

## Семиотика чернил: к истории одного метафорического кода

М.А. Бологова  
НОВОСИБИРСК

Г. Башляр писал: «...Можно будет представить себе, что образ – это растение, которому необходимы земля и небо, субстанция и форма. Найденные людьми образы эволюционируют медленно, с трудом, и нам понятно глубокое замечание Жака Буске: “Создание образа стоит человечеству столько же трудов, сколько и выведение нового свойства растения”»<sup>1</sup>. Конечно, в эпоху генетически модифицированных продуктов эта метафора может восприниматься несколько иронично – что недоступно писателю? – однако как генетически модифицированному мы предпочитаем экологически чистое, так и образ, питающийся всей своей литературной традицией, в которой он существует, отражающий ее, представляется нам не менее интересным, чем резко со своей традицией порвавший, экспериментально подключившись к другой. Это относится и к мотивам-образам постмодернистских текстов, в виде иронических цитат и аллюзий отдающих себе отчет о предыдущих формах существования. Поэтому исследование смысловой структуры текста может принимать и форму исследования его интертекста/контекста, причем в рамках анализа мотивной структуры может доминировать анализ всего одной художественной детали, ее смысловой сферы, «эволюционирования» смысла. Именно такой детали – чернилам в рассказе А. Эппеля «Чернила неслучившегося детства» и посвящено данное исследование.

Рассказы А. Эппеля, помимо авторского распределения по циклам, тяготеют и к циклизации самопроизвольной, на основе повторяющейся сюжетной ситуации, случаев из жизни одного и того же героя (одного типажа), общего метафорического кода. Таким является и «чернильный цикл». В ядре его – двойчатка из рассказов «Худо тут» (кн. «Травяная улица») и «Чернила неслучившегося детства» (кн. «Дробленый сатана»). К ним примыкают рассказы, где чернила – одна из других деталей, но весьма немаловажная: «Черный воз-

---

<sup>1</sup> Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи. М., 1998. С. 18.

дух, белые чайки», «Дурочка и грех» (вне сборников), «Кастрировать Кастрюльца», «Чужой тогда в пейзаже», «В паровозные годы» («Дробленный сатана»), «Чулки со стрелкой», «Разрушить пирамиду», «Сладкий воздух», «Aestas sasga» (все – «Шампильон моей жизни»), «Вы у меня второй», «Пока и поскольку» (оба – «Травяная улица»<sup>2</sup>).

И в «Худо тут», и в «Чернилах неслучившегося детства» одна и та же ситуация – военная школа и детские мытарства в ней. Но чернила присутствуют в разных функциях; и это многое кардинально меняет и различает. Сюжет «Худо тут» точнее было бы назвать «отсутствующие чернила»<sup>3</sup>. «Чудовищные дети» этого рассказа исполнены энергии разрушения и насилия<sup>4</sup>, что отража-

<sup>2</sup> В рассказах «Сладкий воздух» и «Вы у меня второй» присутствуют чернильные бутылки, чернила с которых несмываемы, а бутылки, соответственно, бесполезны. В «Пока и боскольку» бутылку фиолетовых чернил Самсон Есеич жертвует случайно открытому в собственной барачной квартире раструбу фановой трубы. Чернила и их следы входят неотъемлемой частью в систему мотивов материального благополучия и неблагополучия, пронизывающих все рассказы.

<sup>3</sup> Как назвал введение к своей книге «Добро пожаловать в пустыню Реального» С. Жижек (М., 2002. С. 1-2). Написать о том, как плохо и бедно в России, можно только чернилами, которых нет, посетовав на их отсутствие. Чернила связаны с проблемой языка, Жижек делает вывод: «мы “чувствуем себя свободными”, потому что нам не хватает самого языка, чтобы артикулировать нашу несвободу. Это отсутствие красных чернил означает, что сегодня все основные понятия, используемые нами для описания существующего конфликта, – “борьба с террором”, “демократия и свобода”, “права человека” и т.д. и т.п. – являются ложными понятиями, искажающими наше восприятие ситуации вместо того, чтобы позволить нам ее понять».

<sup>4</sup> Учительнице рисования наполняют бидон мочой, потому что в уборной «входи, захлюпай валенками и ощути бьющие в тебя со стороны тлеющих огоньков горячие струи, и, пока, расковыривая мертвые узлы, управишься с сухой резинкой своих байковых шаровар, ты будешь весь облит, осквернен, поруган» (122); за ней же гоняется ученик с глистом; «носители традиций бурсацкой игры» избивают своих одноклассников всей толпой; заучу прицельно харкают в глаз сквозь замочную скважину; недоростка Кондрашку раздевают, измазывают «чернильными помоями» и запирают в шкаф и т.д. по тексту. У учителей с учениками своя война, параллельная той неведомой, которая забирает жизни их мужей, сыновей, отцов. «“Знаете, я бы в них, как в немцев – из гранаты!” – “Неплохо сказано – из гранаты...”» (137). Есть приглашенные, официальные следы войны: «а в вестибюле – в рамке под стеклом – висит письмо, в котором учащихся и педагогов благодарят за сбор ста пятидесяти рублей (пятнадцати по нынешним временам) в фонд обороны, и скромная подпись – И. Сталин» (121). Войну для переживания эротических ощущений в фигуре «огулять козла» использует молоденькая учительница: «свойская Валентина Кирилловна задорным и звонким голосом кричит: «Нет, с одним! Спорим, с одним! Вперед, мальчоныш, как в атаку, как папа сейчас!» А покричав не своим голосом, расставляет покрепче ноги, втягивает по-спортивному

ется и на чернильницах: «Металлический натрий – субстанция мягкая, вязкости сильно загустевшего белого меда. Он выковыривался чем-нибудь железным, и добытые кусочки можно было бросить, допустим, в чернильницу, где натрий начинал бегать-бегать, бегать-бегать и, потихоньку раскаляясь, вовсе самоуничтожался. Чернила – тоже. Однако, если в конце раскаливания по нему чем-нибудь стучали – скажем, гвоздем, причем даже слегка, – он сумбурно, неожиданно, во все стороны, разбрызгивался страшными маленькими каплями, неизмеримо горячими и прожигающими одежду вместе с кожей тела» (133)<sup>5</sup>; «на уроки, где, зверея от того, что нельзя покурить, затевают какую-нибудь мерзость типа обесцвечивания чернил карбидом. При этом из чернильниц, куда положен карбид, начинают ползти пенные бороды, а в воздухе устаивается такая сероводородная вонь, что хоть начинай чичиреть самое атмосферу, а чернила превращаются в почти бесцветную жидкость и хуже держатся на пере, особенно на 86-м, так что на страницы тетрадок ложатся едва зримые тени великих слов великого языка – типа “есть в осени первоначальной...”», но эту строку мы уже приводили выше»(133)<sup>6</sup>.

«...Этот мальчик, ученик второго класса, ленив еще такой детской ленью, когда лень даже ничего не делать, и, если ты дома, не хочется даже делать то, что хочется делать, и он, хотя каждый вечер и вспоминает, но почему-то не кладет в портфель чернильницу, ведь в школе чернил нет, а если появляются, то тут же оскверняются карбидом. <...> Зачем он забывает принести чернила? Зачем обрекает себя на отчаянье и унижение – сейчас понять трудно. Это, вероятно, что-то из детских странностей, тем более что у него есть химический карандаш и ничего не стоит сделать из грифеля неплохие чернила с настоящими золочеными разводами на их лоснящейся черной лужице» (143). Вопрос этот повторяется еще раз, как и фраза далее «я чернила забыл». Тем не менее, несмотря на садизм учительницы, мальчику удастся написать диктант, по-

---

колени, сгибается и, нагнувшись, поглядывает через бок на разбег первого в очереди. С топотом десантника мчится тот к черте» (142). Но эта война для манипуляций благопристойностью не настоящая. Настоящая – в той бесчеловечности, которая взрывается во всех без исключения, делая и детей, и взрослых одержимыми потребностью уничтожать. «А может быть, все происходит потому, что в комнате по вечерам горит коптилка и холодно, и ничего не хочется делать, и задали три столбика, и мало еды, и, в общем, вялость. Сумма детских этих вялостей, вероятно, и создает в школе страшную энергию, всегда жестокую и разрушительную, но зато недолгую – потому что от слабосилья и вялости результаты всегда хочется видеть быстрее. Ну зачем он забывает чернила? Ведь – диктант, и Александра Димитриевна к нему совершенно безжалостна. Сейчас, обдумав все как следует, я берусь это утверждать» (143).

