор-богатырь  
Илью Муромца из кармана  
И стал его выспрашивать,  
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».*

Сравните: в финском эпосе «Калевала» Вяйнямёйнен отправляется внутрь великана Випунена, чтобы заставить того раскрыть ему магические слова («Випунен, певец заклятий, / Открывает рот пошире, / Угол рта он расширяет, / Проглотил с мечом героя...»). Вяйнямёйнен устраивает внутри великана кузницу, разжигает огонь и начинает ковать. Випунен, чтобы выпроводить

этого рэкетира («Ты, хитер, сюда забрался! / Все же лучше, коль уйдешь ты»), поет ему тайные заклятия.

Попасть не в чрево великана, а всего лишь в его карман — это версия “light” (то есть более поздняя).

Вернемся к Святогору. Найдя гроб, Святогор ложится в него, 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».

Тут примечательно раздвоение образа великана на мифического зверя, поглощающего героя, и двойника-антипода, осуществляющего обряд (распорядителя обряда). Святогор проводит Илью Муромца через смерть (не только, так сказать, поглощая его своим карманом, но и умирая сам), после чего тот становится настоящим богатырем.

Видимо, пожирающий посвящаемого зверь (второй элемент нашего кода) на определенном этапе развития мифа приобретает антропологические черты и тем самым становится «хозяином зверей» (то есть двойником-антиподом, третьим элементом нашего кода) — и тогда он уже не поглощает героя, а просто встречается с ним. Святогор становится старшим братом Ильи Муромца, обучает его богатырскому мастерству, передает ему «богатырский дух», а также оставляет ему свой «меч-кладенец». В этом хорошо просматривается распорядитель обряда инициации (какой-либо взрослый член племени).

Образ, в котором слились людоед (он же мифический зверь) и распорядитель обряда, хорошо виден на примере обряда с океанийских островов, который приводит Пропп: «...строится по-мост, наверху стоит распорядитель обряда. Под ним проходят не-офиты. При приближении каждого из них он делает вид, что он глотает, давится».

В повести Толкиена «Хоббит, или Туда и обратно» (1937) «хозяином зверей» является Беорн, но он уже никого не поглощает — это Полифем “light” (от пожирания посвящаемых в нем осталось лишь то, что он «ужасен, когда рассердится»):

*«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».*

В самом названии повести Толкиена, кстати сказать, есть прямое указание на обряд посвящения.

«Хозяин зверей» может выступать и как «хозяин птиц» — таков, например, столь непохожий на Полифема 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. <...>*

*— 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 непонятным 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».*

Лариосик — «хозяин птиц». Не случайно Николка похож на птицу, что потенциально он — птица («Николкины голубые глаза, посаженные по бокам длинного птичьего носа»; «Николка нахмурился и искоса, как птица, посмотрел на Василису»). Лариосик (Ларион Ларионович — имя-двойник) есть «судьбообразующий» (назову это так) 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»).

В древнеегипетской «Сказке о потерпевшем кораблекрушение» мы видим две ипостаси «источника жизни и смерти» (бушующую стихию и мифического зверя), а также двойника-духа, неразрывно с ними слитого:

*«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”».*

(Сравните со словами змея из русской сказки, который говорит Ивану: «Прощайся теперь с белым светом да полезай скорей сам в мою глотку — тебе же легче будет».)

«На остров Ка» означает «на остров двойника» (Ка-двойник — это душа человека, которая, в отличие от христианской души, по-своему материальна) — то есть в страну смерти, в мир иной (выражение «идти к своему Ка» значило «умирать»).

Бушующая стихия и в русской сказке всегда говорит о том, что вот-вот прилетит Змей Горыныч:

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

Но может прилететь и Баба-Яга.

Иногда Змей и Баба-Яга появляются вместе (обычно поочередно) и даже действуют заодно. В нартовском (осетинском) эпосе богатырь Сослан встречается сначала некую великаншу-людоедку, причем у нее есть три сына (три однородных персонажа — мужского или женского рода — обычно представляют собой персонафицированную судьбу — возможно, в этом отразилась сама трехчастность основного культурного кода), а затем людоеда-уаига. Великанша 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 приподняла 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 куда 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, больше 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 пащню. 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».

Сито великанши (заменяющее здесь рот – да и сам ее рот, кстати сказать, обрисован в рассказе весьма устрашающе) и рот уаига-пахаря здесь означают то же самое, это мифологические синонимы: Сослан спасается в чреве мифического зверя (представленного здесь людоедом и людоедкой).

Людоедское чрево в сказках нередко заменяется на печь. Например, в английской сказке «Джек и бобовый стебель»:

«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 «Одиссее» странствующим героям встречается не только «хозяин зверей» – Полифем, но и «хозяйка зверей» – «чародейка» Цирцея:

*Около дома толпилися горные львы и лесные  
Волки: питьем очарованным их укротила Цирцея.*

Цирцея обычно изображается с двумя зверями. Такой она предстает и на известной картине Эварда Бёрн-Джонса (1833–1898) «Вино Цирцеи»:



Цирцея наливает вино, которое должно превратить спутников Одиссея в свиней. Сам Одиссей избежит этой участи (приняв противоядие, дарованное ему Гермесом) и станет ее любовником (заставив освободить и своих товарищей). Как видите, если герои при встрече с Полифемом лишь спрятались под животными, то здесь они буквально превращаются в зверей:

*Смеси из сыра и меду с ячменной мукой и с прамнейским  
Светлым вином подала им, подсыпав волшебного зелья  
В чашу, чтоб память у них об отчизне пропала; когда же  
Ею был подан, а ими отведан напиток, ударом  
Быстрым жезла загнала чародейка в свиную закуту*



*Всех; очутился там каждый с щетинистой кожей, с свиною  
Мордой и с хрюком свиным, не утратив, однако, рассудка.  
Плачущих всех заперла их в закуте волшебница, бросив  
Им желудей и свидины и буковых диких орехов  
В пищу, к которой так лакомы свиньи, любящие рылом  
Землю копать. ...*

Вино сыграло свою роль и в пещере Полифема — людоед был им опьянен и усыплен, в истории же с Цирцеей напились сами герои (так сказать, до свинского состояния). Но, как известно, для мифа безразлично, кто кого угощает и даже кто кого ест (герой в процессе посвящения как бы совпадает, смешивается с мифическим зверем, с людоедом или с людоедкой — говоря словами Проппа, «еда дает единосущие со съедаемым»). Важно лишь, чтобы происходило само действие: угощение, опьянение (в том числе и наркотическое, часто применявшееся в обряде — для достижения контакта с духами), поедание... (Из символического соединения героя с мифическим зверем путем взаимного поедания, должно быть, возник и обряд жертвоприношения.)

Цирцея лишь превращает спутников Одиссея в свиней и загоняет их «в закуту», но в мифическом смысле она их поедает, она — людоедка (а «закут» — это ее чрево). И она же — поглощающая героев земля. В своей «мыслительной основе» она — тот же персонаж, что «бабушка» с гнилой спиной в книге Пола Радина «Трикстер» (1956), где о мифическом Кролике-трикстере индейцев виннебаго рассказывается следующее:

*«Кролик посмотрел в ее [бабушки] сторону и увидел, что часть ее спины осела, как оседает земля. И он увидел людей, исчезающих под оседающей землей».*

Цирцея — богиня смерти. Но она же — и богиня жизни, поскольку в конечном счете выпускает спутников Одиссея из своего закута (вернув им человеческий облик), при этом словно рождая их заново (причем в улучшенном виде):

*Вышла, к закуте свиной подошла и, ее отворивши,  
Их, превращенных в свиней девятигодовалых, оттуда*

*Вывела; стали они перед нею; она ж, обошед их  
Всех, поочередно помазала каждого мазью, и разом  
Спала с их тела щетина, его покрывавшая густо  
С самых тех пор, как Цирцея дала им волшебного зелья;  
Прежний свой вид возвратив, во мгновение все стали моложе;  
Силами крепче, красивей лицом и возвышенной станом.*

Так что уточним второй член нашего культурного кода: роль «источника жизни и смерти» может играть не только стихия или мифический зверь, но и «хозяйка зверей» — «богиня жизни и смерти» (выступающая обычно в связке со стихией или зверем). Более того, Одиссей вступает с этой «богиней жизни и смерти» в любовную связь (выполняя наказ Гермеса: «ты не подумай отречься от ложа богини», а также уступая просьбе Цирцеи: «Вдвинь же в ножны медноострый свой меч и со мною / Ложе мое раздели...»). На эротическом аспекте обряда посвящения хочется остановиться подробнее.

\* \* \*

Погружение в стихию (например, прохождение по подземному туннелю) при обряде посвящения синонимично как поеданию героя мифическим зверем, так и брачному сочетанию с «хозяйкой зверей»: посвящаемый входит в некую главную богиню, чтобы затем из нее родиться. А значит: входит в богиню как фаллос — и выходит из нее ребенком, то есть богиня ему как жена, так и мать (она — «Великая Матерь», мать-земля).

Видимо, по этой причине богиня (или ведьма) нередко является в двух ипостасях: старухи и молодой девушки (или же матери и дочери). Так, Деметру (богиню земли и плодородия) мы видим в паре с ее дочерью Персефоной. (Любопытно, что «в расщелину, где, как полагали, обитала Деметра, бросали поросят» — как замечает Пропп в статье «Обрядовый смех». Это похоже на то, что мы знаем о Цирцее.)

В фильме Кэндзи Мидзогути «Сказки туманной луны после дождя» (1953) гончар Гэндзюро оказывается в призрачном доме у женщин-призраков — старой и молодой:



На молодой Гэндзюро женился, старая же — ее кормилица. Кроме того, по дому бродит призрак убитого отца молодой госпожи (мы видим лишь скульптурное изображение его головы — ужасающее, в шлеме, с раскрытым ртом — как у людоеда).

Приведем несколько примеров из литературы. В христианском Священном Писании Иоанна Крестителя губит Иродиада с помощью своей дочери Саломеи.

В гётевском «Фаусте» Фауст и Мефистофель встречаются на Брокене двух ведьм — старую и молодую. Фауст пляшет с молодой, Мефистофель (двойник-антипод Фауста) — со старой, при этом оба ведут со своими дамами разговоры эротического характера.

В повести Гоголя «Вий» 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» (в результате чего у богатырки рождаются два сына-близнеца).

В фильме Ингмара Бергмана «Фанни и Александр» дети попадают в дом отчима (садиста, то есть своего рода людоеда),

где их встречают его мать и сестра, одетые в черное (правда, внешне примерно одного возраста). И уж они точно ведьмы — и по виду, и по поведению. Кроме того, их принадлежность к нечистой силе подкрепляется двумя богинями смерти — утонувшей первой женой отчима (причем с двумя маленькими дочками — об этом аспекте мифа речь впереди, равно как о близнецах) и безумной больной тетушкой отчима, которая все время лежит (как типичная Яга — живой мертвец в избушке-гробу, спонтанно оживающая мумия) и которая станет причиной смерти отчима.

В комедии Гоголя «Ревизор» Хлестаков приударяет и за дочерью городничего, и за его женой («Для любви нет различия»). И в поэме Гоголя «Мертвые души» дамы города N распространяют про Чичикова слух, «что он, как человек тонкий и действующий наверняка, предпринял, с тем чтобы получить руку дочери, начать дело с матери и имел с нею сердечную тайную связь, и что потом сделал декларацию насчет руки дочери». В паре «старая-молодая» губернаторша (мать) и Коробочка и играют одну роль — роль старшей ведьмы (Коробочка, конечно, гораздо более эффектно, губернаторша — лишь пустышка, нужная для сюжетного решения этой мифологической темы: она как бы передает свое материнство Коробочке). Чичиков встречается сначала с Коробочкой, а затем (после Ноздрева) с губернаторской дочкой. Надо заметить, что встреча с удвоенной ведьмой предвещается уже тогда, когда Чичиков стучится к Коробочке. Сначала выходит старуха-прислужница, а затем «на крыльцо вышла опять какая-то женщина, помоложе прежней, но очень на нее похожая».

\* \* \*

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 сна-

чала 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 высыплют из мешка»).

В другом современном «Мертвым душам» (1842) произведении — в романе Германа Мелвилла «Моби Дик, или Белый кит» (1851) — герой (Измаил) в начале романа также, кажется, попадает в некий подземный 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»).

Сравните это с падением Джека (кстати сказать, обычное имя героя английской сказки) в фильме Терри Гиллиама «Король-рыбак» (1991). Джек (успешный и циничный, но совершивший промах непосредственно перед ожидаемым карьерным взлетом), выйдя из дома, падает в мусор:



Далее Джека ждет прохождение через смерть (его избивают двое парней и обливают бензином, собираясь поджечь) и встреча с двойником-антиподом — бомжом Перри, который его спасает от смерти и уводит в котельную (вполне напоминающую лабиринт или пещеру), где он живет. На Перри надеты барашковая шапка и тулуп с барашковым воротником (обычный символ «звериной шкуры»). 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.

Если Джек, упав, вскоре оказывается в котельной Перри, то герой Мелвилла попадает в гостиницу с вывеской «Питер Гроб» (Peter Coffin). В гостинице (в «гробу»!) Измаилу придется спать в одной постели с Квикегом — гарпунщиком-дикарем, каннибалом, внешне очень страшным, но который в дальнейшем проявит себя как его «добрый гений».

Имя «Коробочка», пожалуй, означает то же самое, что название гостиницы в романе Мелвилла (означая, конечно, также и более очевидные вещи: умственную ограниченность помещицы и ее хозяйственную аккуратность). В книге «Исторические корни волшебной сказки» Пропп отмечает, что дом Бабы-Яги сим-

волизирует гроб (и потому у нее «нос в потолок врос»). Имя помещицы не только указывает на прохождение героя сказки через смерть, но и соотносится с другой «коробочкой» — со шкатулкой Чичикова, в которую заключаются мертвые души (как в царство Аида или в мешок чёрта) и которая как раз в «коробочкиной» главе и описывается.

Помещица Коробочка обладает целым рядом признаков «хозяйки зверей», точнее, «хозяйки 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»). Заметим, что и Баба-Яга подчас не только «рычит по-звериному», но и «свистит по-змеиному». Посмотрим попутно на «змеиную богиню» с острова Готланд (в Швеции):



Перина, в которую погружается Чичиков, напоминает перину из сказки братьев Grimm «Госпожа Метелица». Перина в «Мертвых душах» охватывает все пространство (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»). Что же касается госпожи Метелицы — «фрау Холле» — то она происходит от древнескандинавской мифической Хель, повелительницы мира мертвых. Оттого у нее и такие большие зубы (она людоедка — пожирает людей в смерть):

*«Пришла она [трудолюбивая девушка] 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».*

Очевидно, что госпожа Метелица — это еще и Снежная королева (еще один вариант богини смерти).

Чичиков прекрасно подкрепился у Коробочки. Прошт пшешет 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 (и тут он сам становится похож на людоеда — или чёрта с мешком, в который складываются души умерших). При этом Коробочка — хозяйка мертвых душ, не желающая с ними 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 прове-



дения обряда посвящения. Одно из них представляет и саму хозяйку — как «хозяйку царства 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 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 избышки 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.

Обратите, кстати, внимание на поразительное совпадение текста Гоголя с фольклором и мифом. Как такое получается? Я думаю, прав Андрей Синявский, который в книге «В тени Гоголя» (1970–1973) пишет:

*«Встреча с фольклором происходит на уровне внутреннего опыта, откуда и черпаются сведения, тождественные сказке, которые в то же время ее достовернее, глубже и подкрепляют ее снизу, изнутри, как подлинник или подстрочник. Поэтому многие картины и сцены, связанные с языческим мифом, восстают на страницах Гоголя наподобие откровения, полученного из первых рук, путем мистическим или психическим, а не услышанного и пересказанного с чужих уст».*

Эти слова можно отнести и ко всем остальным авторам, к которым мы с вами здесь обращаемся.

Заметим также сравнение Чичикова с боровом, отсылающее нас к истории с Цирцеей («— 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»).

Любопытно и то, что Чичиков демонстрирует (правда, невольно) 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»).

В статье «Ритуальный смех в фольклоре» Пропп разбирает случаи, когда герой сказки обнажается перед царевной Несмеяной, делая при этом «жест фаллического характера» (узрев этот жест, богиня рассмеется — и жизнь возродится).

Коробочка отнюдь не смеется, зато хохочет Ноздрев, к которому попадает Чичиков, выехав от Коробочки (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 пустивши вверх хвосты, зовомые у собачеев правíлами, 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.

Тутнемногоостановимсяизаметим, чтоглавным«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 (его хозяйство описывается вполне как мертвое царство). Он пришел в поэму из романа Чарльза Роберта Мэтьюрина «Мельмот Скиталец» (1820). 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. В частности, мы читаем: «Там было много всякой ломаной мебели и разных ненужных вещей, какие, как легко себе представить, нередко бывают свалены и гниют в комнатах старых скряг». 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 художник Чартков и старик-ростовщик в «Портрете», так и в паре Чичиков и Плюшкин в «Мертвых душах». 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. Не случайно Плюшкин — последний помещик на пути Чичикова, встреча с которым по сути представляет собой конец пути. После нее идет уже как бы другая часть поэмы.

Вернемся к Ноздреву. 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. (Поскольку Ноздрев, как и Плюшкин, — чёрт, эта характеристика вполне логично перейдет к булгаковскому Воланду: «— А-а! Вы историк? — с большим облегчением и уважением спросил Берлиоз. — Я — историк, — подтвердил ученый и добавил ни к селу ни к городу: — Сегодня вечером на Патриарших прудах будет интересная история!» — И. Ф.) <...> 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 неугомонной юркости и бойкости характера».*

Ноздрев похож на Гермеса — бога границ и пути, покровителя купцов и воров, быстрого 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 по полю, 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 бóльшая, 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 синееет, и все, что за лесом, все мое».

Здесь любопытно также то, что Ноздрев заводит Чичикова в поле — и в грязь, чем опять выдает свое коренное родство с Коробочкой.

Примечательна сама внешность Ноздрева:

*«...вошел чернявый его товарищ, сбросив с головы на стол картуз свой, молодецкато взерошив 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».*

Похоже, 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, Ставрогина («И это Ставрогин, “кровопийца Ставрогин”, как называет вас здесь одна дама, которая в вас влюблена!»), Ламберта. Вот, например, Ставрогин (из романа «Бесы»):

*«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 ярок 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...»*

А вот Свидригайлов (из романа «Преступление и наказание»):

*«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».*

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 тетрадах к роману: «Человек легко-

мысленный, занятый одной игрою жизнью, изящный Ноздрев, делает ужасно много штук, и благородных, и пакостных».

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, вообще говоря, в мифе нередко означает фаллос, а в литературе это обычный эвфемизм. (В фольклоре и народных картинках нос часто отождествляется с фаллосом. Заметим также, что в мифах разных народов встречается отделившийся от человека и самостоятельно передвигающийся фаллос-змея.)

Посмотрим на этрусскую статую Приапа (такие статуи ставили в садах и огородах для того, чтобы они способствовали плодородию растений):



Здесь хорошо видно, что фаллос — это сам человек. (И не отсюда ли на огородном чучеле его традиционная шляпа?)

Мы говорили о том, что Ноздрев своим поведением напоминает Гермеса. Сравните с тем, что пишет Карл Кереньи в статье «Трикстер и древнегреческая мифология»:

*«Фаллос — двойник и “альтер эго” Трикстера. Гермеса также часто изображали просто в виде фаллоса <...> или в виде фаллоподобной гермы, столба, который венчала голова божества».*

Похоже, что Ноздрев — фаллос Чичикова, а именно его двойник-антипод, который должен был бы принять участие в возрождении жизни. Но в поэме этого не получается. Ноздрев только поддерживает слух, что собирался помочь Чичикову похитить губернаторскую дочку (и в этом 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.

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 Голядкин-младший в повести Достоевского «Двойник» («“Поцелуемся, душка!” — продолжал он с нестерпимой фамильярностью»), фамильярен Смердяков в романе Достоевского «Братья Карамазовы» («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...»), 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»). Подобную фамильяр-

ность (нахальство) двойника мы видим и в стихотворении Блока «Двойник»:

*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?*

Коробочка не смеялась, зато Ноздрев хохочет вовсю — вот куда, видимо, перешел смех:

*«Здесь Ноздрев захохотал тем звонким смехом, каким заливаются 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!»*

Вот он, ритуальный смех, но вместе с тем и смех дьявольский. Смех бога или чёрта.

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 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...»*

*«Главная досада была не на бал, а на то, что случилось ему оборваться, что он вдруг показался пред всеми Бог знает в каком виде, что сыграл какую-то странную, двусмысленную роль».*

И все в городе вдруг поняли, что Чичиков (а заодно и его нос, поскольку нос — это его двойник) нехорош («Распустили слухи, что он хорош, а он совсем не хорош, совсем не хорош, и нос у него... самый неприятный нос»).

В повести Достоевского «Двойник» Голядкин, будучи, подобно Чичикову, опозоренным на балу и оказавшись на улице, теряет в грязи обе свои калоши:

*«Калоша, отставшая от сапога с правой ноги господина Голядкина, тут же и осталась в грязи и снегу... <...> Наконец, в истощении сил, господин Голядкин остановился, оперся на перила набережной в положении человека, у которого вдруг, совсем неожиданно, потекла носом кровь, и пристально стал смотреть на мутную, черную воду Фонтанки. <...> он споткнулся два раза, чуть не упал, — и при этом обстоятельстве осиротел другой сапог господина Голядкина, тоже покинутый своею калошею».*

Голядкина с Чичиковым объединяет и то, что им обоим прислуживает Петрушка, и то, что обоих в определенный момент «не велено принимать» у важного лица, объединяет их и не соответствующая действительности история с похищением девицы (у Достоевского Клара — дочка статского советника и «благодетеля господина Голядкина» — якобы пишет Голядкину: «Жди с каретой у подъезда. Брошусь под защиту объятий твоих ровно в два часа пополудни», обратите внимание на слово «два», вообще довольно частое в повествованиях о двойниках). Достоевский использовал для сюжета «Двойника» (1846) не только повесть «Нос» (1836) и другие петербургские повести Гоголя (а также, конечно, «Крошку Цахеса» (1819) Гофмана), но и поэму «Мертвые души» (1842). (Повесть «Двойник», кстати сказать, имеет подзаголовок: «Петербургская поэма».) Достоевский как бы продолжил писать коллективное произведение о двойнике-антиподе (отчасти пародируя своих предшественников), причем сделал эту тему явной и главной.

Вернемся к Ноздреву-фаллосу. Интересный вариант «Ноздрева» встречает герой фильма Федерико Феллини «Город жен-



щин» (1980). Это доктор Каццоне (его имя означает «большой член, членище»):



Герой 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. (Доктор делится с героем халатом — словно отдает ему свой халат.) 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).

Скажем пару слов о халате как о типичном одеянии двойника-антипода. Халат, к примеру, мы видим на Клэре Куильти — двойнике-антипode Гумберта Гумберта в набоковской «Лолите»:

*«С серым лицом, с мешками под глазами, с растрепанным пухом вокруг плечи, но все же вполне узнаваемый кузен дантиста проплыл мимо меня в фиолетовом халате, весьма похожем на один из моих».*

Возможно, халат играет роль съёмной шкуры — легко сбрасываемой и подлежащей обмену. А может быть, это вариант плаща — широкого темного облачения, скрывающего двойника, де-

лающего его «тенью» героя. Такой плащ носит двойник в рассказе Эгара По «Вильям Вильсон» (1839) — причем происходит неожиданный для героя обмен плащами:

*«...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 губельно 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 вверх своего, с видом разгневанного и вызывающим вышел из комнаты...»*

Или, может быть, халат — вариант пальто, то есть длинной и также хорошо скрывающей фигуру одежды, которую и пустую иногда можно принять за человека. Например, так случается в повести Рюноске Акутагавы «Зубчатые колеса» (1927), где пальто прямо соотнесено с двойником (появление которого — напоминаю — в мифе и народных поверьях означает скорую смерть):

*«Мне показалось, что пальто, висящее на стене, — это я сам, и я поспешно швырнул его в шкаф, стоявший в углу. Потом подошел к трюмо и внимательно посмотрел в зеркало. У меня на лице под кожей обозначились впадины черепа».*

Вот и Чичиков с Ноздревым предстают перед нами в халатах:

*«Сам хозяин, не замедливший скоро войти, ничего не имел у себя под халатом, кроме открытой груди, на которой росла какая-то борода».*

*«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».*

Заодно посмотрите и на халат Плюшкина, которого Чичиков при первой встрече принимает за ключницу:

«...Чичиков заключил, что это, верно, ключница.

– Послушай, матушка, – сказал он, выходя из брички, – что барин?..

– Нет дома, – прервала ключница, не дожидаясь окончания вопроса, и потом, спустя минуту, прибавила: – А что вам нужно?

– Есть дело!

– Идите в комнаты! – сказала ключница, отворотившись и показав ему спину, запачканную мукою, с большой прорехою пониже.

Он вступил в темные широкие сени, от которых подуло холодом, как из погреба».

Помните «бабушку» из индейского мифа, у которой оседала спина? И темнота-холод-погреб говорят здесь о входе в мир смерти. (Плюшкин – Баба-Яга и Полифем в одном лице. Сравните с любопытным фактом: у племени маринд-аним распорядителями обряда инициации выступают мужчины, переодетые старухами.) Что касается запачканности мукой, то об этом мы еще поговорим. И о прорехе тоже.

Итак, после Коробочки Чичиков встречает Ноздрева, после Ноздрева – губернаторскую дочку: бричка Чичикова налетела на коляску, в которой ехала губернаторша с красавицей дочкой («одна была старуха, другая молоденькая» – мы уже говорили о том, что губернаторша как бы замещает Коробочку), и упряжи перепутались. Губернаторская дочка для Чичикова – «что-то похожее на виденье». Сходный с гоголевским сюжет (падение героя и его последующее попадание к «хозяйке зверей», которая направляет его к своей дочке) есть 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 («На боку сто ран имел он, / Ветра тысячу ударов»:

избиение, растерзывание героя — важный элемент обряда посвящения, в данном случае — посвящения в шаманы), слышит служанка хозяйки Похъёлы. Лоухи, хозяйка Похъёлы, «темного царства», «страны людоедов», поступает с Вяйнямёйненем так же, как Коробочка — с Чичиковым («Там голодного кормила, / Платье мокрое сушила / И неделю растирала, / Растирала, согревала; / Старец выздоровел скоро, / Стал герой опять здоровый»). 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»).

Основной сюжет «Калевалы» строится на обряде посвящения — но не на юношеском, а на аналогичном ему и гораздо более трудном — шаманском. Говоря о шаманизме, Пропп в главе «По дереву» книги «Исторические корни волшебной сказки» цитирует работу Льва Штернберга (1862–1927) о культуре орла у сибирских народов:

*«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» похожа на построение «Божественной комедии» Данте — и, возможно, на гоголевский замысел поэмы о «мертвых душах» и их возрождении. Особенно интересно (в отношении поэмы Гоголя), что вариантом «мирового дерева» может выступать дорога. Что же касается шаманского «представления о птице», вспомним удивительную березу с темным изломом наверху, похожим на птицу, которую Чичиков (или сам Гоголь) так зачарованно рассматривает в саду Плюшкина («Белый колоссальный ствол березы, лишенный верхушки, отломленной бурей или грозой, подымался из этой зеленой гущи и круглился на воздухе, как правильная мраморная сверкающая колонна; косою остроконечный излом его, которым он оканчивался кверху вместо капители, темнел на снежной белизне его, как шапка или черная птица»). Связан с березой и орел в «Калевале», который доставляет Вяйнямёйнена к пределам иного мира потому, что тот «Пощадил тогда березу, / Стройный ствол ее оставил, / Чтобы птицы отдыхали, / Чтоб я сам на ней садился».

В поэме «Мертвые души» соединены два шаманских «сюжета»: отвоз душ умерших в загробный мир и сватовство к «небесной деве» («Мертвые души!.. <...> Это просто выдуманно только для прикрытья, а дело вот в чем: он хочет увезти губернаторскую дочку»). Из обоих предприятий ничего не выходит (и в этом, пожалуй, суть поэмы).

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». Есть еще одно интересное совпадение сюжета поэмы с шаманским действием. Анна Смоляк в книге «Шаман: личность, функции, мировоззрение» (1991) пишет, что нанайский шаман перед «большими поминками» «оживлял» души умерших: он должен был рассказать об умерших их родственникам, то есть должен был «увидеть» умерших, кото-

рых он лично мог не знать, должен был «угадать их». Если рассказ выходил недостоверным, шамана бранили или даже били. «Оживляет» души умерших и Чичиков, размышляя над их списком, представляя мертвых крестьян живыми.

Интересна и «птица тройка» Чичикова, соответствующая 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: «Мы увидим, что и наш герой из избушки не выходит, а вылетает или на коне, или на орле, или превратившись в орла». Сравните также путешествие Чичикова с записью в Египетской «Книге мертвых»: «— 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...»

Вернемся к нашей эротической теме. Мечтание Чичикова естественно направлено на губернаторскую дочку — на молодую ипостась ведьмы (или богини). Старая ипостась «хозяйки зверей», конечно, малопривлекательна, но и тут обычно присутствует эротический оттенок (поскольку того требует миф). Вспомним, к примеру, ведьму из повести Гоголя «Вий» (1835):

*«Старуха разместила бурсаков: ритора положила в хате, богослова заперла в пустую комору, философу отвела тоже пустой овечий хлев.*

*Философ, оставшись один, в одну минуту съел карася, осмотрел плетенные стены хлева, толкнул ногою в морду просунувшуюся из другого хлева любопытную свинью и повернулся на другой бок, чтобы заснуть мертвецки. 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 подалее, но старуха, без церемонии, опять подошла к нему».*

Коробочка же соотносит Чичикова со своим покойным 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 и в разговоре двух дам (просто приятной и приятной во всех отношениях):

*« – Да что Коробочка, разве молода и хороша собою? – Ничуть, старуха. – Ах, прелести! Так он за старуху принялся».*

В фильме Стэнли Кубрика «Заводной апельсин» (1971) Алекс, главный герой, приходит (с целью ограбления) к «хозяйке зверей» (звери представлены живущими в доме кошками). Это богатая молодая старуха («Какая вы красавица! Старая грязная кошелка!»). Стены комнаты увешаны эротическими картинами. Алекс в потасовке убивает старуху, ударив ее в голову фарфоровым фаллосом, который вы видите на кадре – и который столь удачно переключается с носом маски:



Данный сюжет напоминает встречу Германна со старой графиней (бывшей «московской Венерой») из повести Пушкина

«Пиковая дама» (1834): Германн, словно любовник, прокрадывается в спальню графини и убивает ее, наведя на нее пистолет — так сказать, вместо фаллоса. («Старуха не отвечала ни слова. Германн встал. — Старая ведьма! — сказал он, стиснув зубы, — так я ж заставлю тебя отвечать... С этим словом он вынул из кармана пистолет».) А также, конечно, роковую встречу Раскольников со старухой-процентщицей в «Преступлении и наказании» Достоевского. (При этом обе пострадавшие старухи русской литературы имеют рядом с собой свою молодую и, можно сказать, эротическую ипостась: Лизу и Лизавету соответственно. В «Преступлении и наказании» Кох кричит через дверь уже убитым сестрам: «— 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?» Лизавета, конечно, красавицей названа иронически, но ее эротичность выражается в том, что она все время от кого-нибудь беременеет). Это напоминает также сцену из гоголевского «Вия»: Хома Брут убивает поленом ведьму (которая тут же превращается в умирающую красавицу):

*«Он схватил лежавшее на дороге полено и начал им со всех сил колотить старуху. Дикие вопли издала она; сначала были они сердиты и угрожающи, потом становились слабее, приятнее, чаще, и потом уже тихо, едва звенели, как тонкие серебряные колокольчики, и заронялись ему в душу; и невольно мелькнула в голове мысль: точно ли это старуха? "Ох, не могу больше!" — произнесла она в изнеможении и упала на землю.*

*Он стал на ноги и посмотрел ей в очи: рассвет загорался, и блестели золотые главы вдали киевских церквей. Перед ним лежала красавица, с растрепанною роскошною косою, с длинными, как стрелы, ресницами. Бесчувственно отбросила она на обе стороны белые нагие руки и стонала, возведя кверху очи, полные слез».*

Описание убийства здесь похоже на описание секса. Полено Хома Брута — и орудие убийства, и фаллос.



Любопытно, что в виде фаллоса может являться людоед (почему бы и нет — ведь он не только «источник жизни и смерти», но и двойник-антипод). Вот как Карл Густав 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 королевский 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, доходящая 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».

Гоголю, пожалуй, тоже пригрезился подобный ритуальный фаллос — и он создал своего «Вия» (это слово, как было замечено одним исследователем, не случайно состоит из трех букв):

«...взглянув искоса, увидел он, что ведут какого-то приземистого, дюжего, косолапого человека. Весь был он в черной земле. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его засыпанные землею ноги и руки. Тяжело ступал он, поминутно оступаясь. Длинные веки опущены были до самой земли. С ужасом заметил Хома, что лицо было на нем железное. Его привели под руки и прямо поставили к тому месту, где стоял Хома. — Подымите мне веки: не вижу! — сказал подземным голосом Вий — и все сонмище кинулось подымать ему веки. “Не гляди!” — шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул. — Вот он! — закричал Вий и уставил на него железный палец».

\* \* \*

Итак, «хозяйка зверей» — наряду с мифическим зверем и какой-либо стихией — представляет собой «источник жизни и смерти», через который проходит герой (посвящаемый). Мы заметили также, что, например, Цирцея изображена с двумя пантерами. Они нужны, конечно, для того, чтобы указать на ее роль «хозяйки зверей». Но почему их две, а не, скажем, три или пять?

Ответить на это просто: при изображении богини в анфас удобно разместить зверей рядом — по одному возле каждой руки (Цирцея на картине Бёрн-Джонса изображена в профиль, но — по традиции — с двумя зверями). Такими обычно и предстают перед нами разные «хозяйки зверей», вот самая древняя из них — «Великая богиня» (условное название) с двумя леопардами (или львами) из Чатал-Хёюк (с 8-го по 6-е тысячелетие до н. э.):



Однако я полагаю, что дело тут не только в удобстве символического изображения. Скорее всего, два зверя по бокам богини символизируют пасть мифического зверя — как бы двери «избушки на курьих ножках». Владимир 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».*

*«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 человечьи, вместо запоров – руки, вместо замка – рот с острыми зубами”. <...> дверь избушки кусается, т. е. представляет собой рот или пасть <...>. Таким образом, мы видим, что этот тип избушки соответствует той хате, в которой производились обрезание и посвящение».*

Яга и ее «звериная» избушка – одно и то же (зверь-людоед), а два зверя по бокам «Великой богини» – это, видимо, зооморфная дверь избушки, это рот Яги. Рот мифического зверя сначала превратился в дверь с двумя веревками (столбами) животного вида, а затем в двух отдельных зверей (сравните, например, с двумя львами у входа в какой-нибудь дворец). Говоря словами Проппа, «то, что некогда было самой хатой (животное), становится атрибутом хаты и дублирует ее, выносится к выходу». И еще:

*«Отсюда же идут и животные – главным образом львы и змеи, охраняющие вход во дворец. Им нужно бросить лепешку или напоить их, чтобы они пропустили героя. Вбрасывание в пасть предмета как позднейшая замена впрыгивания в пасть нам также уже известна».*

Образ «хозяйки зверей» с двумя животными по бокам часто используется в литературе и в искусстве. Так, Август Стриндберг в рассказе «Одинокий» пишет:

*«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».*

Переберем несколько изображений «хозяйки зверей». Вот Артемида, изображенная в виде «повелительницы зверей» (внизу по бокам – медведи):



Артемида — древнегреческая богиня охоты и вместе с тем покровительница молодняка и рожениц, то есть вполне «источник жизни и смерти».

Вот финикийская Астарта:



Астарта (она же аккадская богиня Иштар) — богиня любви и плодородия, но обратите внимание на черепа под ее ногами. Она еще и богиня войны.

Вот «змеиная богиня» (условное название) с острова Крит (змеи — обычный символ при изображении хтонического божества — божества земли):



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



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

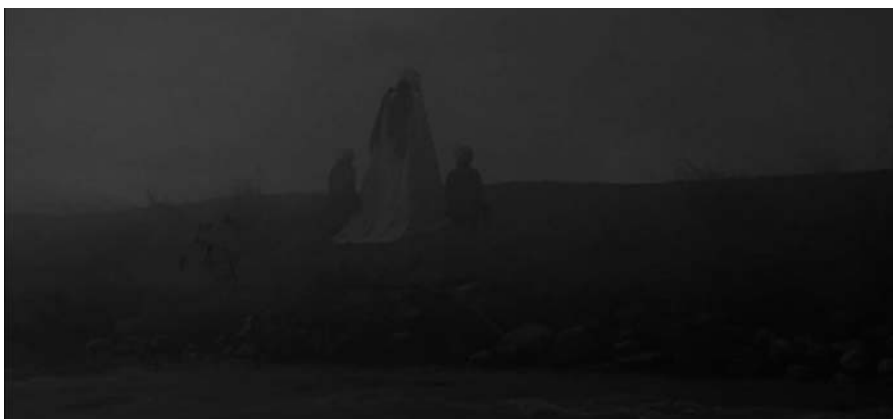


А вот подобный образ в кино — автомобиль принцессы Смерти из фильма Жана Кокто «Орфей» (1950), по одноименной пьесе «Орфей» (1926):



Внутри находится мертвый Орфей (который потом воскреснет). Машину ведет «живой мертвец» Эртебиз. Мотоциклисты по бокам (замещающие двух традиционно сопровождающих богиню зверей) — помощники принцессы Смерти (Азраил и Рафаил).

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 также замещают двух зверей) — 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 руки — например, в египетской керамической фигурке «женщины-птицы» (3500 — 3400 годы до н. э.):



Подобный образ (разведенные или поднятые руки богини) мы также нередко встречаем 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:

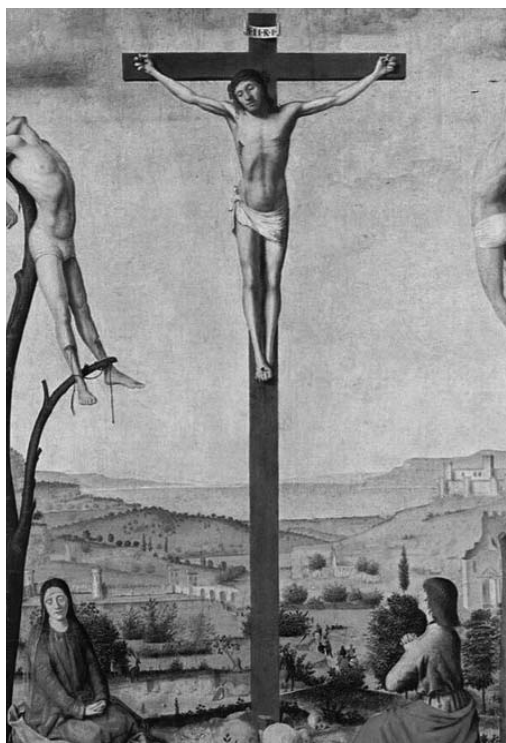


Внимание зрителя направляется на обнаженные руки, которые двигаются немотивированно, как бы независимо от ее тела (словно два зверя). При этом темная комната начинает разрушаться, разлагаться: под влиянием водной стихии падают вниз размокшие куски потолка. Мать предстает «богиней жизни и смерти», воплощением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

Богиня между двумя зверями (или птицами) может быть заменена на какой-либо иной «источник 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» выступает и христианское распятие. Разбойники по бокам распятого Иисуса замещают традиционную зооморфную пару. Так, на картине Антонелло да Мессина «Распятие с Марией и Иоанном» (1475) нетрудно распознать все тот же культурный код:



То, что здесь все тот же код, подтверждает картинка «Видение святого Евстафия» (из английского манускрипта XIII века):



На этом видении распятые с Иисусом Христом разбойники заменены рогами жертвенного животного — то есть неким удвоенным звериным элементом. Они вернулись здесь к своей зооморфной сущности. (Рога, кстати сказать, — распространенный сакральный предмет. Например, в Чатал-Хёюк сохранились изображения бычьих голов с рогами. Бычья голова с рогами — вполне наш код, в котором срединным элементом выступает череп животного.)