<sup>5</sup> Здесь и далее все цитаты по изданию: Эппель А.И. Шампиньон моей жизни. М., 2000.

<sup>6</sup> «...Есть в осени первоначальной... в тиши Останкинских дубрав... дворец пустынный и печальный... а в нем... влюбленный ходит граф... Шереметев... столп с Помоной... и первый в жизни поцелуй... и на скамье той потаенной... начертанное кем-то... “\*\*\*”...» (122) – видимо, не обесцвеченными чернилами, а неуничтожимыми.

сколько «он знает это стихотворение наизусть, а проблемы безударных гласных – этого заповедного кошмара одной шестой части суши – для него вообще не существует. И он торопится, промокнув веселые кляксы и не успевая промокать капающие слезы, догнать своих товарищей, с большинством из которых ему проучиться до школьного конца» (145-146). Чужими (учительскими) чернилами пишутся чужие слова (классическая поэзия), но жизнь неразрывно сплетается с текстом: отличник Дерюгин «с прилежанием и нажимом» (144) пишет «рагожей», и весь класс переделывает это слово под него (145), – материя человека тождественна словесной, обозначающей когда-то бывшую реальность. Чужие слова обозначают и все, что делалось в рассказе: «худо тут» – это крик удода. «И прилетала она, и кричала, как полагается удодам, своим нехорошим криком: “Худо тут! Худо тут!” Прилетела неизвестно откуда, села и кричит: “Худо тут! Худо тут!”... Нет, все-таки не могу сказать – то ли тогда, то ли сейчас. Но, в общем, кричит. Скорей, тогда... Худо тут!.. Худо тут!..» (146). Самая частая фраза в этом вспоминаемом детстве – чужие слова «хуже будет». Детские «забавы» остроумно возводятся автором к «Задонщине» и Помяловскому. На фамилию Евменцев откликается ученик Юмянов. Пуляние из рогаток, вышибающее слезы и метание куска сала, подложенного на стул учительнице, могло бы быть связано с фрагментом Ксенофонта о пращниках (129), если бы учительница изучала с детьми его, а не книгу Сталина (задать по ней материал она все равно не успела). Учитель геометрии сплошь говорит пошлостями и прибаутками, сам же обозначает свою текстовую идентичность: «А ведь я, ребята, из бывших беспризорников, типа произведений “Республика ШКИД” и “Педагогическая поэма”» (131), – далее следует ставрогинский жест из «Бесов»: «и между рядов подходит к тому, к кому надо, берет того, кого надо, за нос, зажимает между своими указательным и средним пальцами тому, кому надо, нос, причем видно, что зажимает не слабо, и, как бы забыв про стиснутого, начинает прохаживаться и между рядов, и перед рядами, а стиснутый прохаживается тоже на пределе боли» (131). Игра в «козла» возводится к «чеховской» чехарде (138); в школу приезжают «на валенках» – это же делал «один очень грустный поэт» (119-120) и т.д. Иными словами, сюжет «уничтоженные – отсутствующие – заимствованные чернила» имеет метапоэтический смысл. В мире детства, который должен воскреснуть со страниц книги, настолько плохо (худо), что изначально нет слов, которые могли бы описать его и дать ему новую жизнь. Не случайно слово «худо» связано еще и с представлениями о дырах и пустотах, куда пропадает безвозвратно все (худое – дырявое, худой – тощий). Этот мир обесцвечивает слова о нем, делает их ничем (если Вселенную создал большой взрыв, то здесь взрывы, известные по войне – создавать они не могут, только разрушать). Хотя автор владеет языком как никто (есть химический карандаш), но не может отдать его на воскресение этого мира, не случайно рассказ завершается проклятиями школе, детству, учителям: «будь проклят и я, и я, наконец!» (146). И он заимствует язык и чернила. Жизненная реальность простирается в сплетениях знакомых до последних букв текстов (авторитет великих слов великого языка), обосновывается и оправдывается ими, невыполнимое задание выполнено. Властно диктовавшая жестокая память получила диктант написанным, воспоминания закрепили свою жизнь в тексте. Однако теперь перед автором встала задача другая: убить воспомина-

ние. «Чтобы с воспоминанием покончить, его следует, сообразно умению, записать. Бывшая реальность перейдет в слова – скучные постояльцы словарей, те для связности и благообразия соединятся с еще словами, которые вообще ни при чем, и будет больше не вспомнить, каким давнее событие в памяти оставалось. Ты же, все проделавший, станешь хранителем разве что апокрифа собственной жизни» («Чреватая идея»<sup>7</sup>). Но чужими чернилами воспоминание не убьешь – только своими. Через двадцать лет А. Эппелем написан еще один рассказ о чернилах, где они уже занимают центральное место, как и личность самого рассказчика, который уже не отдаленный от автора «второклассник» в ряду многих других: одноклассников, третьеклассников, восьмиклассников и т.д., а «я», пусть раздваивающийся на взрослого и ребенка. И из всего многообразия предметов первого рассказа (геометрия, рисование, физкультура, география и др.) остается лишь один, главный – русский язык. Если в «Худо тут» преобладал голос (об удое: «Красивая. Редко прилетающая. А раз редко прилетающая и красивая, значит, в детстве я ее видел. Когда же еще, если не в детстве? И прилетала она, и кричала»), клич («Кокын насрал!» и др.), устная речь (считалки, разнообразный фольклор, вопли учительниц и детей), то в «Чернилах неслучившегося детства» ручки (вместо редкого удода невиданная авторучка, у второклассника были только перья, одним из которых нельзя пользоваться до пятого класса, этот мотив повторен во втором рассказе, а другое требует много чернил, которых нет вообще), поэтические цитаты, и почти в виде цитат – языковой экзотики – здесь речь устная. И в этом рассказе автор продолжает обыгрывать то, что «в литературе описано», «традицию», но взаимосвязь текста и жизни становится намного сложнее.

Чернила – основной материальный носитель памяти, их посредством она и живет<sup>8</sup>. И.М. Дьяконов перечисляет, что ушло из нашего быта: «Прежде всего, наш современник – пишет: на компьютере, на пишущей машинке, шариковой ручкой. Ушли в прошлое “вечные” перья – стило, стальные перья, – как ушли гусиные перья, тростниковые каламы, чернильницы, промокательная бумага и песочницы, палочки gi-dubba для писания клинописью на глине; в эпоху цивилизации было хоть это – а у первобытного человека и того не было. С тех пор как в начале эпохи цивилизации появилось письмо, информация передается человеку через время и расстояние. Раньше же через время и расстояние доходили только слухи, подверженные непрерывным изменениям, уточнениям, домыслам и поправкам. Степень достоверности их хорошо ясна по известной игре в “испорченный телефон”»<sup>9</sup>. Отметив, что пишущая машинка сейчас большой раритет (ей посвящено отдельное эссе Эппеля «Эрика прекрасная»), чем чернильница, а шариковым ручка предпочитают гелевые, выделим здесь главное: два способа сохранения и передачи информации (эволюция пишущих предметов понятна – максимальная легкость письма и его

<sup>7</sup> Главный герой этого рассказа – учитель геометрии из «Худо тут», рассказчик – подросток и выросший мальчик оттуда же.

<sup>8</sup> В рассказе «Разрушить пирамиду» чернилами нарисован основной символ рассказа, и через его разглядывание герой, вспоминая жизнь бывшую, открывает жизнь новую.

<sup>9</sup> Дьяконов И.М. Архаические мифы Востока и Запада. М., 2004. С. 5.

максимальная чистота, чего не было во всех вариантах чернильниц, а каллиграфия была особым искусством): письменный, сохраняющий информацию в неприкосновенности выражения и скрыто наращивающий либо же уменьшающий ее объем (зависит от воспринимающего), и устный, информацию искажающий, делающий ее просто другой. Это, в сущности, два разных языка в рамках одного. Рассказчик Эппеля ребенком испытывает воздействие обоих: в мире устной передачи он живет непосредственно, к письменной – к литературе, науке, искусству тянется сам, овладевая временем и расстоянием. Образ чернил, подразумевая свою оппозицию – устное общение, подчеркивает эту ситуацию двух языков, становящуюся основным предметом изображения в рассказе. Помимо слова литературного, есть еще жизненная реальность, если не вступающая в конфликт с ним, словом ее отображающим, то имеющая с ним многочисленные зазоры и расхождения, проступающие в словах живых – не бессмертных и великих, но и не закованных и в традиции фольклора. Попробуем проследить пути слов литературных в их соприкосновении с жизнью.

Мотив отсутствующих чернил – ключевой и в этом рассказе, но теперь он несет иную функцию, осложнен многими другими, сопутствующими. Например, возникает вместе с ним мотив «золотых чернил»: «Фиолетовые чернила теперь или самодельные из чернильного карандаша, или густые порошковые. На густых в дырке чернильницы виднеется золотая пленка, вернее сказать, золотистая обманная поволока» (12)<sup>10</sup>. Это золото знаменует и полную непригодность самодельных чернил для письма<sup>11</sup>. Возникает и золотое вечное перо

<sup>10</sup> Здесь и далее все цитаты по изданию: Эппель А.И. Дробленный сатана. СПб., 2002.

<sup>11</sup> Еще одна прихотливая версия золотых – сакральных – чернил: «И макает в горло дракона златой Егорий, // как в чернила, копье» (И. Бродский, «Венецианские строфы (2)»). Бродский также не избегал «чужовидности» в творчестве и любил остраненный взгляд: «Имея нечистую совесть, узнаешь себя в любой из этих мраморных, бронзовых, гипсовых небылиц – как минимум, в драконе, а не в св. Георгии. При специальности, заставляющей макать перо в чернильницу, можно узнать себя в обоих. В конце концов, святого без чудовища не бывает – не говоря уже о подводном происхождении чернил. Но даже не разводя эту идею ни чернилами, ни водой, ясно, что это город рыб, как пойманных, так и плавающих на воле. И, увиденный рыбой – если наделить ее человеческим глазом во избежание пресловутых искажений, – человек предстал бы чудовищем...» (И. Бродский, «Fondamenta degli incurabili»; у Эппеля часто человек глазами птицы, насекомого). Золотыми чернилами писали священные тексты. По преданию, Александр Македонский сжег подлинник Авесты (А-веста, означает «первая весть, данная человеку для его духовного восхождения»), написанный золотыми чернилами на 12000 коровьих кожах (существующая же в современном виде Авеста по крупницам была собрана впоследствии персидскими царями). «Древние употребляли также золотые и серебряные чернила; в Византии хризографами именовались искусные переписчики, которые специально занимались перепискою золотыми чернилами. Весьма редкие рукописи сплошь написаны золотом; из них известен часослов Карла Лысого» (ст. «Манускрипт» в словаре Брокгауза). Лирическая героиня

(22-24). Так выглядит ручка, в которой можно использовать только настоящие чернила, иначе она будет безнадежно испорчена. Она украдена мальчиком, а потом исчезает у него. Парадокс в том, что настоящих чернил нет, т.е. так никогда и не рождается строка (в отличие от набоковского «и не кончается строка» – «Дар»). «Так что, если ему попадет этот рассказ, пускай узнает, что истинный вор – я и что я в нее вообще ничего не набирал, и она, перламутровая его самописка, сохраняемая в тайном месте, непонятным образом исчезла, словно ускользнула, беглянка, порадеть о правильной чернильной беременности...» (24). Ручка, которая могла бы беременеть и рождать (если бы были чернила) переходит в мир нематериального существования материального воображения<sup>12</sup>: «Я тоже не сплю ночей. Любуюсь. Разглядываю ее. Но украдкой. Я ее всегда разглядываю. Даже сейчас нет-нет разгляжу в прошлой жизни. Она же была счастьем, какое потом никогда уже не случилось, не приключилось и

---

Б. Ахмадулиной восклицает: «Не искушай, метафора, не мучай // ни уст немых, ни золотых чернил!». Для них нет достойного оригинального слова: «Всему, что есть, давно уж выпал случай – // со всем, что есть, его поэт сравнил», хотя есть достойная реальность, в древности содержавшая скрижали – камень. У Б. Ахмадулиной золотые чернила (и сумрак, исход дня, как у Эппеля) также связаны с немотой, с несказанным, с неизреченным, не свершенным, чему не «выпал случай» («Камень»). Рассказ Эппеля можно считать реализацией мечты «О, как желает сделаться строкою // невнятность сердца на исходе дня!» (подразумевается конец жизни). Интересное сочетание мотивов золота, чернил, мастерства у мальчика-школьника, а также поэзии возникает у В. Сорокина: «Золотые руки у парнишки, что живет в квартире номер пять, товарищ полковник, – докладывал, листая дело № 2541/ 128, загорелый лейтенант, – К мастеру приходят понаслышке сделать ключ, кофейник запаять.

– Золотые руки все в мозолях? – спросил полковник, закуривая.

– Так точно. В садинах и пятнах от чернил. Глобус он вчера подклеил в школе радио соседке починил <...> Мать руками этими гордится, товарищ полковник, хоть всего парнишке десять лет...

Полковник усмехнулся:

– Как же ей, гниде бухаринской, не гордиться. Такого последыша себе выкормила...

Через четыре дня переплавленные руки парнишки из квартиры № 5 пошли на покупку поворотного устройства, изготовленного на филиале фордовского завода в Голландии и предназначенного для регулировки часовых положений ленинской головы у восьмидесятиметровой скульптуры Дворца Советов» (цит. по: Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург, 1997. С. 263). Ребенок уничтожается монстром государства, золото уходит за границу, а монстр приобретает механизм. Этот пародийный мотив Сорокина перекликается с непародийным Эппеля: война, механизмы системы, инициированной «И. Сталиным», уничтожают детство, радость жизни.

<sup>12</sup> Термин Г. Башляра, обозначает способности поэта вызывать образы из субстанций, а не из «грез», как «воображение формальное» (Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи. М., 1998).

не произошло!..»<sup>13</sup> (23). Ее бывший владелец сходит с ума от мысли, что ручку испортят самодельными чернилами. Для него ручка, в сущности, – возлюбленная, изнасилованная другим и погибшая от этого. Для рассказчика же это иррациональный предмет, переносящий в иной мир, подобно зеленой двери Г. Уэллса или символам Х.-Л. Борхеса (Алеф, книга песка, «синие тиг-

<sup>13</sup> Эта ручка, и устройство которой изумляет: «И не пипетка в ней, а, отвинтив хвостовичок, надо крутить стержень, чтобы по некоему червяку – по архимедову винту какому-то! – стали вбираться из пузырька чернила. Это я сейчас представляю так ее устройство, потому что видел много лет спустя похоже. Тогда же было только изумление и потрясение – крутишь, а чернила поступают!» (23), – есть и у графомана Палисандра Дальберга: «Писать! – занобило меня. – Писать! Проволочки губительны». Перо, которым я сочинял тогда, было вечным. Я дорожил им и соблюдал все инструкции. Пользуясь поршневым наборным устройством, я регулярно и тщательно промывал капилляры пишущего узла водою комнатной температуры. Я никогда не эксплуатировал сей прибор возле пара и ртути, едких газов и щелочей. И ни разу – клянусь Вам честью! – не оставлял его у источника сильного излучения тепла. Я отвинтил *золотой колпачок* (выделено мною – М.Б., ср. у Эппеля), отвернул пластмассовый корпус. Затем, вращая рифленую гайку, набрал чернил и обнаружил себя в довольно растрепанных чувствах» (С. Соколов, «Палисандрия»). Палисандр «возрожден из пепла» в процессе письма этой ручкой, купаясь в безграничной свободе языковых метаморфоз: «По той же причине революционно менялся порядок слов в моих фразах и букв – в словах: первые становились последними, последние – первыми, а средние так и оставались посредственными. Услышав меня в тот час. Вы, верно, подумали бы, что мной овладели бесы или что я овладел новой группой мертвых наречий и мучусь их оживить. И в чем-то – были бы правы, ибо словообразование “чернильный мешок каракатицы”, употребленное мною наоборот, звучало довольно парамейски. Тем не менее Модерати легко понимал меня. Оказывается, он тоже был полиглот и подобно всем полиглотам знал, как целительно всякое говорение, особенно искреннее». (До этого «чернильный мешок каракатицы», поедомой со сморчками и трюфелями, использовался им для описания состояния ужаса.) Чтобы описать страхи и беды, Эппелю не нужен морепродукт (хотя каракатица вспоминается при промывке ручки: «выхлопы невидимых каракатиц или дымы маленьких разрывов», 18), но также нужны чернила (мотив чернил каракатицы возникает по другому поводу: старик, испугавшийся, что на него наехала машина «упавши, мгновенно окутал себя, как каракатица чернилами, стариковским зловонием» («Чужой тогда в пейзаже», 439). Рассказ «Худо тут» переключается во многом с соколовской «Школой для дураков» (у рассказчика там тоже раздвоение личности, но не в фантастическом, а в клиническом смысле; «писатель воссоздает переживания личности, травмированной тоталитарной действительностью» (Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М., 2001. С. 283), например пассажи о матери, с отсылкой к поэтическим строкам, о зиме и т.д.; мотивы окружающего хаоса, нераздельности наставников и идиотов, учительниц и идиотин, ужасного крика и вопля, завуча-амазонки и завуча-ведьмы.