Сделаем небольшой шаг в сторону и заметим, что фигура на голове оленя в «Видении святого Евстафия» забавно, но не случайно напоминает советский герб. Дело в том, что в основу того герба была положена все та же кодовая картинка — причем, видимо, было использовано египетское изображение священного жука-скарабея:



Жук, несущий солнце (замененное в советском гербе на звезду) — «источник жизни и смерти», а вместо зверей или птиц по бокам — два его крыла (в гербе замененные на связки колосьев). Между прочим, в центре герба нетрудно заметить древний символ креста в круге — скрещенные серп и молот на фоне глобуса.

Вернемся к распятию. Христианский крест является мифологической разновидностью «мирового дерева» (существуют, например, изображения Иисуса, распятого на «древо жизни»). Так, в русском духовном стихе «Сон Богородицы» крест проявляется в кипарисовом дереве:

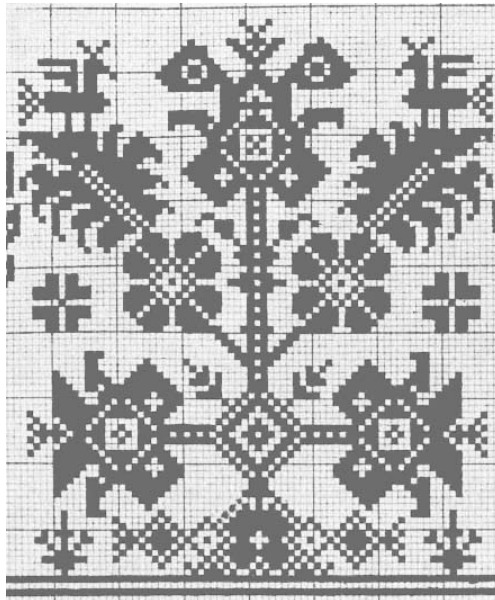
*Над рекою как бы Иорданом  
Выросло дерево кипарисно,  
А на этом честном древе  
Святой крест проявился,  
Как бы чадо распятое,  
В руках-ногах пригвожденно,  
В голову саблю пресеченно,  
В ребра копием пригвожденно.  
Свята Божья кровь пролитая,  
Свято Божье лико оплевано,  
Свято Божье тело обречено,*

*Меж двумя разбойниками,  
Между двумя лиходеями.*

«Мировое дерево» (с двумя птичьими и одной звериной парой)  
мы встречаем и 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.*

Посмотрите на «дерево жизни» в русской народной вышивке:

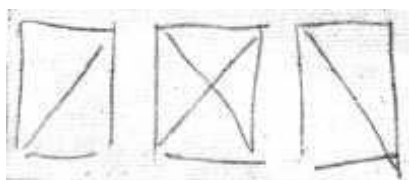


Приведем еще один любопытный пример нашей кодовой картин-  
тинки. Фильм Андрея Тарковского «Андрей Рублев» (1966) окан-

чивается «Святой Троицей» Рублева. Сначала мы рассматриваем икону, а затем видим лошадей на косе, выдающейся в озеро, под дождем:



Две лошади стоят по бокам, глядя в противоположные стороны, а в середине две лошади стоят «в обнимку», перпендикулярно друг другу. Сравните это с рисунком Сергея Эйзенштейна из работы-наброска «Чет – Нечет» (передающим «более чем скромный, неизысканный “костяк” построения» одного из триптихов Утамаро – «Нырятьщиц за устрицами»):



Сцена с лошадьми в конце фильма показывает нам некую лошадиную троицу, в которой «источник жизни» представляют перекрещенные лошади в середине.

\* \* \*

В романе Пастернака «Доктор Живаго» «древо жизни» предстает перед Юрием Живаго в виде «рыжелистой рябины»:



«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, растеживалась и давала им грудь, как мамка младенцу. “Что, мол, с вами поделаешь. Ну, ешьте, ешьте меня. Кормитесь”. И усмехалась».

Это, совершенно очевидно, «мировое древо», протягивающее свои ягоды «к самому небу». Но вместе с тем это и «хозяйка зверей и птиц»: «Какая-то живая близость заводилась между птицами и деревом». Рябина дает грудь птичкам, «как мамка младенцу»: «Ну, ешьте, ешьте меня. Кормитесь».

«Рыжелистая рябина» появляется перед Юрием Живаго, когда герою нужно изменить свою жизнь: 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, зайц, следу зверьего,  
Следу зверьего, несита 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 поет 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 «заяюшку» 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 лагерь, под большою пихтою, которую для верности еще отметил особою зарубкою. Туда, по проторенной среди сугробов пешеходной стезе 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 порядок.

– 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», отзв – «Долой интервентов».

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

– Не спится и жажда одолела. Думал, пройдуся, поглотаю 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. Слобно 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».

Юрий Живаго молится «хозяйке зверей», и ее образ совпадает для него с Ларой. Две заснеженные ветки рябины — большие белые руки Лары — руки «хозяйки зверей». Посмотрите на древоподобное изображение Изиды (с рукой и грудью) и фараона (настенная живопись из гробницы Тутмосиса III в Фивах, прорисовка):



Изида, или Исида — первоначально египетская богиня, олицетворяющая плодородие Нильской долины. С распространением ее культа за пределы Египта она становится в глазах своих почитателей верховной владычицей всего сущего. (В литературе же ее образ пользовался особой популярностью у романтиков.) Вот египетское изображение этой универсальной богини (расписанный рельеф из гробницы Сети I в Долине царей, около 1360 года до н. э.):



Удивительная вещь: человек, встретившийся с «хозяйкой зверей» (с Изидой или другой богиней, играющей эту роль), обычно видит и своего двойника. Посмотрим, как описывается явление Изиды, а затем двойника в романтической повести Жерара де Нерваля «Аврелия, или Сновидение и жизнь» (1855):

*«Распростертый на походной кровати, я верил, что вижу, как с неба совлекаются покровы, и оно распускается тысячью неслыханных 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 ступить 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 разнобразных 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».

«Тот же Дух <...> прошел передо мной <...> одетый подобно восточному принцу. Я бросился к нему, угрожая, но он спокойно обернулся ко мне лицом. О ужас! о ярость! это было мое лицо, весь мой облик, только увеличенный и идеализированный... В этот момент я вспомнил о человеке, которого арестовали в одну ночь со мной, и которого, как я думал, отпустили под моим именем из кордегардии, когда двое друзей пришли меня искать».

(Нерваль, будучи психически болен, в моменты возвращения из фантастического мира своих видений старался описать то, что он пережил: «Я постараюсь <...> записать впечатления долгой болезни, которая прошла вся целиком в тайных глубинах моего духа; — и я не знаю, почему я пользуюсь этим понятием, болезнь, ибо никогда, насколько это касается собственно меня, я не чувствовал себя лучше. Иногда мне казалось, что моя сила и активность удвоились; мне казалось, что я все знаю, все понимаю; воображение приносило мне бесконечные наслаждения».)

Согласитесь, в эпизоде из «Аврелии» перед нами все тот же культурный код: в середине — Изида, а с двух сторон от нее — вместо зверей! — герой и его двойник. Но произошла важная вещь: теперь этот код развернут во времени: сначала герой (по-

свящаемый), затем «источник жизни и смерти», а затем двойник. Это, конечно, вполне логично, ведь мы имеем дело с повествованием (с последовательным развертыванием содержания), а не с картинкой или описанием видения.

«Аврелия» завершается появлением еще одного двойника, которого герой повести (сам автор) встречает в лечебнице для душевнобольных:

*«Между больными был один молодой человек, бывший африканский солдат, который шесть недель отказывался принимать пищу. При помощи длинной каучуковой трубки, введенной в рот, ему вливали в желудок суп и жидкий шоколад. Кроме того, он не мог ни говорить, ни видеть.*

*Это зрелище произвело на меня сильное впечатление. Будучи до сих пор ограничен монотонным кругом своих душевных ощущений и страданий, я встретил теперь не поддающееся определению существо, молчаливое и терпеливое, сидящее, подобно сфинксу, у высших врат бытия. Я полюбил его за несчастье и одиночество и почувствовал, что эта симпатия и это сострадание придали мне силы. Мне казалось, что он стоял между жизнью и смертью как верховный посредник, как исповедник, предназначенный судьбой для того, чтобы выслушивать душевные тайны, которых слова не смеют и не умеют передавать. Это было само ухо Господне, свободное от каких-либо человеческих мыслей. Я проводил целые часы, мысленно исповедуя себя, склонив голову к его голове и держа его за руки. Мне казалось, что некий магнетизм соединял наши души, и я пришел в восхищение, когда он в первый раз что-то произнес. На это давно уже потеряли надежду, и я приписал моему горячему желанию начало его исцеления. В ту ночь я видел чудесный сон, первый после долгого перерыва. Я находился в башне, уходящей столь глубоко в землю и столь высоко в небо, что все мое существо должно было изнемочь, поднимаясь на нее и с нее спускаясь. Уже силы мои были исчерпаны, и я чувствовал, что вот-вот утрачу все свое мужество, как вдруг отворилась боковая дверь, из которой явился дух и сказал мне: "Иди сюда, брат!.." Не знаю, но мне почему-то пришло в голову, что его зовут Сатурнен. У него были черты того бедного больного, но преобразенные и светящиеся умом. Мы очутились с ним в поле, освещенном звездами. Мы остановились, созерцая это зрелище, и дух возложил руку на мой лоб, как я сам проделал это вчера, чтобы магнетизировать*

моего товарища. Тут же одна из тех звезд, что я видел на небе, стала увеличиваться в размерах, и мне явилась богиня моих снов, какой я уже некогда ее видел, — улыбающаяся и в костюме, похожем на индийский. Она прошла между нами, и по ее следам ярче зеленели луга, цветы и листва поднимались выше...»

«Она прошла между нами» — вот он, тот самый культурный код: между героем и его двойником-антиподом (африканским солдатом) — Изиды, о которой в другом месте повести Нерваль говорит:

*«Я обратился мыслью к вечной Изиде, священной матери и супруге; все мои мечты, все молитвы соединились в этом магическом имени; я чувствовал, как я опять оживаю в ней, и порой она являлась мне античной Венерой, порой же имела черты христианской Девы».*

Вернемся к роману Пастернака. Двойником (точнее: двойником-антиподом) Юрия Живаго является Паша Антипов, превратившийся в Стрельникова (он не единственный двойник Живаго, но об этом речь впереди). Есть несколько интересных моментов, которые свидетельствуют о двойничестве Стрельникова (помимо главного признака двойника-антипода: существенного влияния на судьбу героя). Например, Живаго говорит, что испытывает к Стрельникову не ревность, не соперничество, а «чувство печального братства с ним». Примечательна также их первая встреча. Встречи, собственно говоря, не было, а был странный, подсматривающий взгляд оттаявшего кружка в окне (такой взгляд «невидимки», ощущаемый героем, — один из признаков двойника-антипода). В комнате за окном находились Лара с Пашей, а Юра проезжал мимо дома и видел этот кружок — и в нем свечу:

*«Они проезжали по Камергерскому. Юра обратил внимание на черную протявшую 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».*



В конце романа из разговора Лары и Евграфа (сразу после смерти Живаго) выясняется, что последняя квартира, которую достал Юре Евграф (другой его двойник-антипод), 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, подымаюсь 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, наведаюсь, 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 настежь, 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 лежавший 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?»*

*«Его предназначение» – встреча с Ларой и Пашей (с Изидой и двойником-антиподом) посвятила Юрия Живаго в поэты.*

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 Мелвилла «Моби Дик, или Белый кит» туземец

Квикег погибает, а Измаил выплывает и спасается на очень специфической лодке, изготовленной по просьбе Квикега. (Заболев, Квикег поручает корабельному плотнику сделать для себя нетонущий гроб, гроб-челнок. Причем Квикег, чтобы проверить, удобно ли ему будет в нем лежать, ложится в гроб — подобно Святогору-богатырю — и просит закрыть себя на некоторое время крышкой. После чего Квикег выздоравливает, однако гроб, переделанный позже в спасательный буй, пригождается Измаилу: когда Белый кит топит судно, Измаил спасается на 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 натекшей 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.

\* \* \*

Двойником-антиподом часто выступает брат, сводный брат (например, Евграф в «Докторе Живаго»), двоюродный брат, побратим. Либо герой ощущает глубокое «братство» с этим человеком — например, в «Моби Дике» Измаил в определенный момент воспринимает Квикега как «кровного, неотторжимого брата»:

*«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».*

И вот прозвучало слово «близнецы». В так называемых близнецных мифах они нередко зооморфны. В изучении культа близнецов первопроходцем был Лев Штернберг. В статье «Античный культ близнецов при свете этнографии» (напечатана в книге «Первобытная религия в свете этнографии», 1936) он приводит следующий пример близнецной «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».*

Два зверя налицо, добавим к ним богиню. 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. Героиня ощущает себя в центре «основного культурного кода», ощущает себя «принцессой» и Снежной королевой:

*«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».*

Она ощущает себя «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».*

*«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».*

Неудовлетворенная ограниченностью, несвободой своей жизни женщина грезит о том, как она выпускает на свободу двух послушных ей террористов, которые смогут разрушить эту ненастоящую жизнь:

*«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, зарыцуют по просторам ночи. Я направлю их».*

В этих словах хорошо виден зооморфный характер близнецов.

(Если мужчина в художественном произведении проходит обряд посвящения, то женщина часто изображается как второй элемент культурного кода – как «хозяйка зверей», как «богиня жизни и смерти». Так обычно воспринимают самих себя и поэты-женщины: как стихию, как «Великую мать», как богиню или статую богини, как «древо жизни» и т. п. Однако бывает, что женщина проходит обряд посвящения по мужскому образцу. Например, в фильме Кесльёвского «Двойная жизнь Вероники» (1991) 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», сюжет-

но расположенным между этими «двойницами», выступает мужчина — кукольник и сказочник Александр.)

При мифических близнецах мы нередко видим их богиню-мать: например, в армянском эпосе — деву Цовинар (которая в первоначальной мифе, очевидно, была «хозяйкой воды»: «цов» значит «море»), зачавшую близнецов Санасара и Багдасара от родника, который возник по воле Бога на месте расступившегося морского прибоя (то есть произошло столь обычное для мифа непорочное зачатие). Матерью Ромула и Рема является весталка (то есть служительница богини огня Весты, обязанная под страхом смерти оставаться девственницей) 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). Волчица, вскормившая Ромула и Рема, также является ипостасью (зооморфной) мифической матери.

Если мать близнецов и не богиня, то отец их обычно бог. Так Леда, сама не будучи богиней, родила Диоскуров (Полидевка и Кастора) от Зевса-лебедя (формально они являются детьми супруга Леды, царя Спарты Тиндарея, то есть Тиндаридами). Диоскуры — вполне «звериные» близнецы, ибо изначально они — кони и лишь потом превращаются в укротителей коней. В посвященном им античном гимне говорится:

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

С конями они и изображались, посмотрите, например, на римские статуэтки Диоскуров (III век н. э.):



Из мифических близнецов обычно один погибает. Так, Ромул остается жить, а Рем погибает. Или один из них является бессмертным, а другой — смертным. По одной из версий мифа о Диоскурах, Зевс был отцом Полидевка, а отцом Кастора был его законный отец Тиндарей. Аза Алибековна Тахо-Годи в энциклопедической статье «Диоскуры» пишет:

*«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».*

В книге «Пополь-Вух», содержащей в себе мифы цивилизации майя, рассказывается о близнецах Хун-Ахпу и Шбаланке, которые вызваны к обитателям Шибальбы (Шибальба — 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».*

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:

*«Сзади 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».*

Владыки Шибальбы не заметили подмены. Итак, один из близнецов был убит, но оживлен, причем его голова была заменена черепашьей маской. Об отрезанной голове мы еще поговорим (как и об игре в мяч).

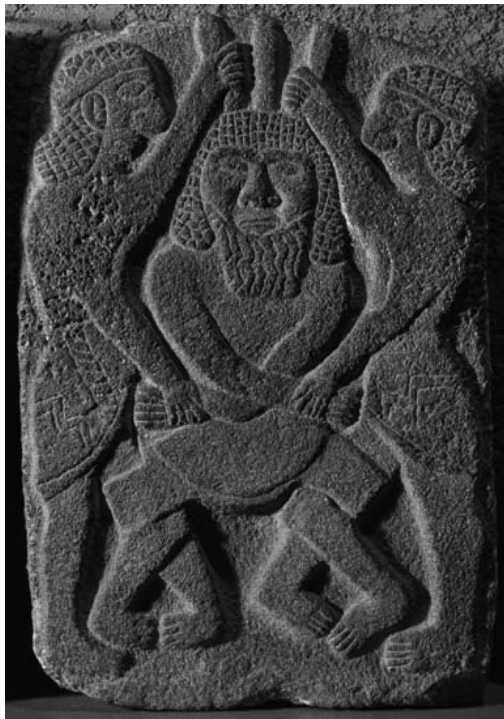
Мы уже знаем, в чем символический смысл гибели двойника-антипода: он указывает герою путь в смерть, путь через смерть. Именно такова роль Энкиду по отношению к Гильгамешу — в шумеро-аккадском сказании о Гильгамеше.

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  
(богом солнца) положили,  
Удалившись, перед Шамашем ниц склонились,  
Отдыхать уселись оба брата.*



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





Кодовая картинка все та же: посредине либо людоед, либо посланный «хозяйкой зверей» Небесный бык, а по бокам этого «источника жизни и смерти» — герой и его двойник-антипод (и, как мы уже поняли, это не только потому, что так удобно изображать). Как людоед, так и Небесный бык — синонимы мифического зверя, пожирающего героя. В мифе убийство героя мифическим зверем легко заменяется убийством мифического зверя героем. Для мифа неважно, кто кого убивает или поглощает: важно то, что герой сливается со зверем, а дальше происходит смерть и возрождение. Так, кит поглощает Иону — и все остаются невредимы, но Гайавата убивает Великого Осетра (Мише-Наму), сжав его сердце (в поэме Генри Лонгфелло «Песнь о Гайавате», 1855, 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 доспехами бряцая,  
Быстро прыгнул он к пироге,  
Быстро выскочил всем телом  
На сверкающую воду  
И своей гигантской пастью  
Поглотил в одно мгновенье  
Гайавату и пирогу.  
Как бревно по водопаду,  
По широким черным волнам,  
Как в глубокую пещеру,  
Соскользнула в пасть пирога.  
Но, очнувшись в полном мраке,  
Безнадежно 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.*

От убиения Великого Осетра до его поедания путь недалек (и в этом, пожалуй, корень жертвоприношения: герой соединяется с духом зверя).

Энкиду — человек-зверь, созданный для того, чтобы противостоять Гильгамешу — бесчинствующему царю Урука (а в мифологическом смысле он — зооморфный двойник-антипод, проводящий героя через чрево мифического зверя и символизирующий приобщение героя к миру зверей):

*Воззвали они к великой Аруру (богиня-создательница людей):  
«Аруру, ты создала Гильгамеша,  
Теперь создай ему подобье!  
Когда отвагой с Гильгамешем он сравнится,  
Пусть соревнуются, Урук да отдыхает».  
Аруру, услышав эти речи,  
Подобье Ану создала в своем сердце (Ану — верховный бог неба),  
Умыла Аруру руки,  
Отщипнула глины, бросила на землю,  
Слепила Энкиду, создала героя.  
Порожденье полуночи, воин Нинурты (бог войны),  
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 (бог-покровитель зверей).  
Вместе с газелями ест он травы,  
Вместе со зверьми к водопою теснится,  
Вместе с тварями сердце радует водою.*

Энкиду дважды является Гильгамешу во сне, 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,  
Втрое скрученный канат не скоро порвется,  
Два львенка вместе – льва сильнее!*

«Два львенка» — важное для нас сопоставление героя и его двойника с двумя зверями.

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

*Эллиль промолвил: «Пусть умрет Энкиду,  
Но Гильгамеш умереть не должен!»*

(Эллиль — бог воздуха и земли, верховный владыка всего, что находится между небом и Мировым океаном, на котором плавает земля.)

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 умирает вместо Гильгамеша, поскольку смысл обряда — прохождение через смерть. Смерть Энкиду — это символическая смерть самого Гильгамеша, после которой тот отправляется на поиски вечной жизни (пусть даже бессмертие им в конечном счете не достигается, но он успевает сделать много хорошего для Урука и оставить по себе добрую память).

\* \* \*

Есть подобные «братья» (умирающий и бессмертный) 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 рожаемое 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. Посмотрим, 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 также 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, которая 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 инициации: погружение посвящаемого в какую-либо стихию (символическая смерть).

Иоанн совершает «крещение покаяния для прощения грехов», то есть как бы смывает грехи приходящих 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? Это «крещением в смерть», о котором говорит апостол Павел в Послании к римлянам:

*«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».*

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

*«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, например, на Македонской иконе XIV века:



В некоторых народных традициях Иоанн Предтеча почитается как покровитель животных, то есть «хозяин зверей».

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):

*«На Святках к Кузьме повадился 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».*

Усекновение головы Иоанна Крестителя также выдает в нем двойника-антипода (причем вдвойне: тут важен как сам факт смерти двойника, так и вид казни). И эта отделенная от тела голова — не просто одна из частей мертвого тела: она как бы живая, во всяком случае на уровне образа в культурной традиции. Посмотрите, например, на картину Лукаса Кранаха Старшего «Саломея с головой Иоанна Крестителя» (ок. 1530) — разве голова Иоанна Предтечи не смотрит на нас, не говорит нам что-то?





Оживающая голова представляет собой один из вариантов двойника-антипода. Так, в «Старшей Эдде», в главе «Прорицания вельвы» сказано: «с черепом Мимира / Один беседует». В романе Хаггарда «Она» встрече героя с бессмертной Аэшей и мертвым двойником предшествует такая вот картинка (глава «Голова эфиопа»):

*«Я продолжал смотреть на скалу и заметил, что верхушка ее действительно походила на голову и лицо негра, поражавшее своим яростным выражением. Были ясно видны толстые губы, жирные щеки, приплюснутый нос, круглый череп головы негра, тысячи лет омываемой волнами и обдуваемой ветром. В довершение сходства на колоссальной голове негра виднелась какая-то тощая растительность и казалась в лучах солнца густой шерстью».*

Еще пример: в романе Мелвилла «Моби Дик» капитан Ахав вопрошает отрубленную китовую голову (кстати говоря, «косматую»), подвешенную сбоку к китобойному судну:

*«Голова была черная и крутоверхая; едва покачиваясь среди полного затишья, она казалась головой Сфинкса в пустыне. "Говори же, о громадная и почтенная голова, — тихо произнес Ахав, — ты, что кажешься косматой, хоть и без бороды, потому что ты увешана водорослями; говори, огромная голова, и поведай нам сокрытую в тебе тайну. Ты ныряла глубже всех ныряльчиков. Эта голова, на которую светит сейчас солнце с неба, двигалась среди глубинных устоев мира..."».*

Любопытно и предшествующее этому тексту сравнение: «кровоточащая эта голова висела на поясе у «Пекода» (китобойного судна. — И. Ф.), точно гигантская голова Олоферна на поясе у Юдифи». (В культурной традиции мы видим две зеркальные картинки дам с головой врага: Юдифь — хорошая женщина с головой душегуба, Саломея — плохая женщина с головой святого.)

Итак, Иоанн Креститель обладает целым рядом признаков двойника-антипода Иисуса: он как бы его «брат», он обладает следами зооморфности, он погибает, лишаясь головы (и как бы превращаясь в голову). Но главное то, что он является Предтечей и крестит (посвящает) Иисуса в воде, то есть является для Иисуса судьбообразующей фигурой.

Судьбообразующая фигура вполне может быть и негативной — например, Мефистофель по отношению к Фаусту.

Посмотрите на нашу кодовую картинку — кадр из фильма «Фауст» (1926) Фридриха Мурнау. Мефистофель усыпляет Фауста и являет ему Елену Прекрасную (“Was seh ich? Welch ein himmlisch Bild / Zeigt sich in diesem Zauberspiegel!” — «Что я вижу? Какой небесный образ является: “показывает себя” в этом волшебном зеркале!»):



Как двойник-антипод, так и богиня, «Прекрасная Дама», часто появляются в зеркале, что понятно: они ведь отражения души героя.

\* \* \*

Разберем один кинематографический сюжет. 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 — поскольку

ку он бывает увиден героем через «древо жизни», через «мировое древо»). 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 или каналу (размером и общим видом эта речка вполне напоминает Иордан), в которой плавает и ныряет Ольмо. Ольмо ловит лягушек (чтобы потом их съесть) и нацепляет их себе на шляпу. А когда он снимает шляпу, мы замечаем копну курчавых волос — признак зооморфного двойника-антипода. (Позже их частично сбривают — из-за вшей, обещая при этом остричь наголо. Стрижка наголо — это вполне элемент обряда инициации.)



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: «Трахаю землю». Затем мальчики подходят к телеграфному столбу, становятся по обе стороны от него (выстраивая таким образом, нашу кодовую картинку: *герой* ↔ «*мировое дерево*» ↔ *двойник-антипод*). Ольмо говорит Альфредо, что через столб он слышит голос своего отца.



Слева от столба вы видите 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 (дорога в мифах нередко является синонимом «мирового дерева», поскольку «мировое дерево» — это путь к небу, а в мифе и сказке любое удаление от дома есть путь в «иной мир»).



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

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. (Белый цвет — цвет смерти — будет играть важную роль в последующей, постельной, сцене с этой девушкой.) Зачинщиком теперь уже выступает Альфредо (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 «синьорины» мы видим Альфредо (Роберт Де Ниро), справа — Ольмо (Жерар Депардьё):



В этой смелой сцене нетрудно распознать нашу кодовую картинку: «хозяйку зверей», возле рук которой находятся два зверя.

Сравните с народной детской песней про бабуся и ее двух гусей:

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

*Вытянули шеи —  
У кого длиннее?  
Один серый,  
Другой белый —  
У кого длиннее?*

*Мыли гуси лапки  
В луже у канавки.  
Один серый,  
Другой белый –  
Спрятались в канавке.*

*Вот кричит бабуся:  
“Ой, пропали гуси!  
Один серый,  
Другой белый –  
Гуси мои, гуси”.*

*Выходили гуси,  
Кланялись бабуся.  
Один серый,  
Другой белый –  
Кланялись бабуся.*

Гуси прячутся в канавке («Ой, пропали гуси!»), а затем выходят из нее, то есть попадают в подземный мир и выходят наружу – умирают и вновь рождаются. (Видимо, это очень древняя обрядовая песня.) Наша кодовая картинка легко узнается на кадре из мультфильма Леонида Носырева «Два веселых гуся» (1970):



Чтобы распознать двойника-антипода (в художественном произведении или в своей жизни), нужно найти у него не один какой-либо двойнический признак, а некоторый их набор. Главным же признаком является то, что двойник-антипод — судьбообразующий персонаж для героя. Иногда он и прямо проводит героя через смерть (или через смертельную опасность). Таким двойником-антиподом в романе Пушкина «Капитанская дочка» (1836) по отношению к главному герою, Петру Гриневу, выступает Пугачев.

Двойничество Емельяна Пугачева по отношению к Петру Гриневу, кажется, поддерживается и самим его именем, ведь он (в качестве самозванца) тоже Петр, а именно Петр III.

Появление Пугачева предвещает буря, как часто бывает в сказке перед появлением Бабы-Яги или Змея Горыныча. Более того, герой погружается в снежную бурю (скажем: она заглатывает его), чтобы встретиться в ней с двойником-антиподом:

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

*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 облегалась 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: бурян!”...*

*Я выглянул из кибитки: все было мрак и вихорь. Ветер выл 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”».*



Наш герой сбился с дороги — как собьется с дороги Фома Брут с товарищами в повести Гоголя «Вий» перед ночевкой у ведьмы, как собьется с дороги Чичиков в «Мертвых душах» перед ночевкой у Коробочки. Петр Гринев погружается в «снежное море» — в мир смерти. (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 выл 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

вполне может идти об оживающем мертвце — порождении, воплощении стихии:

*Долго мертвый меж волнами  
Плыл качаясь, как живой;  
Проводив его глазами,  
Наш мужик пошел домой.  
<...>  
Уж с утра погода злится,  
Ночью буря настает,  
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....*

Стихия (снежной бури, воды, чумы) сгущается в человеческий (или звериный) образ и стучится к человеку. В гости к герою приходит двойник-антипод.

В «Капитанской дочке» буран сгущается 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».

«Или волк, или человек» — мы имеем дело с зооморфным двойником-антиподом. (А может быть, и с чертом, с бесом, сравните со

стихотворением Пушкина «Бесы»: «Сил нам нет кружиться доле; / Колокольчик вдруг умолк; / Кони стали... “Что там в поле?” — / “Кто их знает? пень иль волк?”») «Звериность» Пугачева оттеняется в романе и 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.*

Этот появившийся (из бурана-зверя) оборотень, как скоро выясняется, обладает звериным чутьем (именно тем качеством, которое должен в ходе обряда инициации приобрести будущий охотник):

*«Я уж решился, предав себя Божией воле, ночевать посреди 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), потом — сквозь ужасы русского бунта — и выводит, как в конечном счете получается, в мирную помещичью жизнь, но уже другим — прошедшим инициацию — человеком («Неожиданные происшествия, имевшие важное влияние на всю мою жизнь, дали вдруг моей душе сильное и благое потрясение»). Гринев чувствует 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».*

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...»*

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 послушанием. 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 бороδοю, 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; ком-*

ната 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».

Надо заметить, что двойник нередко является во сне или как бы во сне, то есть предстает перед просыпающимся героем словно в продолжение сна (потому что двойник-антипод – порождение души героя, он – внутри героя). Так появляется перед Николкой Турбиным Лариосик, 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» Достоевского:

*«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».*

В сказке герой попадает к Бабе-Яге или к людоеду. Во сне Гринева вместо умирающего отца «в постеле лежит мужик с черной бородой, весело на меня поглядывая». Это оживший мертвец (был «при смерти» и вдруг «вскочил»). 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 роль распорядителя этого обряда в первобытном обществе). Любопытен и топор. Жертвенный (ритуальный) топор (или жертвенный нож), играющий важную роль в обряде, довольно часто сопровождает появление двойника-антипода в художественном произведении (это может быть также шпага, копьё или гарпун). Например, 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 блестел кинжал,  
он знал мои глухие думы,  
но испустил лишь вздох угрюмый  
и, как видение, пропал.*

Любопытно, что в повести Достоевского «Двойник» Голядкин-младший отнимает у Голядкина-старшего важную административную бумагу именно при помощи хитрости с перочинным ножиком.

Нож мы видим в руке двойника в романе Гофмана «Эликсиры дьявола» (1815):

*«Башенные часы пробили двенадцать, когда я снова уловил тихий отдаленный стук, нагнавший на меня накануне такую жуть... Я старался не обращать на него внимания, но все громче раздавались мерные удары, а в промежутках кто-то по-прежнему стонал и смеялся... Хватив кулаком по столу, я крикнул во все горло:*

*— Потише вы там, внизу! — надеясь вернуть себе бодрость и разогнать овладевший мной страх, но там, под сводами нижнего этажа, все резче и пронзительней перекатывался хохот и слышался запинаящийся голос:*

*— Бра-тец мой, бра-тец... пусти меня к себе наверх... на-верх... открой... слышишь: открой!..*

*Прямо подо мной, в подполье, скребло, дребезжало, царапало, и в промежутках раздавались все те же стоны и смех; с каждой минутой все*

явственной звучали шорох, царапанье, скрежет... а в перерывах слышался глухой шум, точно от падения тяжелых глыб... Я вскочил, держа лампу в руке. Вдруг пол подо мной заколебался, я отступил и увидел, что на том месте, где я только что стоял, каменная плита начинает распадаться на мелкие куски. Я схватил ее и без особого труда приподнял. Сквозь дыру прорвался тусклый свет, и навстречу мне протянулась голая рука, в которой сверкал нож. Содрогнувшись от ужаса, я отпрянул. А снизу до меня донесся запинаящийся голос:

— Бра-тец! Бра-тец, Медард там, там, он лезет к тебе наверх... Бери же... бери... круши... круши... и в ле-лес... в лес!

Внезапно меня осенила мысль о бегстве; преодолевая страх, я схватил нож, который совала мне голая рука, и начал усердно отбивать известку, скреплявшую плиты пола. А некто, находившийся внизу, ловко орудовал, выталкивая плиты наружу. Уже четыре или пять плит были отброшены в сторону, как вдруг из-под пола поднялся обнаженный по самые бедра человек и, устремив на меня пристальный мертвенный взгляд, разразился безумным, насмешливым, наводящим ужас хохотом. Лампа ярко осветила его лицо... я узнал в этом призраке самого себя... и рухнул без чувств на пол.»

Появляется нож и в фильме Фрица Ланга «Метрополис» (1927) — 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 число, а как на картинку), то распознаете в ней наш код.

Ножом орудует и Маленькая разбойница в сказке Андерсена «Снежная королева» (1845), встреча Герды с которой может послужить примером инициации девочки, проводимой по мужскому образцу. Маленькая разбойница обладает как приметам «хозяйки зверей», так и приметам двойника-антипода (внешность-тьень, разбойность-инаковость, нож, объятие, обмен одеждой, угроза смерти, помощь героине):

« – Пусть она со мной играет! – сказала маленькая разбойница. – Пусть отдаст мне свою муфту и свое хорошенькое платьице, а спать она будет со мной в моей постельке! <...>

Маленькая разбойница была ростом с Герду, но сильнее, шире ее в плечах и гораздо смуглее; волосы у нее были темные, а глаза совсем черные и грустные. Она обняла Герду и сказала:

– Они не посмеют тебя убить, пока я сама не рассержусь на тебя. Ты, наверное, принцесса?

– Нет, – ответила Герда и рассказала ей обо всем, что ей пришлось пережить, и о том, как она любит Кая.

Маленькая разбойница серьезно поглядела на нее и сказала:

– Они не посмеют тебя убить, даже если я на тебя рассержусь, – скорей уж я сама тебя убью!

Она вытерла Герде слезы и засунула руки в ее красивую, мягкую и теплую муфточку. <...>

– Эту ночь ты будешь спать со мной, рядом с моими зверюшками, – сказала маленькая разбойница.

Девочек накормили и напоили, и они ушли в свой угол, где лежала солома, покрытая коврами. Над этим ложем на жердочках и шестах сидело около сотни голубей: казалось, что все они спали, но когда девочки подошли, голуби слегка зашевелились.

– Это все мои! – сказала маленькая разбойница. Она схватила того, что сидел поближе, взяла его за лапку и так трянула, что он забил крыльями.

– На, поцелуй его! – крикнула она, ткнув голубя прямо в лицо Герде. – А там сидят лесные пройдохи! – продолжала она, – Это дикие голуби, витютни, вон те два! – и показала на деревянную решетку, закрывавшую углубление в стене. – Их нужно держать взаперти, не то улетят. А вот и мой любимец, старина-олень! – И девочка потянула за рога северного оленя в блестящем медном ошейнике; он был привязан к стене. – Его тоже нужно держать на привязи, не то мигом удерет. Каждый вечер я щекочу его шею своим острым ножом. Ух, как он его боится!

И маленькая разбойница вытащила из расщелины в стене длинный нож и провела им по шее оленя; бедное животное стало брыкаться, а маленькая разбойница захохотала и потащила Герду к постели.

– А ты что, спишь с ножом? – спросила Герда и испуганно покосилась на острый нож.



– Я всегда сплю с ножом! – ответила маленькая разбойница. – Мало ли что может случиться? А теперь расскажи еще раз о Кае и о том, как ты странствовала по белу свету.

Герда рассказала все с самого начала. Лесные голуби тихо ворковали за решеткой, а остальные уже спали. Маленькая разбойница обняла одной рукой Герду за шею, – в другой у нее был нож – и захрапела; но Герда не могла сомкнуть глаз: девочка не знала, убьют ее или оставят в живых».

В кадре из фильма Акиры Куросавы «Идиот» (1951) по роману Достоевского «Идиот» (1868) мы видим нож, расположенный между Камеда-Мышкиным и Акамо-Рогожиным:



Герои разговаривают о нем следующим образом:

«– 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».

В ранней повести Достоевского «Хозяйка» (1847) (художественно слабой, но намечающей все основные темы его главных романов) уже намечена будущая линия «Идиота». Герой повести Ордынов (будущий князь Мышкин) встречается полубезумную

Катерину (будущая Настасья Филипповна) и старца с огненным взглядом, бывшего поволжского разбойника Мурина, «колдуна» и «чернокнижника», который, как и Ордынов, страдает «черной немочью» (падучей). Мурин — будущий Рогожин. Герой, «Прекрасная Дама» да двойник-антипод — ничего другого в повести нет. Появление ножа почти неизбежно:

*«Неподвижный смех, мертвивший все существо Ордынова, не сходил с лица Катерины. Неистощимая насмешка разорвала на части его сердце. Не помня, почти не сознавая себя, он облокотился рукою об стену и снял с гвоздя дорогой, старинный нож старика. Как будто изумление отразилось на лице Катерины; но как будто в то же время злость и презрение впервые с такой силой отразились в глазах ее. Ордынову дурно становилось, смотря на нее... Он чувствовал, что как будто кто то вырывал, подмывал потерявшуюся руку его на безумство; он вынул нож... Катерина неподвижно, словно не дыша более, следила за ним...*

*Он взглянул на старика...*

*В эту минуту ему показалось, что один глаз старика медленно открывался и, смеясь, смотрел на него. Глаза их встретились. Несколько минут Ордынов смотрел на него неподвижно... Вдруг ему показалось, что все лицо старика засмеялось и что дьявольский, убивающий, леденящий хохот раздался наконец по комнате. Безобразная, черная мысль, как змея, проползла в голове его. Он задрожал; нож выпал из рук его и зазвенел на полу. Катерина вскрикнула, как будто очнувшись от забытья, от кошмара, от тяжелого, неподвижного виденья... Старик, бледный, медленно поднялся с постели и злобно оттолкнул ногой нож в угол комнаты. Катерина стояла бледная, помертвевшая, неподвижная; глаза ее закрывались; глухая, невыносимая боль судорожно выдавилась на лице ее; она закрылась руками и с криком, раздирающим душу, почти бездыханная, упала к ногам старика...»*

До этого Мурин чуть не убивает Ордынова из ружья (ружье здесь — современный синоним ритуального ножа), а также рассказывает ему, что как-то чуть не зарезал Катерину:

*« — Да! Это ты, — сказал Мурин, приподымаясь и садясь на постели. — Ты мой жилец. Виноват я перед тобою, барин, согрешил и обидел тебя незнамо-неведомо, пошалил намедни с ружьем. Кто ж те знал, что на тебя тоже находит черная немочь? А со мною случается, — прибавил он хриплым, болезненным голосом, хмуря брови свои и невольно от-*

*вода глаза от Ордынова. — Беда идет — не стучит в ворота, как вор подползет! Я и ей чуть ножа ономясь в грудь не всадил... — примолвил он, кивнув головой на Катерину. — Болен я, припадок находит, ну, и довольно с тебя! Садись — будешь гость!»*

Вернемся к «Капитанской дочке». Стоит обратить внимание на «черную бороду» страшного мужика. Во-первых, он — «тень» героя, его «черный человек», отсюда и черный цвет. Черный цвет — цвет смерти (как иногда и белый), знак неизбежной слепоты героя (а также его невидимости) при его попадании в иной мир. (Сравните: князь Мышкин — «очень белокур», а Рогожин — «почти черноволосый».) Между прочим, у настоящего Пугачева борода была русая, но Пушкину нужно, чтобы она была черная. Во-вторых, двойнику-антиподу часто свойственна повышенная, подчеркнутая волосатость: либо борода знатная, либо волосы лохматые (или кудрявые). Ведь он отчасти зверь.