ры» и др.). Не случайно сходство основной коллизии с дилеммой Алисы в стране чудес: когда она может открыть дверцу в волшебный сад ключиком, она не может туда попасть (слишком большая), когда, уменьшившись, она может войти в дивный сад, ключик остается высоко на столе. Из чернил без ручки (со столь же непригодной самопиской) и ручки без чернил в итоге рождается разрывающий немоту рассказ о «неслучившемся детстве». Оно не случилось – потому что все в нем не по нормам, не по правилам, в условиях для жизни непригодных, не случилось ничего хорошего, кроме мечтаемого и вообразимого<sup>14</sup>. И в то же время оно возникло на свет и оказалось оправдано – в чернилах и чернилами – в поэтическом творчестве.

Чернила – атрибут детства на протяжении многих десятилетий. Золотой ключик, как известно, был не только у Алисы, но и у Буратино, испытывавшего немалые чернильные неприятности. «Нам уже известно, что Буратино никогда даже не видел пера и чернилницы. Девочка сказала: “Пишите”, – и он сейчас же сунул в чернилницу свой нос и страшно испугался, когда с носа бумагу упала чернильная клякса». С этим испачканным носом он и сидит в чулане, и закапывает деньги на поле дураков. Более того, спасаясь в пещере от Карабаса Барабаса, Мальвина продолжает свои уроки (чистописание как средство порабощения). Буратино, в конце концов, получает в награду волшебный

<sup>14</sup> О том, что такое случившееся и неслучившееся детство, рассказчик размышляет и в рассказах «Чреватая идея» (у героя-беспризорника в детстве никогда не было ни детской радости от чего-то, ни родительской любви и поддержки, только необходимость выживать, не было «детских обогащений») и «Леонидова победа» (у героя «зрелая угрюмость», мизантропия, проистекающие из чрезвычайной скудости жизни, униженности, забитости, отсутствия нормальных семейных отношений); учитель геометрии и подросток-умелец похожи сальерианским, чрезмерно рациональным отношением к жизни, неумением радоваться ей, эмоционально сближаться с другими людьми, они только одерживают победы и подчиняют своей воле: один детей и себя («поработал»), другой себя и предметы. И обоих почему-то сопровождает искаженный Дух Святой. «Еще в поисках серебра и золота он лазал с оравой оборванцев по развалинам бессчетно разрушаемых церквей, <...>, а однажды подобрал золоченого алтарного голубя – символ Святого Духа, но с обломанным носом и от дождей облупившегося до красного полимента, каковой накладывается, прежде чем деревянную поверхность золотят». «Облупленный Святой Дух “в виде голубине” пребывал в тумбочке, ни на что полезное не вымениваясь, причем так и не выменялся, хотя Н. повзрослел окончательно, непрерывно при этом вылуциваясь из навыков и зависимостей» («Чреватая идея», 125, 126). У Леонида прозвище – Святодух. В этом смысле детство рассказчика «Чернил...» вполне состоявшееся, человечности он не утратил несмотря ни на что. Как у него к ручке, у учителя геометрии любовь к трофейной готовальне, «разглядывал свое сокровище часами» (131), не избавляющая его, однако, от тоски, бессонницы, раздражения, не создающая настоящего творчества. Леонид создает разнообразные предметы, но, испытывая от этого ложное удовлетворение, не испытывает ни к чему любви, необходимой для моцартианского творчества.

театр, где ставит пьесу про самого себя – самовозрастание метапоэтического смысла, заложенного в соединении метафор золотого ключика и чернил/письма<sup>15</sup> (есть еще поэт-Пьеро). Этот мотив тоже отражен в рассказе Эппеля (возникает рассказ о себе). Одновременно возникает мотив кукольного представления, марионеток. Мальчик у Эппеля, как марионетка, находится во власти обстоятельств, учителей, детского сообщества со своими жестокими законами. Куклы, освободившись, играют другой спектакль, но играют, потому что иначе не могут и не хотят. Освободившись от гнета школьного писания и мытарств с чернилами, рассказчик продолжает писать, но уже совершенно другое. В ассоциативную сферу входит мотив языковой свободы и несвободы, зависимости и независимости, подчиненности правилам и игры по собственному выбору.

Однако мотив чернил связан и с мотивом детства как раздражающим, неприятным фактором для взрослого человека (поэта). «В горле першит. Путешественник просит пить. // Дети, которых надо бить, // оглашают воздух пронзительным криком. Веко // подергивается. Что до колонн, из-за // них всегда появляется кто-нибудь. Даже прикрыв глаза, // даже во сне вы видите человека. // И накапливается как плевок в груди: // “Дай мне чернил и бумаги, а сам уйди // прочь!” И веко подергивается. Невнятные причитанья // за стеной (будто молятся) увеличивают тоску. /// Чудовищность творящегося в мозгу // придает незнакомой комнате знакомые очертанья» (И. Бродский, «Квинтет»; подобный эпелевскому вопрос «был ли мальчик?» также возникает в финале после вопроса «Было ли сказано слово? И если да, - // на каком языке?»; у Эппеля это констатация – «все написано», но язык его еще предстоит понять читателю). Это стихотворение восходит к «Тоске припоминания» И. Анненского, у которого также чернила неотъемлемы от памяти. «Мне всегда открывается та же // Залитая чернилом страница. // Я уйду от людей, но куда же, // От ночей мне куда схорониться? // Все живые так стали далеки, // Все небытное стало так внятно, // И слились позабытые строки // До зари в мутно-черные пятна. // Весь я там в невозможном ответе, // Где миражные буквы маячат... // ...Я люблю, когда в доме есть дети // И когда по ночам они плачут» (последние два стиха стали популярны в перифразах В. Маяковского, А. Ахматовой). Структура стихотворения Бродского инверсирована по отношению к Анненскому. Если эпатирующие слова о любви к плачу детей у того в конце, как ударной смысловой позиции, то Бродский начинает с размышлений о детском крике и битье этих детей (а оно неминуемо повлечет и плач). Чернила – уход в творчество – предмет страстного желания для героя Бродского и неотступная реальность для героя Анненского (усугубленная тождеством строк с реальностью ночи). Навязчивости (пусть невнятной) голосов и людей, видению их и закрытыми глазами у Бродского отвечает «внятность» даже «небытного» у Анненского, от людей как раз «схоронившегося». У Бродского реальность воображения поэта моделирует под себя реальность окружающую, у Анненского двоемирие – реальность миражных букв полностью замещает реальность как такую – «весь я там», дети означают возвращение из нее и подтверждение ее са-

<sup>15</sup> В результате этого синтеза возникает и отсылка к образу золотых чернил в культуре.

мостоятельности, тогда как у Бродского дети, также означая реальность жизни вне поэтического слова, это слово и пробуждают, вызывают своим голосом без слов. У Эпделя страдающий ребенок вечной военной ночью есть одновременно и сам рассказчик, творящий слова. Реальность переживаемого есть реальность вспоминаемого и создаваемого словом. Чернила не отделяют два мира и не трансформируют один в другой, но служат медиатором между миром письма и миром проживания, объединенных единым переживанием.

Есть еще одно стихотворение с тем же комплексом мотивов. Это «Что за мгновенье!..» Б. Ахмадулиной. В нем «и, заточенный в чернильную склянку, // образ вселенной глядит // из темна, // муча меня, как сокровище скрягу». Его героиня находится в ситуации жесткой альтернативы выбора между чернилами («Мне – только маленькой гибели звук: // это чернил перезревшая влага // вышибла пробку. Бессмысленный круг // букв нерожденных приемлет бумага») и живым, кричащим за стеной, ребенком-младенцем («Все – лишь ему, ничего – ремеслу»; «Что же, не хуже других матерей // я – погубившая детище речи»). То, что могло бы быть порождено чернилами, настолько дорого, что ребенок называется «плотым младенцем», «исчадием крови моей», «родное дитя // дальше от сердца, чем этот обычай». Она выбрала быть «не хуже других», т.е. включиться в сообщество, но не может видеть своего лица: «Лишь содрогнусь и глаза притворю, // если лицо мое в зеркале встречу». Зеркальный двойник показывает ипостась-убийцу и убитую одновременно. Общие мотивы – «я и ребенок»; чернила и чернильница ночью; двойники, взгляд на себя другого; причинение боли себе и ребенку; невозможность писать чернилами в реальности и поэтические строчки в мечте – реализуются по-разному<sup>16</sup> поэтом и писателем, но показательно само их единство в рамках художественного целого<sup>17</sup>. В отличие от Бродского и Анненского, плачущий ребенок не просто знаменует собой иной мир, но задает жесточайшую альтернативу поэтической вселенной, обозначенной чернилами, здесь между ними существуют лишь отношения уничтожения и убийства.