Посмотрите, например, на кадр из фильма Леоса Каракса «Святые моторы» (Holy motors, 2012, название можно перевести и как «чертовы моторы»). 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 убитого двойника наголо,

а также бреет его). Двойника зовут Тео (что намекает на его божественную сущность). Погибнув, он затем оживает.

Звериность двойника-антипода нередко подчеркивается и его одеждой. Например, Рогожин «был тепло одет, в широкий, мерлушечий, черный, крытый тулуп». (В «черном тулупе» явления сразу два признака двойника-антипода.)

Посмотрите с этой точки зрения на облик старика Мурина из повести Достоевского «Хозяйка» (примечательно, что красавица и старик словно сняты герою повести):

*«В припадке глубоко волнующей тоски и какого-то подавленного чувства Ордынцов прислонился к стене в самом темном углу церкви и забылся на мгновение. Он очнулся, когда мерный, глухой звук двух вошедших прихожан раздался под сводами храма. Он поднял глаза, и какое-то невыразимое любопытство овладело им при взгляде на двух пришельцев. Это были старик и молодая женщина. Старик был высокого роста, еще прямой и бодрый, но худой и болезненно бледный. С вида его можно было принять за заезжего откуда-нибудь издалека купца. На нем был длинный, черный, очевидно праздничный, кафтан на меху, надевший нараспашку. Из-под кафтана виднелась какая-то другая длиннополая русская одежда, плотно застегнутая снизу до верха. Голая шея была небрежно повязана ярким красным платком; в руках меховая шапка. Длинная, тонкая, полуседевая борода падала ему на грудь, и из-под нависших, хмурых бровей сверкал взгляд огневой, лихорадочно воспаленный, надменный и долгий. Женщина была лет двадцати и чудно прекрасна. На ней была богатая, голубая, подбитая мехом шубейка, а голова покрыта белым атласным платком, завязанным у подбородка. Она шла, потупив глаза, и какая-то задумчивая важность, разлитая во всей фигуре ее, резко и печально отражалась на сладостном контуре детски-нежных и кротких линий лица ее. Что-то странное было в этой неожиданной паре».*

Вновь возвращаемся к «Капитанской дочке». После ночевки 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 затрещали. 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 (так князь Мышкин с Рогожиным обмениваются крестиками). Во-вторых, значительно и то, чем именно меняются. Крестики — символы возрождения, преодоления смерти, тулупы — звериные шкуры. (Пугачев грозитя 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 зооморфного (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 в конечном счете 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 почти как кивающая мертвая голова. Отдельную от тела голову, беседующую с героем и играющую важную роль в его судьбе, мы встречаем, например, в юношеской поэме Пушкина «Руслан и Людмила» (1820). В сказочном или романтическом произведении герою может встретиться оживший мертвец, кивком подающий ему знак. В реалистическом (более-менее) романе этого быть не может. Но Пушкину было необходимо подчеркнуть живую связь героя с его двойником-антиподом, ушедшим обратно в иной мир (в ту снежную бурю, из которой он появился). Выходом из положения стало максимальное сближение кивка и смерти. (Можно было, конечно, просто дать герою увидеть сон, но это менее интересно.)

Двойнику вообще свойственно кивать герою — как, например, мы это видим в повести Достоевского «Двойник»:

*«Незнакомец сидел перед ним, тоже в шинели и в шляпе, на его же постели, слегка улыбаясь, и, прищурясь немного, дружески кивал ему*

головою. Господин Голядкин хотел закричать, но не мог, – протестовать каким-нибудь образом, но сил не хватило. Волосы встали на голове его дыбом, и он присел без чувств на месте от ужаса. Да и было от чего, впрочем. Господин Голядкин совершенно узнал своего ночного приятеля. Ночной приятель его был не кто иной, как он сам, – сам господин Голядкин, другой господин Голядкин, но совершенно такой же, как и он сам, – одним словом, что называется, двойник его во всех отношениях».

В «Капитанской дочке» та же кивающая неживая фигура, что в пушкинском «Каменном госте»: «Статуя кивает головой в знак согласия». (Кстати сказать, потом статуя командора будет стучаться в дом, как и утопленник в одноименном стихотворении: «Что там за стук?.. о скройся, Дон Гуан».)

В испанской традиции есть и другой вариант встречи дона Хуана с ожившим мертвецом – а именно встреча с говорящим черепом. Например, в народном романсе «Дон Хуан» (перевод 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,  
Прянул череп, как живой.  
«Я тебя к себе на праздник  
Приглашаю ввечеру».  
«Ты не смейся, кабальеро,  
Нынче буду на пиру».*

(Сравните с аналогичным элементом сюжета в русской сказке, о котором рассказывает Пропп в главе «Мертвая голова» кни-

ги «Исторические корни волшебной сказки»: «“Шел и запнулся за мертвую богатырскую голову. Взял да и толкнул ее ногой. Та и говорит: “Не толкай меня, Иван Туртыгин! Лучше схорони в песок””. Иван действительно хоронит голову в песке, и та указывает ему, где взять волшебные ягоды, которые по ходу действия ему нужны».)

Словом, отделенная от тела живая голова — одна из разновидностей двойника-антипода — что-то говорит герою или подает ему знак (например, кивает).

Любопытна голова Квикега (двойника-антипода Измаила в романе «Моби Дик»). Она похожа на мертвую голову, которую бывший каннибал (между прочим, «смуглый молодой человек» — то есть «тень» героя) намерен продать:

*« — Да я проломлю его дурацкую голову! — снова возмутился я невразумительной болтовней хозяина [гостиницы].*

*— Она и так проломана.*

*— Проломана? То есть как это проломана?*

*— Ясное дело, проломана. Поэтому-то, я думаю, он и не может ее продать. <...>*

*Этот гарпуник, о котором я вам говорю, только недавно вернулся из рейса по Южным морям, где он купил 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».*

*«...он взял новозеландскую голову — вещь достаточно отвратительную — и запихал ее в мешок. Затем он снял шапку — новую бровую 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».*

При встрече с двойником-антиподом снимаемая (с двойника или с героя) шапка подчас выступает как символ отделенной, съемной головы. Более того, между героем и двойником может быть произведен обмен шапками — например, в фильме 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 (в обнимку), с обоих слетели шапки. (В фильме есть и другие приметы того, что Белов встретил своего двойника-антипода, который изменил судьбу Белова — причем совершенно невольно. Например, Белов, чтобы получить разрешение на свидание с Беликовым в исправительной колонии, называет его своим двоюродным братом. Кстати сказать, в колонии лохматого, черноволосого Беликова обрили. Сама фамилия двойника-антипода здесь является измененным отражением фамилии героя.)

Как туловище без головы, так и голову без туловища мы встречаем в рассказе Джозефа Конрада «Тайный сообщник» (1910). Двойник-антипод героя-рассказчика (капитана) появляется из моря (он — подплывший ночью беглец с другого судна):

*«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».

Появлению двойника-антипода в рассказе предшествует загадочное появление на борту корабля скорпиона, но об этом двойническом признаке мы поговорим позже. 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».*

(Обратите внимание на кивок.) В конце рассказа капитан отдает собирающемуся уплыть двойнику свою шляпу, которая, упав с головы двойника в море, спасает капитана и его корабль:

*«Я сорвал свою широкополую шляпу и в темноте стал натягивать 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 неведе-*

нии. А! Ее отнесло вперед, она предостерегала меня как раз вовремя, что корабль взял задний ход».

Шляпа здесь замещает «съемную» голову.

Оживающая, кивающая или что-либо сообщающая герою статуя (или картина) в художественном произведении — это обычный идол, к которому обращается верующий в него человек и который отвечает на обращение (а иногда и перехватывает инициативу разговора). Но что такое идол? Это живой мертвец (или мертвец, оживающий при обращении к нему), это Кощей Бессмертный.

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 смирителем вольной и губительной водной стихии (строителем Петербурга среди финских болот: «Люблю тебя, Петра творенье, / Люблю твой строгий, стройный вид, / Невы державное течение, / Береговой ее гранит...»), но и ее порождением, ее олицетворением. 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.

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, насытись разрушеньем  
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,  
Спешат разбойники домой,  
Добычу по пути роняя.*

Итак, мы нашли в Пугачеве целый набор признаков двойника-антипода. Сколько бы их ни было (я насчитал семь, к которым можно добавить и восьмой, а именно столь типичный для двойника особенно выразительный взгляд: «Я взглянул на полаты и увидел черную бороду и два сверкающие глаза»), все они объединены общей «мыслительной основой»: ролью «вожатого» через смерть: через пугачевский бунт (который предвосхищается в романе бураном).

Надо заметить, что чертами двойника-антипода обладают еще два персонажа исторического (а по сути своей сказочного) романа Пушкина. И азартная игра Гринева с Зуриным (как символ угадывания судьбы), и его дуэль со Швабриным (как символ прохождения через смерть) изобличают в этих двух антагонистах Гринева добавочных двойников-антиподов.

Швабрин ранит Гринева (как бы приносит его в жертву или невольно посвящает в рыцари). Кроме того, Гринева, нырнув в мир смерти (в мир русского бунта), выходит невредимым (подобно Ивану в сказке Ершова «Конек-горбунок», ныряющему в кипящее молоко), а Швабрин погибает. Швабрин, кстати сказать, смугл лицом («ко мне вошел молодой офицер невысокого роста, с лицом смуглым и отменно некрасивым, но чрезвычайно живым»).

Иван Иванович Зурин — это первая встреча Гринева, выехавшего 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, кажется, к сексу («поедем к Аринушке»). Роль жертвенного ножа у Зурина играет бильярдный кий, видим мы и халат — довольно обычное для двойника-антипода облачение:

*«Вошел в бильярдную, увидел я высокого барина лет тридцати пяти, с длинными черными усами, в халате, с кием в руке и с трубкой в зубах».*

(Вспомните, кстати: «...он встретился с Ноздревым, который был также в халате, с трубкою в зубах»).

В конце повести Гринев, увозя Машу из пугачевских мест, вновь встречает Зурина, и эта встреча оказывается для него спасительной:

*«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?»*

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 квартиросъемщика в повести Кафки «Превращение», три банковских чиновника в романе Кафки «Процесс», три дороги перед богатырем, «три деревца человеческой доли» (в нартовских сказаниях), три карты в пушкинской «Пиковой даме», три судьбоносных дня («Если через три дня я не ворочусь...» — говорит Гринев Савельичу).

Буря (а также бунт) в «Капитанской дочке» — «источник жизни и смерти», соответствующий мифическому зверю, поглощающему и извергающему героя. Но тогда какую роль играет в жизни Гринева Маша (Марья Миронова)? Конечно, судьбообразующую, как и Пугачев. С Пугачевым Гринев связан «странным сцеплением обстоятельств», с Машей 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».*

Марья Миронова — не напоминает ли это имя Марью Моревну из русской сказки? (В этом смысле примечательна поговорка, поставленная эпиграфом к главе «Суд»: «Мирская молва — Морская волна», основанная на переключке слогов *мир — мор*.) Правда, Марья Миронова оказывается как бы в плену у Пугачева, в то время как Марья Моревна сама держит в плену Кощея (но при этом с той целью, чтобы не оказаться в плену у него):

*«Он [Иван-царевич] не вытерпел: как только Марья Моревна уехала, тотчас бросился в чулан, отворил дверь, глянул — а там висит Кощей Бессмертный, на двенадцати цепях прикован...»*

Главное в мифе — не кто у кого в плену, а сам факт плена.

Посмотрите — вот эти сказочные персонажи на картине Виктора Васнецова «Марья Моревна и Кощей» (1926):



Глядя на картину, можно подумать, что «богиня жизни и смерти» и Кощей о чем-то уже договорились (хотя это и не так).

Маша находится во враждебном для Гринёва войске — и он вынужден в него проникнуть, то есть Маша невольно вовлекает его в смертельную опасность — в логово Пугачёва (но без это-

го не будет ему счастья). Так что и эта милая девушка выступает в роли «источника жизни и смерти».

Марья Моревна же сама умерщвляет целое войско:

*«Собрался в дорогу, 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 королевна».*

«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 (Богородицею и Заступницей). Так что Марья Моревна — богиня не только смерти, но и жизни.

Подобную роль в христианской народной традиции играют так называемые «черные мадонны» — например, Дева Мария Гуадалупская (называемая также «Моренинья» — «Смутлянка»), 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 моря, 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.

Маша в конечном счете спасает Гринева — причем не одна, а с помощью императрицы (таким образом, его выручает удвоенная богиня — молодая и старая).

\* \* \*

Известно, что 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, подобно Цирцее в «Одиссее», превращающая богатырей в зверей (Цирцея — в свиней, Маринка — в туров). Такова и Марья Моревна русской волшебной сказки, умерщвляющая целое войско и держащая в плену Кощея.

Русские слова 'смерть', 'мертвый', 'мор' родственны древнеиндийскому слову 'mrtis' (смерть), латинским словам 'morigor' (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 (так, в рассказе «Случай со знатным клиентом» мы читаем: «Если ваш человек опаснее, чем покойный профессор Мориарти или чем здравствующий полковник Себастьян Моран, тогда с ним действительно стоит встретиться»), как морлоки — подземные гуманоиды-людоеды из романа Герберта Уэллса «Машина времени», как доктор Морó из романа Уэллса «Остров доктора Моро» (своего рода «хозяин зверей»), как Мориц из драмы Ведекинда «Пробуждение весны» (двойник-антипод Мельхиора, простреливший себе голову и явившийся затем Мельхиору в виде духа с головой под мышкой), как исполинский воин Морольд из истории о Тристане и Изольде (убитый Тристаном, но при этом раненный Тристана отравленным копьём, — после чего Тристан попадает к сестре исполина и к ее дочери белокурой Изольде, которая его исцеляет), и т. п.

От того же корня произошли древнеирландское слово 'morigain' (королева духов), сербское слово 'мора' (ведьма; домо-

вой; кошмар), русские слова 'кикимора' (ночное привидение; домашний дух, который прядет по ночам), 'морок/мрак', 'мороз/мраз', 'мара' (призрак; грезы, наваждение).

Илья Муромец, возможно, действительно был из Мурома, но в мифе название реального города становится эпитетом героя, который говорит о его прохождении через смерть. Он потому Муромец, что имеет отношение к смерти (к «мору»). (Отсюда и фамилия старика Мурина из повести Достоевского «Хозяйка».) Варианты прозвища Ильи: Моровлин, Муровец. Мы уже говорили о том, как и почему Илья Муромец попадает к Святогору в карман (подобно тому как Одиссей попадает в пещеру Полифема, как Вяйнямёйнен отправляется внутрь великана Випунена). Ту же символическую роль, что и Муром, играет в истории Ильи Муромца Чернигов — «Черни-город», под которым происходит бой нашего героя с обложившей город ратью («Под Черниговом силушки черным-черно, / Черным-черно, как черна ворона»). Это черный город — город смерти. Кроме того, Илье приходится проехать через «Черную Грязь» и «реку Смородину» («Ехал мимо эту Грязь да мимо Черную, / Мимо славну реченку Смородину...»). «Реченька Смородина» — это река «сморода» (то есть смрада), река гнили и смерти.

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 в романе Булгакова проходит Иван Бездомный, Маргарита и мастер для него — «источник жизни и смерти» и двойник-антипод соответственно.)

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». (Свидригайлов — двойник-антипод Раскольникова.) Такая поездка в Америку-смерть, понятное дело, есть отголосок



слов Печорина из лермонтовского «Героя нашего времени»: «... поеду в Америку, в Аравию, в Индию, — авось где-нибудь умру на дороге!» Фраза звучит, кстати сказать, как стихи — даром что проза: «в Америку» созвучно слову «умру», «в Индию» созвучно «где-нибудь», «в Аравию» созвучно «на дороге» (звук «р», окруженный повторяющимися гласными с ударением на втором из них).

\* \* \*

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; странная красота! Князь смотрел с мимуту, потом вдруг спохватился, огляделся кругом, поспешно приблизил портрет к губам и поцеловал его».*

Князь целует портрет, для него он — живой. Если бы это было какое-либо фантастическое произведение, то портрет Настасьи Филипповны просто ожил бы перед героем. Так для верующего оживает икона или идол. В «реалистическом» же произведении герой может, например, сначала увидеть изображение женщины, символизирующей для него «богиню жизни и смерти» (обратите внимание на контрасты в лице Настасьи Филипповны, на ее странную и невыносимую красоту, на бледность, впалые щеки и горящие глаза — типичная, между прочим, богиня смер-

ти, которой не хватает только акцентированных зубов), а затем ее встретить.

Подобное происходит и 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 выстулавший 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, которою 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...»*

Обратите внимание на фразу: «Только потому она была не живая, что она была красивее, чем может быть живая». Речь, пожалуй, идет о богине, которая — подобно Кощею Бессмертному — вечно живая и вместе с тем неживая, мертвая. Вполне логично, что такая женщина в романе погибает. (Анна вообще коренным образом связана со своими портретами. С одного из них она смотрит на Каренина: «Непроницаемые глаза насмешливо и нагло смотрели на него». Вронский же не дописывает портрета Анны — и она гибнет.)

Оживающими статуями, портретами, куклами просто кишит готическая и романтическая литература. В романе Гофмана «Эликсиры дьявола» монаху Медарду его, условно говоря, Прекрасная Дама является сначала как Аврелия (однако он не ви-

дит 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 прибиравшего церковь послушника гулко отдавались под высокими сводами. Вдруг невдалеке от меня зашепестело, 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 неопишуемой 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 исступленной 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».*

В конце романа Гофмана «Эликсиры дьявола» происходит убийство «Прекрасной Дамы». Ее закалывает двойник героя — как в романе Достоевского «Идиот» Настасью Филипповну закалывает двойник-антипод князя Мышкина — Рогожин (между прочим, в одном из писем Достоевский отметил, что «для развязки романа почти и писался и задуман был весь роман»):

*«— Что с тобой, Медард? — шепотом спросил меня приор. — Ты странно ведешь себя, восстань на брань с Искушителем, 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 алели от жарких молитв и сознания торжественности минуты, а устремленный в небо взор светился неземным восторгом.*

*<...> С необычайной силой пылала у меня в сердце страсть... бушевало дикое вождение...*

*“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 ключьями сутана капуцина. Я узнал в нем моего омерзительного двойника, но в тот самый миг, когда я, почуввав недоброе, рванулся ему наперерез, безумное чудовище перепрыгнуло низкую решетку перед иконостасом. Монахини, завопив, бросились врассыпную, аббатиса крепко обхватила Аврелию.*

*– Ха-ха-ха! – 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!..»*

*Герой губит Прекрасную Даму – как бы против своей воли, пуская в ход своего дьявольского двойника. Тут примечательно и пронзительное «ха-ха-ха» – таким дьявольским смехом часто смеется двойник-антипод или «богиня жизни и смерти».*

*Убивая «Прекрасную Даму», двойник-антипод осуществляет тайную волю героя. Посмотрите на кадр из фильма Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» (1920):*



Чезаре, сомнамбула, находясь постоянно в бессознательном состоянии, по воле доктора Калигари совершает убийства (закалывая свои жертвы длинным ножом). По сути же Чезаре — мертвец (доктор его лишь периодически оживляет, выпуская из ящика-гроба для совершения преступления) и кукла (пока Чезаре «на работе», Калигари укладывает в ящик его подобие — куклу, чтобы все думали, что Чезаре спит). Само имя доктора указывает на двойничество — на двойника-«тень» (Кали — Гари).

(На протяжении почти всего фильма Чезаре является двойником доктора. Однако в конце фильма мы понимаем, что все события суть бред сумасшедшего Франца — пациента в клинике для душевнобольных. Франц принимает директора клиники за легендарного доктора Калигари, а пациентку, считающую себя королевой, — за девушку, которую чуть не убил Чезаре по воле Калигари. В результате получается цепочка двойников: Франц → Калигари → Чезаре.)

Несмотря на свою смерть, «Прекрасная Дама» может вернуться — в виде Страшной (Ужасной) Дамы. Такую 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 тяжко, 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 Мэдилейн. 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».*

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».*

С Раскольниковым словно играют в поддавки — все у него идет как по маслу («...слишком уж все удачно сошлось... и сплелось... точно как на театре»). «Точно как на театре» означает, что все происходит художественно. Его словно ведет злая Муза («чёртова бабушка») — или сам чёрт («я ведь и сам знаю, что меня чёрт тащил»). Раскольников охвачен каким-то темным вдохновением, позволяющим ему чувствовать «влияния» и видеть «совпадения»:

*«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».*

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! Мецанин, 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. В самую эту минуту в углу, между маленьким шкафом и окном, он разглядел как будто висящий на стене салоп. "Зачем тут салоп? — подумал он, — ведь его прежде не было..." Он подошел потихоньку и догадался, что за салопом как будто кто-то прячется. Осторожно отвел он рукою салоп и увидал, 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. 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 смотрят, — но все притаились и ждут, молчат!.. Сердце его стеснилось, ноги не движутся, присосли... Он хотел вскрикнуть и — проснулся».

Здесь интересны и лунный свет (предвещающий встречу с богиней луны), и хохот ведьмы (вспомним хохот старика Мурина перед собирающимся его зарезать Ордыновым из повести «Хозяйка»: «Вдруг ему показалось, что все лицо старика засмеялось и что дьявольский, убивающий, леденящий хохот раздался наконец по комнате»), и заманивающий в логово ведьмы сторбленный мещанин в халате.

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».*

Пиковая дама — оживающее изображение.

Поглядим в связи со старухой-ведьмой на двух двойников Раскольниковова — Мармеладова и Свидригайлова (оба, кстати сказать, гибнут).

Мармеладов (обратите внимание и на звуковой состав имени) вроде бы к старухе-процентщице никакого отношения не имеет. Однако Раскольников встречает его сразу после того, как выходит от Алены Ивановны.

Раскольников как бы теряет дорогу (подобно Петру Гриневу перед встречей с Пугачевым, подобно Чичикову перед встречей с Коробочкой) и спускается в «случайную» распивочную, где все грязно, липко, где «все пропитано винным запахом». Словом, распивочная похожа на некий потусторонний, подземный мир (или даже на чрево мифического зверя):

*«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 беспрерывно 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-чиновниче. Но он был в беспокойстве, ерошил волосы и подпирал иногда, в тоске, обеими руками голову, положе продранные локти на залитый и липкий стол. Наконец он прямо посмотрел на Раскольников и громко и твердо проговорил:*

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

Пьяный оборванец — в этом явлены сразу два признака двойника-антипода: характерное для него состояние измененного сознания (иногда это сумасшествие — полное или частичное, иногда — утрата памяти) и разорванность, расчлененность, избитость проходящего через смерть посвящаемого (не случайно Мармеладов будет раздавлен). 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»). Кроме того, как пишет Виктор Шкловский в книге «За и против. Заметки о Достоевском» (1957), «история Мармеладова, принявшего жертву Сони, становится параллелью истории Раскольникова, потому что Раскольникову предлагается воспользоваться жертвой Дуни: сестра собирается идти замуж для того, чтобы помочь брату».

Заметим и двоих пьяных, встреченных Раскольниковым при входе в распивочную, здесь предвещающих встречу с двойником-антиподом, подчеркивающих сам принцип двойничества. Назовем таких двойников (как бы перпендикулярных линии основного действия) «пустыми двойками» или «пустыми двойниками». Таковы и два писаря, повстречавшиеся Свидригайлову незадолго до его самоубийства:

*«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».*

А также два сослуживца Голядкина (в повести Достоевского «Двойник»), которых он встречает в самом начале той неприятной истории, которая с ним приключилась:

*«На повороте с Литейной на Невский проспект он вздрогнул от одного самого неприятного ощущения и, сморщась, как бедняга, которому*

*наступили нечаянно на мозоль, торопливо, даже со страхом прижался в самый темный уголок своего экипажа. Дело в том, что он встретил двух сослуживцев своих, двух молодых чиновников того ведомства, в котором сам состоял на службе».*

Говоря о «пустых двойниках», можно вспомнить и двоих помощников землемера в романе Кафки «Замок» — между прочим, вполне зооморфных и даже хтонических («две змеи»):

*«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».*

Симпатичны также два брата Марфиньки в «Приглашении на казнь» Набокова:

*«...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».*

«Пустой двойкой» (предвещающей появление двойника-антипода — м-сье Пьера) является даже само имя главного героя — Цинцинната, что становится понятно из фразы: «А вот почему ты такой скучный, кислый, Цин-Цин?» Кстати сказать, этому Цин-Цину (по словам м-сье Пьера) собираются «делать чик-чик».

В романе «Моби Дик, или Белый кит» капитан Ахав говорит своим перпендикулярным двойникам (о его прямых двойниках-антиподах речь впереди):

*«Вы двое точно два полюса у единого целого. Старбек — это Стабб наоборот, а Стабб — это Старбек; и вдвоем вы представляете весь род людской».*

Вернемся к Свидригайлову — основному двойнику (и антиподу) Раскольникова: «Ну, не сказал ли я, что между нами есть кака-

я-то точка общая, а?» Причем «общая точка», о которой здесь говорит Свидригайлов Раскольникову, заключается в способности грезить наяву, видеть привидения. Объединяет этих персонажей и то, что по первоначальному замыслу автора застрелиться должен был Раскольников. Получается, что Свидригайлов застрелился как бы вместо него, за него.

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. (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. <...> самый страшный грех, для которого прощения нет и быть не может, и этим самым страшным преступлением я казнил Ставрогина в “Бесах”».) Свидригайлов не совершал этого преступления на самом деле (хотя по первоначальному замыслу романа должен был его совершить), однако сны о, так сказать, обиженной девочке его посещают. В подобном преступлении потом окажется виновен Ставрогин, 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.

Любопытно, что нечто подобное мы встречаем в дневниковой записи Франца Кафки (от 2 января 1912 года): в детстве перед сном он нередко воображал, как въезжает в экипаже, запряженном четверкой коней, в еврейское местечко, освобождает своим начальственным словом без вины побитую красивую девушку (“ein mit Unrecht geprügeltes schönes Mädchen”) и увозит ее с собой. При

этом писатель справедливо отмечает, что данная фантазия питалась, видимо, преждевременной нездоровой сексуальностью.

Наиболее ясно Муза Достоевского проявилась в образе девочки-подростка Нелли из романа «Униженные и оскорбленные» (1861) — «трепещущей и измученной», страдающей падучей болезнью, обреченной на смерть из-за «органического порока в сердце». Прототипом Нелли, как известно, является девочка-подросток Миньона из романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1796), умирающая от разрыва сердца (Возможно, первый вариант названия романа Достоевского и был — «Миньона».) Миньону, кстати сказать, бьют:

*«Вильгельм бросился туда посмотреть, что случилось, и, протиснувшись сквозь толпу, с ужасом увидел, что хозяин трупы канатных плясунов за волосы тащит из дома загадочную девочку и немилосердно колотит хрупкое тельце рукояткой хлыста.*

*С быстротой молнии ринулся на него Вильгельм и схватил его за грудь.*

*— Отпусти ребенка! — вне себя закричал он. — Иначе одному из нас несдобровать.*

*С такой силой, какую дает лишь гнев, стиснул он негодяю горло, едва не задушив его; тот выпустил девочку и стал отбиваться от противника. Кое-кто из тех, что жалели девочку, но не хотели ввязываться в драку, сразу же набросились на канатоходца и отняли у него хлыст, не скупясь на угрозы и поношения. А тот, лишившись всякого оружия, кроме языка, принялся браниться и сквернословить. Эта ленивая, негодная тварь отлынивает от своих обязанностей — не желает проплясать танец между яйцами, который обещан им публике. Он забьет ее до смерти, и никто не смеет ему помешать».*

«Танец между яйцами» (с завязанными глазами), который Миньона в дальнейшем танцует только перед Вильгельмом и только по своей воле, — символ искусства вообще (что открывает нам в Миньоне Музу). К Миньоне мы еще вернемся.

Поглядим 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 поломоиная тряпка, платьишке, 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 “мамася плибьет”, про какую-то чашку, которую “лязбиля” (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 башиачонки 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 изпод них выглядывает лукавый, острый, какой-то недетски подмигива-



ющий 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 [камелия — здесь: женщина сомнительного поведения, от названия романа А. Дюма-сына «Дама с камелиями»], нахальное лицо продажной камелии из французенок. 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... 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 романа Брэма Стокера «Дракула» (1897), также готовую проснуться? (Один румянец чего стоит!):

«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».

Надо заметить, что и гётевская Миньона предстает как «живой мертвец» — 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».

И не напоминает ли девочка из сна Свидригайлова жившую, смеющуюся старуху-процентщицу из сна Раскольникова? Между прочим, 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», где ведьма-старуха оборачивается прекрасной панночкой? Которая восстает из гроба, чтобы покарать своего убийцу (Хому Брута):

*«Медленно поворотил он голову, чтобы взглянуть на умершую и... Трепет пробежал по его жилам: пред ним лежала красавица, какая когда-либо бывала на земле. <...> Она лежала как живая. <...> Рубины уст ее, казалось, прикипали кровию к самому сердцу. Вдруг что-то страшно знакомое показалось в лице ее.*

*— Ведьма! — вскрикнул он не своим голосом, отвел глаза в сторону, побледнел весь и стал читать свои молитвы.*

*«Это была та самая ведьма, которую убил он».*

*“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 поперечивающему 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 покатились слеза, и когда она остановилась на щеке, то он различил ясно, что это была капля крови. <...>*

*“Ну, если подымется?..”*

*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».

«Хозяйка зверей», будучи «источником жизни и смерти», вступает с героем в любовную связь и убивает его (или погибает сама от его руки — для мифа важно, чтобы при встрече произошло убийство, а кто кого убивает — совершенно неважно). Достоевский в «Преступлении и наказании» разделил эти две линии, отдав убийство Раскольникову, а эротику — Свидригайлову. В современной Достоевскому французской литературе, однако, эти две линии (так сказать, Танатоса и Эроса) обычно соединяются в таком популярном герое, как сексуальный маньяк-убийца.

Посмотрим два примера.

Первый пример. С грезой Свидригайлова о маленькой девочке перекликается фантазия из «Песен Мальдорора» (1869) Лотреамона (Изидора Дюкасса), которой автор зло пародирует современную ему «сострадательную» беллетристику — вскрывая садистическую основу этого, говоря словами Набокова, «защитного цвета сострадания»:

*«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 простолюдинка, жилистою рукою схватила ее за косы, отхлестала по щекам и потащила домой, точно заблудшую овцу, а девочка гордо молчала. Из 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 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 притворщица 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 прикосновением к человеческой руке. Горе тому, кто мне ее протянет! И ты, дитя, увы, не ангел, а человеческая дочь, 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 затрещат, 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, зарыться пальцами в нежнейший детский мозг и смазать этою целительною мазью свои воспаленные вечной бессонницей глаза. Или сшить твои веки тонкой иглою, так что мир для тебя погрузится во тьму и ты не сможешь ступить ни шагу без поводья — и уж не я им буду! Или, мощно рванув, раскрутить тебя за ноги, точно пращу, и со всего размаху швырнуть в стену. Брызнут во все стороны капли невинной крови, и каждая, попав на чело-

*веческую 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 расплющится о стену, как спелая груша, и не упадет на землю, а прилипнет, однако же собаки, как известно, способны иной раз подпрыгнуть на изрядную высоту».*

Похоже на «Записки из подполья» Достоевского, доведенные до предела (особенно на вторую часть — «По поводу мокрого снега»). «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 — 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 возрастающее, чувственное влечение. Другие юноши 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 вонзал этот нож в горло Рубо [Рубо — муж Северины] <...> горячая кровь лилась из зияющей раны, обагрляла ему руки, и Жак чувствовал, как насыщается видом этой дымящейся крови. Он убьет его, он решил, 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 ка-

*кой-то внутренний толчок, вскочил и сел на кровати, задыхаясь. Убить этого человека? Господи! Да какое он имеет право? Если ему надоедала муха, он со спокойной совестью давил ее ладонью. Однажды ему попала под ноги кошка, он пинком переломил ей ребра, правда, он не хотел этого. 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».*

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, окрасивший 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 зарубленных старухи-процентщицы и ее сестры Лизаветы выступает замученная и убитая лошадь из сна Раскольниковова (сравните также с параллельными падением и гибелью Анны Карениной и лошади Фру-Фру в романе Толстого), то в «Человеке-звере» подобным символом становится потерпевший аварию паровоз Жака (машиниста). (Любопытно, что Жак назвал свой паровоз «Лизон».) Разбитый паровоз у Золя прямо сопоставляется с издыхающей лошадейю:

*«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 испускала дух. Возле Лизон лежала живая еще лошадь с оторванными передними ногами, из ее прорванного брюха вываливались внутренности, голова судорожно откинулась в не-*

*выносимой муке. Видно было, что она ржет, но ржания не было слышно, его заглушало предсмертное шипение машины».*

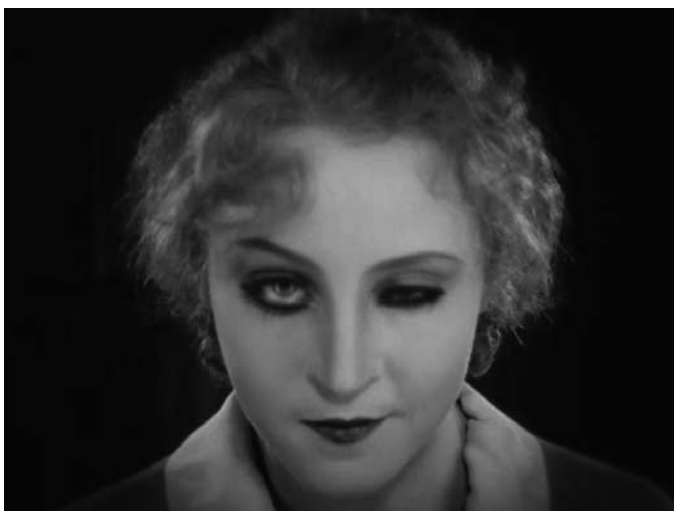
Эта трагическая лошадь прибрела в литературу из романа Виктора Гюго «Отверженные» (1862) — из главы «Смерть лошади» (у Гюго смерть лошади символизирует гибель Фантины — матери Козетты). Но в «мыслительной основе» здесь происходит жертвоприношение: смерть «хозяйки зверей» и смерть мифического зверя — синонимы.

\* \* \*

В повести Пушкина «Пиковая дама» Германну кажется, что мертвая графиня ему подмигивает:

*«...Германн решился 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, оступился и навзничь грянулся об землю».*

Ничего удивительного, конечно: нужно же мертвецу, статуе или картине как-то подать знак герою: можно кивнуть, можно подмигнуть... Посмотрите, например, на подмигивающую Лже-Марию из фильма Фрица Ланга «Метрополис»:



Живой человеческий облик Лже-Марии обманчив: это женщина-робот, которую создал изобретатель Ротванг, придав ей облик похищенной им Марии (вспомните Копполу и сконструированную им куклу Олимпию из повести Гофмана «Песочный человек»). В фильме Лже-Марию неоднократно называют и ведьмой.

Вспомните также подмигивание девочки из сна Свидригайлова («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»).

Маргарита в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» не подмигивает, однако косит на один глаз:

*«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».*

Эта разность глаз Маргариты перекликается и с разными глазами Воланда («Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз черный, левый почему-то зеленый. Брови черные, но одна выше другой. Словом — иностранец»), 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»), и с бельмом на глазу Азazelло («маленький, но с атлетическими плечами, рыжий, как огонь, один глаз с бельмом, рот с клыком»).

Воланд может и прищуриться («тут иностранец прищурился на Берлиоза»). Как и пиковая дама («В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась»). Как и Пугачев («Пугачев смотрел на меня пристально, изредка прищуривая левый глаз с удивительным выражением плутовства и насмешливости»). Заметьте, кстати сказать, насколько здесь близки образы Пугачева и пиковой дамы. Щурит глаз и Смердяков, 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”».*

Словом, дурной привычкой подмигивать обладает как ведьма (богиня жизни и смерти), так и двойник-антипод. Посмотрите



еще и на кадр из фильма Акиры Куросавы «Идиот», где Акамо (Парфён Рогожин) подмигивает Камеде (князю Мышкину):



Однако дело здесь не только в том, что существо из другого мира подает герою свой потусторонний знак. Прищуренный или закрытый глаз – синоним слепоты. Вот кадр из фильма Сэмюэла Беккета «Фильм» (1964):



Герой в ужасе замечает стоящего у стены и пристально глядящего на него своего двойника (в точности себя самого).

Слепота — признак существа из мира мертвых (невидящего и невидимого в мире живых). Слепой или прищуренный глаз — магический (предназначенный для того, чтобы видеть в мире смерти, или для того, чтобы передать сообщение из иного мира). Такой, например, глаз — глаз-змею (змея — символ подземного мира) — вы можете увидеть на древней перуанской керамике:



Поглядите также на маску духа с Аляски, прищурившую левый глаз:



О подобном магическом глазе Карлос Кастанеда (неплохо знающий индейскую мифологию) в «Рассказах о силе» (1974) — книге, посвященной встрече с нагуалем — зооморфным духом-двойником, пишет:

*«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.*

Словом, прищуренный глаз означает: иной мир есть — и вот тебе из него знак.

Но это еще не все. Как мы уже говорили, на картине Рафаэля с условным названием «Прекрасная садовница» маленькие Иисус и Иоанн Предтеча композиционно соответствуют глазам Мадонны. У самой этой картины — как бы два глаза, причем левый глаз (Иоанн Предтеча) — двойник-антипод правого (Иисуса). Картина нам словно подмигивает двойником-антиподом (художественное произведение словно видит нас и подает нам знак из иного мира).

Нечто подобное происходит и в следующем кадре из фильма Ингмара Бергмана «Персона» (1966):



Это лицо соединено из двух половинок: слева — медсестра Альма, справа — госпожа Элизабет Фоглер, пациентка и двойник-антипод Альмы. Альма тут 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 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?»*

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.

\* \* \*

Итак, слепой или кривой глаз в мифе не только является признаком существа иного мира, но и сам становится существом иного мира — двойником-антиподом обычного глаза. Похожая история происходит с ногами. Хромота или одноногость кого-либо в мифе означает, что он — змея (или произошел от змеи). Однако хромая (или «костяная», искусственная) нога может выступать также двойником-антиподом здоровой. Подобную картинку мы наблюдаем, например, в романе Мелвилла «Моби Дик, или Белый кит», когда смотрим на одноногого капитана Ахава, изготвившегося к китовой охоте (ногу ему, кстати сказать, откусил кит):

*«А если бы вы видели в это время лицо Ахава, вы подумали бы, что и в нем столкнулись две враждующие силы. Шаги его живой ноги отдавались по палубе эхом, но каждый удар его мертвой конечности звучал как стук молотка по крышке гроба. Жизнь и смерть — вот на чем стоял этот старик».*

Одноног и однорук капитан Копейкин (один из двойников Чичикова) в поэме Гоголя «Мертвые души».

Ахав же только одноног (примечательно, что его «белоснежная костяная нога» сделана из китовой кости). Но — для полноты картины — он встречает другого капитана (американец встречает англичанина), который однорук (и тоже по вине Белого кита):

*« — А это видишь? — раздалось в ответ, и чужой капитан поднял из складок одежды руку из белой кашалотовой кости, оканчивающуюся деревянным утолщением, похожим на молоток. <....>*

*Протягивая в радушином приветствии свою костяную руку, подошел чужой капитан, и Ахав, выставив вперед свою костяную ногу*

и скрестив ее с его костяной рукой (точно две меч-рыбы, скрестившие свои клинки), протрубил, словно морж:

– Так, так, дружище! ударим костью о кость! У тебя рука, у меня нога! Рука, что никогда не дрогнет, и нога, что никогда не побежит. Где видел ты Белого кита? и давно ли это было?

– Белый кит, – проговорил англичанин, вытянув на восток свою костяную руку и устремив вдоль нее, точно в подозрную трубу, печальный взгляд. – Я видел его вон там, на экваторе, в прошлый сезон.

– И это он лишил тебя руки? – спросил Ахав, слезая со шпилья и опираясь при этом на плечо англичанина.

– Да, во всяком случае он послужил тому причиной. А тебя он лишил ноги?»

Английский капитан – двойник-антипод Ахава (помимо линии Измаил ↔ Квикег в романе есть линия Ахав ↔ двойники Ахава). Он не собирается продолжать преследование Белого кита («Хватит с меня белых китов; однажды я за ним погнался, и больше не хочу») – в отличие от Ахава («И все же охота за ним не прекратится. Есть такие проклятые вещи, от которых держаться по-дальше хоть и лучше всего, но, клянусь, не легче всего. Он влечет и притягивает, словно магнит!»). Английский капитан указывает Ахаву, в каком направлении искать Белого кита.

Еще один двойник-антипод Ахава – сошедший с ума негр-теноч Пип, который – что особенно значимо для нашего расследования – хочет заменить собой недостающую ногу капитана:

«Подожди меня здесь, в капитанской каюте, где с тобой будут обращаться так, будто ты сам – капитан. <...>

– Нет, нет, нет! Сэр, ваше тело изувечено, возьмите всего меня вместо второй вашей ноги, вы лишь наступите на меня, сэр, я больше ни о чем не прошу, только бы мне послужить вам, быть вашей рукой или ногой».

Двойником Ахава является и таинственный парс Федалла:

«...подобно тому как взор Ахава устрашал его команду, так таинственный взор парса устрашал Ахава; или во всяком случае как-то странно по временам на него воздействовал. Неуловимая, все возрастающая загадочность облачала теперь тощего Федаллу; его с ног до головы была непрерывная дрожь, так что люди стали поглядывать на него в недоумении, будто сами уже не знали, смертное ли он создание

*или трепещущая тень, отброшенная на корабль неким невидимым существом. А тень эта присутствовала на палубе постоянно. Ибо даже ночью никто никогда не видел, чтобы Федалла задремал или спустился в кубрик. Он мог неподвижно стоять целыми часами, но никогда не садился и не ложился; и его блеклые, удивительные глаза ясно говорили — мы, двое стражей, никогда не отдыхаем. <...>*

*По нескольку часов простаивали они так в свете звезд, не окликнув один другого, — Ахав в дверях своей каюты, парс у грот-мачты; но при этом они не отрываясь смотрели друг на друга, словно Ахав видел в парсе свою отброшенную вперед тень, а парс в Ахаве — свое утраченное естество».*

Мы еще будем говорить о подобиях этого парса у Гоголя — о «персиянине» из повести «Невский проспект», о страшном взгляде тощего восточного старика (возможно, также «персиянина») из повести «Портрет».

В конце романа Мелвилла мертвый Федалла пристально (так сказать, во все глаза) смотрит на капитана Ахава — словно зовет его за собой:

*«Накрепко прикрученный к спине чудовища, распластанный под тугими петлями линя, которые кит намотал на себя за ночь, им открылся наполовину растерзанный труп парса; его черное одеяние было изодрано в клочья; его вылезшие из орбит глаза устремлены прямо на Ахава.*

*Гарпун вытал из рук капитана.*

*— Одурачен! Одурачен! — вскричал он, с трудом втягивая в легкие воздух. — Твоя правда, парс! Я опять вижу тебя. Да, и ты идешь впереди меня; и вот он, оказывается, тот катафалк, о котором ты говорил!»*

\* \* \*

Фильм-комедия Леонида Гайдая «Кавказская пленница» (1966) начинается прямо с кодовой мифологической картинки: Изиды, 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). Как они ни бьются, у них не получается сдвинуть с места свои средства передвижения. Вдруг раздается неземная музы-

ка, 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-четыреколесных друзей. (Кстати, ближе к концу фильма шофер-кавказец говорит о своем больничном грузовике: «Машина — зверь!») Словом, мы видим двух кентавров по бокам «хозяйки зверей»:



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 (или запутать) судьбу героя. 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, кстати сказать, 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:



Встречает своего восточного помощника и Сухов в фильме Владимира Мотыля «Белое солнце пустыни» (1969) — причем сначала в виде отдельной головы.



Это закопанный Саид, который потом будет ненавязчиво помогать откопавшему его Сухову (вполне сказочный элемент сюжета: либо лишенная туловища голова, либо непохороненный как следует мертвец помогает герою сказки).

Кавказ или пустыня в этих фильмах — синонимы иного мира («тридевятого царства»), в котором оказывается тот или иной герой. Пустыня является также синонимом поглощающей героя стихии — стихии песка.

\* \* \*

Евграф, верный помощник и сводный брат Юрия Живаго — доктора и поэта («Евграф» по-гречески означает «хорошо пишущий», «благописец»), появляется перед героем из стихии снежной бури — видимо, проникшей в роман из пушкинской «Капитанской дочки». (Из «снежной метелицы» появляется и двойник Голядкина в повести Достоевского «Двойник».) Причем до попадания в собственно метель Живаго сбивается с дороги (как Петр Гринев) и углубляется в лабиринт (как Чичиков, как Измаил из «Моби Дика»):

*«Юрий Андреевич загибал из одного переулка в другой и уже утерял 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 пугающе 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 пробегавший мимо мальчишка-газетчик с большой кипой свежотпечатанных 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 подымать 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 негнущейся 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 смеялся 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».*

Признаками двойника-антипода у Евграфа являются: само имя, его появление из лабиринта и из метели, оленья доха мехом наружу и меховая шапка (то есть шкура зооморфного двойника), устремленный на Живаго взгляд (он не сводит с Живаго глаз) и «смуглое лицо с узкими киргизскими глазами». Последнее означает восточного чужака (антипода героя), но не только. «Смуглое лицо» — потому что Евграф «тень» Юрия. А «киргизские глаза» — это прищуренный, то есть особый, потусторонний, магический взгляд двойника.

Сравните с тем, что происходит с героем романа Густава Майринка «Голем» (1915), который чувствует, что превращается в Голема и обретает монголоидное лицо с раскосыми глазами:

*«И я пытался подражать незнакомцу в походке, в выражении лица, но не мог ничего припомнить.*

*Да и как бы я мог подражать ему, когда у меня не было никакой зацепки, чтобы представить себе, какой он имел вид.*

*Но случилось иначе. Совсем иначе, чем я думал.*

*Моя кожа, мои мускулы, мое тело внезапно вспомнили, не сообщая это мозгу. Они делали движения, которых я не желал и не собирался делать.*

*Как будто мои члены больше мне не принадлежали!*

*Едва я сделал два шага по комнате, моя походка сразу стала тяжелой и чужой. Это походка человека, который постоянно находится в готовности упасть вперед.*

*Да, да, да, такова была его походка!*

*Я знал совершенно точно: он именно таков.*

*У меня было чужое безбородое лицо с выдающимися скулами, и я глядел из раскосых глаз».*

(В другом месте Голем описан как «совершенно чужой человек, безбородый, с желтым лицом монгольского типа».)

«Чудной, загадочный» Евграф не только помогает Юрию Живаго во время болезни, но и направляет его судьбу. Примечательно, что во второй раз Юрий видит его сквозь бред болезни, то есть двойник как бы снится герою:

«Он 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 поила 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 Евграф. 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 страха 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?»

В романе Томаса Манна «Волшебная гора» (1924) Ганс Касторп, попав на «волшебную гору» (в швейцарский горный туберкулезный санаторий), встречает там как бы свою «богиню жизни и смерти», свою «Прекрасную Даму» — 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, погружается там в сон — и видит свое школьное детство. И понимает, что Клавдия Шоша напоминает ему мальчика, Пшибыслава Хишпе, с которым Ганс 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”».*

(Видимо, именно отсюда пришли в роман «Доктор Живаго» «киргизские глаза» Евграфа.) Дальше происходят события, которые еще больше объединяют для героя эти два образа (Клавдии как «хозяйки зверей» и Пшибыслава как двойника-антипода).

Идея школьного товарища, «просвечивающего» сквозь «Прекрасную Даму», пришлась по душе и Герману Гессе. В романе «Степной волк» (1927) Гарри Галлер разговаривает с девушкой без имени (она отказалась назвать свое имя при первой их встрече):

*« — А теперь мне пора наконец узнать твое имя.*

*Она поглядела на меня молча.*

*— Может быть, ты его угадаешь. Мне было бы очень приятно, если бы ты его угадал. Ну-ка, посмотри на меня хорошенько! Ты еще*

не заметил, что у меня иногда бывает мальчишеское лицо? Например, сейчас?

Да, присмотревшись теперь к ее лицу, я согласился с ней, это было мальчишеское лицо. И когда я минуту помедлил, это лицо заговорило со мной и напомнило мне мое собственное отрочество и тогдашнего друга — того звали Герман. На какое-то мгновение она совсем превратилась в этого Германа.

— Если бы ты была мальчиком, — сказал я удивленно, — тебе следовало бы зваться Германом.

— Кто знает, может быть, я и есть мальчик, только переодетый, — сказала она игриво.

— Тебя зовут Гермина?

Она, просияв, утвердительно кивнула головой, довольная, что я угадал. <...>

— Как это у тебя получилось, что ты вдруг стала похожа на мальчика и я угадал твое имя?

— О, это все получилось у тебя самого. Как же ты, ученый господин, не понимаешь, что я потому тебе нравлюсь и важна для тебя, что я для тебя как бы зеркало, что во мне есть что-то такое, что отвечает тебе и тебя понимает? <...>

— Ты все знаешь, Гермина! — воскликнул я удивленно. — Все в точности так, как ты говоришь! И все же ты совсем-совсем иная, чем я! Ты моя противоположность, у тебя есть все, чего у меня нет.

— Так тебе кажется, — сказала она лаконично, — и это хорошо».

Заметьте, что Герман — это и имя автора. Он поставил на шахматную доску произведения свое «я» (сравните: «Гарри Галлер» — «Герман Гессе»), затем дал главному герою Гермину и Германа, добавил двойника-антипода — смуглого саксофониста Пабло... 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”). Похоже высказывается и Ставрогин: «Я схожу к доктору. И всё это вздор, вздор ужасный. Это я сам в разных видах и больше ничего». (Это может быть жутко, но может быть и весело. Так, в фильме Джима Джармуша «Патерсон» главный герой — человек-город: водитель

автобуса и поэт по имени Патерсон живет в городе Патерсон. И то и дело встречает разных двойников: как буквальные двойнические пары — «пустые двойки», так и своих двойников-антиподов.) Приведу еще один 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?»). Остальные персонажи пьесы — двойники и двойники двойников. Например, Нищий является позже как Доминиканец, а также как Исповедник. На самом деле в трилогии есть только один персонаж, а именно сам автор, ведущий сам с собой разговор при помощи различных своих отражений.

Вернемся к «Волшебной горе». Сходство мадам Шоша с древними изображениями богинь подчеркнуто и зачарованным любованием Ганса ее руками (вспомните руки Лары, которые чудятся Юрию Живаго в зимней рябине):

*«...но руки Клавдии были обнажены до плеч — полные, нежные, вероятно прохладные, и такие белые на шелковисто-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...»*

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 Пишибыслава 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 Пишибыслава, и тот совершенно так же глядел на Ганса 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 вызывала замкнутость в ограниченном пространстве вместе с ожидавшими его благоприятными возможностями. И если давно забытый Пишибыслав 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 попасть в иной мир и обрести власть над судьбой. Он попал в ограниченное, но художественное пространство. (Ограниченное так, как картина ограничена рамой.)

Клавдия Шоша, явившаяся герою на заснеженной «волшебной горе» — Снежная королева, то есть разновидность богини смерти. Не случайно она — «подточенная червем болезни». Или вот: Ганса Касторпа чарует «окончательная, подчеркнутая и ослепительная нагота этих великолепных рук, принадлежавших отравленному болезнью телу». Заметим и «яркий румянец на белой коже», который «отнюдь не служил признаком здоровья» (и вспомним, например, «нежный румянец» вампирши Люси из «Дракулы» или «лихорадочный румянец» девочки из сна Свидригайлова).

Богиней смерти, Снежной королевой оказывается и Гермина в «Степном волке». Она просит Гарри Галлера ее убить — и он выполняет ее просьбу:

*«Под левой грудью Гермины было свежее круглое пятно с темным кровоподтеком, любовный укус, след прекрасных, сверкающих зубов*

Пабло. Туда, в этот след, всадил я свой нож во всю длину лезвия. Кровь потекла по белой нежной коже Гермины. <...>

Вот и исполнилось ее желание. Еще до того как она стала совсем моей, я убил свою возлюбленную. Я совершил немыслимое, и вот я стоял на коленях, не зная, что означает этот поступок, не зная даже, хороши ли он, правилен ли или нехорош и неправилен. <...> Все жарче на гаснущем лице алел покрашенный рот (Помните, у Люси: «Губы ее были пунцового цвета, даже более яркого, чем раньше». — И. Ф.) Такой была вся моя жизнь, такой была моя малая толика любви и счастья, как этот застывший рот: немного алой краски на мертвом лице.

И от этого мертвого лица, от мертвых белых плеч, от мертвых белых рук медленно подкрадывался ужас, от них веяло зимней пустотой и заброшенностью, медленно нарастающим холодом, на котором у меня стали коченеть пальцы и губы. Неужели я погасил солнце? Неужели убил сердце всяческой жизни? Неужели это врывался мертвящий холод космоса?

Содрогаясь, глядел я на окаменевший лоб, на застывший завиток волос, на бледно-холодное мерцанье ушной раковины. Холод, истекавший от них, был смертелен и все же прекрасен: он звенел, он чудесно вибрировал, он был музыкой!

Не чувствовал ли я уже однажды и в прошлом этого ужаса, который в то же время был чем-то вроде счастья? Не слышал ли уже когда-то этой музыки? Да, у Моцарта, у бессмертных».

Наряду с Клавдией «источником жизни и смерти» в романе «Волшебная гора» работает снежная стихия. 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, уводили взор в небытие. <...>

Иногда налетала пурга, и пребывание на балконе становилось просто немыслимым, 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 ша-

гах 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».

Далее 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 [Зюльт — крупный остров в Северном море] 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 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».

Вспомним по этому случаю бушующую вьюгу в начале романа «Доктор Живаго», которая также предстает одушевленной — то ли мифическим зверем, то ли Снежной Королевой:

«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».

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

Итак, герой, оказавшийся в особом мире (связанном со снежной стихией), встречается там «хозяйку зверей» (богиню жизни и смерти) и видит сквозь нее двойника-антипода, что меняет его жизнь. Человек становится чем-то, чем он не мог бы стать, не попав на «волшебную гору».

Но дело это, конечно, рискованное. В рассказе Проспера Мериме «Венера Илльская» (1837) двойником-антиподом главного героя выступает смуглый арагонец, играющий с ним в мяч («смуглый» означает, что он «тень», арагонец — что он чужак, иной, то есть антипод, игра в мяч — вообще характерный способ контакта с двойником). Цвет кожи арагонца показывает и его причастность к бронзовой Венере, которая представляет собой оживающую статую (и убивающую главного героя своим объятием, поскольку он имел неосторожность надеть ей на палец обручальное кольцо):

*«Вопреки ожиданиям Альфонс пропустил первый мяч; правда, мяч скользнул по земле, пущенный с необыкновенной силой одним арагонцем, который, казалось, был главарем испанцев. То был человек лет сорока, худощавый и нервный, шести футов ростом, с кожей оливкового цвета, почти такую же темной, как бронза статуи Венеры».*

В фильме Джима Джармуша «Мертвец» (1995) индеец Никто (то, что он индеец, здесь означает: чужак, антипод) примеряет очки Уильяма Блейка (главного героя), после слов Уильяма: “I can’t see clearly” – «Я не могу четко видеть». (А шляпу героя он примерил на себя при первой же встрече с ним.)



Очки символизируют особый взгляд, особое видение. Они являются одним из признаков двойника-антипода. Если же очки носит герой, то это может быть предвозвестием появления двойника. Особенно интересен обмен очками. Если в них посмотрит Никто, а затем вернет (или подарит) очки герою, тот сможет увидеть «иной мир».

В фильме Бертолуччи «Двадцатый век» Ольмо, которого считают погибшим на войне, возвращается домой, причем его дочь обнаруживает его стоящим на кладбище (так сказать, оживший мертвец). Затем мы видим потасовку Ольмо и Альфредо. У Альфредо – косо (несимметрично) сидящие очки, а Ольмо, обращаясь к упавшему Альфредо (спрашивая его в шутку, умер ли он или только спит), надевает очки, передразнивая приятеля.

Посмотрите на доктора Калигари с его сомнамбулой Чезаре (выполняющим злую волю доктора):



Доктор — в очках, а глаза Чезаре — закрыты (и он в вертикально стоящем ящике — в гробу). Все готово для магического действия.

На кадре из фильма Дэвида Финчера «Бойцовский клуб» (1999) вы видите человека в темных очках:



Тут, конечно, своего рода цитата из «Братьев Карамазовых» (где о чёрте сказано: «Там вдруг оказался сидящим некто...»). Герой обнаруживает сидящего в углу двойника-антипода (которого в действительности не существует и 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 (и сравните с фразой из начала фильма: «Вы продвигаетесь в глубь своей пещеры. Здесь вы встретите животное, покровительствующее вам»). 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 богиня смерти (в этом смысле примечательны как фраза Марлы: «У меня гниль в груди», так и ее имя).

В романе Владимира Набокова «Лолита» (1955) темные очки, лежащие на пляже, 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».*

Лежащие на пляже очки — символ взгляда «невидимки», то есть взгляда кого-то, кто смотрит сюда из иного мира. Это взгляд глаз, лишенных тела. Отделенные от тела глаза — еще один признак как двойника-антипода, так и «Прекрасной Дамы». Таковы, например, глаза в стихотворении Блока «Незнакомка»: «И очи синие бездонные / Цветут на дальнем берегу», или глаза куклы Олимпии в рассказе Гофмана «Песочный человек»: «И тут Натанаэль увидел на полу кровавые глаза, устремившие на него неподвижный взор...». А вот взгляд Рогожина, выслеживающего князя Мышкина:

*«Его никто не встретил в воксале; но при выходе из вагона князю вдруг померещился странный, горячий взгляд чьих-то двух глаз, в толпе, осадившей прибывших с поездом. Поглядев внимательнее, он уже ничего более не различил. Конечно, только померещилось; но впечатление осталось неприятное».*

Посмотрите на кадр из фильма Акиры Куросавы «Идиот»:



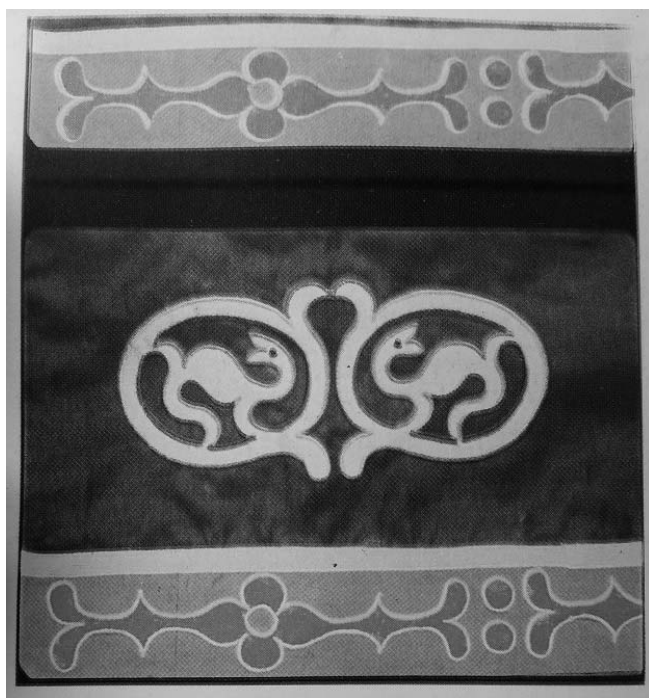
Здесь Камеда-Мышкин показан на фоне взгляда Акамо-Рогожина — Камеда уходит из дома Акамо, провожающего его взглядом (мы видим переход от одного кадра к другому — и их наложение).

Темные очки на пляже в романе «Лолита» — это взгляд «Мак-Фатума» (определение 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». Вот, между прочим, 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 подчас работают как магический парный предмет. Поглядите, например, на орнамент тунгусского ковра (из книги Анны Смоляк «Шаман: личность, функции, мировоззрение», 1991):



Очки, как и глаза, не только могут символизировать взгляд двойника-антипода, но и представлять собой двойническую картинку, подчеркивать заложенное в основу сюжета двойничество. Подобную роль играют и тавтологические имена героя или его двойника-антипода: Гумберт Гумберт и Клэр Куильти. (Г.Г. и К.К. — я думаю, здесь не случайно и то, что звонким инициалам героя отвечают глухие инициалы двойника. По той же логике

двойник в рассказе Эдгара По «Вильям Вильсон» может говорить только шепотом: шепот — «тень» голоса.) Набоков сам связывает имя героя с глазами:

*«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».*

Набокова обычно не надо расшифровывать — он сам все рассказывает. В отличие от Гоголя — посмотрите, например, на имя Чи-чи-ков (которого принимают за Ринальдо Ринальдини и капитана Копейкина).

Вильям Вильсон — имя как героя, так и его двойника. Квикег, кстати сказать, тоже вполне двойническое имя, ведь он на самом деле Кви-квег (Queequeg). Идеальным именем для двойника является, пожалуй, «Отто», в которое словно вставлено зеркало: ОТ-ТО. Набоков в рассказе «Путеводитель по Берлину» толкует это имя поэтически:

*«Сегодня на снеговой полосе кто-то пальцем написал “Отто”, и я подумал, что такое имя, с двумя белыми “о” по бокам и четой тихих согласных посередке, удивительно хорошо подходит к этому снегу, лежащему тихим слоем, к этой трубе с ее двумя отверстиями и таинственной глубиной».*

В романе Гёте «Избирательное сродство» «Прекрасной Дамой» является Оттилия, а окружающих ее мужчин зовут Отто:

*«А кроме того, вы оба не подумали, что сегодня ваши именины. Ведь вас — и того и другого — зовут Отто?»*

*«Приятели протянули друг другу руки над маленьким столом».*

Еще один пример: Отто — имя брата главного героя (Роберта) в новелле Артура Шницлера «Бегство во тьму» (1917). Роберт (на протяжении всего повествования постепенно сходящий с ума) замечает в зеркале несимметричность своего лица (плохо открывается левый глаз), позже Роберту кажется, что в зеркале он видит не себя, а своего брата Отто, в конце новеллы он убивает брата («один из нас должен отправиться во тьму»), после чего убегает и падает с обрыва, разбив голову о скалы (о связанном с двойником падении с высоты речь впереди).

Вернемся к очкам. Иван Карамазов приходит к Смердякову (к своему двойнику-антиподу, исполнившему его тайную волю) и видит предметы — по две штуки, парные, 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 неумолкаемый 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 горшку 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 стеариновою, впрочем, свечкой. Иван Федорович тотчас заключил 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. 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...»*

Я насчитал пять «двоек» (не считая самих очков). Очки тут выступают как кульминация перечисления парных предметов.

Изодранные голубые обои, под которыми «в трещинах копошились тараканы-прусаки в страшном количестве», — символ царства смерти, в котором сидит его хозяин Смердяков (в этой фамилии заключено не только слово «смердеть», но и слово «смерть»).

«Бесовские» двойки сопровождают также Гумберта Гумберта. Посетив (и застрелив) Клэра Куильти, он видит все «вдвое»:

*«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 сво-*

ему небывалому счастью». Затем Гумберт Гумберт спускается в гостиную:

*«...две черноволосых, бледных молодых красоти, несомненно сестры, одна побольше, другая (почти ребенок) поменьше, скромно сидели рядышком на краю тахты».*

После чего Гумберт Гумберт выходит из здания и направляется 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».*

Само название, которое Гумберт Гумберт дал своему автомобилю, — «Мельмот» (имя главного героя из романа Метьюрина о роковом двойнике) — предвещало появление двойника его в жизни.

«Профессор, снимите очки-велосипед!» — сказано у Маяковского. Велосипед действительно подчас играет ту же роль, что и очки, — он символизирует взгляд (или наличие) двойника-антипода. Так, в фильме Тарковского «Ностальгия» (1983) Андрей знакомится с Доменико (в жилище которого он увидит на стене формулу двойничества:  $1 + 1 = 1$ ).

Знакомство происходит 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). И здесь картинка именно антиподов: одно колесо крутится, а другое — нет. Велосипед подмигивает. Андрею соответствует неподвижное колесо, а Доменико — подвижное.

В начале фильма Тарковского «Жертвоприношение» (1986) к главному герою (Александру) подъезжает на велосипеде почтальон Отто (отличная профессия для двойника-антипода: письма в сумке — как души в мешке у чёрта). Отто кружит вокруг Александра на велосипеде. Имя ОТ-ТО, конечно, хорошо изображает не только глаза или очки, но и велосипед. 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 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).

\* \* \*

Посмотрите на 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 (перерождение гофмановского Коппола из рассказа Гофмана «Песочный человек») — в черном плаще, цилиндре, с палочкой и, конечно, в очках — вывел его из зеркала и забрал с собой. В дальнейшем двойник убивает соперника Балдуина (но против воли — точнее, против 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 Дама (Маргит) и ее зеркало оказываются между студентом и его двойником.

Поговорим об убийстве с помощью двойника.

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 несчастный 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.

Ну а если это было убийство, то как мог быть убит Берлиоз?  
1) Его толкнули 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 выдвигать, 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 себе 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 провожает 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 (так называемый «сглаз»).

Посмотрите, например, на кадр из фильма Ингмара Бергмана «Фанни и Александр» (1982):



Это разговор Александра (сидит к нам спиной) с Измаилом (кстати сказать, вспоминающим при знакомстве с Александром



библейского Измаила — «дикого осла», старшего брата Исаака). Параллельно этому разговору (именно в то же самое время) погибает отчим Александра (ненавидимый своим пасынком):

« — Меня зовут Измаил. Ты это уже знаешь. “Он будет между людьми, как дикий осел; руки его на всех, и руки всех на него”. Меня считают опасным, поэтому и запирают. — А чем ты опасен? — Напиши здесь свое имя. Вот карандаш, к сожалению, он тупой, но пишет. Так, Александр Экдаль. Теперь прочти, что ты сам написал. — Здесь написано “Измаил Реджински”. — 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 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!»

Далее Измаил обнимает Александра и, глядя мимо него, описывает отчима Александра (которого никогда не видел), а также действия отчима в данный момент. Александр на это: «Я не хочу, чтобы ты так говорил!» Измаил: «Это не я говорю, это ты сам. Не думай ни о чем». (Прикрывает Александру глаза ладонью.) Во время этих слов лицо Измаила сменяется в кадре лицом безумной и больной тетушки отчима, опрокидывающей светильник (причину пожара в доме и смерти отчима). Измаил далее говорит: «Дай мне твои руки, Александр. Вообще-то в этом нет необходимости, но так надежнее. Двери распахнутся, и крик пронесется по дому». (Мы видим картину пожара.) Александр: «Но я не хочу». Измаил: «Слишком поздно. Теперь есть только одна дорога, и я пойду с тобой. Я уничтожу себя. Я войду в тебя. Мой милый, не бойся, я с тобой. Я твой ангел-хранитель».

До разговора с Измаилом Александр заблудился в ночном лабиринте чужого дома («Точно, заблудился!») и увидел мумию. Мумия (кукла) повернулась к нему — и ее лицо сменилось лицом лежащей в постели тетушки отчима, поворачивающемся к светильнику, чтобы его опрокинуть. Словом, встреча с двойником-антиподом происходит после встречи с богиней смерти.

Поглядим теперь (и в этой связи) на двойников-антиподов в «Мастере и Маргарите».

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 (тем более «фантаста»), 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».

Мы уже знаем, что двойник-антипод в художественном произведении часто погибает и нередко именно лишается головы. (Примечательна в этом смысле и жуткая сцена, в которой Воланд разговаривает с ожившей головой Берлиоза, лежащей на блюде. Образ головы на блюде отсылает нас к Иоанну Крестителю — у которого с Михаилом Берлиозом общее только то, что они оба являются двойниками-антиподами по отношению к главному герою текста.) 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 сборный прототип, видимо, играл схожую роль в жизни Булгакова).

Заметьте и такую деталь, как очки Берлиоза («на хорошо выбритом лице его помещались сверхъестественных размеров очки в черной роговой оправе»). Сравните с колдовским убийством в рассказе Владимира 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. (Между прочим, в романе Валерия Брюсова «Огненный ангел» (1907), кое в чем повлиявшем на текст Булгакова, «Мастером» называют «Дьявола».) 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”». (Заметим, что с буквы М начинается также имя Булгакова и Берлиоза.) Оба они (мастер и Воланд) названы «историками» — и действительно, каждый из них придумывает свою историю: мастер («историк по образованию») сотворяет историю об Иешуа Га-Ноцри и Понтии Пилате, Воланд творит разные истории в Москве («Я — историк, — подтвердил ученый и добавил ни к селу ни к городу: — Сегодня вечером на Патриарших прудах будет интересная история!»). 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 булгаковском «Театральном романе». Писателю Максудову снится, что он в пятнадцатом 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 заметить кинжал (жертвенный нож — обычный аксессуар двойника, вспомним также шпагу Воланда: «в лунном, всегда обманчивом, свете Ивану Николаевичу показалось, что тот стоит, держа под мышкою не трость, а шпагу»). Заметим и смех — стандартную черту чёрта — как, например, в «Мастере и Маргарите»:

*«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».*

Кажется, Воланд вызван к жизни мастером (пусть даже не сознающим этого), которому ужасно надоела (и которого страшно обидела) советская действительность. И вот Михаил Берлиоз получает по заслугам: «Он его нарочно под трамвай пристроил!» (Я вполне согласен с Иваном, что Воланд именно «пристроил» Берлиоза, а не просто предугадал его смерть.)

Читая о том, как Берлиозу отрезали голову, читатель вполне может испытать чувство удовлетворения. Сравните с чувством, которое испытывает мастер, слушая в сумасшедшем доме рассказ Ивана Бездомного:

*«Описание ужасной смерти Берлиоза слушающий сопроводил загадочным замечанием, причем глаза его вспыхнули злобой:*

*— Об одном жалею, что на месте этого Берлиоза не было критика Латунского или литератора Мстислава Лавровича...»*

И не с тем же ли злорадным чувством мы прочитываем сцену, в которой Маргарита, превратившаяся в ведьму, громит квартиру Латунского — правда, ее останавливает плач ребенка (на чем месть прекращается)?

Мастер-писатель — столь, казалось бы, безобидный — на самом деле есть Фауст, волю которого исполняет Воланд-Мефистофель. (Отметим 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 Ялту, а в пески Ливии.)

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 челове-

ка 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 линию между глядящими друг другу в глаза двойниками, гибнет. (Причем для данной процедуры вовсе не обязательно видеть жертву или находиться близко к ней, достаточно ее себе представить и «вжиться» в нее.) Заказ выполняется — и, что самое удивительное и невероятное, благодаря обстоятельствам, которые сложились до того, как заказ был сделан! (Так, между прочим, происходит и в фильме «Фанни и Александр»: с одной стороны, больная тетушка просит отчима Александра пододвинуть поближе светильник, отчим получает от матери Александра львиную дозу снотворного, тетушка нечаянно опрокидывает светильник, отчим и тетушка сгорают — то есть события в доме отчима развиваются сами по себе, а с другой стороны, в другом доме и именно перед самым пожаром Александр, беседуя с Измаилом, наводит на отчима порчу. Светильник был пододвинут раньше, снотворное было дано раньше, чем началось колдовство.)

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...” – помыслил 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 сшить 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. 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».*

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.

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».*

Луна отражает свет Солнца. Луна (в мифе, в искусстве) — двойник-антипод Солнца.

О разных глазах Маргариты (соответствующих разным глазам Воланда) мы уже говорили.

Исполнение чёртом желаний героя — обычный сказочный сюжет, перешедший во многие литературные произведения. На

рубеже XIX и XX веков эту тему открыл для себя символизм (сделав миф фактом душевной жизни человека), а именно Генрик Ибсен — в пьесе «Строитель Сольнес» (1892). Халвар Сольнес ощущает присутствие тролля внутри себя, а также то, что тролль «вызывает на подмогу внешние силы» — духов («невидимых бесов»):

*«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! <...>*

*Хильда. Выкладывайте 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? <...>*

*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?»*

Дело же в том, что с помощью тролля Сольнес совершил (или думает, что совершил) «невольное» убийство — ради своей карьеры строителя. И он предчувствует грядущее возмездие («Поворот наступит. Немного раньше, немного позже. Возмездие неумолимо»). Под впечатлением от этой пьесы Ибсена, как известно, Александр Блок назвал свою поэму — «Возмездие» (1910–1921). Кроме того, у Блока есть строки, перекликающиеся с рассуждениями Сольнеса:



*Есть дурной и хороший есть глаз,  
Только лучше б ничей не следил:  
Слишком много есть в каждом из нас  
Неизвестных, играющих сил...*

Так что тема была весьма популярна в эпоху символизма. Например, Владислав Ходасевич в очерке «Муни» (из книги «Некрополь», 1939) рассказывает о друге своей молодости (покончившем с собой): как они, «маленькие ученики плохих магов», жили в мире, где «все представлялось двусмысленным и двузачащим», где каждое явление, каждое событие подлежало расшифровке — и где (вот уж неудивительно, раз все двойится) можно было увидеть двойников:

*«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. Пощупай, 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 посередине. 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 неврастению, в душевный насморк. И время от времени он объявлял:

– Предвестия упрядняются.

Он надевал синие очки, “чтобы не видеть лишнего”, и носил в кармане столовую ложку и большую бутылку брома с развеваяющимся рецептом...»

Что же касается «Мастера и Маргариты», то тут имеет место и одно прямое влияние, а именно повести Александра Куприна «Звезда Соломона» (1917), которую автор сначала собирался назвать «Исполнение желаний». У Булгакова директор театра Варьете Степа Лиходеев, пробудившись, видит услужливого Воланда. 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 преду-предительностью».

И вот все желания — добрые и недобрые, 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 человекина, — 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 пожелание, 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 извещу”. Но вот и апрель кончается... Понятное дело, забыла. Девичья память коротка. Эх, завей горе веревочкой. Однако пожелаю счастливо-го 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 трухлый и вдруг распозлся. 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 почтальон 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.

А вот 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 ухнет?” – 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, полужасных 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 эту судьбу назначает 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, замнется 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 выдернула 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».

(Кажется, мы опять видим уже знакомую нам мифическую женскую пару: «пожилую даму» и «девочку». «Богиня жизни и смерти» здесь разделяется на эти две фигуры.)

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!»

История Ивана Карамазова не такая сказочная: чёрт ему только представляется, а отца убивает Смердяков. Иван же лишь желает смерти отца. Он говорит Алеше:

«Знай, что я его (отца. — И. Ф.) всегда защищу. Но в желаниях моих я оставляю за собой в данном случае полный простор».

Однако, как заметил о себе Август Стриндберг в автобиографической книге “Inferno” («Ад», 1897):

«Легкомысленно играл я тайными силами, и вот теперь моя дурная воля, направленная невидимой рукой, достигла своей цели и поразила меня прямо в сердце».

(Возможно, за словами Ивана Карамазова о полном просторе в желаниях стоит личный опыт Достоевского, который его мучил: отец писателя был убит крестьянами, отношения же между отцом и сыном были нехороши. И заметим, что Федору Павловичу Карамазову, то есть жертве, автор дает свое имя — подобно тому, как Михаил Булгаков дарит свое Берлиозу.)

Иван убивает отца при помощи своего двойника — действительного (Смердякова) и потустороннего (чёрта). 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».*

Похожая «гадость» происходит и в набоковской «Лолите» — я имею в виду смерть жены Гумберта Гумберта (любопытно, что в этом романе мы опять встречаем, условно говоря, ведьму и ее дочку). 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:

*«Мечтаю о какой-нибудь ужасающей катастрофе. О землетрясении. О грандиозном взрыве. Ее мать неопратно, но мгновенно и окончательно изъята вместе со всеми остальными людьми на много миль во круг. Лолита подвывает у меня в объятиях. Освобожденный, я обладаю ею среди развалин».*

Заказ принял «Мак-Фатум», явившийся герою 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 Биэль (тот самый, который ликвидировал мою жену). Солидный и серьезный, похожий как-то на помощника палача, своими бульдожьими брылами, черными глазками, очками в тя-*

желой 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 г-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 старьевщика 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 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 отпрянуть 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 ощупал самую плоть судьбы — и ее бутафорское плечо. Произошла блистательная и чудовищная мутация, и вот что было ее орудием. Среди сложных подробностей узора (спешиащая 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 (увесисто воспроизведенное Бизлем 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 мифологическом (и сюжетном) смысле одно и то же.

Посмотрим на знаменитый кадр из фильма Альфреда Хичкока «Незнакомцы в поезде» (1951):



Удушение женщины отражается в левом стекле очков, упавших в траву. Эти очки появятся в фильме еще раз: их предъявит 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.