Е. Тырышкина интерпретирует строки Анненского так: «“Плачущие дети” в контексте этого стихотворения – знак высшей ценностной реальности в мире, она врывается в ночной мир творчества, напоминая о неслиянности поэзии и жизни, и о возвращении туда, где стихи представляются лишь наваждением. Здесь нет и следов веры в символистское преображение мира словом. Между поэзией и бытием зияет разрыв. Поэт занимает свое место в этом раз-

<sup>16</sup> Главный источник этой разности – отношения между «я» и ребенком. У Ахмадулиной это мать и дитя, между ними связь физической крови, семейного долга, «дружость» здесь враждебна. У Эпделя только духовная связь «другой» вызывает саму возможность писать.

<sup>17</sup> Здесь же возникает мотив невидимого письма (у Эпделя – писать промывочной водой), перекликающийся с «симпатическими чернилами» А. Ахматовой в «Поэме без героя»: «Но сознаюсь, что применила // Симпатические чернила... // Я зеркальным письмом пишу, // И другой мне дороги нету – // Чудом я набрела на эту // И расстаться с ней не спешу» (ч. 2, XIV), – т.е. мотив шифра, зашифрованной, не высказанной на поверхности правды о себе и своем прошлом, что нужно разгадать и понять читателю.

рыве, становясь существом иной природы, за что приходится платить большую цену, эстетическая деятельность требует в определенный момент выхода из этического пространства»<sup>18</sup>. Эти слова, на наш взгляд, можно отнести как раз к цитируемому здесь стихотворению Б. Ахмадулиной. Эппель берет Анненского, сжав все его смысловые компоненты в синтез этического и эстетического. Ребенок, которого и ругают, и бьют, и недодают тепла, – неотъемлемая часть именно литературы, художественного мира. Не случайно включение в рассказ Достоевского эпизода с избиваемой упавшей лошадью – иначе ее не поднять и жизни не продолжаться – он включает тему «слезинки ребенка» как фундамента, но не гипотетического счастья, а жизни и культуры вообще. Дети плачущие всех этих стихотворений перекликаются с рассказом Эппеля, где доминируют и те же настроения безысходности, тоски, нескончаемой ночи, возвращения к «было еще хуже» пережитого.

У Анненского же есть и загадочное стихотворение «Под новой крышей», где он обращается к будущему/дому: «Здравствуй, правнуков жилище, // И мое, и не мое!». Там «жилец докучным шумом // Мшистых стен не осквернил: // Хорошо здесь тихим думам // Литься в капельки чернил»<sup>19</sup>. Рассказанное Эппелем написано двумя ручками с двумя видами чернил. С Эппелем сближается еще один образ: «Не доделан новый кокон, // Точно трудные стихи: // Ни дверей, ни даже окон // Нет у пасынка стихий». Этот дом-кокон Анненского, где думы становятся капельками чернил, появляется у Эппеля как ручка-кокон, предвзято строку Пастернака (она одна из литературных отсылок здесь присутствует в форме явной цитаты и задающая поиск параллелей именно с поэзией). «На пишущий конец, как на воронку непроливайки, тоже налипли засохлости, имеющие внутри себя (поскольку прежние владельцы применяли фиолетовые чернила) размазываемую тину. Владельцам этим, как сейчас тебе, казалось, что как-нибудь попишем. Но ручка оставалась согласна только на чернила положенные, а где они есть, было, как было сказано, не найти.

Они появятся, когда наша самописка куда-то запропащется или просто исчезнет под нитками и проволокой, обратясь таким коконом, из которого вдруг потянется черная шелковинка строчки «февраль, достать чернил и плакать...» Как же! Достал один такой! Где ты их, Пастернак, найдешь?

Так что про «достать и плакать» припутано для красоты. Тем более что прочесть это приведется только через полвека» (14-15). Про «полвека» «припутано» (это слово подчеркивает обмотанность ручки нитками, кокон – реальность письма и реальность предмета сближены синонимами, рассказывая, рассказчик совершает почти такое же действие как тот, о ком рассказано, но не совсем, и из обмотанного рождается, и из припутанного создается) тоже для эффекта (у того же Пастернака: «И дольше века длится день»). Крылатая фраза Пастернака отражается во многих современных текстах. Так находит ее в цен-

<sup>18</sup> Тырышкина Е.В. К вопросу о литературных перекличках: В. Маяковский и И. Анненский («Несколько слов о себе самом» и «Тоска припоминания») // Сибирский филологический журнал. 2007. № 3. (В печати).

<sup>19</sup> Чернильность подчеркивается названием жилища «пепелищем».

тоне Башлачева М. Шидер<sup>20</sup>. Отголосок ее слышен в «Чернильнице» В. Державина: «...И книгу февраля с застежкой золотой // Листает влажный снег, дыханья осторожней; // Твой ранний, горький смех...». Ее не забывают обыграть П. Вайль и А. Генис в контаминации с чеховским мотивом вина-чернил<sup>21</sup>. «Эх, достать бы чернил портвешовых и плакать, // тормоза за рукав: «Помнишь, а, старикан?..» // Мы когда-то глотали без закуси слякоть – // лишь бы только она наливалась в стакан» (П. Вайль, А. Генис, «Запад есть запах, Восток есть восторг» в книге «Русская кухня в изгнании») – здесь недоступна традиционная советская еда. Мотив чернил связан с мотивом ностальгии по ушедшему (как и у В. Державина), с попыткой возврата или хотя бы имитации, как и у Эппеля. У М. Берга тот же мотив ностальгии в связи с этой строчкой, но уже по возлюбленной: «Она так много значила, потом // Ни слуху не было, ни духу. <...> // Морозно, где б достать чернил, // Достать чернил, и все закапать. // Больница, парки, трубы, тень перил. // Заводы, церкви, клубы и заплакать. // О чем? Не все ли нам равно? // О феврале, о марте, об апреле. // Тебя не видно так давно. // Что нет поддержки в теле» (М. Берг, «Рос и я»); герой хочет залить этот мир чернильной тьмой (депрессия и безнадежность влекут именно этот мотив, переворачивая традиционный «чернила – мир»). Эта ностальгия

<sup>20</sup> «Башлачев в “Зимней сказке” уже в первой строфе использует слова народной песни “Однозвучно звенит колокольчик” и сюжет сказа Н. Лескова о том, как Левша подковал блоху. Очевидны также отсылки к “Зимней дороге” А. Пушкина и пастернаковским строкам “Февраль. Достать чернил и плакать...”: “Однозвучно звенит колокольчик Спасской башни Кремля. // В тесной кузнице для Лохи-блохи подковали Левшу. // Под рукою – снега. Протокольные листы февраля. // Эх, бессонная ночь! Наливай чернила – все подпишу!”» (Шидер М. Литературно-философская направленность русской рок-лирики (Классическое наследие в песнях Александра Башлачева и Майка Науменко) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 2001. Вып. 5. С. 203).

<sup>21</sup> У авторов здесь чеховский мотив в интерпретации Сокурова. Чехов называет плохое вино чернилами, а в фильме о нем «Чехов не может “повторить” той еды, к которой привык, – зато этот нищенский бутерброд и отвратительное вино (Чехов называет его чернилами), забытое в буфете, пробуждают его воспоминания. Он вдруг с неподдельным сладострастием начинает перечислять блюда, которые ему приходилось отведывать в прошлом, вызывая в своем сознании те ароматы и вкусовые ощущения, которых уже не приносит ему изменившаяся реальность» (Ямпольский М. Демон и лабиринт. М., 1996. С. 109). У Стругацких другой тонизирующий напиток: пытаясь создать себе завтрак, рассказчик вместо кофе получает чернила для авторучки, которые затем устраняются Янусом Полуэктовичем вместе с другими безобразиями («Понедельник начинается в субботу»). Будучи совершенно далекой от рассказа Эппеля, повесть бр. Стругацких сопрягает в одно те же два мотива: сотворение чернил и двуликое божество времени (об этом см.: Бологова М.А. Языковая личность как двуликий Янус («Чернила неслучившегося детства» А. Эппеля). Доклад на конгрессе «Русская литература в формировании современной языковой личности», Санкт-Петербург, 24-27 октября 2007 г.).