\* \* \*

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 (сравните с тем, как в романе Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» (1890) молодой человек хранит у себя портрет старика — постепенно стареющее изображение самого себя):

*«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».*

Тут 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 смотрится в него и видит искаженно-го себя. (Еще об одном значении появления двойника-антипода на картине или в виде статуи мы уже говорили: божество может вселиться в свое изображение и обратиться через него к герою.) Примечательна тут и судорога («судорожное движенье»), столь свойственная дьявольским двойникам или встречающимся с ними героям. (Например, наводит судорогу на Ивана Карамазова Смердяков: «Иван Федорович внезапно, как бы в су-

дороге, 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». А Свидригайлов, кажется, содержит судорогу в самой своей фамилии.) Во-вторых, сам пристальный и страшный взгляд (взгляд двойника — то ли взгляд со стороны, то ли отражение собственного взгляда героя, напряженно вглядывающегося в зеркало). В-третьих, «широкий азиатский костюм» 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 (требуя, кстати сказать, взамен нарисовать ему красавицу — то есть подарить изображение богини):

*«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».*

Довольно часто теневой аспект двойника-антипода бывает подчеркнут его высоким ростом или смуглостью (а также укрывающим, скрывающим его плащом — в «Портрете» это «широкий азиатский костюм»). (Сравните с двойником-антиподом Печорина в лермонтовском «Герое нашего времени» — с Вуличем, которого отличают «высокий рост и смуглый цвет лица, черные волосы». Да и Грушницкий — «смугл и черноволос».) Таков и гогаевский 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, поч-*

*ти 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 пельных 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 храпенье; 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 наслажденья, 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 простынею 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 силился вскрикнуть — и почувствовал, что у него нет голоса, силился пошевелиться, сделать какое-нибудь движенье — 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), 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 Метьюрина «Мельмот Скиталец». 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 скупец, 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] 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. (Сравните, в «Мертвых душах» о Плюшкине: «Он уже*

позабывал сам, сколько у него было чего, и помнил только, в каком месте стоял у него в шкафу графинчик с остатком какой-нибудь настойки, на котором он сам сделал наметку, чтобы никто воровским образом ее не выпил». — И. Ф.)

— 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 скряг. 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 костюме, 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, аппо 1646» [в год 1646 /лат./]. 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 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 шагами 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 вскрик-



нуть, 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 приходится 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.

Приметим еще один признак двойника-антипода: в романе Мэтьюрина мы имеем дело с ожившим мертвецом, с живым трупом — словом, с Кощеем Бессмертным («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 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 пора-*

жившей 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 неопишуемый ужас. Подняв измятый холст с полу, он кинулся с ним в соседнюю комнату и там принялся рвать и кромсать 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 оставивший 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 слышал, как он прошептал:*

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

*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».*

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, герою 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. Сравните с пушкинским «Каменным гостем»:

*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.*

Напоминает нам строки Пушкина и ветер, рвущийся в дом (так, словно кто-то уже вступил ногой на порог): «Уж с утра погода злится, / Ночью буря настанет, / И утопленник стучится / Под окном и у ворот».

Посмотрите на кадр из фильма Сэмюэла Беккета «Фильм»:



Герой глядит на изображение некоего месопотамского бога, висящее на стене. Затем он срывает картинку, рвет ее и топчет, но бог продолжает смотреть на него с обрывка — одним глазом. (Сам герой тоже одноглаз.)

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».)

Прежде чем я попробую на это ответить, обратимся к еще одному 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 пе-*

ремена, 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».

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 (и который, уходя, удивительным образом поглотил в один присест огромную дозу опиума, подаренную ему Де Квинси):

*«Однажды некий малаец постучался в мою дверь; что за дело замышлял 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. <...> К этому происшествию я обратился не случайно, ведь малаец <...> надолго*

*обосновался в снах моих, прихватив с собою нескольких собратьев, куда более ужасных, нежели 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 виденьях 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...».*

«Рабское подобострастие», кстати сказать, — один из признаков двойника-антипода. Ведь он тень героя: куда герой, туда и он. И оно же является одним из традиционных признаков чёрта, потому что 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»).

Так что же означает эта устрашающая, чудовищная множественность голов, лиц, глаз («и вот уже отвратительные головы крокодилов, злобно сверкая глазами, тянулись ко мне и множились тысячью повторений»)?

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 — анонимном немецком романтическом сочинении, изданном в 1805 году), видит себя умноженным двойником, видит свою собственную многоочитую «тень». Он отражается в каждой вещи (сравните с «великим изречением» индустов: 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 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.*

В фильме «Метрополис» герой смотрит на дьявольскую богиню — Лже-Марию, выступающую в театре (он в это время болен и находится дома, но как бы видит в своем бреде ее и то, что происходит с обезумевшими от нее мужчинами-зрителями), вот она (обратите внимание на множественность везущих ее драконов — это тот же признак многоликого божества, что и в явлении Кришны):



А вот умноженные глаза зрителей (но в бреде героя это его собственные умноженные глаза):



В рассказе Гофмана «Песочный человек» (1817) к Натанаэлю приходит его человек-тень (Коппола, в котором Натанаэль узнает



страшного алхимика Коппелиуса — ужас своего детства) — 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 (так будут звать и героиню «Двойника» Достоевского. — И. Ф.), 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 таращились; и он уже сам не мог отвести взора от стола; и все большие и большие очков выкладывал Коппола; и все страшней и страшней сверкали и скакали эти пылающие очи, и кровавые их лучи ударяли в грудь Натанаэля. Объятый неизъяснимым трепетом, он закричал:*

*— Остановись, остановись, ужасный человек!»*

*А вот тот ужас, который пережил Натанаэль в детстве при встрече с Коппелиусом:*

*«Мне чудилось, что везде вокруг мелькает множество человеческих лиц, только без глаз, — вместо них ужасные, глубокие черные впадины.*

*“Глаза сюда! Глаза!” – воскликнул Коппелиус глухим и грозным голосом. Объятый неизъяснимым ужасом, я вскрикнул и рухнул из моей засады на пол. И вот Коппелиус схватил меня. “А, звереныш! Звереныш! – заблеял он, скрежеща зубами, поднял меня и швырнул на очаг, так что пламя опалило мои волосы. – Теперь у нас есть глаза, глаза, – чудесные детские глаза”, – так бормотал Коппелиус и, набрав в печи полные горсти раскаленных угольков, собирался бросить их мне в лицо».*

Заметим, что Коппелиус, с одной стороны, торгует очками-глазами, с другой стороны – ослепляет, поскольку он представитель иного мира, мира смерти, мира невидимого. Чтобы видеть в ином мире, надо быть слепым или закрыть глаза. (Сравните с ослепленным Полифемом. Для мифа неважно, кто кого ослепляет: людоед героя или герой людоеда. Важно, чтобы произошло ослепление.) Коппелиус – Песочный человек:

*«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 запорошило песком».*

Вернемся к устрашающей множественности двойника-антипода. В повести Достоевского «Двойник» Голядкин с ужасом видит «страшную бездну» «совершенно подобных» ему господ – связь между двойничеством и умноженными лицами здесь очевидна:

*«...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 длиною 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...»*

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 убегаящие вприпрыжку на лягушачьих лапках...».

Впрочем, видение умноженного двойника может быть и к добру, оставаясь при этом грозным, то есть будучи одновременно прекрасным и страшным. Так, например, происходит в романе Германа Гессе «Степной волк», где музыкант Пабло, двойник-антипод главного героя (Гарри Галтера), показывает ему его самого в умноженном виде:

*« — Смеялся ты хорошо, Гарри, — воскликнул Пабло, — ты еще научишься смеяться, как бессмертные. <...> Мы находимся сейчас в магическом театре, здесь есть только картины, а не действительность. Выбери себе какие-нибудь славные и веселые картины и докажи, что ты в самом деле уже не влюблен в свою сомнительную личность! Но если ты все-таки хочешь вернуть ее, тебе достаточно снова взглянуть в зеркало, которое я теперь тебе покажу. Ты ведь знаешь старую мудрую поговорку: лучше одно зеркальце в руке, чем два на стенке. Ха-ха! (Опять он рассмеялся так прекрасно и страшно.) Ну вот, а теперь осталось проделать одну совсем маленькую, веселую церемонию. Теперь ты отбросил очки твоей личности, так взгляни же разок в настоящее зеркало! Это доставит тебе удовольствие.*

Со смехом и забавными поглаживаниями он повернул меня так, что я оказался напротив огромного стенового зеркала. В нем я увидел себя.

Какое-то короткое мгновенье я видел знакомого мне Гарри, только с необыкновенно веселым, светлым, смеющимся лицом. Но не успел я его узнать, как он распался, от него отделилась вторая фигура, третья, десятая, двадцатая, и все огромное зеркало заполнилось сплошными Гарри или кусками Гарри, бесчисленными Гарри...»

Пабло — «экзотический красавец-полубог», с которым героя знакомит Германа — его «Прекрасная Дама» (можно сказать, его Муза):

*«...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».*

Пабло, между прочим, угощает Гарри нюхательным порошком из своей табакерки, что вполне соответствует роли распорядителя обряда инициации:

*«Вскоре я в самом деле стал свежей и бодрей – в порошке, вероятно, была примесь кокаина. Гермина сказала мне, что у Пабло много таких снадобий, он достает их какими-то тайными путями, иногда снабжает ими друзей и хорошо знает смеси и дозировки всех этих средств – обезболивающих, снотворных, вызывающих прекрасные сновиденья, веселящих, любовных».*

Потом Гарри замечает и «его сияющий, его прекрасный звериный взгляд».

Мы знаем, почему двойник – смуглый. Но что означает его умение играть на всех инструментах и говорить на всех языках мира? (Вспомним заодно и булгаковского Воланда: «О, я вообще полиглот и знаю очень большое количество языков, – ответил профессор».) Кроме знания языка духов и зверей, оно, видимо, означает как раз единство двойника-антипода с миром и его роль помощника и учителя (или губителя) по отношению к герою. Двойник-антипод обычно является мастером, который либо умеет многое, либо соединяет разные вещи в нечто целое. Таковы, например, портной Петрович в гоголевской «Шинели», повар Смердяков в «Братьях Карамазовых». Таков и «историк» Воланд («Он смерил Берлиоза взглядом, как будто собирался сшить ему костюм...»). Двойник-антипод шьет или варит судьбу:

*« – 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».*

Не случайно двойник в романе Сарاماго «Двойник» (2002) – актер, играющий множество второстепенных ролей. И все эти роли имеют отношение к организации событий или к наблюдению за ними (дежурный администратор в гостинице, театральный импресарио, полицейский фотограф, учитель танцев, банковский служащий, ассистент врача, портье в ночном клубе, крупье...). Все умеет и все знает беглый каторжник Вотрен (по кличке «Обмани-смерть») в романе Бальзака «Отец Горио» (двойник-антипод Эжена де Растиньяка):

*«Если какой-нибудь замок оказывался не в порядке, он тотчас же разбирал его, чинил, подтачивал, смазывал и снова собирал, приговаривая: “Дело знакомое”. Впрочем, ему знакомо было все: Франция, море, кораб-*

ли, чужие страны, сделки, люди, события, законы, гостиницы и тюрьмы».

(Вотрен обладает и чертами «звериного двойника»: «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.)

Не отстает от Вотрена и Куртц из повести Джозефа 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...»*

Вот каким, кстати, впервые видит Куртца Уиллард в фильме Фрэнсиса Форда Копполы «Апокалипсис сегодня» (1979), снятом по мотивам повести Конрада:



(Уиллард отправился за Куртцем в глубь джунглей, то есть в глубь стихии — «источника жизни и смерти», там ему предстоит зарубить Куртца мечом. Куртц же позволяет себя убить, так как видит в Уилларде своего преемника. Параллельно убийству двойника совершается и жертвоприношение: отрубают голову быку.) Как видите, вместо лица у Куртца — тень, к тому же он лысый (о лысых двойниках речь впереди). 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). В повести же Куртц предстает Кощеем Бессмертным и 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».*

Посмотрите еще на одного мастера, имеющего дело с многосоставным механизмом, — на кадр из фильма Эмера Кавура «Скрытое лицо» (1991) по сценарию Орхана Памука:



Главный герой приходит к часовщику (к хозяину времени и судьбы). Направила же его к часовщику загадочная женщина-греза в голубом.

А вот мастер из русской сказки «Хитрая наука», в котором явно виден распорядитель обряда посвящения:

*«За Волгой, в городе такой был мастеровой человек, учил разным языкам и разным изделиям, и по всячески может он оборотиться. Обучал он молодых людей – ребят, брал их от отцов-матерей на три года».*

Скажем так: в основе как множественности глаз двойника, так и множественности его умений лежит равенство двойника всему миру (в котором должен отразиться, должен раствориться герой).

Еще один весьма любопытный пример «многоочитости», связанной с двойничеством. Роман Августа Стриндберга «На шхерах» (1890) (первоначальное название романа было «Мастер») заканчивается тем, что главный герой, инспектор рыбнадзора Аксель Борг, в полупомешанном состоянии выходит на парусной лодке в зимнее море, 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 вхождение героя в «источник жизни и смерти». Непосредственно перед этим инспектор сталкивается с многоочитостью моря. Мотивировка явления необычна: терпит кораблекрушение пароход, волны относят к берегу детские куклы (пароход вез их на рождественскую ярмарку). Глаза кукол движутся, когда куклы раскачиваются на волнах, — и инспектору чудится, что эти глаза подают ему знак, подмигивают ему:

*«Их большие широко открытые глаза были устремлены к темному небу, неподвижные и немигающие. Но когда они были уже совсем близко у берега, он заметил, что некоторые, качаясь на волнах, двигали глазами, как бы подавая ему знак, чтобы он их спас».*

Двойник-антипод в романе, конечно, тоже имеется. Когда Аксель Борг отправляется — в полном тумане — на своей лодке на необитаемый островок, ему кажется, что кто-то его преследует, а затем на этом островке происходит «судьбообразующая» встреча («их встреча, видимо, не была случайной») с проповедником, вышедшим из тумана (левое плечо которого ниже правого, а лицо обросло длинной темной бородой). Проповедник оказывается однокашником Борга («Боргу казалось, что за этим лицом он видит другое, ему знакомое. Утомленный бессознательным напряжением памяти, он прямо спросил: “Мы с вами где-то уже встречались?”»). Перед самоубийственным отплытием Борга в конце романа проповедник держит руку впавшего в забытие инспектора («Очнувшись, он почувствовал, что чья-то сильная и теплая рука держит его правую руку»). Получается следующее: двойник-антипод — а затем многоочитость.

Есть у Стриндберга и «двойная» ведьма: у Акселя Борга не только происходит роковая для него встреча с красавицей и ее пожилой матерью, но и сама красавица в определенный момент предстает перед ним старухой-ведьмой («Глядя на нее в профиль, он мог представить себе, как в старости ее лицо превратится в лицо ведьмы, когда выпадут зубы, губы ввалятся, образуя тупой угол, а нос свесится над выдающимся вперед подбородком»).

В фильме Бергмана «Фанни и Александр» непосредственно перед встречей с двойником-антиподом (Измаилом) Александр встречается с многоглазым богом (о двойной ведьме в этом фильме мы уже говорили). Происходит это следующим образом. Оставшись ночевать в чужом доме, мальчик не находит горшка, выходит в какие-то помещения, напоминающие лабиринт, теряет дорогу — и тут кукольник, желая его развеселить, устраивает ему довольно жуткое представление (и хорошо, что Александр уже успел до этого пописать). Ключ в двери, находящийся со стороны Александра, начинает поворачиваться:

*« — Кто там, за дверью?»*

*— Сам Господь стоит за дверью.*

*— Ты можешь войти?»*

*— Ни один смертный не может лицезреть Господа.*



- А что тебе от меня надо?
- Я хочу только показать, что существую.
- Настал мой конец, да?
- Может, ты хочешь, чтобы я явил себя? Смотри же, я иду.

Я иду!»

После чего начинает трястись стеллаж с марионетками (в основном это головы, лица кукол) — они как бы оживают, некоторые из них падают. Вот этот кадр:



Человек, увидевший Кришну, должен либо погибнуть, либо изменить свою жизнь — родиться во второй раз. В стихотворении «Архаический торс Аполлона» (Archaischer Torso Apollos) 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 (являющееся здесь синонимом мира вообще — у мира ведь нет специальной головы и глаз в ней) каждым своим местом смотрит на человека и видит его:

*«Нам осталась неведомой его невероятная глава с зреющими в ней  
глазными яблоками. 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 дарила 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>2</sup>.*

Если в стихотворении Рильке 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.  
И прямо в сердце  
нож.  
Улица —  
дрожь  
натянутого  
провода,  
дрожь  
огромного овода.  
Со всех сторон,*

2

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

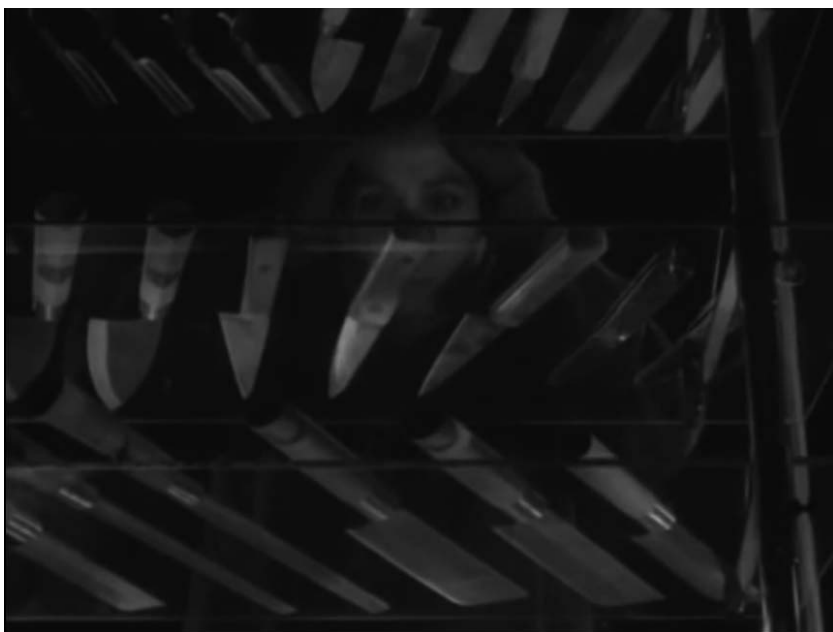
sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug  
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen  
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen  
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

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.

*куда ни пойдешь,  
прямо в сердце —  
нож.*

В фильме Акиры Куросавы «Идиот», 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:



Словом, как ужасное, так и прекрасное видит нас первым.

Посмотрите на кадр из фильма Джима Джармуша «Патерсон» (2016):



Веселую «многоочитость» в фильме обеспечивает Лаура, жена (и Муза) главного героя (поэта и водителя автобуса), раскрашивая интерьер и различные вещи их дома кольцевым черно-белым узором. (В фильме Лаура говорит о Петрарке, о том, что его Музу звали также Лаура и что Патерсон, таким образом, имеет с Петраркой много общего.) Подобными «глазами» является и платье Лауры, а также капкейки (дословно: «чашечные торты»), изготовлением которых она мечтает заняться как бизнесом (и вы их видите в этом кадре).

\* \* \*

В романе «Степной волк» Гарри Галлер застаёт своего двойника-антипода за подобием шахматной доски:

*«Я оказался в сумрачной тихой комнате, где без стула, на восточный манер, сидел на полу человек, а перед ним лежало что-то вроде большой шахматной доски. В первый момент мне показалось, что это мой друг Пабло, — во всяком случае, он носил такую же пеструю шелковую куртку и у него были такие же темные сияющие глаза. — Вы Пабло? — спросил я. — Я никто, — объяснил он приветливо. — У нас здесь нет имен, мы здесь не личности. Я шахматист. Желаете взять урок построения личности? — Да, пожалуйста».*

Как вы, вероятно, заметили, шахматы здесь сочетаются с другими признаками двойника-антипода: его восточной позой, его смуглостью, его «темными сияющими глазами» (особый взгляд представителя иного мира — того, кто называет себя «никто»). Белый герой приходит к темному двойнику — это уже шахматы. Возможно, как и «темные сияющие глаза» — то есть одновременно темные и светлые.

В следующем отрывке из романа нетрудно заметить сочетание шахмат и с другими двойническими признаками (попробуйте заметить их самостоятельно):

*«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...»*

(Прочитай Гессе мою книгу, не смог бы он все это написать так прямо: ему пришлось бы как-нибудь интересно обыгрывать двойнические элементы.)

Образ шахмат важен и в романе Сарاماго «Двойник»:

*«У него вдруг появилось такое ощущение, будто он разыгрывает с Антонио Кларо партию в шахматы и ждет его очередного хода».*

В «Мертвых душах» Ноздрев навязывает Чичикову игру в шашки — и тот принимает вызов (на свою голову — разве можно играть с «хозяином зверей» или с Гермесом?):

*«— Знаем мы вас, как вы плохо играете! — сказал Ноздрев, выступая шашкой. — Давненько не брал я в руки шашек! — говорил Чичиков, подвигая тоже шашку».*

В романе Набокова «Приглашение на казнь» (1936) м-сье Пьер (несколько смахивающий на Ноздрева) предлагает Цинциннату:

*«Хотите сперва в шахматы? Али в картишки? В якорек умеете? Знатная игра! Давайте, я вас научу!»*

Шахматы обычно появляются в художественном произведении, когда происходит гадание о судьбе или повествуется о прохождении через смерть и возрождении. Так, в фильме Карла Теодора Дрейера «Слово» (1955) возле двери, ведущей в комнату с умирающей женщиной (которой предстоит воскреснуть), мы неоднократно видим прислоненную к стене шахматную доску. Своего рода спойлер.

В шахматы иногда герой играет с чёртом (либо с каким-либо похожим на чёрта персонажем). На кадре из фильма Ингмара Бергмана «Седьмая печать» (1957) рыцарь играет в шахматы с ангелом смерти на фоне моря (этому предшествует кадр: два коня на фоне моря):



В романе Томаса Манна «Доктор Фаустус» (1947) «шахматность» видна в клетчатой 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 го-*

*ловке жокейский картузик, клетчатый кургузый воздушный же пиджачок...»*

В комедийном фильме 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»: интерьер, предметы, городские виды, одежда героя. Кроме того, молодой человек носит очки — парный предмет, в «готических» сюжетах нередко предвещающий появление двойника (с его особым взглядом).

Невеста, не дождавшись жениха-шахматиста, выходит из комнаты и неожиданно видит няньку и двух юных шахматистов:



Вы, конечно, узнаете картинку. Сопоставив ее с предыдущей, вы можете убедиться, что в основе кода *герой* (здесь: жених, спешащий к невесте) ↔ «источник жизни и смерти» (здесь: шахматы в магазине) ↔ двойник-антипод (здесь: продавец, хозяин шахматного магазина) лежит кодовое изображение «хозяйки зверей» с двумя зверями (или другими существами, заменяющих зверей) по бокам. На этом последнем кадре «источник жизни и смерти» явлен в утреннем виде: образ «хозяйки зверей» дополняет шахматная доска со сражающимися на ней фигурами, а также белый мяч с черными точками.

В черный и белый цвет оказывается окрашенным и Акакий Акакиевич из повести Гоголя «Шинель» (1843):

*«...вместо того чтобы идти домой, пошел совершенно в противоположную 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».*

(Помните, что спина Плюшкина была запачкана мукою?)

Обычное для героя падение в грязь перед встречей (или после встречи, или между встречами) с представителями загробно-



го, подземного мира 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, — разумеется, когда бывал в трезвом состоянии». (Сравните его с мелвилловским Квикегом, лицо которого «усеяно большими черными квадратами». Квикег — обладатель шахматного лица.)

Через Петровича Акакий Акакиевич получит шинель — соединится со своей невестой («и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу»). Может быть, через Петровича он ее и утратит — поскольку Петрович явно не от мира сего. И, как давно было замечено, путь к Петровичу — это путь в иной мир, путь в ад. Добавлю, что это и путь в чрево мифического зверя (вспомним, как Раскольников спускается в распивочную, где ему предстоит встреча с Мармеладовым, — между прочим, Петрович тоже пьяница):

*«Взбираясь по лестнице, ведущей к Петровичу, которая, надобно отдать справедливость, была вся умащена водой, помоями и проникнута насквозь тем спиртуозным запахом, который ест глаза и, как известно, присутствует неотлучно на всех черных лестницах петербургских домов, — взбираясь по лестнице, Акакий Акакиевич уже подумывал о том, сколько запросит Петрович, и мысленно положил не давать больше двух рублей. Дверь была отворена, потому что хозяйка, готовя какую-то рыбу, напустила столько дыму в кухне, что нельзя было видеть даже и самых тараканов. Акакий Акакиевич прошел через кухню, не замеченный даже самой хозяйкою, и вступил наконец в комнату, где увидел Петровича, сидевшего на широком деревянном некрашеном столе и подвернувшего под себя ноги свои, как турецкий паша. Ноги, по обычаю портных, сидящих за работою, были нагишом. И прежде всего бросился в глаза большой палец, очень известный Акакию Акакиевичу,*

*с каким-то изуродованным ногтем, толстым и крепким, как у черепахи череп».*

Невидимые тараканы перейдут, видимо, к Достоевскому (вспомните визит Ивана Карамазова к Смердякову и тараканов-прусаков в щелях под голубыми обоями). Петрович сидит, подвернув «под себя ноги свои, как турецкий папа» — обычная посадка портного, но вместе с тем она сближает его с другими восточными колдунами Гоголя. Персиянин из «Невского проспекта» тоже сидел «поджавши под себя ноги». Вот и Пабло у Гессе сидит «на восточный манер». Ну а палец его большой ноги, как опять же давно замечено, отдаленно напоминает палец Вия («и уставлял на него железный палец»). В пальце Петровича можно узнать и фаллос, и человеческий череп (вспомним голову Квикега: «Эта лысая багровая голова была как две капли воды похожа на заплесневелый череп».)

Отвлечемся немного и поговорим, как было обещано, о лысых. (Пропп, например, вспоминает о Геракле: «Геракл согласно одной из версий мифа о нем в целях спасти Гесиону впрыгнул в пасть змея, пробыл там три дня, в течение которых он от жара в утробе зверя потерял все волосы на голове, и разрезал брюхо зверя изнутри».) В процессе обряда инициации человек утрачивал свою прежнюю идентичность, свое имя. После обряда, например, парни надевали на голову бычий пузырь и изображали потерю памяти, а то и просто безумие. Вспомните ответ Одиссея Полифему на вопрос кто он такой («Я называюсь Никто; мне такое название дали / Мать и отец, и товарищи так все меня величают»), индейца Никто из фильма Джармуша, ответ Пабло у Гессе («Я никто»). В главе «Плешивые и покрытые чехлом» книги Проппа «Исторические корни волшебной сказки» так рассказывается об этом сказочном элементе:

*«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 него, а кишками руки оммотал”. Или: “Иван купеческий сын отпустил коня на волю, нарядился в бычью шкуру, на голо-*

*ву 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.*

*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 отечеству?" – "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».*

Посмотрите на римско-галльскую бронзовую фигурку Приапа (I век н. э.):



Не видим ли мы здесь «мотив покрытой или, наоборот, непокрытой, безволосой головы»?

Одно из значений слова «плешь» в русских народных говорах – «фаллос». Речь, пожалуй, идет не только об утрате посвя-

щаемым идентичности, но и о превращении его в фаллос — так сказать, в «чёрта лысого». (Например, Ноздрев говорит Чичикову: «Чёрта лысого получишь! хотел было, даром хотел отдать, но теперь вот не получишь же!»)

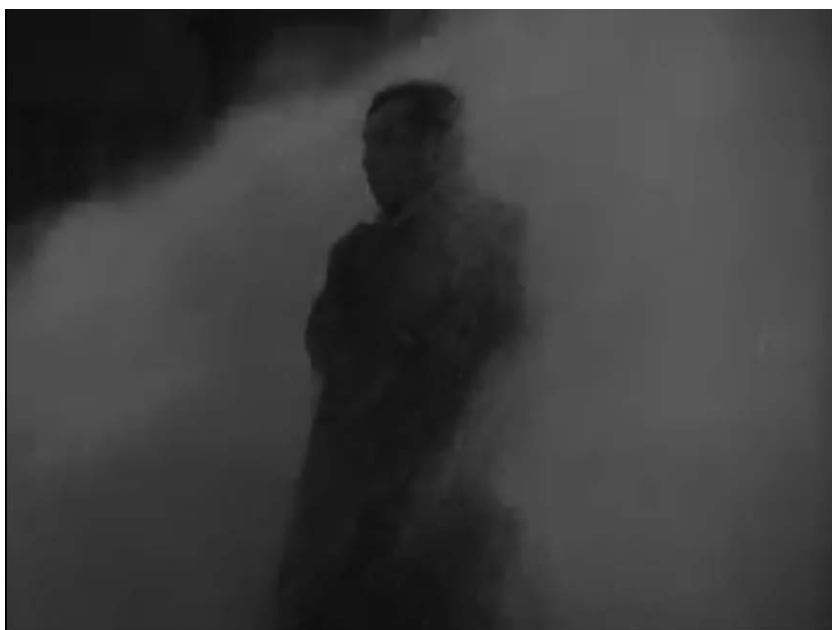
С утратой идентичности связано и окрашивание Акакия Акакиевича в «шахматные» цвета — в черный и белый. Как черный, так и белый цвет означают невидимость героя, переход его в царство мертвых. «Незнайка» — он еще и «Неумойка». Вот что говорит Пропп в связи с мотивом «грязного жениха» в сказке:

*«В сказке неузнанный герой часто бывает грязен, вымазан в сажу 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 обмазывался золой. Это обмазывание очень существенно: неумывание связано с обмазыванием или сажой, 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 сажой. <...> 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».*

Вернемся к «Шахматной горячке». Перед тем как отправиться на встречу с невестой (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:



Посмотрите также на кадр из фильма Акиры Куросавы «Идиот»:



Проезжающий мимо автобус окатывает Камеду-Мышкина снегом (когда тот возвращается из дома Рогожина-Акамо). (Когда же Камеда поднимался по лестнице в доме Акамо, тот его предостерег от падения: «Здесь не споткнись».)

Любопытный пример сочетания белого и черного цвета в облике человека мы находим 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» — «ведь он и черный, и белый»).

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 (слово «четыре» в японском языке может быть омонимично слову «смерть». — И. Ф.). 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».*

Кстати, почему «на Стриндберге был черный с белым галстук», почему именно на Стриндберге? Может быть, потому, что

и Стриндберг играл черным и белым — например, в романе «На шхерах»:

*«Они подъезжали к угрюмой скале вулканического происхождения. Блестящий черный диорит с мертвенно-бледной береговой метой, прозванной «белой кобылой», казался еще более резким и устрашающим при свете солнца, тщетно пытавшегося согласовать противоположные цвета, черный и белый».*

*«Борг <...> указал ей на белый скелет дикой утки, лежавший на черной скале».*

Итак, черный и белый цвета — отдельно и тем более в сочетании друг с другом — могут означать путешествие в иной мир (и встречу с двойником-аниподом). Посмотрите на кадр из фильма Джима Джармуша «Мертвец»:



Пегая лошадь Уильяма Блейка провожает героя, отплывающего на каноэ в Страну духов. «Пегая» означает просто пятнистая (необязательно черно-белая — это лошадь с белыми пятнами на темном или рыжем фоне). Однако Джармуш сделал фильм черно-белым для того, чтобы все в нем было именно черно-белым (с перетекающим между этими двумя цветами серым цветом), потому что речь идет о пути в иной мир.

Любопытен в этой связи коренной конь тройки Чичикова — чубарый (то есть имеющий темные пятна на светлой шерсти).

Чубарый (который «был сильно лукав») 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»). Впрочем, на этом я не буду настаивать.

Мифическим (поглощающим героя) зверем в романе Мелвилла выступает «Белый кит» — «это знаменитое, белоснежное, бессмертное и смертоносное чудовище». (Недаром Измаил перед отплытием слушает проповедника, рассказывающего историю Ионы.) «Белый кит» — такой же символ всепоглощающей смерти, как и заснеженная «Волшебная гора» у Томаса Манна, он даже сравнивается со снежной горой («Фонтан! Фонтан! И горб, точно снежная гора! Это Моби Дик!») Рассуждению о значении белого цвета Мелвилл отводит целую главу — «О белизне кита». Там, в частности, говорится:

*«Да и сам обыденный многовековой опыт человечества тоже говорит о сверхъестественных свойствах этого цвета. Ничто не внушает нам при взгляде на покойника такого ужаса, как его мраморная бледность; будто бледность эта знаменует собой и потустороннее оцепенение загробного мира, и смертный земной страх. У смертельной бледности усопших заимствуем мы цвет покровов, которыми окутываем мы их».*

Однако кит в романе Мелвилла 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 необоримом норове 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, изборожденный 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».

Кита невозможно увидеть (с корабля) полностью: он лишь частично выходит на поверхность, затем погружается. Он переходит от поверхности к глубине — и возвращается обратно к поверхности. Кит движется волнообразно — как бы пульсирует. В «Моби Дике» (в главе «Чудовищные изображения китов») автор размышляет об этом следующим образом:

*«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 рисунок 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».*

Уловить «сверхъестественную, змеевидную, гибкую, зыбкую форму» мифического зверя на поверхности невозможно, герой должен для этого погрузиться в подводный мир, в стихию. Или в подземный мир, в лабиринт (наш код: *Тесей ↔ лабиринт/Ариадна ↔ Минотавр*).

Например, лабиринтом представляется пансион в рассказе Эдгара По «Вильям Вильсон»:

*«Но дом! Какое же это было причудливое старое здание! Мне он казался поистине заколдованным замком! Сколько там было всевозмож-*

ных 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 отчетливей, 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, отмеченный мне и еще восемнадцати или двадцати 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 суете 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».

Вернемся к Мелвиллу. Минотавра в романе представляет Квикег. Он добродушный, однако его татуированной коже соответствует «загадочно расписанный кит», он — плоть от плоти мифического зверя. Вот кит:

*«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 письмена, высеченные на знаменитых иероглифических скалах Верхней Миссисипи. Подобно этим загадочным камням, загадочно расписанный кит по сей день остается нерасшифрованным».*

А вот Квикег (который, опасно заболев, заказал корабельному плотнику лодку-гроб, а затем, выздоровев, расписал ее):

*«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».*

В романе Мелвилла есть глава «Лоскутное одеяло». Поговорим об этом одеяле подробнее.

Измаил знакомится с Квикегом, попав в гостиницу Питера Гроба. Дело в том, что свободных постелей в гостинице нет. В результате Измаилу приходится спать в одной постели с экзотическим смуглым гарпунщиком — 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 гарпунщиком, 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 гарпунщик; если же у него (хозяина) действительно нет другого места и если гарпунщик 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 прodelывать 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 гарпунщик, в таком случае ваши возражения умножаются до бесконечности. Да и не было никаких реальных резоннов для того, чтобы я как матрос спал с кем-нибудь в одной кровати, ибо матросы в море не 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. Посмотрите, кстати, на кадр из фильма Акиры Куросавы «Идиот», где Акамо-Рогожин и Камеда-Мышкин сидят под одним одеялом:



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».*

И далее следует глава под названием «Лоскутное одеяло». С чего бы вдруг автору посвящать целую главу одеялу? 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 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 подставляя 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 отпирывала 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 разлучить 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 разлучить их сможет только смерть), он будто уже являлся Измаилу в детстве, ночным кошмаром, невидимкой, держащим его за руку. (Напомню: обнимание или даже сдавливание героя — одно из типичных действий двойника-антипода.)

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 наша кодовая картинка: герой (Измаил) ↔ «источник жизни и смерти» (лоскутное одеяло) ↔ двойник-антипод героя (Квикег).

\* \* \*

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 (волшебные шахматы, лабиринт, «лоскутное одеяло») — не только тема произведения (отразившаяся в оксюморонном названии поэмы), но и чуть ли не основа его поэтики. Рассмотрим это.

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 поемь. 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. <...>*

— *Знаете, — сказал Критило, — наука расшифровки мне нравится, 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 — дело известное. Но именно через «дифтонги» Грасиана хорошо видно, как строятся гоголевские образы. А строятся они довольно часто 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 несколько примеров (уже без комментария):

*«Потом были показаны турецкие кинжалы, на одном из которых по ошибке было вырезано: “Мастер Савелий Сибиряков”».*

*«Мадера, точно, даже горела во рту, ибо купцы, зная уже вкус помещиков, любивших добрую мадеру, заправляли ее беспощадно ромом, а иной раз вливали туда и царской водки, в надежде, что все вынесут русские желудки».*

*«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», встретившихся Чичикову при въезде в город (доедет — не доедет):

*«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».*

Более того, Грасиан словно шлет привет Гоголю, непосредственно заговаривая о «мертвых душах»:

« – Бог тебе в помощь в твоём ясновидении! – сказал Андренио. – 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 Андренио. – 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 [стадий – греческая мера длины, около 185 м] 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.

– 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».

Этот «дифтонг» (живые – мертвые) составил главную тему гоголевской поэмы:

« – Но позвольте спросить вас, – сказал Манилов, – как желаете вы купить крестьян: с землею или просто на вывод, то есть без земли?

– Нет, я не то чтобы совершенно крестьян, – сказал Чичиков, – я желаю иметь мертвых...

– Как-с? извините... я несколько туг на ухо, мне послышалось странное слово...

– Я полагаю приобрести мертвых, которые, впрочем, значились бы по ревизии как живые, – сказал Чичиков».

Поэтику своего произведения Гоголь также видит как дифтонг (смех – слезы):

*«И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы!»*

\* \* \*

Одним из признаков (или действий) двойника-антипода является то, что он влечет героя к падению с высоты, сталкивает его в пропасть. Так это ощущает Голядкин в повести Достоевского «Двойник»:

*«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 колышется, падает, увлекает его в бездну, а между тем у несчастного нет ни силы, ни твердости духа отскокнуть 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...»*

Двойник-антипод вызывает падение героя (Натанаэля) и в рассказе Гофмана «Песочный человек», причем непосредственно перед падением герой едва не сбрасывает с высоты свою «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:

*«Около полудня они шли по городу. 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 подождать 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 Коппола, 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 обьяло его, опрометью бросился он наверх; дверь на вторую галерею была заперта; все громче и громче становились отчаянные вопли Клары. В беспомощности 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.

Когда Натанаэль с разможенной головой упал на мостовую, – Коппелиус исчез в толпе».

Натанаэль будто бросается в ту полную глаз бездну, которую раньше показал ему Коппола, предлагая купить очки и раскладывая перед ним свой товар.

Обратите внимание на предшествующее падению кружение («Куколка, куколка, кружись! Куколка, кружись, кружись!»). 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».

Возможно, кружение вызывается отражением героя в зеркале, то есть образом двойника (герой – двойник – герой – двойник...).

С высоты может упасть герой, но может и сам двойник (для мифа неважно, кто именно из них падает). Так, в романе Гофмана «Эликсиры дьявола» монах Медард нечаянно сталкивает в пропасть своего двойника (даже не антипода, а буквального) – графа Викторина.

В конце фильма «Метрополис» мы видим героя и его двойника-антипода (Ротванга, создателя Лже-Марии, – он, естественно, в черном), стремящихся сбросить друг друга с крыши (сброшен будет Ротванг). Тут же висит, едва удерживаясь от падения, настоящая Мария:



В романе Майринка «Голем» герой наблюдает падение своего двойника-антипода — марионетки, в которой проявились черты Голема:

*«Фрисландер вытачивал марионетку. <...>*

*– Теперь – голова! – услышал я вдруг звонкий голос художника Фрисландера. <...>*

*Он вынул из кармана круглый кусок дерева и начал вытачивать.*

*Тяжелая усталость смыкала мои глаза, и я отодвинул свой стул в темную глубину комнаты. <...>*

*Фрисландер все еще возился с головой, и дерево скрипело под лезвием ножа.*

*Мне было почти больно слышать это, и я взглянул, скоро ли уже конец.*

*Голова поворачивалась в руках художника во все стороны, и казалось, что она обладает сознанием и ищет чего-то по всем углам. Затем ее глаза надолго остановились на мне, – довольные тем, что наконец нашли меня.*

*Я, в свою очередь, не мог уже отвести глаз и неотрывно смотрел на деревянный лик.*

На мгновение нож художника остановился в поисках чего-то, затем решительно прорезал одну линию, и вдруг черты деревянного поленца ужасным образом ожили.