задана самим Пастернаком не только эмоционально – «плакать», «навзрыд», «слез», «сухую грусть», но и ощущением конца февраля, начала весны; и тем, что само стихотворение 1912 года, начало Пастернака связано с ностальгией по юности и свежести во времена, когда и поздний, зрелый Пастернак 1950-х стал историей литературы.

Рассказ Эппеля пишется если не «теньями» великих слов, не чужими словами поэзии, то все же укорененными в традиции поэтическими образами.

Чернила, промывание от них ручки в стакане воды – микрокосм, отражающий в себе макрокосм. «Нажимаем пипетку – в стакан идут пузырьки. Отпускаем пипетку – она воду втягивает. Потом, следя, чтобы перо из воды не вынулось, пипетку снова сдавливаем – в воду исторгается черное облачко. Затем еще несколько раз. Нажал – пузырьки. Вобрал, нажал – черное пошло. Вобрал – нажал – черное пошло. И прозрачная вода стала чернофиолетовой.

...Такие же стаканские сумерки, с сереющими по краю сгущениями вклубляются в класс, в отворенную из школьного коридора дверь: в коридоре ведь полупущена маскировка. Хотя зачем? Все равно свет не зажжется. Его не дают. И лампочки все перегорели. И все из школы давно ушли.

В классе гуашевые растушевки. Темные парты. Тусклеют их лоснящиеся изрезанные черные крышки. Воздух серый. Но по-разному. Под партами гуще – там почти тьма. Возле окон посветлее, но и тут сумерки вовсю, точь-в-точь клубящиеся в воде, когда промываешь самописку, облачко» (16). Чернильная тьма, чернильная вода – традиционные метафоры. «И чернильная тьма // наступает опять, // как движение ума // отмечается вспять, // и сиянье звезды // на латуни осей // глушит звуки езды //на дистанции всей» (И. Бродский, «Кто к минувшему глух...») – здесь тьму рассеивает свет, но и герой стихотворения прямо противоположен эппелевскому, который старательно вслушивается в минувшее, даже если его голоса противоречат запомнившемуся опыту: «Конечно, шпион! И чего только не нашипионил! Скажем, черные пеньки. Это ведь как поглядеть! Их же можно полагать и оравой деревенского народу, сошедшегося к каменной школе просить у земских учительок еды, чтобы покушать. Ведь тот же Глухоня, когда раздают баранки или стеклянные конфеты, или вместо стеклянных конфет витамины, все время что-нибудь у кого-нибудь клянчит. Голод же вечный. Дай бараночки! Дай витаминчика! Дай куснуть! <...> И почему все-таки клянчил не я, а они?» (30-31). Мотив пути также непременно связан с чернильной тьмой. У Эппеля это городская дорога с машинами<sup>22</sup> и воображаемый железнодорожный путь<sup>23</sup>. В сюжете сти-

<sup>22</sup> «Свет возможен от проезжающих машин. Хотя тоже невозможен. Машины проезжают редко. Фары включать нельзя. Вдобавок фары забраны крышками с узкой щелью, над которой и под которой маленькие козыречки. Но такие тоже в городе не включают. Только на полевой дороге. И в местах боев» (17). Рассуждает – взрослый, воспоминания – ребенка.

<sup>23</sup> «Облокачиваемся на подоконник и глядим. Внизу – темный снег и тусклые сугробы. Меж сугробов черные пеньки. За пеньками позади снеговой дороги низкие строения. На крышах снег. Но тоже темный. Пеньки точь-в-точь как по железнодорожным косогорам. Поезд встал намертво. Уткнулся в заносы. Огни в его топках совсем не горят. Пассажиры разбежались. Маши-

хотворения Бродского темнота окна сравнивается с пятном на светлой скатерти, и «тебе» предлагается поставить на эту скатерть стакан – закрыть тьму светом и цветом (образы соли, вина, трепещущих цветов, звезды – «ослепительный путь»). У Эппеля свет поглощается тьмой, и от граненого стакана – «стаканные сумерки».

Чернильная темнота – характерный поэтический мотив. «Так тихо, что далекая звезда, // мерцающая в виде компромисса // с чернилами ночного купороса...<...> // И я, который пишет эти строки, // в негромком скрипе вечного пера, // ползущего по клеткам в полумраке, // совсем недавно метивший в пророки, // я слышу голос своего вчера» (И. Бродский, «Неоконченное»). Сердце «воспаряет в чернильный ночной эмпирей» (И. Бродский, «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова», с адресатом «прочный, чернильный союз»). Тьма чернил обладает парадоксальной способностью рождать свет, ведь именно чернилами создается поэтический мир. «Вечным пером, в память твоих subtilных // запятых, на исходе тысячелетия в Риме // я вывожу слова «факел», «фитиль», «светильник», // а не точку – и комната выглядит как в начале. // (Сочиняя, перо мало что сочинило). // О, сколько света дают ночами // сливающиеся с темнотой чернила!» (И. Бродский, «Римские элегии»)24.

Темнота мира заставляет проецировать образ чернил на ту или иную реалию бытия. «Или отец начинает хохотать и бить посуду. Лампочки у нас были слабые-слабые («экономия»), стояла какая-то мгла. И вот отец хохочет и бьёт, бьёт за чашкой чашку, за тарелкой тарелку. А сестренка плачет. И свет всё гаснет, гаснет. Чёрные прямоугольники незанавешенного окна густеют, густеют, притягивают своей чернильной беззвездной пустотой. А отец смеется, смеется...» (Д. Галковский, «Бесконечный тупик»). У Галковского эта чернильная тьма влечет за собой неприятности мальчика из-за нарисованной им обнаженной женщины: «Вот, посмотри, чем наш сын занимается вместо уроков». Та же связь чернильной мглы и ранней эротики у Эппеля<sup>25</sup>. Чернильный

---

нист с проводниками ушли к Махно. Косогор. Потухший поезд. Однако пенки шевелятся! Это маленькие люди!» (18-19). Повествует – взрослый, ассоциации – ребенка.

<sup>24</sup> Чернила ночи со звездами, как у Бродского, были еще у Г. Шенгели в 1920 году: «В звездный вечер помчались, // В литые чернильные глыбы, // Дымным серебром // Опоясав борта <...> // Слева // Кошачья Венера сияла. // Справа // Вставал из волн // Орион, декабрем освеженный».

<sup>25</sup> Чернильная грязь, сопутствующая коммуникации, может, как ни странно, быть предзнаменованием большого и светлого чувства. «Там он не спеша повесил свою серую шляпу и длинное пальто на рога стоячей вешалки, сел за столик в самом дальнем углу и, рассеянно потирая руки с рыжими волосатыми кистями, стал читать бесконечное перечисление закусок и кушаний, частью напечатанное, частью написанное расплывшимися лиловыми чернилами на просаленном листе. Вдруг его угол осветился, и он увидел безучастно-вежливо подходящую женщину лет тридцати, с черными волосами на прямой пробор и черными глазами...» (И. Бунин, «В Париже»). «Он взял салфетку, вытащил из кармана капиллярную ручку и написал: “Сударыня! <...> Осмелюсь сообщить вам номер моего телефона, он крайне прост. Звоните днём и

мир здесь реальнее того, который он призван изобразить. В чернилах впервые появляется то, что недоступно и неизвестно по опыту. У Галковского этот детский опыт влечет сильнейшую неприязнь к чернилам навсегда: Ленин у него по мелочности сопоставляется с «мелкой ведьмой Маргаритой», испачкавшей чернилами постель критику, Платонов – это «распад, чернила, проволочный станок. Нечто гораздо менее человеческое». Чернильным кажется берег с воды: «Темнело, вода кругом холодела, становилась густой и тяжелой, а берег виден был узкой чернильной полосой» (Ю. Казаков, «Нестор и Кир»; далее возникает inferнальное видение темных женских фигур на этом берегу, и «путь мой был кончен, я приехал в Кегу»). И сама вода: «В том месте, где Черная речка впадала в Желтую и черная вода, похожая на чернила, пачкала желтую и боролась с ней, в стороне от дороги стоял духан татарина Кербалая» (А. Чехов, «Дуэль»). Чернила поглощают все: «Вдоль дороги по обеим сторонам тянутся две темноты: внизу зубчатая, чернильно-непроглядная. Это лес. А над ней другая, сероватая, похожая на тушь, размытую водой. Это небо. Иногда верхняя полутьма падала вниз. Это было поле» (Ю. Поляков, «О жизни и 36 часах почти одинокого мужчины»). «Вечерний воздух был неподвижен и сыр, с разных сторон бодро били вдали перепела в отягченных влагой хлебах, дождь перестал, но надвигалась ночь, небо и земля угрюмо темнели, за шоссе, за низкой чернильной грядой леса, еще гуще и мрачней чернела туча, широко и зловеще вспыхивало красное пламя...» (И. Бунин, « Степа»). «И черный мамонт полумрака, чернильницей пролитый // В молоке ущелья» (В. Хлебников, «Зангези»). «Свет зажгли в том доме, где я, и вид в окне умер. Все стало чернильно-черным с бледно-синим чернильным небом, – “пишут черным, выцветает до синего”, как обозначено на склянке чернил, но здесь не так, не так выцветает небо, не так пишут деревья триллионами их ветвей» (В. Набоков, «Bend Sinister»). Чернила как часть «душевного пейзажа» могут многократно возникать на пространстве одного текста: «Сумерки души, сосущее жальце комариной тревоги, чернильная рана на глазу человека... у нас все море над головой – в небе...»; «Тут чернильная тучка на своде бездны сдвинулась влево, и глазам человеческим предстала полная луна во всем великолепии пылающей круглоты»; «но музыка убежала сквозь пальцы, но немота не проходила, наоборот, сумма мрака росла, и вдруг в тени морозного морока ему стал ясен источник чернильного звукового сморчка – такой звук издает гаденький язычок клоуна под названием уйди-уйди»; «через полчаса быстрой скачки по снежной пустыне машина подкатила к уродливым закопченным корпусам психбольницы. Мрачно клубилась чернилами труба кочегарки, куржавые от инея сторожевые псы в белых ресницах облаяли наш газик»; «Над дубравой парит воздушное небо в заливе золотого заката. Кругом, по пояс в листве, блестит позо-

---

ночью, не считаясь со временем”. Чернильный след на салфетке щетинисто расплылся. Андрей усмехнулся и приписал: “Извините за грязь – писал не князь”» (П. Крусанов, «Бом-бом»). Чернила – способ имитации грязи: «Допустим, если Аленка перепачкалась во время гулянья, Тоня могла вообще ничего по этому поводу не сказать, но, войдя в свою комнату, дочь обнаруживала на тумбочке пластмассового поросенка с чернильными пятнами на пяточке» (Ю. Поляков, «Грибной царь»).



лоченная бронза мгновений – лучи солнца. На заходящий диск наброшена сеть чернильного шелка. На виду солнца небо ежится слепым дождичком. Капли словно сочат ниоткуда. Брызги света прыгают от земли и листья точно в лицо. Душевный контур пейзажа обведен бледной каймой светлой скорби»; «Он видит в полынне тело той замерзшей купальщицы и с ужасом вытаскивает ее из лаковой чернильной воды. Вода, как тушь, беззвучно стекает с покойницы» – сон, «толпа злых детей» пытается отобрать утопленницу и она превращается в кричащего младенца (А. Королев, «Человек-язык»).

«Чернильная ночь» (и большой стол с чернильными помарками, и чернильница, в которой слиплись чернила) возвращается еще в одном рассказе Эппеля, «Черный воздух, белые чайки», и связана уже с запутывающимися нитями сексуальных отношений: «потатчиц» курорта с постояльцами, телефонисток, с «шелковыми от ежедневно поглощаемых взбитых сливок»<sup>26</sup> бедрами с «врагами рода человеческого» милиционерами, чухонки с уехавшим немцем по телефону при незнании обоими языка друг друга, неудачная попытка рассказчика с нею же. Этот отнюдь не детский рассказ (но чрезмерный интерес к подобному «непотребству» характерен именно для того младшего школьного возраста, который описан Эппелем в «Чернилах...») проявляет еще некоторые чернильные мотивы, латентно присутствующие в искомом рассказе. Связь чернил и эротики прослеживается в других рассказах «чернильного цикла». Например, в «Чулках со стрелках» подрастающая девушка Паня рисует себе чернилами чулки на ногах и пытается разглядеть себя в зеркале под потолком, в дальнейшем это выльется в примерку настоящих чулок в будке дяди Були. В рассказе «Кастрировать Кастрюльца», где герой сводит с ума всех женщин, «кроме одежной мешанины, военкоматский предбанник заполняли голые туловища. Они перемещались, сквернословили и бросались в глаза прыщами, сидевшими среди высыпавших у кого как лицевых волос. У многих на пальцах и руках фиолетовыми чернилами были нанесены якоря, сердца или кривые буквы» (236). «А под животом у Кастрюльца полыхнул белым пламенем весь какой есть магний самолетной свалки и заперился весь карбид, брошенный во все школьные чернильницы, чтобы впредь в целой жизни такую ошеломительную панику в своем теле больше никогда не почувствовать» (252). Там же, во время эротических забав южной ночью у моря, мир пульсирует «темной тушью ночи» (285). В рассказе «Паровозные годы», об изнасилованной ночью окривевшей девочке, перед попаданием ей в глаз той самой роковой искры, «ночью мир такой, какие тьма и ночь, тушь и мгла, придонная глубь и путейское сукно – ночью мир принадлежит незрячим, и каждый из нас в эту пору не понять кто» (210). У мальчика из рассказа «Дурочка и грех» «зачерниленный палец саднит», прищемил он его, когда дурочка показала ему то, что женщинами «в наших местах утаивалось вполне успешно». В «Aestas sacra» у мальчишки, получающего первый настоящий эротический опыт «между большим и указательным пальцем левой руки был как бы наколот, а вообще-то нарисован чернилами якорек» (439).

---

<sup>26</sup> Не шелковинка поэтической строки, но шелк телесности, плоти, не письмо, но голос, не нить рассказа, но нити проводов и обрывки разговоров по этим проводам – при всей полярности мотивы связаны общим ядром.

Чернила связаны с дьяволом, который не только требует замены их кровью продающего свою душу, но и является их изобретателем. Не случаен и тот факт, что Лютер кинул в дьявола именно чернильницу, а чернильное пятно показывалось как доказательство этого события. «В сущности, именно это пятно приманивало сюда многих посетителей. Редко кому повезет увидеть дьявола, а тут хотя бы остались следы его пребывания. Русский высокий гость, однако, вместо того чтобы ахать и удивляться, поспешил палец и стал тереть чернильное пятно. Фыркнул и, взяв мел, написал на стене: “чернила новые и совершенно сие неправда”. Свите своей пояснил, что чернила мажутся, легко сходят, да и не могло быть, чтобы такой мудрый муж, как Лютер, мнил дьявола видимым» (Д. Гранин, «Вечера с Петром Великим»); пятно восстановили и до сих пор показывают: «очень оно нравится публике»; чернила здесь как непристойный рисунок для ребенка – необходимая подмена реальности). Чернилами «на копейку» можно написать донос, который принесет владение усадьбой (А. Толстой, «Петр Первый»). Собственно, дьявол не просто сидит в чернильнице, он изобретатель чернил: «Их Вседержитель связал и в глубокие ямы низринул, ямы эти и зовутся башнями сатаны. Всего башен семь, но одна по известиям – чищена. Та, где пребывал падший, что открыл людям горькое и сладкое, показал им все тайны их мудрости и научил письму и чернилам, через что многие согрешили, ибо сотворены люди не для того, чтобы чернилами закреплять свою верность, а не иначе как ангелы – чтобы им пребывать чистыми и чтобы смерть, губящая всех, не касалась бы их. Но с тех пор люди гибнут через своё знание – через чернила и бумагу смерть пожирает их» (П. Крусанов, «Бом-бом»). Дьявол похож на чернила: «Даже узнал, что такое запойные черти, похожие на шевелящиеся по углам чернильные кляксы, излучающие ужас!» (Ю. Поляков, «Грибной царь»). Есть и чернильные души: «Слишком грубо и откровенно говорю я для гладкошерстных кроликов. И еще более чуждо слово мое для всех писак с лисьими ухватками и для чернильных душ...» (Ф. Ницше, «Так говорил Заратустра»); у А. Галича: «А там – порученец, чернильный гвоздь, // “Сидай, – говорит, – поехали!”» («О том, как Клим Петрович выступал на митинге в защиту мира»). У Стругацких, пока Роман составлял опись имущества Бабы-Яги для расписки за постояльца (рассказчика), он испачкал уставшие пальцы в чернилах («Понедельник начинается в субботу»). Чернила – атрибут канцелярии, тоже дьявольского изобретения<sup>27</sup>, по мнению многих. В рассказе Эппеля это место занимает школа, именно она становится местом напрасных мучений, сопровождаемых чернильными мытарствами.