Я узнал желтое лицо незнакомца, который мне давеча принес книгу.

Больше я ничего не мог различить, видение продолжалось только одну секунду, но я почувствовал, что мое сердце перестает биться и робко трепещет.

Но лицо это, как и тогда, запечатлелось во мне.

**Я сам обратился в него, лежал на коленях Фрисландера и озирался кругом.** Мои взоры блуждали по комнате, и чужая рука двигала мою голову. Затем я вдруг увидел возбужденное лицо Цвака [Цвак — хозяин марионеточного театра] и услышал его слова: Господи, да ведь это Голем!

Произошла короткая борьба, у Фрисландера хотели отнять силой фигурку, но он оборонялся, и смеясь закричал:

— Чего вы хотите, — она мне совсем не удалась. — Он вырвался, открыл окно и швырнул фигурку на улицу.

Тут я потерял сознание и погрузился в глубокую тьму, пронизанную золотыми блестящими нитями. И когда я, после долгого, как мне показалось, промежутка времени, очнулся, только тогда я услышал стук дерева о мостовую».

В гомеровской «Одиссее» падает Ельпенор — один из спутников Одиссея — с крыши дома Цирцеи — и разбивает себе голову (усекновение головы или ее повреждение является обычным признаком двойника-антипода, — точнее сказать, действием в отношении двойника-антипода):

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 пролады 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 позвонковую кость, и душа отлетела  
В область Аида...

Ельпенор — первая тень, которую затем Одиссей встречает в подземном царстве (поскольку Ельпенора не успели похоронить):

*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.*

Вместо падения двойник-антипод нередко оказывается в перевернутом положении, делает стойку вверх ногами (что вполне логично, ведь он — антипод, а антиподы — это «жители земного шара, обитающие на двух диаметрально противоположных пунктах земли и, следовательно, обращенные друг к другу ногами»). Например, м-сье Пьер в набоковском «Приглашении на казнь»:

*«Бросив ему [Цинциннату] платок, м-сье Пьер вскричал по-французски и оказался стоящим на руках. Его круглая голова понемножку наливалась красивой розовой кровью; левая штанина опустилась, обнажая щиколотку; перевернутые глаза, — как у всякого в такой позитуре, — стали похожи на спрута».*

Посмотрите на позу клоуна-канатоходца Матто (“matto” по-итальянски значит «безумный») в фильме Федерико Феллини «Дорога» (1954):





«Обряд посвящения» в фильме проходит Дзампанó — бродячий циркач-силач. На дороге (а дорога в мифе, как мы уже отмечали, есть синоним «мирового древа») он встречает фею (Джельсомину) и ангела (Матто).

Джельсомина, кстати сказать, — своего рода «хозяйка зверей». Вокруг нее то и дело возникают звери: то лошадь протрусит мимо, то собака пробежит, то овечье стадо встретится, то осел подойдет. Помимо этого, Джельсомина обладает даром предсказывать погоду — в частности, она предсказывает дождь («— Завтра будет дождь. — Откуда ты знаешь? — Знаю, завтра будет дождь»). Джельсомина — как бы не от мира сего: «больная на голову», причем не только в конце фильма: ее «неадекватность», неприспособленность бросается в глаза с самого начала. А в конце фильма одна женщина говорит о ней (сообщая Дзампанó, что Джельсомина умерла): «Была словно сумасшедшая (“era come matta”). Мой отец нашел ее на побережье». Неадекватность Джельсомины — признак ее божественности. (Не смейтесь.)

Вернемся к Матто. Матто не только стоит кверх ногами, он еще затем делает вид, что падает с каната, но повисает на нем и кувырывается. Позже, беседуя с Джельсоминой, Матто заговорит о предчувствии своей скорой смерти:

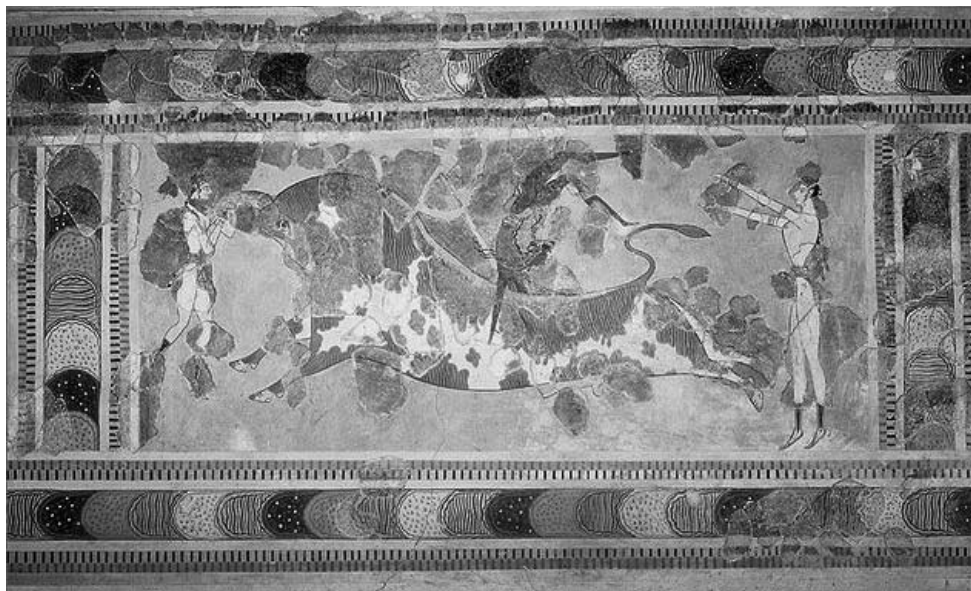
*«— Я люблю перемены, у меня такой характер.*

*— 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. Кроме того, автомобиль Матто, столкнутый Дзампанó 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).

Поглядим 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, подвергающих себя смертельно опасному испытанию. Сколько здесь юношей? Очевидно, что их трое. Но они разыгрывают, изображают обряд, который проходит *один* посвящаемый (в этой спортивной игре они просто помогают ему). Посвящаемый, пролетев над быком, должен стать своим звериным двойником — человекобыком, Минотавром. Мы словно видим одного юношу: до обряда, во время обряда и после обряда (и вы узнаете, конечно, нашу кодовую картинку: *герой/посвящаемый* → «источник жизни и смерти» → *двойник-антипод*). Изображено прохождение через смерть, причем в самый момент смертельной опасности — над быком — юноша оказывается перевернутым вниз головой. И этот как бы мертвый юноша иначе окрашен — у него темная, красно-коричневая окраска, гармонирующая с окраской быка.

Художество есть занятие, связанное с профессиональным риском. Как с альпинистом, аквалангистом, канатоходцем, автогонщиком легко может случиться несчастье, так сумасшествие или

самоубийство (вариантом которого может стать и дуэль) всегда подстерегают художника. В романе «Голем» есть на этот счет поучительная история:

*«Существует предание, что однажды три человека спустились в царство тьмы, один сошел с ума, другой ослеп, и только третий, рабби бен Акива, вернулся невредимым и рассказал, что он встретил самого себя».*

Падение является не только вариантом прыжка или полета, но знаком пути в глубину, углубления — и, конечно, знаком пути в иной мир. 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 («Она указывала мне, и я в изумлении смотрел: на оживших страницах книги я увидел самого себя»), двух пятнистых пантер, играющих мячом (вы узнаете эти образы, не правда ли?), 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 напех 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 ясно-видцами, 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, на встречу своей гибели.

Но кто знает, что ему открылось?»

Как мы видим, здесь к падению увлек не двойник-антипод («звериный двойник»), а сама «хозяйка зверей» (с двумя пятнистыми пантерами). Это тоже нередкий случай в художественных произведениях. Например, в романе Сарاماго «Двойник» (где герой сначала вспоминает о своей «Прекрасной Даме», потом о двойнике, а затем чьи-то руки тащат его в пропасть):

*«И тут он вспомнил о Марии да Пас. Он представил себе другую комнату, другую кровать, ее тело, такое ему знакомое, лежащее тело Антонио Claro, 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».*

Поглядите на девочку-дьявола из киноновеллы 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).

Позже этот мяч-голова перекочится в фильм Романа Полански «Жилец» (1976). «Жилец» скажет: «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.

Мяч, которым играют пятнистые пантеры в рассказе Уэллса, далеко не безобиден: он вполне может быть символом отрезанной головы героя-жертвы.

Не в этом ли древний смысл обрядовой игры в мяч?

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 — Зеленого рыцаря — 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, 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 — типичное сооружение для прохождения обряда посвящения.

В стихотворении Николая Заболоцкого «Футбол» (1926) мяч подмигивает — и является символом как головы игрока, так и дня и ночи (жизни и смерти):

*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 только «звериный двойник, но и сама «хозяйка зверей» может падать с высоты.

В конце романа Гёте «Избирательное сродство» 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, 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 опустошен-*

ные – 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. Провожающие 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 выбралась 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 грядками облаков или над гребнями волн, она словно кивнула своей служанке, и та в полном смятении покачнулася, голова у нее закружилась, и Нанни полетела вниз».

(Обратите внимание и на кивок покойницы.)

Статуя святой Оттилии (на горе Оттилии в Эльзасе) произвела глубокое впечатление на юного Гёте, в автобиографической книге «Поэзия и правда» он говорит: «Образ ее, мне представившийся, а также самое имя глубоко запечатлелись в моем сердце».

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».

Такой же склонностью к эквилибристике, кстати сказать, обладает и Миньона из романа «Годы учения Вильгельма Мейстера» («Ее неудержимо влекло взбираться на верхушки высоких деревьев, бегать по бортам кораблей и подражать самым головоломным

фокусам канатных плясунов...»). Кроме того, похороны Миньоны также напоминают торжественный обряд поклонения богине, которая в смерти стала еще прекрасней и даже как бы оживает («девочка в своих ангельских одеждах точно почивала, приняв грациозную позу. Все подошли и дивились этому подобию жизни»). Автору нужно, чтобы лицо умершей покрыл румянец (нужно для этого что-то придумать). Румянец мертвой Оттилии — от всходившего солнца, румянец мертвой Миньоны — от бальзамического состава, заменившего кровь. (Оттилия, как и Миньона, — все та же Муза.)

Миньона была похищена «канатными плясунами», однако ее родные решили, что она сорвалась со скалы и утонула (это важный для нас образ — падение Музы в воду):

*«Девочка однажды не вернулась, и только шляпка ее плавала по воде неподалеку от того места, где горный поток впадает в озеро. По общему мнению, девочка сорвалась, прыгая между скалами, но, сколько ни искали, тела ее не нашли».*

Любопытно также, что в конце романа отец Миньоны, арфист (Августин) — двойник-антипод Вильгельма Мейстера — перерезает себе горло.

Посмотрите на кадр из фильма Франсуа Трюффо «Жюль и Джим» (1962):





Вы видите Катрин перед неожиданным прыжком в Сену. Жюль и Джим (которых вы также видите на этом кадре) — типичные двойники-антиподы, как это 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 съёмной 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: «Она — сила природы, проявляющаяся как катаклизмами... это королева...» (“Elle est une force de la nature qui s’exprime par des cataclysmes ... c’est une reine...”.) Когда Катрин (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 «Избирательное сродство» Гёте (и обмениваются этой книгой).

Посмотрим на еще один любопытный кадр — из фильма Альфреда Хичкока «Головокружение» (1958):



Вы увидите «Прекрасную Даму», бросившуюся в море. Героиня (в которой под единым обликом существуют три разные женщины) играет роль «богини смерти» — она и соучастница убийства, и убитая, и самоубийца. Появление героини дублируется появлением ее «двойницы» — в виде портрета. Не случаен и круглый букетик героини, на который периодически направляет наше внимание камера и который в фильме перекликается с чем-то вроде вращающегося калейдоскопа, влекущего героя в пропасть. Другой такой «предмет-кольцо» — завиток волос этой женщины — также обнаруживает в себе водоворот, увлекающий в глубину. А главный герой — частный детектив, следящий за «Прекрасной Дамой», — болен акрофобией (боязнью высоты).

Акрофобией, между прочим, страдает также ибсеновский строитель Сольнес (фру Сольнес говорит мужу: «Ты не в состоянии даже выйти на наш балкон, во втором этаже»). Вдохновленный, однако, на подвиг юной Хильдой (своей роковой Музой), он восходит на башню построенного им дома (чтобы повесить на нее венок — кстати сказать, символ кружения) и падает вниз («Вся голова разбита... Он упал прямо в каменоломню»). Хильда, естественно, пребывает «в каком-то тихом, безумном восторге» («Но он достиг вершины. И я слышала в воздухе звуки арфы»). Похоже, падению Сольнеса способствовал также его двойник, поджидавший строителя на башне («*Рагнар*. Там никого больше нет. *Хильда*. Есть. Есть некто, с кем он спорит теперь»). А также его Муза («*Сольнес*. И, верно, сны видели? *Хильда*. Да. Только дурные. *Сольнес*. Неужели? *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.»).

\* \* \*

В балладе Гёте «Рыбак» (1779) из воды возникает женщина и увлекает рыбака с собой под воду. В 1818 году балладу Гёте перевел Василий Жуковский:

*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 из них.*

(Может быть, и не красавица. В оригинале “ein feuchtes Weib” — «мокрая женщина/баба». У Гёте всё гораздо ощутимее и страшнее.)

*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  
На знойной вышине.*

(В оригинале вместо «Не стал бы ты себя томить» — “Du stiegst herunter, wie du bist...” — «Ты взял бы и спустился вниз...»)

*Не часто ль солнце образ свой  
Купает в лоне вод?  
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?»*

(У Гёте говорится не только о солнце, омывающем свой образ, — то же самое предельывает и луна.)

Бежит волна, шумит волна...  
На берег вал плеснул!  
В нем вся душа тоски полна,  
Как будто друг шепнул!  
Она поет, она манит –  
Знать, час его настал!  
К нему она, он к ней бежит...  
И след навек пропал.

(«Как будто друг шепнул» — имеется в виду возлюбленная: “Wie bei der Liebsten Gruss” — «как при приветстве возлюбленной»).

Последние четыре строки у Гёте подчеркивают погружение под воду, в дословном переводе:

*Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm (она молвила ему, она пела ему);*  
*Da war's um ihn geschehn (тут ему пришел конец);*  
*Halb zog sie ihn, halb sank er hin (отчасти она его притянула, от-*  
*части он погрузился /сам/)*  
*Und ward nicht mehr gesehn (и больше его не видели).*

Мужик пропал из-за бабы — ничего удивительного, однако я думаю, что эту балладу имеет смысл прочесть как рассказ о поэте и Музе. Позже (и под влиянием, конечно, предыдущей романтической традиции), Блок скажет в стихотворении «К Музе»:

*Есть в напевах твоих сокровенных*  
*Роковая о гибели весть.*  
*Есть проклятье заветов священных,*  
*Поругание счастья есть.*

*И такая влекущая сила,*  
*Что готов я твердить за молвой,*  
*Будто ангелов ты низводила,*  
*Соблазняя своей красотой...*

<...>

*Зла, добра ли? – Ты вся – не отсюда.  
Мудрено про тебя говорят:  
Для иных ты – и Муза, и чудо.  
Для меня ты – мученье и ад.*

А также в стихотворении «Обреченный» (привожу полностью):

*Тайно сердце просит гибели.  
Сердце легкое, скользи...  
Вот меня из жизни вывели  
Снежным серебром стези...*

*Как над тою дальней прорубью  
Тихий пар струит вода,  
Так своею тихой поступью  
Ты свела меня сюда.*

*Завела, сковала взорами  
И рукою обняла,  
И холодными призорами  
Белой смерти предала...*

*И в какой иной обители  
Мне влачиться суждено,  
Если сердце хочет гибели,  
Тайно просится на дно?*

Сравните с пушкинской русалкой:

*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.

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.

Русалка здесь – утопленница, живой мертвец («прохладное лобзанье без дыханья»), навевающий на поэта холод и ужас. И это изображено как вдохновение («Когда она игривыми перстами / Кудрей моих касается, тогда / Мгновенный хлад, как ужас, пробегает / Мне голову...»). Подобное мы находим и в отрывке «В начале жизни школу помню я», где мальчика посещает вдохновение при виде «двух бесов» – статуй Аполлона и Афродиты (не проявляется ли и здесь наш основной культурный код?):

*Другие два чудесные творенья  
Влекли меня волшебною красой:  
То были двух бесов изображенья.*

*Один (Дельфийский идол) лик молодой –  
Был гневен, полон гордости ужасной,  
И весь дышал он силой неземной.*

*Другой женообразный, сладострастный,  
Сомнительный и лживый идеал –  
Волшебный демон – лживый, но прекрасный.*

*Пред ними сам себя я забывал;  
В груди младое сердце билось – холод  
Бежал по мне и кудри подымал.*

Сравните, кстати, с ощущением Гарри Галлера в романе «Степной волк», глядящего на убитую им Гермину («Содрогаясь, глядел я на окаменевший лоб, на застывший завиток волос, на бледно-холодное мерцанье ушной раковины. Холод, истекавший от них, был смертелен и все же прекрасен: он звенел, он чудесно вибрировал, он был музыкой!»)

Вернемся к стихотворению о русалке. По последним четырем строкам мы понимаем, что речь идет о Музе и о поэтической речи. Связь воды и Музы характерна 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» (в последнем примере перед нами царевна Лебедь из «Сказки о царе Салтане» – тоже, я думаю, своего рода Муза.) Муза – «хозяйка жизни и смерти»: она дарит поэту жизнь, проводя его через смерть.

Любопытно, что по мере приближения к XX веку как своего рода Муза-утопленница начинает восприниматься шекспировская Офелия – например, в знаменитом стихотворении Артюра Рембо «Офелия» (1870). Вот две строфы из него (в переводе Бенедикта Лившица):

*По сумрачной реке уже тысячелетье  
Плывет Офелия, подобная цветку;  
В тысячелетие, безумной, не допеть ей  
Свою невнятицу ночному ветерку.*

*<...>*

*И вот Поэт твердит, что ты при звездах ночью  
Сбираешь свой букет в волнах, как в цветнике.  
И что Офелию он увидал воочью  
Огромной лилией, плывущей по реке.*

Вот она на картине Джона Эверетта Милле «Офелия» (1852):



От Музу-утопленницы перейдем теперь к Музе-богине осени из стихотворения Пушкина «Осень» (1833), к Музе-«чахоточной деве»:

*Дни поздней осени бранят обыкновенно,  
Но мне она мила, читатель дорогой,  
Красою тихую, блистающей смиренно.  
Так нелюбимое дитя в семье родной  
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  
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.*

На это описание, возможно, повлиял образ Астарты из поэмы Байрона «Манфред» (1817), цитирую в переводе Ивана Бунина (Астарта — имя умершей возлюбленной Манфреда, здесь он видит ее призрак):

*И это смерть? Румянец на ланитах!  
Но не живой он, — странный и злоециий,  
Как тот, что рдеет осенью на листьях.  
Астарта! — Нет, я говорить не в силах,  
Вели заговорить ей: пусть она  
Простит иль проклянет меня<sup>3</sup>.*

Так что же, пушкинская «чахоточная дева» ничего не значит для Пушкина, а есть лишь дань литературной моде? Романтики (не говоря уж о последовавших за ними «проклятых поэтах» и прочих декадентах) обычно так и представляли свою даму:

<sup>3</sup>

Can this be death? there's bloom upon her cheek;  
But now I see it is no living hue,  
But a strange hectic — like the unnatural red  
Which Autumn plants upon the perished leaf.  
It is the same! Oh, God! that I should dread  
To look upon the same — Astarte! — No,  
I cannot speak to her — but bid her speak —  
Forgive me or condemn me.

либо умирающей, либо убиваемой. Манфред сокрушается об Астарте: "I loved her, and destroyed her!" — «Я полюбил и погубил ее!» Однако я думаю, что литература есть нечто большее, чем сме-на художественных мод. Я думаю, что литература — это особый путь познания мира и что человечество все дальше идет по этому пути. И неудивительно, что при этом все отчетливей вырисовы-вается пейзаж мифа. Как сказано в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген»: «— Куда же мы идем? — Всегда домой».

Вернемся к Пушкину — и к стихии воды. Пушкинская «Осень», в сущности, представляет собой стихотворение о Музе, оканчи-вающееся выходом в море — в бескрайнее (переданное многото-чием) водное пространство поэтической речи:

*И мысли в голове волнуются в отваге,  
И рифмы легкие навстречу им бегут,  
И пальцы просят к перу, перо к бумаге,  
Минута — и стихи свободно потекут.  
Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,  
Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут  
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны;  
Громада двинулась и рассекает волны.*

*Плывет. Куда ж нам плыть? . . . .*

.....  
.....

\* \* \*

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: либо он видит ее во сне, либо она чудится ему наяву, либо он прозревает ее в каком-либо действи-тельном существе или явлении (в одной из женщин, в какой-либо стихии, в дереве, в птице...).

Стивен, герой автобиографической повести Джеймса Джойса «Портрет художника в юности» (1914), видит как-то на бере-гу моря девушку. Это реальная девушка, не сновидение. Но он

вдруг начинает грезить и сквозь эту девушку прозревает нечто иное. Некая «волшебная сила» превращает ее «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 — блее 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 кликушную 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 на встречу 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. (Она является ему одновременно как женщина, как птица, как стихия и как цветок.) Это невероятно сильное видение, которое воспринимается как нечто более реальное, чем обычная действительность, и которое переворачивает всю жизнь человека. «Образ ее навеки вошел в его душу».

Посмотрите на кадр из фильма Эмера Кавура «Скрытое лицо» (по сценарию Орхана Памука):



Женщина-греза (в синем одеянии, приехавшая на синем автомобиле) протягивает главному герою часы. Это тоже Муза. Правда, герой не пишет стихов. Назовем ее просто «Прекрасной Дамой». Или богиней.

В романе Апулея «Метаморфозы» (II век н. э.) героя повествования Луция спасает явившаяся ему Изида. Богиня является «из пучины морской». 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, самым богам внушающий почтение. А затем, выйдя мало-помалу из пучины морской, лучезарное изображение всего тела предстало моим взо-*

рам. 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 венок 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 сверкающая, 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».

Пройдя все испытания, герой «Метаморфоз» скажет:

«Достиг я рубежей смерти, переступил порог Прозерпины и вспять вернулся, пройдя через все стихии...»

Апулеева Изиды, 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»). И не случайно, видимо, в «Евгении Онегине» Пушкин упомянет Апулея и Музу в одной строфе:

*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.*

\* \* \*

Однажды я увидел Музу. И это было в моей жизни один раз. Мне было двадцать лет, я учился в университете, учил иностранные языки, читал книжки (преимущественно зарубежную прозу) и совершенно не собирался заниматься каким-либо творчеством (не только не имея к этому способностей, но и не испытывая никакой потребности это делать). Сейчас я даже не помню, сидел ли я дома или шел по улице, но хорошо помню видение, которое меня посетило (невольно переходя на высокий слог). Продолжая видеть тот действительный мир, что был вокруг меня, я как бы поверх него — или, скажу так: без связи, без соединения с ним — увидел такую картину: осеннее море (или просто море в пасмурный день), на фоне моря — девушка, возле нее — выброшенный на берег дельфин, вокруг по берегу разбросаны водоросли и всякий хлам, как бывает на другой день после бури. (Часть детства я провел в Гурзуфе и нередко видел дельфинов, выброшенных после шторма на берег. И даже притрагивался к ним из детского любопытства: их рваная кожа напоминала мне картон.) Затем — в моих глазах — девушка начала размываться, разлагаться, распадаться на части и сливаться с морем и с водорослями на берегу, при этом все больше усиливался запах моря и водорослей. Вот и все. Однако это видение было невероятно сильным — сильнее любой действительности. После него я стал писать стихи, первое стихотворение (которое я, к сожалению, не сохранил) как раз описывало то, что я так увидел, и было столь же (принципиально) бесформенным. Благодаря разлагающейся и пахнущей морской водой и водорослями картинке я почувствовал вкус отдельных звуков речи и возможность созвучного соединения слов. Говоря это, я отнюдь не теоретизирую: в моем восприятии моя картинка и мое новое чувство речи (и мира вообще) были совершенно едины. Кроме того, я почувствовал возможность нового соединения

вещей — вещей, казалось бы, совершенно разрозненных (и даже написал несколько страниц прозы, в которой как бы наугад, вроде бы совершенно беспорядочно сцеплялись разные фразы). Начав писать стихи, я принялся также читать стихи (разную классику): мне стало интересно узнать, что и как пишут (и как видят мир) другие. Тут у меня обнаружилась одна странная способность (которая продержалась всего пару недель): читая какой-либо текст, я предвидел, какие именно образы сейчас последуют (например, еще не перевернув страницы, я уже знал, что далее будет сказано о луне или о залаявшей собаке).

Второе мое стихотворение было шутливой одой фаллосу (оно также не сохранилось). Через несколько дней после его написания я «встретил» своего двойника-антипода. Точнее, как-то вечером, находясь дома, я ощутил его в себе. Это был некто внутри меня, совпадающий со мной по контуру, максимально темный и невероятно тяжелый. Особенный ужас внушало то, что он был многоглаз. Через несколько мгновений это ощущение прошло. (Позже, читая «Идиота», я узнал пережитое мною в словах: «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». А также в пушкинской строке об Аполлоне: «И весь дышал он силой неземной». И я знаю, кто такой гоголевский Вий.) В общем, что-то похожее на «одержимость» (или на сократовского «даймона», «гения»). В результате этой «встречи» у меня тогда (всего лишь на некоторое время) возникла способность предвидеть разные мелкие события своей жизни. Появилось, так сказать, чувство судьбы.

Я понимаю, что оба этих видения-ощущения нетрудно объяснить чисто физиологически, телесно. Но посмотрите на мужское тело (буду последователен в своем безумии): разве *голова* ↔ *живот* ↔ *пенис* не есть наша кодовая картинка? И как работает вдохновение? Я думаю (и чувствую), что это происходит следующим образом: при неожиданном ослаблении сознания дух человека (назовем это так) покидает голову и спускается по туннелю позвоночника к солнечному сплетению и животу (погружается в воду, в «источник жизни и смерти», растворяется, разлагается там), после чего он встречается своего двойника-антипода — так сказать,



своего «друга», «брата», длинноносого Петрушку (того самого, что в колпаке и с дубинкой), свою «золотую рыбку» — и пробуждается, собирается заново, восходит обратно по позвоночнику к голове. Получается своего рода обряд инициации, имеющий место в самом теле человека.

Посмотрите на картину Шэнь Чжоу (1427–1509) «Путник с посохом»:



Здесь гора (по хребту которой спускается наш взгляд) соответствует голове и позвоночнику (который подчеркнут самым высоким деревом), а фигурка человека (путника с посохом) находится в животе этого пейзажа (причем шляпа и посох перекликаются с некоторыми пейзажными деталями). Воду вы тоже видите. Сделано это китайским художником совершенно сознательно (он знал, что его пейзаж отражает тело человека). Когда взгляд зрителя движется по этой картине, в нем происходит обряд инициации (в чем, видимо, и заключается смысл искусства).

\* \* \*

Вдохновение нужно, конечно, не только для того, чтобы создавать художественные произведения. Посмотрите, например, на вдохновенную косьбу Левина в романе «Анна Каренина» (и обратите внимание, как при этом отключается его сознание и как это оказывается хорошо для дела):

*«Левин взял косу и стал примериваться. Кончившие свои ряды, потные и веселые косцы выходили один за другим на дорогу и, посмеиваясь, здоровались с барином. Они все глядели на него, но никто ничего не говорил до тех пор, пока вышедший на дорогу высокий старик со сморщенным и безбородым лицом, в овчинной куртке, не обратился к нему.*

*– Смотри, барин, взялся за гуж, не отставай! – сказал он, и Левин услышал сдержанный смех между косцами.*

*– Постараюсь не отстать, – сказал он, становясь за Титом и ожидая времени начинать.*

*– Мотри, – повторил старик.*

*Тит освободил место, и Левин пошел за ним. Трава была низкая, придорожная, и Левин, давно не косивший и смущенный обращенными на себя взглядами, в первые минуты косил дурно, хотя и махал сильно. Сзади его слышались голоса:*

*– Насажена неладно, рукоятка высока, вишь, ему сгибаться как, – сказал один.*

*– Пяткой больше налягай, – сказал другой.*

*– Ничего, ладно, настрыкается, – продолжал старик. <...>*

*Левин потерял всякое сознание времени и решительно не знал, поздно или рано теперь. В его работе стала происходить теперь пе-*

ремена, доставлявшая ему огромное наслаждение. В середине его работы на него находили минуты, во время которых он забывал то, что делал, ему становилось легко, и в эти же самые минуты ряд его выходил почти так же ровен и хорош, как и у Тита. Но только что он вспоминал о том, что он делает, и начинал стараться сделать лучше, тотчас же он испытывал всю тяжесть труда, и ряд выходил дурен. <...>

Чем долее Левин косил, тем чаще и чаще он чувствовал минуты забывтья, при котором уже не руки махали косой, а сама коса двигала за собой все сознающее себя, полное жизни тело, и, как бы по волшебству, без мысли о ней, работа правильная и отчетливая делалась сама собой. Это были самые блаженные минуты.

Трудно было только тогда, когда надо было прекращать это сделавшееся бессознательным движение и думать, когда надо было окашивать кочку или невыполонный щавельник. <...>

Как ни было легко косить мокрую и слабую траву, но трудно было спускаться и подниматься по крутым косогорам оврага. Но старика это не стесняло. Махая все так же косой, он маленьким, твердым шажком своих обутых в большие лапти ног влезал медленно на кручь и, хоть и трясясь всем телом и отвисшими ниже рубахи портками, не пропускал на пути ни одной травинки, ни одного гриба и так же шутил с мужиками и Левиным. Левин шел за ним и часто думал, что он непременно упадет, поднимаясь с косою на такой крутой бугор, куда и без косы трудно влезть; но он взлезал и делал что надо. Он чувствовал, что какая-то внешняя сила двигала им».

Обратите внимание и на Тита — уж не двойник ли это наш антипод? Левинская, не побоюсь сказать, Муза? «Как бы по волшебству, без мысли о ней, работа правильная и отчетливая делалась сама собой». (Китайские мудрецы называли такое состояние У-Вэй — «не-деяние»: деяние не против природы, а согласно природе.)

Вдохновение, как уже было сказано применительно к Раскольникову, может быть и темным. Вот что ощущает Раскольников 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 не-

*естественною силою, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать».*

Сравните это с чувством Левина («Он чувствовал, что какая-то внешняя сила двигала им»). А также с той силой, которая заставляет капитана Ахава посвятить свою жизнь погоне за Белым китом:

*«Что это? Что за неведомая, непостижимая, нездешняя сила; что за невидимый злобный господин и властитель; что за жестокий, беспощадный император повелевает мною, так что вопреки всем природным стремлениям и привязанностям я рвусь, и спешу, и лечу все вперед и вперед; и навязывает мне безумную готовность совершить то, на что бы я сам в глубине своего собственного сердца никогда бы не осмелился даже решиться? Ахав ли я? Я ли, о Господи, или кто другой поднимает за меня эту руку?»*

\* \* \*

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. Мы уже говорили о том, как Юрий Живаго, случайно услышав старинную песню знахарки Кубарихи, воспринял слова из нее как обращенную к нему весть («А и вырвусь я из плена горького, / Вырвусь к яголке моей красавице»).

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 от того, 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 непонятой женщиной и муж обманывает ее и поддерживает в ней это мнение о себе. Анна как будто видела их историю и все закоулки их души, перенес 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 большие 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 Копперфильд». 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, шутилым 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!»

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.

Не это ли китайцы называют словом «Дао» («Путь»)?

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, прогуливающихся или едущих в трамваях”. — “Что еще?” — “Я вижу гору”. — “А еще?” — “Дерева”. — “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 интересуется, зачем вы сюда пришли и что вы здесь собираетесь делать. Для восточного разума все не так: его интересуется 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 (переключка, 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» 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)? Тем более, что это голуби (символ духа или человеческих душ). А печеный хлеб и невидимая рука, выставляющая сайки, — это ведь появление «хозяйки зверей» (которая в мифе и в сказке вполне бывает и печью)? И «два мальчика» тогда тоже вполне узнаваемы — это ведь наша кодовая картинка? Один из мальчиков «взглянул на Левина» (и один голубь отпорхнул) — картинка подмигнула. А «дрожащие в воздухе пылинки снега» — это ведь стихия и благая множественность ее элементов («пылинки» снега — это «белые пчелки» андерсеновской Снежной королевы, только со знаком плюс)? Впрочем, не настаиваю.



«Мост» — это когда в романе «Война и мир» князь Андрей видит дуб: до поездки в Отрадное — лишенный листвы, а после поездки (после встречи с Наташей) — покрытый листвою.

Вот дуб до поездки в Отрадное:

*«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, хмураясь, 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».

Вот тот же дуб после поездки в Отрадное:

*«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, подделываясь под обций характер, нежно зеленели пушистыми молодыми побегами.*

*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, млея, 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, 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!”»*

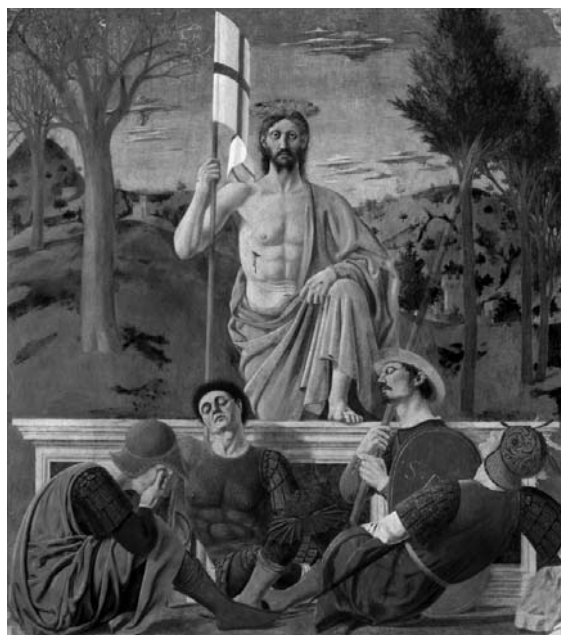
*Дуб («мировое дерево») словно подмигнул князю Андрею — «и на него вдруг нашло беспричинное весеннее чувство радости и обновления». В принципе, это опять наша кодовая картинка, только развернутая во времени: дуб голый → поездка в Отрадное/Наташа → дуб зеленый (то есть двойник-антипод голого дуба).*

*Посмотрите в этой связи на подмигивающую нам мозаику из Равенны:*



В «Песне песней» два голубя и в самом деле означают глаза «возлюбленного»: «глаза его — как голуби при потоках вод, купающиеся в молоке, сидящие в довольстве». Здесь же мы видим, что голубка слева отвернулась-оглянулась, а голубка справа пьет из источника жизни. На самом деле голубка одна: мозаика изображает дух, который причащается бессмертия. Эта кодовая картинка изображает Дао, развернутое во времени.

Похоже подмигивает нам картина Пьеро делла Франческа «Воскресение Христа» (ок. 1460):



Слева от Иисуса — обнаженные зимние деревья, справа — весенние деревья, одетые листвой. Ну а спящие внизу стражники — это те, кто не слышит и не видит Дао. (Шутка.)

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, куда мы медлили, другие достойные люди сделали интереснейшие открытия, которые не только льют воду на мою мельницу, но дают мне возможность неизмеримо 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».*

По какому 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 Иголевиц, и в русских газетах было очень много о незаменимой утрате и подлинном труженике, и Михаил Платонович, с портфелем 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 Иголевича — то же Дао, 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: «Иголеви́ч», 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) «Наркисс. Разглагол о том: Узнай себя» (то есть: «Нарцисс. Рассуждение о том: узнай себя») человек склоняется над водой (которая, как я думаю, в этой истории символизирует мир в целом) — и видит себя как «истинного человека», «точного человека». Видит себя, так сказать, находящимся по другую сторону водной поверхности. Видит себя в мальчике, голубе и сайках.

Подобное присходит, например, 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 (падающим в глубь самого себя — словно проходящим обряд посвящения в самом себе):

*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...

Словом, роль Музы может играть и Нарцисс. В балладе Гёте-Жуковского мы замечаем не только русалку, но и Нарцисса: «Не в лоно ль их тебя манит / И лик твой молодой?» (имеется в виду: «в лоно вод»).

В романе Мелвилла «Моби Дик, или Белый кит» роль поэта выпадает на долю негритенка Пипа, оказавшегося за бортом и проведшего какое-то время один на один с океаном:

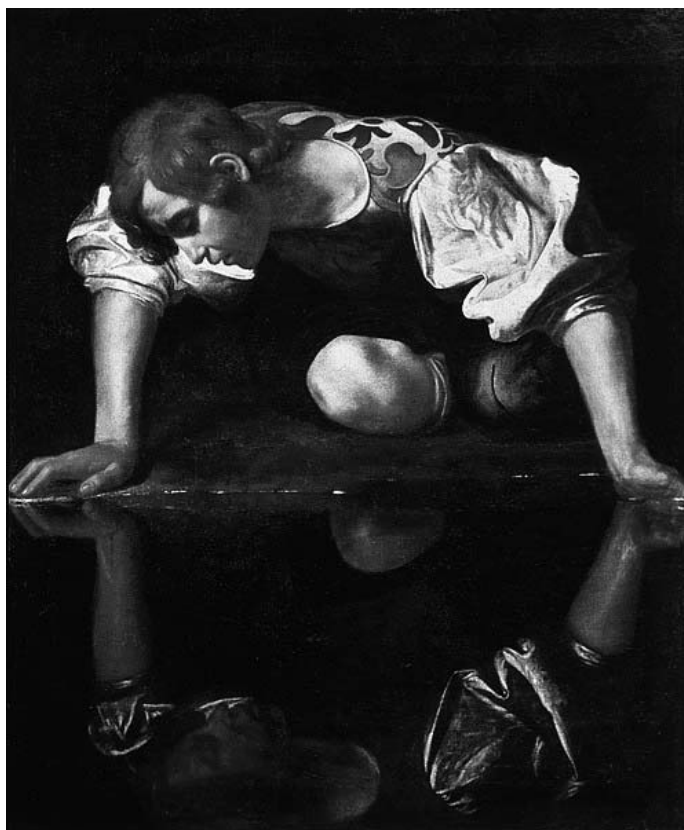
*«...с того времени маленький негритенок стал дурачком; так по крайней мере считали матросы. Море, глумясь, поддержало его смертное тело; оно же затопило его бессмертную душу. Однако море не убило ее. Оно унесло ее живую в чудные глубины, где перед его недвижными очами взад и вперед проплывали поднятые со дна морского странные тени обитателей первозданных времен; где скареда водяной по имени Мудрость приоткрывал перед ним груды своих сокровищ; где среди радостных, бесчувственных неизбывно-юных миров Пип увидел бесчисленных и, словно Бог, вездесущих насекомых-кораллов, что под сводом морским возвели свои гигантские вселенные. Он увидел стопу Божию на подножке ткацкого станка, и он стремился поведать об этом; и потому товарищи провозгласили его помешанным. Ибо человеческое безумие есть небесный разум; и человек, покинув пределы земного смысла, приходит под конец к высшей мысли, что в глазах рассудка представляется нелепой и дикой; и тогда – на счастье ли, на горе – он становится непреклонным и равнодушным, как и его Бог».*

А в самом начале романа заходит речь о Нарциссе:

*«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. Это – образ непостижимого фантома жизни; и здесь – вся разгадка».*

Взгляните на картину Караваджо «Нарцисс» (1594–1596):



Нарцисс-отражение здесь, пожалуй, не увлекает телесного Нарцисса в глубь, а, наоборот, поддерживает его.

Посмотрите на 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 (нечто человеческое, но отделенное от человека и само по себе жесткое — послание от «живого мертвеца»). Непосредственно перед этим новый жилец в первый раз видит двойника-антипода (в окне противоположного дома).

В фильме братьев Коэн «Бартон Финк» (1991) Бартон Финк попадает в жутковатую гостиницу с отклеивающимися обоями:





На этом кадре он пытается приклеить обои обратно и пачкает при этом руку (в следующем кадре Бартон Финк будет рассматривать свои измазанные клеем пальцы). Только что к герою приходил его двойник-антипод, страховой агент Чарли (житель соседнего номера), – рубаха-парень (подобно Ноздреvu – «разбитной малый») и (как выяснится в конце фильма) маньяк, отрезающий головы. 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. Для Чарли этот мрачный отель – его дом, именно *его* дом (так сказать, лабиринт людоеда), о чем он потом заявит Бартону Финку («Ты приходишь в мой дом и ты жалуешься, что я очень шумлю»).

Итак, герой касается стены – и появляется двойник-антипод. Почему?

Софья Агранович в статье «Печаль моя светла» (2003) говорит о первобытном ритуальном жесте прикосновения к стене пещеры:

*«Через эту стену осуществляется магический контакт потомков с предками посредством соприкосновения ладоней».*

*«В 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».*

Подобное общение происходит, например, в армянском эпосе «Давид Сасунский» (в части «Мгер Младший»):

*«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».*

Посмотрите на знаменитую «Пещеру рук» в Патагонии (9-е тысячелетие до н. э.):



Тут 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.

А вот реконструкция погребения в поселении Чатал-Хёюк (с 8-го по 6-е тыс. до н. э.):



Умерших хоронили под полом дома, то есть предки всегда были рядом и готовы к общению.

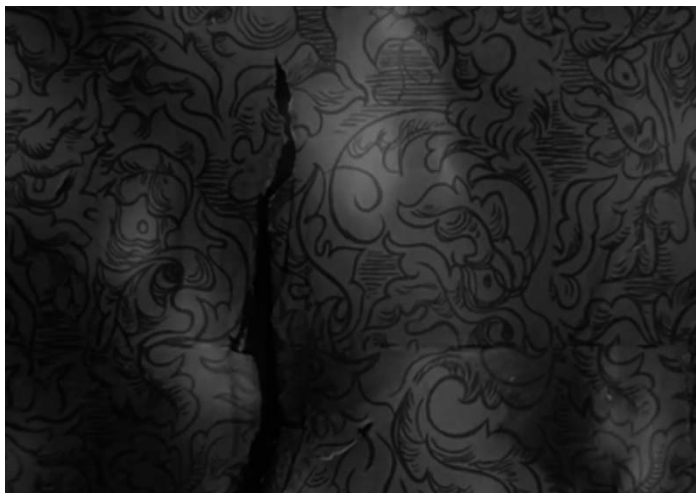
(Общение с духом предка при помощи прикладывания ладони к его могиле — это, если угодно, тот «хлопок одной ладонью», о котором говорится в известном буддистском коане:

*«Ты можешь услышать хлопок двух ладоней, когда они ударяются друг о друга, — сказал Мокурай. — Теперь покажи мне хлопок одной ладони».*

Почти год маленький Тоё думал и перебирал разные варианты звуков, пока не «достиг беззвучного звука».)

Современный человек не соприкасается ладонями с предком через некую стену (разве что придя на кладбище к могиле родного человека и разговаривая с ним, при этом ухаживая за могилой и тем самым касаясь ее). Перед ним — только стена (что за стена — об этом речь впереди). Но исконная, первобытная человеческая природа берет свое — и из стены, через стену появляется двойник-антипод (оживший мертвец).

Посмотрите на прореху в обоях из фильма Ингмара Бергмана «Сквозь тусклое стекло» (1961), довольно отчетливо напоминающую вульву (и вспомните заодно прореху на халате Плюшкина, которого Чичиков принимает сначала за ключницу):



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».*

В конце фильма оттуда — из-за стены — появится Бог-паук. Самого паука в фильме не видно (он — в воображении Карин), однако в начале фильма Бергмана «Персона» (1966) паук появляется (равно как имеет место и жест прикладывания ладоней — к мутному стеклу).

Посмотрите на кадр из фильма Жана Кокто «Орфей»:



Орфей подходит к зеркалу, сквозь которое прошла принцесса Смерть, и трогает его. Зритель фильма смотрит на Орфея из «Зазеркалья» — из страны умерших. (Орфей затем пройдет сквозь это зеркало — «как сквозь воды» — сказано в пьесе Кокто «Орфей».)

Посмотрите на мальчика, прикладывающего ладонь к окну с морозными узорами и выглядывающего в оттаявший кружок на улицу — кадр из фильма Бергмана «Фанни и Александр»:



Это кадр из самого начала фильма — из своего рода предисловия к фильму. В этом предисловии Александр ходит по пустому дому и зовет своих родных и близких (что означает: автор призывает воскреснуть мир своего детства), а затем подходит к окну. На протяжении самого фильма Александр то и дело видит призрак умершего отца и общается с ним. (Видит призрак своего сына и бабушка Александра — и говорит ему: «Можно я возьму твою руку?»). Эта сцена рифмуется со сценой рукопожатия Александра и отца, лежащего на смертном одре.) Видит Александр и призрак сгоревшего (как он считает, по его вине — из-за наведенной им порчи) отчима (епископа). При этом настойчиво проводится параллель с «Гамлетом». С отцом Александра делается удар, когда он играет призрак отца Гамлета. Мать Александра Эмили (в доме отчима) говорит сыну: «Не изображай из себя Гамлета, мой мальчик. Я не королева Гертруда, а твой отчим — не датский король». А до этого: «Привидений не бывает». Между тем Александр зна-

ет, что привидения бывают — так как они являются ему. И это значит для него, что он — Гамлет и что отчим должен быть уничтожен. И до того, как у Александра получилось «сглазить» отчима, он просит о помощи призрак отца:

*«Отец. Я не виноват, что все так вышло. Я не могу вас оставить, не могу. Александр. Было бы намного лучше, если бы ты отправился на небо, потому что ты все равно не можешь нам помочь. Отец. Всю жизнь я прожил с вами, с Эмили. Смерть ничего не меняет. <...> Александр. Почему ты не можешь пойти к Богу и сказать, чтобы он насмерть прибил епископа? <...> Отец. Ты должен любить людей, Александр».*

В конце фильма призрак погибшего в пожаре отчима (одетый в черное — в то время как призрак отца являлся в светлой одежде) подходит к Александру сзади, валит его на пол и говорит: «Теперь ты навсегда со мной». И мы понимаем, что призрак отчима — Тень Александра.

Итак, мифическая, волшебная стена, которая может стать прозрачной, может впустить в себя героя (то есть впустить его в иной мир) или выслать ему навстречу двойника-антипода. Нечто подобное есть и в сказке. В книге «Исторические корни волшебной сказки» Пропп пишет:

*«Что же здесь происходит? Почему нужно избушку повернуть? Почему нельзя войти просто? Часто перед Иваном гладкая стена — “без окон без дверей” — вход с противоположной стороны. “У этой избушки ни окон, ни дверей, — ничего нет”. Но отчего же не обойти избушки и не войти с той стороны? Очевидно, этого нельзя. 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, сквозь избушку, и избушку нужно повернуть, “чтобы мне зайти и выйти”».*

Для героя повести Достоевского «Записки из подполья» (1864) стена — 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 ва-*

ших желаний и до того, нравятся ли 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» (1867) изображает страшную, отвратительную каменную стену:

*«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, разбегавшимися 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 беле-сый 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, при-давленные 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 тем-ные лавочки – какие-то мрачные каморки, в которых движутся при-чудливые 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 висится стена – черная, кое-как оштукатуренная, словно покрытая проказой и вся исполованная рубцами».*

Золя полагает, что поведение человека всецело определяется как наследственностью и биологически заложенными в нем побуждениями, так и воздействием окружающего его общества. В предисловии к роману «Тереза Ракен» писатель заявляет: «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 становится главной метафорой произведения (в котором всё на нее весьма похоже) и вполне соответствует той абстрактной стене, о которой рассуждает герой Достоевского.

Какой бы ни была «отправная точка» Золя, в его романе всю работу делает миф (иначе было бы неинтересно и неталантливо): убитый (утопленный) Терезой и ее любовником Лораном муж (Камилл) как бы оживает (в их чувстве и воображении) и преследует их (оживший утопленный). В частности, его душа словно вселяется в кота, пугающего убийц. Этот кот следил за ними «дьявольским взглядом» еще до убийства Камилла:

*«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. <...> Франсуа сидел как каменный и продолжал смотреть на нее [Терезу]; 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».*

Лоран (художник-мазила) пишет портрет Камилла (чтобы таким образом получить возможность видаться с Терезой) – и этот неудачный (бездарный) портрет удачно предсказывает судьбу Камилла (то есть оказывается в конце концов, говоря словами Набокова, интуитивно гениальным – передающим сообщение из иного мира, предсказывающим будущее):

*«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 преувели-*



чил бледность модели, и физиономия Камилла стала напоминать зеленоватое лицо утопленника; из-за неправильности рисунка черты его исказились, и это делало зловещее сходство еще более разительным».

(Описание портрета сделано в том же ключе, что и описание стены в пассаже Пон-Нёф.)

Утопив Камилла (сбросив его с лодки), Лоран потом ищет его тело в морге — и находит:

*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; между белыми полосками зубов виднелся кончик почерневшего языка».*

Камилл усмехается, как до того усмехался кот Франсуа.

Затем Лоран женится на Терезе — и тут портрет Камилла словно оживает в его спальне. (Так декларированный Золя натурализм оказывается наследием готических сюжетов Мэтьюрина, Гофмана, Гоголя. Натурализм — это, по сути, повышенное внимание к рубцам на стене, к распадающемуся телу утопленника. Чем сильнее и продолжительнее прикосновение к «каменной стене», тем острее встречный взгляд двойника-антипода.) Портрет оживает с помощью кота Франсуа:

*«Вдруг Лорану показалось, что у него начинается галлюцинация. Возвращаясь от окна к кровати, он в темном углу, между камином и зеркальным шкафом, увидел Камилла. (Не правда ли, похоже на угол из сна Раскольниковова, в котором тот видит салоп, превращающийся затем в убитую им, но при этом смеющуюся над ним старуху? — И. Ф.) 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, там, — 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 вскопчила 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 позабыл, 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 море. <...>

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 раздалось мяуканье. Лоран подошел к двери и увидел полосатого кота г-жи Ракен; его нечаянно заперли в спальне, и теперь он скребся, чтобы уйти. Кот испугался Лорана; одним прыжком он вскопчил 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, кажется, вселяется и в г-жу Ракен (мать Камилла) – разбитую параличом, то есть словно окаменевшую, словно 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».

(Сравните, в «Пиковой даме»: «Мертвая старуха сидела окаменев».)

Преступные молодожены живут у разбитой параличом матери жертвы (при ее лавке в пассаже Пон-Нёф). 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 убийцу. Мать Камилла – окаменелая богиня смерти, неподвижная стена, Камилл – звериный (кошачий) двойник-антипод Лорана, порождение стены.

Сквозь густой натурализм «Терезы Ракен» мы ощущаем неотступно глядящие на нас глаза богини смерти. Это похоже на взгляд из знаменитого стихотворения Жерара де Нерваля «Золотые стихи»:

*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 (даже к веществу: «к самой материи» привязан глагол = слово) ...*

*Ne la fais pas servir à quelque usage impropre (не заставляй его [вещество] служить какому-нибудь нечестивому использованию)!*

*Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché (зачастую в неприглядном: «темном» существе живет сокрытый Бог);*

*Et, comme un œil naissant couvert par ses paupières (и, подобно нарождающемуся глазу, покрытому/скрытому веками),*

*Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres (чистый дух/ум растет под оболочкой камней/под каменной коркой)!*

Говоря о «попытках перебраться за известные пределы познания», Лев Шестов в книге «Апофеоз беспочвенности» (1905) приводит такое сравнение:

*«Какой-то естествоиспытатель произвел следующий опыт: в стеклянный сосуд, разделенный на две половины стеклянной же, совершенно прозрачной перегородкой, поместил по одну сторону щуку, а по другую разную мелкую рыбу, которая обыкновенно служит щуке добычей. Щука не заметила прозрачной перегородки и бросилась на добычу, но, разумеется, только зашибла пасть. Много раз проделывала она свой опыт — и все с теми же результатами. Под конец, видя, что все ее попытки так печально кончаются, щука уже больше не пробовала охотиться, так что даже когда через несколько дней перегородку вынули, она продолжала спокойно плавать между мелкой рыбой и уже боялась нападать на нее... Не происходит ли то же и с людьми? Может быть, их предположения о границах, отделяющих "посюсторонний" мир от "потустороннего", тоже в сущности опытного происхождения и вовсе не коренятся ни в природе вещей, как думали до Канта, ни в природе нашего разума, как стали утверждать после Канта. Может быть, перегородка действительно существует и делает тщетными обычные попытки перебраться за известные пределы познания, но вместе с тем, может быть, в нашей жизни наступает момент, когда перегородка уже вынута».*

Опасная, конечно, вещь — эта вынутая перегородка. Вспомним зеленую дверь в белой стене, в которую вошел Уоллес.

Гибнет и капитан Ахав в «Моби Дике» — при попытке разрушить перегородку. Ахав чувствует за Белым китом как явлением «неведомые черты какого-то разумного начала». Ему видится,

что это «разумное начало» осуществляет против него враждебные действия через Белого кита — словно из-за стены. (Белый кит играет роль людоеда, Полифема: он и мифический зверь, и двойник-антипод капитана Ахава.) Ахав принимает вызов. Он говорит своему помощнику:

*«Опять послушай то, что лежит глубже. Все видимые предметы — только картонные маски. Но в каждом явлении — в живых поступках, в открытых делах — проглядывают сквозь бессмысленную маску неведомые черты какого-то разумного начала. И если ты должен разить, рази через эту маску! Как иначе может узник выбраться на волю, если не прорвавшись сквозь стены своей темницы? Белый кит для меня — это стена, воздвигнутая прямо передо мною. Иной раз мне думается, что по ту сторону ничего нет. Но это неважно. С меня довольно его самого, он шлет мне вызов, в нем вижу я жестокую силу, подкрепленную непостижимой злобой. И вот эту непостижимую злобу я больше всего ненавижу; и будь Белый кит всего лишь орудием или самостоятельной силой, я все равно обрушу на него мою ненависть».*

Между прочим, рассуждение героя «Записок из подполья» о «дважды два четыре» (то есть о стене-перегородке) отсылает нас к гораздо более раннему тексту — к разговору дона Жуана и Сганареля в пьесе Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость» (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!*

*Сганарель. Я бы не взялся вас обратить. А что вы думаете насчет “черного монаха”?*

*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 – двойник-антипод, который пожатием руки отправит героя в преисподнюю.

Интересно также, что дон Жуан, высказывая свое недоверие к кивку статуи, наметит способ, каким будет вводиться оживший портрет или ожившая статуя в позднейшей литературе:

*«Дон Жуан (Сганарелю). Что бы там ни было, довольно об этом. То суцкая безделица: нас могла ввести в заблуждение игра теней, могла обмануть дымка, застилавшая нам взор».*

\* \* \*

Двойник-антипод, появляющийся из-за стены (или на стене), может принимать форму насекомого – например, тарантула. Вот кадр из фильма Дени Вильнёва «Враг» (2013), снятого по роману Жозе Сарамаго «Двойник». Герой фильма неожиданно видит гигантского тарантула, перебирающего ножками:



В романе Достоевского «Идиот» (в повествовании Ишполита) возникает образ тарантула – после чего сразу входит Рогожин:

*«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 все- сильное существо, и смеялся над моим негодованием. В моей комнате, перед 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».*

Почти в то же самое время описывает (как всегда иронически) встречу с пауком граф де Лотреамон (Изидор Дюкасс) в «Песнях Мальдорора»:

*«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 дете-*

нышей? 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 насмешиничать 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 пошевелиться, 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!»

В неоконченном (по причине смерти автора) романе Набокова «Лаура и ее оригинал» сама 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 неискушенного сновидца тем, что начинало расти и делать нащупывающие 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 отворачивался от ее разбухающей тушки и не без удовольствия ее вымарывал. В конце концов она перестала мне досаждать — как когда-нибудь перестанет и сама жизнь».

Как связан этот образ насекомого с двойником-антиподом? Почему человек, устремляющий взгляд на стену, видит на ней паука или таракана — словно свое отражение в искажающем зеркале? Почему он может ощутить себя насекомым?



В романе Жана-Поля Сартра «Тошнота» (1938) Антуан Рокантен (главный герой романа) воспринимает «красивый буржуазный город» Бувиль, где «все подчиняется незыблемым и непреложным законам», как «достоевскую» каменную стену («дважды два четыре»), которая должна в какой-то момент «встрепенуться» (у Достоевского: «...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!»):

*«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. (Вспомним тут Грегора Замзу из повести Кафки «Превращение» (1912), а именно его жизнь коммивояжера — «изо дня в день в разъездах», подчиненную «расписанию поездов». — И. Ф.) 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 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? 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, 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. 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, злобещие 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 тростник?” Мне не будет страшно – во всяком случае, не страшнее, чем сейчас».

Восприятие реальности становится сюрреалистическим, как на картинах Сальвадора Дали. Природа готова встрепенуться – вот-вот начнется нерегулируемое движение вещей (их бунт против человека), привычные связи между ними нарушатся и возникнут новые, чудовищные, на первый взгляд совершенно произвольные.

В начале романа Сартр дает ключ к своему произведению. Антуан берет в руку плоский камушек (чтобы запустить его по воде рикошетом). Снизу этот камушек 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 попадется 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 оттенков, мелких фактов, даже если кажется, что они несущественны, и, главное, привести их в систему. Описывать, как я вижу этот стол, улицу, людей, мой китсет, 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 за-

мер, 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».

Антуан, прикоснувшись к тому камушку, невольно совершил ритуальный жест. Камушек здесь замещает стену. 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.

Герой Сартра, прикасаясь к разным вещам, словно продолжает прикасаться все к тому же камушку:

«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 спешишь от нее отделаться. Нож падает на тарелку».

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 топорицит тысячу мельчайших красных лапок, стоящих торчком мертвых лапок. Громадное повернутое кверху брюхо, окровавленное, вздутое, ощерившееся всеми своими мертвыми лапками, брюхо, плывущее в этом ящике, 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») Шарля Бодлера, в котором поэт приглашает свою Прекрасную Даму к созерцанию мертвого большого животного (скорее всего, лошади):

*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 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).*

Разлагающееся животное кажется живущим именно благодаря разложению на множество своих частей, каждая из которых движется сама по себе — как живая («начинает существовать»). Падаль «воплощает» в себе весь мир и в особенности саму «Прекрасную Даму», что автор и спешит ей (даме) сообщить (превращая ее тем самым в зооморфную «богиню смерти»):

*— 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)!*

Антуану хочется убежать от всех этих «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. Случиться 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 перескакивал 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».*

*Панцирь этого животного, видимо, соответствует сухой стороне того самого камушка, с которого все и началось, а коричневый живот и копошащиеся в тине ноги — его влажной и грязной стороне.*

*Антуан убегает, а вокруг него — вещи, готовые к метаморфозе — к превращению во что-то вроде полипов, способных его схватить. Все это очень похоже на жуткий подводный мир в «Русалочке» Андерсена (каким он предстает во время визита русалочки к морской ведьме):*

*«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 стоголовых 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 собралась 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. Вместе с Бодлером: морская ведьма Андерсена не уступит его богине смерти (являющейся в образе мертвой лошади) в «Падали».

Превращению, метаморфозе (в краба — перебирающего ножками, в червя — извивающегося, в какое-либо насекомое — шевелящее лапками) оказываются подвержены не только предметы, но и встречающиеся герою люди, но и части тела какого-либо человека — и даже части 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».*

Метаморфоза происходит и с самим героем в целом:

*«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 как бы 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».*

«Природа» «встрепенулась», ее законы перестали действовать, стена распалась на отдельно существующие живые части (много-

численные копошащиеся ножки), которым нет имени. И они готовы напасть на тебя, и они глядят на тебя, как глаза в гоголевском портрете. И даже сам ты всего лишь такая же ножка — убого тонкая и беспомощно шевелящаяся.

Вот что значит тарантул, перебирающий ножками, например, в фильме Дени Вильнёва «Враг».

\* \* \*

Чтобы понять, как преодолевается Тошнота, поглядим на изодранную афишу в романе Сартра:

*«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, искаленный забор.*

*На досках еще держатся обрывки афиш. Красивое лицо на фоне звездообразно изорванного зеленого клочка искажено гримасой ненависти, под носом кто-то пририсовал закрученные вверх 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 «мыслительной основе» сюжета) стена «дважды два четыре». Афиша оказалась изодранной — все рациональные 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». Словом, открывается Дао.

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 соединяет 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, даря ему на каждом повороте пути — то есть 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, так сказать, «художнику 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 в роман Толстого «Война и мир» (1869), в котором, как мне видится, 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 но-

вое единство». (По слову Экклесиаста: «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 лысогорского 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. Вся жизнь представилась ему волшебным фонарем, в который он долго смотрел сквозь стекло и при искусственном освещении. Теперь он увидел 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 — 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”».*

Тот же отчуждающий свет — в «Гошноте»:

*«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».*

Или, у Толстого мы читаем:

*«С той минуты, как Пьер увидел это страшное убийство, совершенное людьми, не хотевшими этого делать, в душе его как будто вдруг*

*выдернута была та пружина, на которой все держалось и представлялось живым, и все завалилось в кучу бессмысленного сора».*

У Сартра:

*«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».*

Вот знаменитое 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 картонные изображения деревьев, 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».*

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-Ле 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 отчужденного видения действительности из «Тошноты» (люди действуют, как куклы):

«Господин, идущий по противоположному тротуару под руку с женой, что-то шепнул ей на ухо и заулыбался. Она тут же согнала со своего железобразного лица всякое выражение и делает несколько шагов вслепую. Признак безошибочный — 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 приподнимает 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 Шкловский в статье «Искусство как прием» (1917), приведя толстовское описание оперы, назвал такой прием «остранением»: «И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием “остранения” вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве не важно».

«Вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи» — это как раз то, что так ужаснуло Антуана. Вещи «начинают существовать». И их не узнать и не назвать («слово остается у меня на губах, оно не хочет приклеиться к вещи»).

Остранение — этот корень искусства — может быть как со знаком «минус», так и со знаком «плюс» (у Сартра сказано: «это как Тошнота, только с обратным знаком»). Причем «плюс» возможен только после «минуса». Надо, чтобы афиша была разорвана, тогда на ее месте может возникнуть (а может и не возникнуть — тут риск) удивительная картина. Сначала «война» — и только потом «мир».

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 добропорядочный. Второй — нехорош (*но можно перевести и как «тяжел/опасен»*). — И. Ф.), 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!*”) У Манна, правда, сказано несколько двусмысленно — если “*schlimm*” понять как «нехороший», «дурной» (путь). «Ведет через смерть» — это ведь означает преодоление смерти?

Посмотрим на «остранение» со знаком «плюс» в «Войне и мире», то есть на пример «мира» у Толстого (такие моменты «измененного сознания» у героев разных произведений Толстого отнюдь не редкость):

*«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».*

*«А ежели и в самом деле это Мелюковка, то еще страннее то, что мы ехали Бог знает где и приехали в Мелюковку». А ежели это и в самом деле 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.*

\* \* \*

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, глядя на корень каштана:

*«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 поверх-*



ность. 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 [Велледа – скульптура кельтской пророчицы]. 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**. <...>

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 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 мире 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 проросло 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, безымянный, он зачаровывал меня, лез мне в глаза, непрерывно 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 создавал – и, однако, опрокинутым в него, был им, и только им. <...>

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**».

Антуан увидел и корень каштана, и себя самого одинаково «остраненно», отчужденно: он так же «абсурден», как и любая вещь, как любое существо или явление. Он сам по себе, он просто «существует».

В повести Льва Толстого «Казачьи» (1863) Дмитрий Оленин, будучи в лесу облеплен комарами, понял то же самое. Однако это прозрение наполняет его счастьем:

«...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 насколько 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».*

Вот и в древней китайской (даосской) книге «Чжуан-цзы» сказано:

*«Мы говорим, что вещей в мире бесчисленное множество, а человек — лишь одна из них. И перед лицом этого великого многообразия вещей разве не кажется он всего лишь крохотной волосинкой на теле лошади?»*

\* \* \*

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, наверное, знакомо такое ощущение: начинаешь повторять какое-то слово — и в определенный момент происходит нечто странное: перестаешь это слово узнавать. Будто слово — лишь пустая, бессмысленная оболочка, ненужная кожа.

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 (причем 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. — Ма-да-гас-кар, — 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). (Рассказ был переведен на немецкий в 1928 году и, по мнению Набокова, мог повлиять на «Тошноту» Сартра.) Причем остранение — или, как это называет Набоков, «чувство чуждости» — связано в рассказе с неузнаванием себя в зеркале — с остранением самого себя, то есть с появлением в зеркале двойника-антипода:

«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 мгновенье, когда ночь дошла до вершины и вот-вот скатится, перевалит 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 отраженье 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. 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 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».

О том же говорит Ульрих (обращаясь к сестре) в романе Роберта Музиля «Человек без свойств» (второй том, глава «Лучи луны днем»):

*«Ведь “я” никогда не воспринимает свои впечатления и порождения по отдельности, а всегда в связях, в реальном или выдуманном, сходном или несходном соответствии с другим. Поэтому все, что имеет название, примыкает друг к другу разными сторонами и точками, как звенья больших и необозримых совокупностей, одно опирается на другое и находится под общим с ним напряжением. Но поэтому же, если связи эти по какому-либо поводу перестают действовать и ни одна внутренняя цепь не срабатывает, то опять-таки сразу оказываешься перед неопи-сваемой и бесчеловечной, даже перед ниспровергнутой и превращенной в хаос вселенной! Понимание уступает место неизбывному удивлению, и малейшее впечатление — вот эта травинка или мягкие звуки, когда твои губы вон там произносят какое-нибудь слово, — становится ни с чем не сравнимым, одиноким, как мир, обретает непостижимую/ бездонную эгоцентричность (eine unergründliche Selbstischkeit) и глубоко одурманивает!»*

Неудивительно (при таких рассуждениях), что Ульрих обзаводится двойником-антиподом. 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».*

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». Приведу еще один 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 “по-*

*толок” не становится совершенно чужим и одичалым, как “локотоп” или “покотол”. Я думаю, что когда-нибудь со всей жизнью так будет».*

*(Помните, в уже цитированном отрывке из романа «Лаура и ее оригинал» о гадине на стене было сказано: «В конце концов она перестала мне досаждать — как когда-нибудь перестанет и сама жизнь».)*

Слово должно пройти через «остранение», через «войну», чтобы иметь возможность оказаться в «мире». Оно должно утратить смысл как отдельное слово (стать «совершенно чужим и одичалым»), чтобы затем отразиться в других словах, чтобы потеряться в них — и тем самым возродиться. И тогда оно сможет прикоснуться к самой вещи (в «Гопшоте» Антуан думает: «...со словами я борюсь: там же я прикоснулся к самой вещи»).

В романе Майринка «Голем» герой чувствует ужас приближения двойника-антипода (Голема) — и для него обесмысливаются все слова:

*«Я начал произносить первые приходившие мне на ум слова: “принц”, “дерево”, “дитя”, “книга”. Я судорожно повторял их, пока они не предстали передо мной во всей своей наготе какими-то бессмысленными, страшными звуками из варварского доисторического времени, и я должен был напрягать все свои умственные способности, чтоб вновь осмыслить их значение: п-р-и-н-ц? ... к-н-и-г-а?*

*Не сошел ли я с ума? Не умер ли я?.. Я ощупывал все вокруг.*

*Встать!*

*Сесть в кресло!*

*Я опустился в кресло...*

*Хоть бы смерть, наконец, пришла!*

*Только бы не чувствовать этого бескровного и страшного напряженного ожидания!*

*“Я-не-хочу... я-не-хочу, — кричал я. — Слышите?!”*

*Бессильно я откинулся назад.*

*Я удивлялся, что еще жив.*

*Не будучи в состоянии ни думать, не действовать, я уставился взором прямо перед собой. <...>*

*Некто в сером, широкоплечий, ростом в среднего, плотно сложенного человека, стоит, опираясь на спирально выточенную трость светлого дерева.*



Там, где должна была быть его голова, я мог различить только туманный сгусток бледной дымки.

Тяжелый запах сандалового дерева и мокрого шифера исходил от призрака.

Чувство совершенной незащитности едва не лишило меня сознания. Вся давняя, разъедавшая мои нервы мука сгустилась теперь в смертельный ужас и приняла форму этого существа».

В общем, в разрушении привычного восприятия слов винить двойника-антипода. Но он же восстанавливает в человеке восприятие слова, обновляя его. Есть прямая связь между двойничеством и художественностью. Художественность основана на повторах — как в поэзии, так и в прозе (“From what depth this re-nonsense?” — «Откуда, из каких глубин этот вздор-повтор?» — сказано в «Лолите»). А двойник-антипод сам есть воплощенный «вздор-повтор», мужская ипостась Музы. Выслеживание повторов в своей судьбе вызывает двойника, открывает перед двойником двери. Так это происходит в повести Владимира Набокова «Отчаяние» (1930) — насмешливой, автопародийной (ее можно было бы назвать «Антидвойник»):

*«Снова я видел желтый столб и ходил по лесу, уже обдумывая свою фабулу; снова в осенний день мы смотрели с женой, как падает лист навстречу своему отражению, — и вот я и сам плавно упал в саксонский городок, полный странных повторений, и навстречу мне плавно поднялся двойник».*

Это о «работе судьбы» (выражение из романа Набокова «Дар», 1938), а также о построении прозы (о повторениях в фабуле). А вот о связи двойника с поэзией (там же):

*«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 просытался, ибо за дверью оказывалось нечто невообразимо страшное, а именно: совершенно пустая, — голая, заново выбеленная комната, — больше ничего, но это было так*

ужасно, что невозможно было выдержать (По такой комнате было бы удобно ползать Грегору Замзе. — И. Ф.). <...>

Хохоча, отвечая находчиво,  
(отлучиться ты очень не прочь!),  
от лучей, от отчаянья отчего,  
Отчего ты отчалила в ночь?

Мое, мое, — опыты юности, любовь к бессмысленным звукам... Но вот что меня занимает: были ли у меня в то время какие-либо претупные, 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 двойничестве строится и приведенный рассказчиком поэтический текст: «ХоХоЧа, отвеЧаЯ наХодЧиво...». Х — ХЧ — ЧХ — Ч. Вот он, выходящий навстречу двойник (вот как устроен коридор, к нему ведущий). Здесь, конечно, автопародия (герой повести бездарен и двойник его ненастоящий), но тем легче увидеть технику контакта с двойником.

Перестановка букв, кстати сказать, — обычные шуточки двойника-антипода. Посмотрите, какую шинель предлагает пошить Акакию Акакиевичу Петрович:

«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.

(Сравните, например, с пушкинской строкой из «Осени»: «уНылая поРа! оЧей оЧаРоваНье!»: Н—РЧ—ЧР—Н. Или с последней строкой «Бесов», в которую также вставлено зеркало: «Мчатся бесы рой за роем / В беспредельной вышине, / Визгом жалобным и воем / Надрывая сердце мне...»: НДР — РДН. Или с неровным зеркалом в последней строке стихотворения «Отцы

пустынники и жены непорочны»: «И дух смирения, терпения, любви / И целомудрия мне в сердце оживи»: ЦМДР — МРДЦ.)

Поэзия же дает власть над миром — не такую, конечно, к какой стремились Александр Македонский или Наполеон, а такую, какую ощутил, например, в романе Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй» (1925) сошедший с ума ветеран Первой мировой Септимус Смит. Он открывает для себя новую религию (в которой, впрочем, легко узнать то Дао, о котором мы говорили):

*«Но они кивали; листья были живые; деревья — живые. И листья, тысячей нитей связанные с его собственным телом, оведали его, оведали, и стоило распрямиться ветке, он тотчас с ней соглашался. Воробьи, 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».

(Сопоставьте с ощущением Антуана Рокантена, который, выходя из городского парка, «подметил, что вещи выглядят словно бы сообщники».)

То же самое происходит и с героем повести Нерваля «Аврелия»:

*«Как только я уверился, что подвергся испытаниям священной инициации, непобедимая сила вошла в мою душу. Я счел себя героем, живущим под приглядом богов. Все в природе приняло для меня новый вид, и я слышал тайные голоса растений, деревьев, животных и самых ничтожных насекомых, которые предупреждали и ободряли меня. Язык моих товарищей содержал в себе мистические обороты, смысл которых был мне понятен; даже бесформенные и безжизненные предметы поддавались исчислениям моего ума. Сочетания камушков, форма углов, щелей или отверстий, очертания листьев, различные цвета, запахи и звуки порождали гармонии, дотоле неведомые».*

Это говорит сумасшедший. Значит, чтобы так видеть, надо сойти с ума? Опасность, несомненно, есть. В рассказе «Условные знаки» (или «Знаки и символы» — Signs and Symbols, 1948) Набоков пишет о своем герое (относящемся к действительности, как к своему сну):

*«Разновидность его умственного расстройств 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 больной 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».*

Я думаю, что тут как в искусстве — как при написании, скажем, стихотворения. Речь идет не о постоянных, неизбежно скучных и глупых попытках все расшифровать, а об особых мгновениях, которые важно замечать и к которым надо быть готовым. И тогда — в такое особое мгновение — ты почувствуешь, что внешний мир совпадает с твоей внутренней музыкой и ты можешь им руководить, дирижировать — как это вдруг случилось с Петей Ростовым в «Войне и мире»:

*«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 разбегались, 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 издалека 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».

Нечто подобное случается и с Антуаном Рокантемом, когда он неожиданно оказывается «внутри музыки»:

«А случилось то, что Тошнота исчезла. Когда в тишине зазвучал голос, тело мое отвердело и Тошнота прошла. В одно мгновение; 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. В зеркалах перекатываются огненные шары, их обвиняют 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. 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...»

Антуан не просто воспринимает художественное произведение, он становится частью художественного произведения. И собственные движения Антуан теперь воспринимает как художественные («мне показалось, что я танцую»). И вещи, окружающие Антуана, становятся частью художественного произведения (кружка стала необходимой именно в этом смысле) – и к ним хочется притронуться, то есть «Тошнота прошла».

«Не нарушая хора, а входя в него». Но ведь такого не может быть (не во сне, а в действительности)? Не могут же капать капли, свистеть сабля и ржать лошади так, чтобы получилась «моя музыка»? Чтобы свободные («абсурдные») вещи и явления соединились и, оставаясь свободными (не связанными «категорией принадлежности»), обрели взаимный смысл — хотя бы на короткое время, хотя бы для одного Пети Ростова?

(О таком свободном, художественном соединении вещей в «Чжуан-цзы» говорится: «Сращивание вещей достигается не клеем и лаком, связанность вещей достигается не веревками и узлами».)

Я, пожалуй, не стану давать ответ на этот (самый важный в искусстве и в жизни) вопрос (пусть каждый отвечает на него для себя сам) и спрячусь за очередной цитатой. В романе Мелвилла «Моби Дик, или Белый кит» сказано:

*«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 волнами, как холмы под Бостоном, и гатить им трясины где-нибудь на Млечном Пути».*

\* \* \*

«Случай, свобода воли и необходимость, ни в коей мере друг друга не исключают, а переплетающиеся во взаимодействии» — так определяет художественное чувство жизни Измаил в «Моби Дике». Измаил испытывает это чувство, когда он с Кви́кегом ткёт мат — и ему кажется, будто они плетут «ткань Судьбы». Основа ткани при этом образует «необходимость», Измаил отвечает за «свободу воли», а Кви́кег — за «случай», который и соединяет «последним ударом» свободу с необходимостью (то есть Кви́кег отвечает за окончательный художественный жест). Причём все происходит в атмосфере «какого-то волшебства, какого-то обещания радости»:

*«День был пасмурный и душный, матросы лениво слонялись по палубе или, перегнувшись через борт, бездумно следили за свинцовыми волнами. Мы с Кви́кегом мирно ткали мат для нашего вельбота. Так тихо было все кругом, в воздухе словно притаилось какое-то волшебство, ка-*

кое-то обещание радости, и каждый примолкший матрос был словно невидим, растворившись в самом себе.

За тканьем мата я играл роль помощника или пажа при Квикеге. И в то время как я пропускал уток — марлинь между длинными прядями основы, пользуясь вместо челнока своей собственной рукою, а стоящий сбоку Квикег подсовывал время от времени между нитями свой тяжелый дубовый меч — бёрдо и, рассеянно вперившись в морскую даль, не глядя, не думая, подгонял вплотную поперечные волокна, над кораблем и над всем морем царила такая странная дремотная тишина, нарушаемая по временам лишь глухими ударами деревянного меча, что мне стало казаться, будто передо мною — Ткацкий Станок Времени, а сам я — только челнок, безвольно снующий назад и вперед и плетущий ткань Судьбы. Передо мной были натянуты нити основы, неподвижные, если не считать легкого, но неизменно возобновляющегося подрагивания, от которого поперечные нити плотнее переплетаются с ними. Основа, думал я, — это необходимость, и я своей собственной рукою пропускаю по ней свой собственный челнок и тку свою собственную судьбу на ее неподвижных нитях. А между тем капризно-равнодушное бёрдо Квикега толкает уток, иной раз сильно, иной раз слабо, иной раз криво, иной раз косо, как придется; и от этого заключительного толчка зависит, как будет выглядеть готовая ткань; этот меч дикаря, думал я, придающий окончательный вид работе утка по основе; это равнодушное, беззаботное бёрдо — это случай; да, да, случай, свобода воли и необходимость, ни в коей мере друг друга не исключают, а переплетающиеся во взаимодействии. Прямые нити основы-необходимости, которых ничто не заставит изменить своего направления, и даже легкое подрагивание лишь придает им устойчивости; свободная воля, которой дана свобода протягивать свой уток по заданной основе; и случай, хоть и ограниченный в своей игре прямыми линиями необходимости и направляемый в своем движении сбоку свободной волей, так что он подчиняется обоим, случай сам попеременно управляет ими, и ему принадлежит последний удар, определяющий лицо событий».

\* \* \*

Я хорошо помню один школьный урок физкультуры в выпускном классе. Собственно говоря, мы просто играли в футбол. Не зная, куда меня девать (бегал я медленно и неохотно), меня всегда

ставили на ворота. Вратарь я был тоже не ахти какой. Но однажды я не пропустил одного мяча. Я ловил его, откуда бы и куда бы он ни летел. Все очень удивились. Капитан нашей команды сказал: «Как сегодня Илья стоял! Я бы так не смог». (Надо же, запомнилось!) Как получалось такое чудо, что я ловил мячи? Я думаю, дело в том, что я заранее знал, когда и куда полетит мяч. Мы с мячом действовали заодно: он меня слушался. Он словно мне снился. Мяч был мной, а я был им.

Но это произошло только однажды: потом я стоял на воротах так, как всегда, то есть довольно плохо.

Много позже я узнал свою одноразовую футбольную удачу (повторить которую, я надеюсь, у меня получилось написанием этой книги) в знаменитой притче из «Чжуан-цзы» о поваре, вдохновенно разделяющем бычьей туши («Ваш слуга любит Путь, а он выше обыкновенного мастерства. Поначалу, когда я занялся разделкой туш, я видел перед собой только туши быков, но минуло три года — и я уже не видел их перед собой! Теперь я не смотрю глазами, а полагаюсь на осязание духа...»). Сравните это с косьбой Левина («В его работе стала происходить теперь перемена, доставлявшая ему огромное наслаждение. В середине его работы на него находили минуты, во время которых он забывал то, что делал, ему становилось легко...»).

В заключение посмотрим на капитана Тушина из романа «Война и мир», вдохновенно дирижирующего боем:

*«Солдаты, большею частью красивые молодцы (как и всегда в батареинной роте, на две головы выше своего офицера и вдвое шире его), все, как дети в затруднительном положении, смотрели на своего командира, и то выражение, которое было на его лице, неизменно отражалось на их лицах.*

*Вследствие этого страшного гула, шума, потребности внимания и деятельности, Тушин не испытывал ни малейшего неприятного чувства страха, и мысль, что его могут убить или больно ранить, не приходила ему в голову. Напротив, ему становилось все веселее и веселее. Ему казалось, что уже очень давно, едва ли не вчера, была та минута, когда он увидел неприятеля и сделал первый выстрел, и что клочок поля, на котором он стоял, был ему давно знакомым, родственным местом. Несмотря на то, что он все помнил, все соображал, все делал, что мог*



делать самый лучший офицер в его положении, он находился в состоянии, похожем на лихорадочный бред или на состояние пьяного человека.

Из-за оглушающих со всех сторон звуков своих орудий, из-за свиста и ударов снарядов неприятеля, из-за вида вспотевшей, раскрасневшейся, торопящейся около орудий прислуги, из-за вида крови людей и лошадей, из-за вида дымков неприятеля на той стороне (после которых всякий раз прилетало ядро и било в землю, в человека, в орудие или лошадь), — из-за вида этих предметов у него в голове установился свой фантастический мир, который составлял его наслаждение в эту минуту. Неприятельские пушки в его воображении были не пушки, а трубки, из которых редкими клубами выпускал дым невидимый курильщик.

— Вишь, пыхнул опять, — проговорил Тушин шепотом про себя, в то время как с горы выскакивал клуб дыма и влево полосой относился ветром, — теперь мячик жди — отсылать назад.

— Что прикажете, ваше благородие? — спросил фейерверкер, близко стоявший около него и слышавший, что он бормотал что-то.

— Ничего, гранату... — отвечал он.

“Ну-ка, наша Матвевна”, — говорил он про себя. Матвевной представлялась в его воображении большая крайняя старинного литья пушка. Муравьями представлялись ему французы около своих орудий. Красавец и пьяница первый номер второго орудия в его мире был дядя; Тушин чаще других смотрел на него и радовался на каждое его движение. Звук то замиравшей, то опять усиливавшейся ружейной перестрелки под горою представлялся ему чьим-то дыханием. Он прислушивался к затиханью и разгоранью этих звуков».

Тушин слушает музыку мира — как Петя Ростов. Его посетило вдохновение («он находился в состоянии, похожем на лихорадочный бред или на состояние пьяного человека».) Мир совпал с его фантазией, то есть мир внешний слился с миром внутренним («из-за вида этих предметов у него в голове установился свой фантастический мир, который составлял его наслаждение в эту минуту»). И в этом, как ни странно, залог успешных действий Тушина как командира батареи. (Вспомните сани, что приехали-таки в Мелюковку: «А ежели и в самом деле это Мелюковка, то еще страннее то, что мы ехали Бог знает где и приехали в Мелюковку».) Ну а про «Матвевну» и «дядю», я, пожалуй, ничего не буду говорить (а то вы не дай бог подумаете, что у меня *idée fixe*).

# ОГОНЬ В РЫБЕ

(Переворот в поэтике на рубеже XIX и XX веков)

## 1. *Весь горизонт в огне*

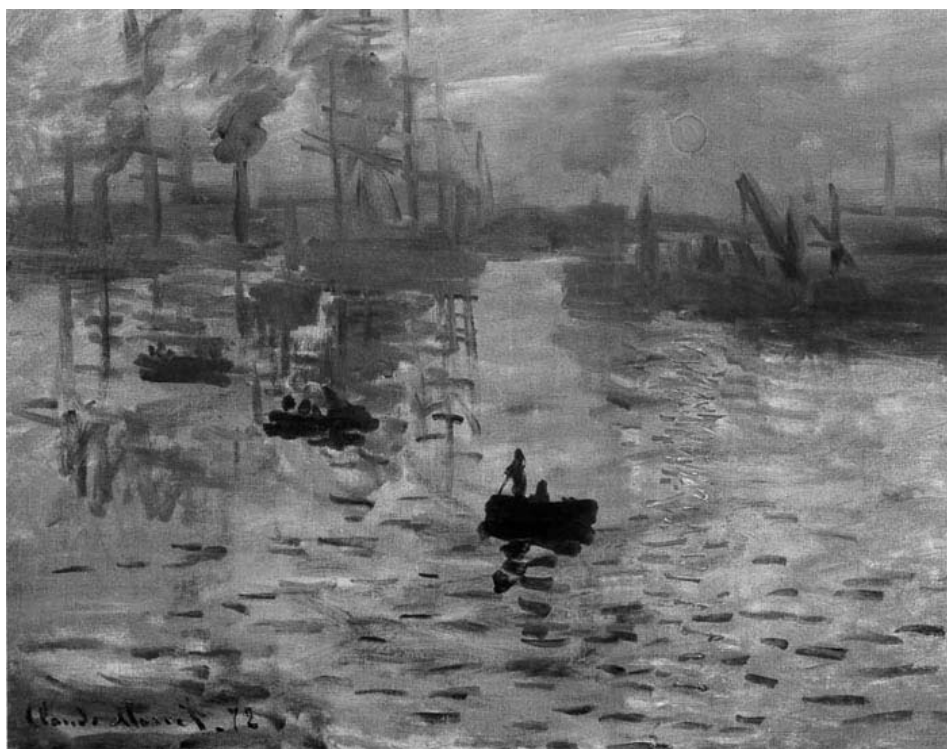
Люди XIX века, причем с самого начала — с романтиков, воспринимали свою эпоху как вечернюю, сумеречную, а ближе к концу века — как ночную. Люди начала и первой четверти XX века воспринимали свою эпоху как, соответственно, утреннюю и дневную.

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 девятый годы, тот период, который отобразился у Блока в цикле “Ante lucem” («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, де-*

вятьсот 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]. 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 яркое 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».

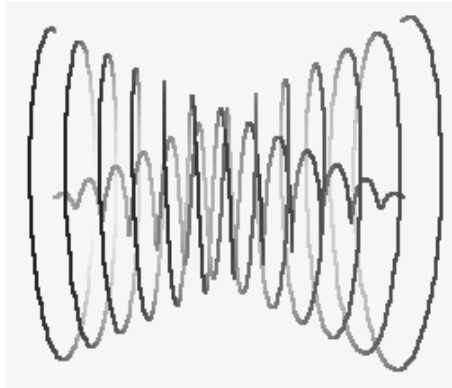


*Анри Матисс. Радость жизни (1906)*

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, стягивающее движение» сменяется «центробежным, лучеиспускающим». Наступает «динамическое время».

Уильям Батлер Йейтс в книге «Видение» (“A Vision”, 1925) выразил цикличность истории следующей картинкой:



## 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, блестки 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>4</sup>  
На эмалевой стене.*

---

<sup>4</sup> Латания — декоративное растение рода пальм с широкими веерообразными листьями.

*Фиолетовые руки  
На эмалевой стене  
Полусонно чертят звуки  
В звонко-звучной тишине.*

*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 (по словам Гумилева) «символическая слиянность всех слов и вещей». Так, в стихотворении Брюсова: лопасти латаний на эмалевой стене = тень несозданных созданий = фиолетовые руки; прозрачные киоски = (реюющие и ластящиеся к поэту) звуки = тайны созданных созданий. Формулой образа для символизма является  $A = B$  (Мандельштам: «Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой»). При этом нередко дело доходит и до соединения противоположных образов: например, в стихотворении Брюсова звонкая звучность приравнивается к тишине, а тишина — к звонкой звучности («в звонко-звучной тишине»). Всё смешалось так, что — кажется — дальше некуда.

И все же есть куда. За слиянием 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 должно стать  $A = A$  (каждый элемент мира — сам по себе: отделен от других 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*<sup>5</sup>».

Надо заметить, что  $A = A$  намечено уже и у Брюсова, поскольку в его стихотворении само слияние образов приводит к предельной тавтологичности («звонко-звучной», «с лаской ластится»).  $A$  это ведь уже никак не  $A = B$ , это  $A = A$ <sup>6</sup>.

Следующий шаг после такой тавтологичности (и его делает постсимволизм) — разветвление образов по принципу «домашнего корнесловья» (по выражению Мандельштама): «веет ветер» (эти два слова созвучны), «в разметавшейся косе», «приснится... в пестрой сетке» (прислушайтесь к перекличке этих слов). От сличности осталась созвучность, как бы общий корень, общее, объединяющее море, но смысл ветвится, все шире охватывая мир явлений.

В словах «в разметавшейся косе» мы любимся вещью. Как прекрасна эта коса! Смотри и радуйся, и больше ничего не надо!  $A = A$ ! Но любование требует выхода, вызывает на развертывание

---

<sup>5</sup> «От действительных вещей — к действительнейшим, от реального — к реальнейшему, от низшей действительности — к действительности реальнейшей» (лат.). 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 расплывания, размывания образов (от действительного к призрачному, как сформулировал в своих лекциях о символизме Андрей Синявский).

<sup>6</sup> Что, видимо, порождает и образ «двойной луны» («Всходит месяц обнаженный / При лазоревой луне...»). Владимир Соловьев (в рецензии на брюсовский сборник «Русские символисты») 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 установки всего стихотворения на тавтологичность.

описания, отчего и рождается словосочетание «в разметавшейся косе» — звучное и динамичное. Такое разворачивающееся любовование (предметом, явлением или действием) и является новой, постсимволистской установкой.

Любопытно, что стихотворение Ахматовой, начавшись вещно, кончается думой о содержании грезы, то есть завершается почти сновидчески («Кто сегодня мне приснится / В пестрой сетке гамака?»). Не новый ли это переход «от действительных вещей к действительнейшим»? Дело в том, что на  $A = A$  долго не удержишься, это лишь момент поворота. Так сказать, всего лишь тонкая пленка водной поверхности: ныряющий же может находиться либо под ней, либо над ней. Образы у символистов стремятся к соединению (центростремительное движение, или слияние, погружение в воду), а у постсимволистов — к расхождению (центробежное движение, или расхождение, выход на сушу). Образы нуждаются друг в друге, 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.

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 эссе «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 игр, 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>7</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 мальчики и девочки стараются продлить детство, а юноши — удерживать 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

---

<sup>7</sup> По преимуществу (франц.).

*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 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) пришлось 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 во 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 записку 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 большие 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 ваннных 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 пре-*

жде 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 चाहоточных девушек; 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, нашедшая 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 овеивает 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 реши-

тельно 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 том же году, 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.

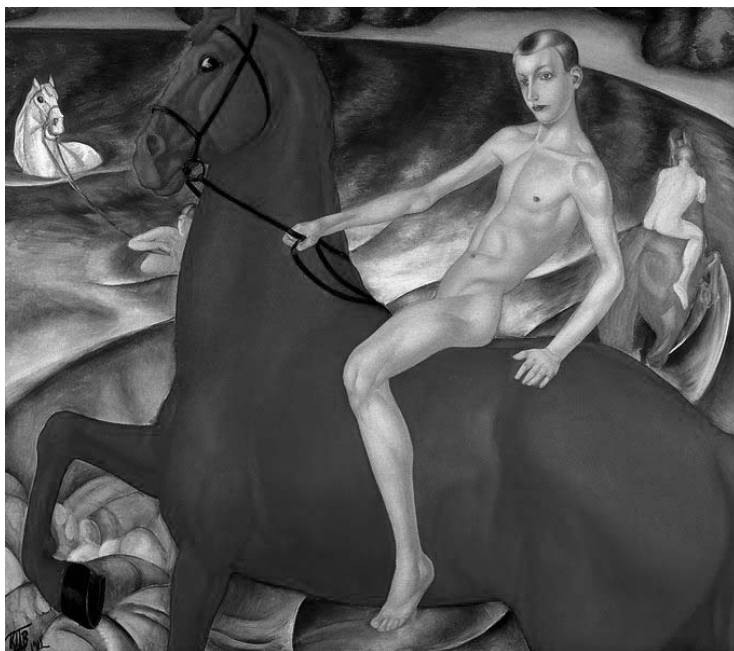
Дойдя с Гопнером до Чевенгура, Дванов увидел, что в природе не было прежней тревоги, а в подорожных деревнях — опасности и бедствия: революция миновала эти места, освободила поля под мирную тоску, а сама ушла неизвестно куда, словно скрылась во внутренней темноте человека, утомившись на своих пройденных 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!»

Словом, 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. К концу XIX века оно, так сказать, ушло под воду, в начале XX века вынырнуло, а к тридцатым годам XX века вновь начало погружаться.



Кузьма Петров-Водкин. Купание красного коня (1912)



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 копья, 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>8</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>9</sup>.*

---

<sup>8</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>9</sup> А. Н. Афанасьев (1826–1871) в статье «Вода» приводит следующую русскую сказку (с аналогичным сюжетом): «Был у мужика мальчик-семилеток – такой силач, какого нигде не видано и не слыхано! 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 кремень 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».

Огонь в рыбе — это Ян, возникающий в Инь, прожигающий Инь и выходящий наружу (чтобы позже быть вновь проглоченным рыбой-Инь).

К. Г. Юнг в книге «Воспоминания, сновидения, размышления» описывает один свой сон незадолго до начала Первой мировой войны, предвещающий очередное испытание человечества огнем:

*«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 крошечной 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 колено в ледяной воде к другому концу пещеры, где на каменной стене я видел сияющий 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 невыносимый поток крови, очевидная аномалия».*

Солнце в истории встает в любом случае, а вот будет ли это «истое, не пустое солнце» (говоря словами Григория Сковороды) или же кровавое (подогретый старый хаос вместо нового космоса) — зависит от человека и человечества.

Недаром Иннокентий Анненский (1855–1909) не доверял грядущему свету:

*Солнца в высях нету,  
Дымно там и бледно,  
А уж близко где-то  
Луч горит победный.*

*Но без упованья  
Тонет взор мой сонный  
В трепете сверканья  
Капли осужденной.*

*Этой неге бледной,  
Этим робким чарам  
Страшен луч победный  
Кровью и пожаром.*

И действительно, вскоре возшло солнце Маяковского (назвавшегося «глашатаем солнца») — солнце поэмы «Облако в штанах» (1915):

*От вас,  
которые влюбленностью мокли,  
от которых  
в столетия слеза лилась,  
уйду я,  
солнце моноклем  
вставлю в широко растопыренный глаз.*

<...>

*Вы думаете —  
это солнце нежненько  
треплет по щечке кафе?  
Это опять расстрелять мятежников  
грядет генерал Галифе!*

<...>

*Идите!  
Понедельники и вторники  
окрасим кровью в праздники!*

Но проделывать все это отнюдь не обязательно, ибо бывает и другое солнце — солнце Анненского:

*Но чрез полог темнолистый  
Я дождусь другого солнца  
Цвета мальвы золотистой  
Или розы и червонца.*

Закончим наше рассуждение (наш «разглагол») словами Григория Сковороды:

*«Ныне мой Наркисс преобразится в истое, не в пустое солнце. Вопрос лицемеров: «Что се? Так ли в солнце едином два будут солнца?» <...>*

*Но оставим, да лицемеры мучаются во огненном своем озере. Сами же с Израилем да преидем на ту сторону моря, по совету Варухову: «Кто перейдет на ту сторону моря и обретет премудрость? Там рай». Там амуруются все узнавшие себя Наркиссы. <...>*

*Оставайтесь, лицемеры, с наличным вашим солнцем. Мы в дурном вашем солнце обретем новое и прекрасное оное...»*

### **3. Во времени получился крест**

Александр Блок записывает в дневнике (в марте 1919 года):

*«Вначале была музыка. Музыка есть сущность мира. Мир растет в упругих ритмах. Рост задерживается, чтобы потом «хлынуть». Таков закон всякой органической жизни на земле — и жизни человека и человечества. Волевые напоры. Рост мира есть культура. Культура есть музыкальный ритм».*

Иными словами, ритм истории — это ритм художественного произведения. Это углубления и возвраты, погружения и выныривания, все более усиливающиеся, — пока, как в кон-

це стихотворения, не высветится все и время не начнет течь обратно.

Мартин Бубер в книге «Я и Ты» (1923) пишет:

*«Времена, когда звучит живое слово, – это те времена, когда обновляется единство Я и мира; времена, когда властвует действенное слово, – это те времена, когда сохраняется согласие между Я и миром; времена, когда слово становится авторитетным, – это такие времена, когда происходит утрата реальности и отчуждение между Я и миром, когда воцаряется злой рок, – пока не придет великое потрясение, и остановка дыхания во тьме, и молчание, исполненное готовности».*

Но эта смена – не порочный круг. Она – путь. В каждом новом зоне рок давит все тяжелее, повороты – все круче. И теофания все ближе, она приближается к царству, которое сокрыто среди нас – между нами. История – это таинственное приближение. Каждая спираль ее пути приводит нас ко все более глубокой порче и одновременно – ко все более кардинальному возвращению. Но событие, мирская сторона которого называется возвращением, на своей иной, божественной стороне называется спасением».

Николай Бердяев в книге «Смысл истории» (1923) пишет о том, что для познания глубинного смысла истории нужна мифологема:

*«...мифологема дает возможность постигнуть существо небесной истории, этапы Божественной жизни, зоны, или возрасты, периоды Божественной жизни. <...>*

Для построения метафизики истории неизбежна основная предпосылка, что «историческое» вводит в самую вечность, что оно вкоренено в вечности. История не есть выброшенность на поверхность мирового процесса, потеря связи с корнями бытия, – она нужна самой вечности, для какой-то свершающейся в вечности драмы. <...> Это есть постоянная борьба, постоянное усилие вечных начал свершить победу вечности, свершить ее не в смысле перехода в то положение, которое не имеет никакой связи с временем, потому что это было бы отрицанием истории, а победу вечности на самой арене времени, т. е. в самом историческом процессе».

А теперь, оглушенные тремя солидными цитатами, взгляните на мою юношескую фантазию.

Предположим, что история представляет собой ритмическое соединение времени с вечностью, горизонтали с вертикалью. Что она складывается из цепочки эпох-эонов — единиц ритма. В начале эона — порождающий его импульс. Эту точку можно назвать моментом гармонизма, моментом единства. Затем возникает разделение, момент перехода, пути, момент антиномизма (или дисгармонизма). Когда разделение становится окончательным, старый эон умирает и рождается новый эон.

Представьте себе эон в виде треугольника: начало эона — вершина треугольника, затем — расходящиеся стороны, а конец эона — основание треугольника (соединяющее стороны). Затем следует другой треугольник. Примерно так:

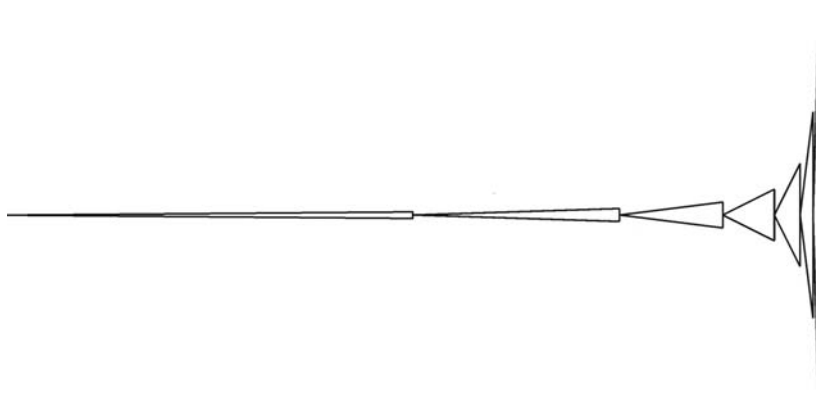


Это древнеегипетский фетиш «джед» из орнамента на стенах гробницы Джосера — символ умирающего и возрождающегося бога Осириса, который состоит из вставленных одна в другую нескольких связок тростника.

Он напоминает фонтан, мировое древо, крест (вспомните слова Андрея Белого о том, что «во времени получился крест»). Его можно положить на бок — и получится схема истории, в которой горизонталь периодически пересекается вертикалью.

Причем мне кажется, что один из таких эонов более или менее совпал с XX веком, а также что каждый последующий эон вдвое короче предыдущего — так, что эоны образуют нечто вроде матрешки.

Если сделать площади сокращающихся каждый раз вдвое по биссектрисе треугольников-эонов одинаковыми, то выйдет следующая картина:



Это мне пригрезилась в 1983 году — как художнику может пригрезиться картина, поэту — стихотворение. Я посмотрел вечером в окно на длинный противоположный дом — и увидел — то ли на его фоне, то ли вместо него — такую вот штуку. Защищать ее я не стану, просто хочу поделиться этим странным видением.

По времени тут выходит так:

10700 г. — 4300 г.	6400 лет
4300 г. — 1100 г.	3200 лет
1100 (до н.э.) — 500 г. (н.э.)	1600 лет
500 г. — 1300 г.	800 лет
1300 г. — 1700 г.	400 лет
1700 г. — 1900 г.	200 лет
1900 г. — 2000 г.	100 лет

Так я в 1983 году расписал. А сейчас 2021 на дворе. По моей схеме выходило, что в конце XX века должна была сильно про-

явиться тенденция к распаду, а в начале XXI века — тенденция к преодолению распада, к единству. Что-то вроде этого и вышло (правда, довольно карикатурно — как, впрочем, почти все и выходит — что в истории, что в жизни отдельного человека.)

И получается, что наш эон, нынешний, продлится только 50 лет. Если это вообще эон, если история продолжается, а не просто имеет место некий эпилог.

И еще одна мощная цитата по поводу соединения горизонтали и вертикали в истории. (После того, как мне привиделась моя «матрешка», я, конечно, стал их собирать.) Евгений Трубецкой в книге «Смысл жизни» (1918) пишет:

*«Обе эти линии, выражающие два основных направления жизненного стремления — линия плоскостная, или горизонтальная, и восходящая или вертикальная, — скрещиваются. И так как эти две линии представляют собою исчерпывающее изображение всех возможных жизненных направлений, то их скрещение — крест — есть наиболее универсальное, точное схематическое изображение жизненного пути. Во всякой жизни есть неизбежное скрещение этих двух дорог и направлений, этого стремления вверх и стремления прямо перед собой в горизонтальной плоскости. Дерево, которое всю свою жизненную силую поднимается от земли к солнцу и в то же время стелется вдоль земли горизонтальными ветвями, представляет собой как бы наглядное символическое выражение в пространстве того же скрещения, которое совершается и в жизни духа. Крест в этом смысле есть в основе всякой жизни. Совершенно независимо от того, как мы относимся ко Христу и христианству, мы должны признать, что крестообразно самое начертание жизни и что есть космический крест, который выражает собою как бы архитектурный остов всего мирового пути».*

Я заведомо согласен с вами (с вами, моими читателями, — которых у меня нет, — что и придает мне такую смелость в написании моих фантазий): нелепо в XXI веке опираться на культурологические высказывания начала XX-го (почти всё, что писали тогдашние авторы, осталось в их времени — и повторенное сейчас воспринимается, пожалуй, как глупость). Но в советские восьмидесятые я с восторгом добрался только до той картины мира и истории, которая была у Бердяева, Трубецкого, Бубера... (причем до того, как их прочел).



Кстати, на днях наткнулся не еще одну «глупую» цитату — приобщаю ее к своей копилке. О чередовании дня и ночи в истории пишет Вячеслав Иванов в эссе «О любви дерзующей» (1907):

*«День истории сменяется ночью; и кажется, что ночи ее длиннее дней. Так, средневековье было долгою ночью [после античности, а точнее — Греции<sup>10</sup>], — не в том смысле, в каком утверждается ночная природа этой эпохи мыслителями, видящими в ней только мрак варварства, — но в ином смысле, открытом тому, кто знает, как знал Тютчев, ночную душу. Но уже в XIV веке кончается четвертая стража ночи, и в XV-м солнце стоит высоко. Притин солнечный перейден к XVII столетию, а в XIX-м веет вецею прохладю сумерек. <...> Наступает ночь, когда мы “в борьбе с природой целой покинуты на нас самих”, и опять необходимо становится добродетель дерзания внутреннею. Человечество зажигает факелы своей солнечности, ибо нет на небе солнца... <...> Эрос ведет по за руку по своим садам Психею, планетную душу человека...».*

---

<sup>10</sup> Сравните со свидетельством жены Вячеслава Иванова Зиновьевой-Аннибал (письмо М. М. Замятниной от 17.02.1907, цитирую — как и отрывок из эссе Иванова — по статье Н. А. Богомолова «“Мы — два грозой зажженные ствола”. Эротика в русской поэзии — от символистов до обэриутов», 1991): «Вячеслав сымпровизировал речь поразительной цельности, меткости, глубины и правды. Говорил, что история делится на периоды ночи и дня, так, Греция день, Средние века — ночь, Возр<ождени>е — день, а затем как <?> ночь, и 19-й век — рассвет, теперь близится день. Утро отличается дерзновением повсюду, и, перейдя к жизни, искусству, Вячеслав> сказал, что т<ак> н<азываемые> декаденты если не в сделанном, то в путях своих исполнили правое дерзновение. И дальше, перейдя в область Эроса, говорил дивно о том, что, в сущности, вся человеческая и мировая деятельность сводится к Эросу, что нет больше ни этики, ни эстетики — обе сводятся к эротике, и всякое дерзновение, рожденное Эросом — свято. Постыден лишь Гедонизм».

# ГОРЯЧИЕ И ХОЛОДНЫЕ ЭПОХИ РУССКОЙ ПОЭЗИИ<sup>11</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 расцветишие 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 присутствуют 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 го-

---

<sup>11</sup> Впервые — в журнале «Литература» (№ 1 за 2015 год.)

ворю о подогреве, приравняя 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 ворожей.  
<...>  
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 взметает 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 юродивого 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 ментальная 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, покатаясь 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  
Захолодел 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 листах 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 древа,  
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 омота 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 сказал Анаксимандр, «а из каких начал вещам рожденье, 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 протеже,  
имел красавицу густой индейской крови,  
сидит певец, прибывший издаля.  
Сад густ, как тесно набранное «Ж».  
Летает дрозд, как сросшиеся брови.  
Вечерний воздух звонче хрустала.*

*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 хрусталя»). 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.*  
\*

*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», пятится 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.

# 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 заключает 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-тревожно,  
Но меж них ни печальнее нет,  
Ни нежнее тебя, невозможно.*



А в статье «Бальмонт-лирик» (1906) Анненский пишет:

*«Нас и до сих пор еще несколько 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>12</sup>

Вот как, например, медитирует над словом «обаятельно» Цинциннат — герой романа Владимира Набокова «Приглашение на казнь»:

---

<sup>12</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 моей одинокой самости / 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 трепета: он уверял, что при этом испытывает такое ощущение, точно скоблят острием ножа взад и вперед по стеклу» (als kratze man mit der Spitze des Messers auf einer Glasscheibe hin und her).

*« — 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.

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, переговаривая 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 безъязыкий первобытный человек — первый «художник слова» (мыча, щелкая языком, рыча...). Однако наш артикуляционно-смысловой разбор слова «метро» — лишь более-менее хитроумная модель, поскольку

ку 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>13</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.

---

<sup>13</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»), привлекает ее из звучания его имени: «Гад гэдуд йэгудэнну вэну ягуд 'акев» («Гад — толпа будет теснить его, но он оттеснит ее по пятам»). Это, конечно, не только предсказание, но и заклинание.

Теперь постараемся услышать в наших примерах из Набокова, как звучание слова сопрягается со звучанием окружающих его слов. Слово «обаятельно» объясняется (точнее, подкрепляется, подпирается) 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 улыбаются, само плачет», а также «Листья в саду блистают».) 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 Исаяи 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 ха-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 еди-

ное разветвленное слово. И каждое отдельное слово такой композиции стремится стать (благодаря переключке с другими словами) «царственным словом» (по выражению Осипа Манделъштама), стремится расшириться до размера всего высказывания<sup>14</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!  
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.*

---

<sup>14</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».

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 Набиков 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>15</sup>. Одни слова непосредственно созвучны 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, соединившись 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».)

---

<sup>15</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 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».

Стихотворение о кузнечике написано шестистопным ямбом. То есть, если его скандировать, ударение падает на каждый второй слог, всего шесть ударений<sup>16</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...

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>17</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.

<sup>16</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.

<sup>17</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.

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» 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: «*исти́не*».) Ударение есть, но оно бесплотное. Кроме того, на слове «истине» кончается третья стопа, то есть полустипение. 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 ключевых 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, срединное 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 кузнецик – еще тварь, в Зазеркалье – уже царь.

Сколько в стихотворении кузнециков? Один, конечно. Но в то же время их три. Первый кузнецик – сидящий в траве, не прыгающий кузнецик. Второй кузнецик – «презренна тварь» в момент трансформации, в момент превращения в ангела, в царя. Третий – прыгающий кузнецик. Кузнецик до метаморфозы – кузнецик в момент метаморфозы – кузнецик после метаморфозы.



*Фигурка юноши, прыгающего через быка  
(из Кносского дворца)*

Предпоследний стих говорит о полном единстве кузнечика с миром, это «tat tvam asi<sup>18</sup>». В нем четко звучат все шесть ударений — по три на каждое полустишие:

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, включает в себя слово «КузнечиК», повторяется в начальном четверостишии в словах «коль», «коль» (и этот повтор намекает также на возможность прыжков). Мы словно прирагиваемся 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 замирание, затишье перед прыжком. Смена гласных 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).

---

<sup>18</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.

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 расчленяли 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 не-  
тутушной моей задачи. Не тут! Тупое «тут», подпертое и запертое  
четою «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 существо-  
вать образец, если существует корявая копия. Сонный, выпуклый, си-  
ний, он медленно обращается ко мне. Это как будто в пасмурный день  
валяешься на спине с закрытыми глазами, — и вдруг трогается тем-  
нота под веками, понемножку переходит в томную улыбку, а там и в  
горячее ощущение счастья, и знаешь: это выплыло из-за облаков солн-  
це. Вот с такого ощущения начинается мой мир: постепенно яснее  
дымчатый воздух, — и такая разлита в нем лучащаяся, дрожащая до-  
брота, так расправляется моя душа в родимой области. — Но дальше,  
дальше? — да, вот черта, за которой теряю власть... Слово, извлечен-  
ное 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 высвечи-  
вается словами, братается со словами «Тупое», «запертое», «Тем-  
ная Тюрьма», «неумно воющий ужас», «Теснит». Слово «ды-  
шит и блистает только на темной, сдавленной глубине».

# НЕВИДИМАЯ РАМА

(Несколько стихотворений)

*Для меня книга «Прыжок через быка» не есть лишь рассказ о прыжке, но и сама по себе прыжок — своего рода стихотворение (или поэма). Мне в жизни случилось написать и несколько собственно стихотворений (начиная с юношеского возраста). Какими бы они ни были, 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 ножи, 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 направление, —  
Беззаботной, легкой, многоликой.

Я бы тоже так хотел кружиться  
Над бедой, любовью и судьбой,  
В сторону порхнуть и с жизнью слиться —  
Золотой, зеленой, голубой.

\* \* \* \* \*

Сухим песком проскальзывает день  
И сыплется в стеклянную воронку,  
Прозрачной ночи обнажая кромку,  
Где только ветер тянет канитель.

А на рассвете листьев бьет прибой  
В твой хрупкий сон, и ты боишься сглаза,  
Когда глядит пространство желтым глазом  
И птичий мир хохочет над тобой.

\* \* \* \* \*

*Изобрази Россию мне...*

Михайло Ломоносов

Любовь и смерть стоят передо мною,  
Их лица одинаково прекрасны.  
Пиши, художник, кистью роковую  
Портрет судьбы — императрицы страстной.  
Ты у любви возьми тревогу взгляда,  
В излучины бровей вложи разлуку,  
Пусть держит розу — говорят, так надо,  
И пусть шипы до крови ранят руку.  
Возьми у смерти мертвенную бледность —  
Пусть будет белым твой мазок последний,  
Возьми свободу, равенство и бедность:  
Все братья мы, когда она в передней.  
Ведь мы в России. Положив морщины,  
Смени, художник, розы на морозы,  
Пиши портрет Марии Магдалины,  
Спасителя не видящей сквозь слезы.

\* \* \* \* \*

Из будничной Москвы сбегая  
В далекий незабвенный год,



Мы попадем в преддверье рая —  
В осенний невольский небосвод.

Ты помнишь вечер в коридоре  
И отражения в воде?  
Ты помнишь утреннее море  
И пробуждение в нигде?

Ты помнишь за окном мерцанье  
Чужих созвездий и дворов  
И крошечное расстояние  
Двух слов, двух мыслей, двух миров?

И петербургскую погоду —  
От холода ли эта дрожь?  
Как чудом не свалились в воду,  
Как вид с Исакия хорош,

Когда по лестнице кружащей  
Мы вознеслись, увидев вдруг  
Как на ладони, настоящей  
Грядущей жизни крест и круг.

\* \* \* \* \*

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.

### Саврасов «Грачи прилетели»

Погода начала к весне ломаться,  
Теплее стало — вот и прилетели,  
И, словно дети малые, резвятся  
На зимней неразобранной постели.

Земля и небо, церковь, снег и воды,  
Три домика, над ними колокольня,  
А за забором даль и ширь природы,  
Душа глядит — и ей уже не больно.

Ей чудится возвышенная сила  
В березах тонких, в очертаньи храма,  
И кажется, что всё в себя вместила  
Какая-то невидимая рама.

То ль прилетели, то ль во сне приснились —  
Постойте, колокольни, не трезвоньте! —  
И словно бы нечаянно скрестились  
Две веточки на темном горизонте.

\* \* \* \* \*

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 полосы 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 больнее  
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 жесьть 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 мягко, что умрет.

\* \* \* \* \*

Колблющаяся 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-трупам.

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 рожице 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 водой  
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.



## Вот так (Эмиграция)

*Отчего да почему  
На глазах слезинки?  
Это просто ничего,  
По любви поминки.*  
(Песня)

Вот так. Ну ладно, русская зима.  
Я улетаю, милая тюрьма,  
Не сосчитав еще твои снежинки.  
«Сестра его дворецкого»: вперед  
Выходит Дина Дурбин и поет  
С акцентом легким: «...по любви поминки».

\* \* \* \* \*

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.

## Другой Гринёв

Навстречу снегу едет Петр Гринев,  
Старинный путь по-сказочному нов.

И степь кругом, и в сердце — пыл и честь,  
И нет сомненья, что Россия есть.

Потом — пороша, не видать ни зги,  
И кто теперь друзья, и кто враги?  
Топор, веревка, Маша, Пугачев...  
И вечный снег скрипит: Гринев, Гринев!..

\* \* \* \* \*

Дорожки парка, бледные кумиры,  
Дворец и дождик, ряска, тень и свет.  
Кусты стоят, как сцепленные лиры,  
Шагни меж ними — и тебя уж нет.

Не камешек, попавший в твой ботинок, —  
Ты сам себе мешал — и вот дела:  
Ты все-таки пришел, как некий инок,  
В зеленый холод Царского Села.

### **В Екатерининском парке**

Когда тебя уж больше нет,  
Ты можешь погулять по парку,  
Пройдя с того на этот свет  
В Екатерининскую арку,

Заметить золото и сталь,  
Почувствовать осенний ветер  
И уточкам скормить печаль,  
Ненужную на этом свете.

\* \* \* \* \*

Жизнь проживши на тройку с минусом,  
Не полюбовавшись ни южным, ни северным полюсом,  
Человек идет по до жути знакомой улице  
В поликлинику, грустит и сутулится.

Время года, пожалуй, зима. И конечно, уж сумерки.  
Он даже не смотрит на окружающие его мороки.  
Холодит ветерок подбрючную кожу...  
Впрочем, ну его к черту... Подумаешь тоже!..

### **Метаморфоза**

Вставая тяжело со стула,  
Напрягши мускулы лица,  
Сначала двигаюсь сутуло  
И понимаю, что в отца

Покойного я превращаюсь  
— Не в бабочку, не в птичку, нет! —  
И сам с собою препираюсь  
На кухне, через тридцать лет.

### **Всего-то полвека назад**

Кирпичная пятиэтажка —  
Я жил на первом этаже...  
Идти вперед мне стало тяжело,  
Назад — легко. Я там уже —

В далеком том семидесятом:  
Бросаю, например, карбид  
Шипящий в лужу, тут же матом  
Бранится бабка. Время спит.

\* \* \* \* \*

Дерево растет корнями вверх.  
Человек летает, а не ходит.  
Долгий путь от дома не уводит.  
Включишь лампу — видишь: свет померк.

Не собой любится Нарцисс.  
Минотавр и мухи не обидит.  
Кто глаза закроет, тот увидит.  
Птица воспаряет в землю, вниз.

\* \* \* \* \*

Закрыв глаза, я вижу стену  
Примерно в метре от меня,  
На ней я наблюдаю смену  
Картин, не видных в свете дня.

И — удивительное дело —  
Я бесконечно счастлив тем,  
Что жизнь дневная пролетела,  
Не зацепив меня ничем.

## Больной

Расцветает цветок —  
Не в кувшине, а в теле,  
Что лежит на постели  
И подводит итог.

Он цветет не во сне,  
А в невиданной яви,  
Что сияет в окне  
Словно жемчуг в оправе.

Расцветает цветок  
В шейной области, в горле,  
Где дыхание сперло...  
Расцветает цветок.

## Дурацкое

Поезд на самом деле остановился  
Там, где он должен был остановиться.  
Вот и билет у меня настоящий,  
И проводница мне улыбнулась.

Постук колес наконец прекратился,  
Только я медлю с подножки спуститься,  
Ибо неведом мне путь предстоящий...  
И проводница мне улыбнулась.

## Содержание

ПРЫЖОК ЧЕРЕЗ БЫКА .....	3
ОГОНЬ В РЫБЕ (Переворот в поэтике на рубеже XIX и XX веков) .....	338
ГОРЯЧИЕ И ХОЛОДНЫЕ ЭПОХИ РУССКОЙ ПОЭЗИИ (Доклад сумасшедшего, прочитанный нигде и никогда перед благодарной публикой) .....	362
КУЗНЕЧИК ДОРОГОЙ (Слово-стихотворение) .....	376
НЕВИДИМАЯ РАМА (Несколько стихотворений).....	390