Божественное противопоставляется чернилам как человеческому и дьявольскому: «Однако св. Павел пишет в Послании к Коринфянам, что сердца людские – это бумага или пергамент, где Бог перстом записал – не чернилами

<sup>27</sup> У Булгакова воплощение бюрократии – Прохор Петрович – превращается в костюм, который пишет «не обмакнутом в чернила сухим пером» («Мастер и Маргарита»). Воробушек нагадил врачу в подаренную чернильницу, чернила для мести использовала Маргарита – дьявол не обходит вниманием свое изобретение. У Левия Матвея – «малоразборчивые чернильные знаки», владение письмом у него явно затруднено.

– Свою неизменную волю и вечную мудрость. И читать это Писание может каждый человек, поскольку он имеет особым образом открытый разум» (Т. Мюнцер, «Пражское воззвание»). Афоризм «в наши дни обеление совершается преимущественно с помощью чернил» подчеркивает власть чернил, их способность менять личины, выдавать ложь за правду и т.п. – дьявольское начало письменного слова, языка как искусства.

Чернильница, как, видимо, ближайший материальный объект, причем наиболее родной и близкий из всех существующих, – предмет внимания философов для иллюстрации их умопостроений<sup>28</sup>. Что такое интенциональность, В.У. Бабушкин, критик феноменологии, объясняет на примере лютеровской чернильницы<sup>29</sup>. «И Гурвич говорит: вся философия в том, чтобы суметь описать чернильницу феноменологически. И Симона де Бовуар пишет: Сартр побледнел. А вы знаете, как бледнеют от сдержанной эмоции, когда самая любимая, тайная, тобой еще не осознанная мысль вдруг высказана кем-то; это и бледность честолюбия, и бледность страсти, и бледность ума» (М. Мамардашвили, «Психологическая топология пути»: лекция 12). Сам Мамардашвили считает, что «феномен есть что-то, что нельзя выбрать и потом описать. Феноменологическим феноменом может быть – по отношению к тебе – только что-то, где в этом отношении с тобой что-то случилось». Чернила и чернильница как раз могут быть феноменом для поэта, они участники событий его душевной жизни<sup>30</sup>. М. Мерло-Понти использует этот образ в размышлениях о сущности вре-

<sup>28</sup> Ср.: «“Посмотрите сюда. Здесь за железными решетками содержатся безумные”. – Один из сих несчастных сидел на галерее за маленьким столиком, на котором стояла чернильница. Бумагу и перо держал он в руке, в глубокой задумчивости облокотись на столик. – “Это – философ, – сказал с усмешкою провожатый, – бумага и чернильница ему дороже хлеба”. – “А что он пишет?” – “Кто знает! Какие-нибудь бредни; но на что лишать его такого безвредного удовольствия?” – “Правда, правда! – сказал я со вздохом. – На что лишать его безвредного удовольствия!”» (Н. Карамзин, «Письма русского путешественника»).

<sup>29</sup> Бабушкин В.У. Феноменологическая философия науки. Критический анализ. М., 1985. С. 60-61.

<sup>30</sup> Чернильница идентична внутреннему миру поэта: «То, что может сорвать аплодисменты – ну, скажем, в Беркли, не взбаламутило бы чернильницу двадцатидевятилетнего немецкого поэта в 1904 году, к каким бы глубинам постижения подобные вещи иногда ни приводили» (И. Бродский, «Коллекционный экземпляр»); «У Назона содержание есть средство выражения, Флакк, и/или наоборот, и источником всего этого является чернильница. Пока в ней была хоть капля темной жидкости, он продолжал – а значит, мир продолжался. Звучит, как “В начале было слово”» (Он же, «Письмо Горацию»; реальность есть риторические фигуры языка, «для него мир был языком: одно было другим, а что реальнее – еще неизвестно»); чернильница отмеряет вехи биографии: «Перо снова ныряет в чернильницу: еще одно письмо» (Он же, «Коллекционный экземпляр»). Чернила идентичны чувствам, которыми пишет поэт: «Он стремился, я думаю, к скорби и разуму, которые, являясь отравой друг для друга, представляют наиболее эффективное горючее для языка – или, если

мени: «Этот стол несет следы моей прошлой жизни, я оставил на нем свои инициалы, чернильные пятна. Однако эти следы сами по себе не отсылают к прошлому: они принадлежат настоящему. И если я нахожу в них знаки каких-то “предшествующих” событий, это происходит потому, что в отличие от них я обладаю смыслом прошлого, несу в себе его значение» (М. Мерло-Понти, «Временность»). Рассказчик А. Эппеля несет в себе смысл прошлого, но попытаться понять его может лишь через какую-то вещь, ее метафорический код, в данном случае – чернила. В пародии на НИИ философии у Стругацких в отделе «Абсолютного знания» «... между девственно чистыми столами работников отдела. На столах красовались новенькие чернильные приборы, не знавшие чернил, из чернилниц торчали окурки». Отсутствие чернил – отсутствие работы – деление на нуль. К.А. Свасьян использует историю с чернилами для «истории онтологического доказательства» (чуда): «Папá отнял у него и показал мне пачкотню из нот, которые по большей части были написаны поверх размазанных чернильных клякс (NB: маленький Вольфгангерль по неразумению всякий раз окунал перо в чернилницу до дна, поэтому „как только он подносил перо к бумаге, у него обязательно получалась клякса, но он был уже наготове, решительно проводил поверх ладонью и размазывал все, а затем снова продолжал писать по этому); сначала мы засмеялись над этой очевидной галиматъей, но тут Папá обратил внимание на главное, на ноты, на композицию, он долгое время оставался неподвижным и рассматривал лист, наконец из его глаз полились слезы, слезы изумления и радости. “Смотрите, господин Шахтнер, – сказал он, – как все сочинено верно и по правилам, только это нельзя использовать, ибо сие столь исключительно трудно, что ни один человек не был бы в состоянии сыграть оное”. Вольфгангерль вмешался: “Потому что это – концерт, нужно упражняться до тех пор, пока не получится, смотрите, это должно идти так!” Он заиграл, но сумел показать ровно столько, чтобы мы могли узнать, чего он хотел. Он имел тогда представление о том, как играют концерт, и все равно сие было чудом» (К. Свасьян, «Феноменологическое познание. Пропедевтика и критика», гл. 5). Герой-мальчик Эппеля лишен той свободы в обращении с чернилами, какая дана Моцарту (и так же свободно он обращается с нотной грамотой; над Моцартом смеются, но и понимают его,

---

угодно, несмываемые чернила поэзии. Опора Фроста на их сочетание здесь и в других местах иногда наводит на мысль, что, окуная перо в эту чернилницу, он надеялся уменьшить уровень ее содержимого; вы различаете что-то вроде имущественного интереса с его стороны. Однако, чем больше макаешь в нее перо, тем больше она наполняется этой черной эссенцией существования и тем больше наш ум, как и наши пальцы, пачкается этой жидкостью. Ибо, чем больше скорби, тем больше разума» (И. Бродский, «Скорбь и разум»). С чернилницей срастаются как с частью себя: «Умер обыкновенный человек. Он умер. И множество вещей и вещей потеряло всякое значение: его чернилница, некрасивая и неудобная для всякого другого <...>. Ко всему этому он прикасался много раз, все было одухотворено его существованием, жило лишь для него и с ним» (М. Осоргин, «Вещи»). Чернилница для творческого человека – та вещь, которая «сама претендует на то, чтобы стать миром – целым, всем, самодовлеющим» (В. Топоров, «Вещь в антропоцентрической перспективе»).

здесь же только ругают), лишен и той гениальности, но отнюдь не лишен таланта, который, помимо прочего, отражается и в отношениях с чернилами. Хайдеггер использует образы ручки и чернил для рассуждений о пред-онтологическом поведении, изначальной характеристике способа существования Dasein – вовлеченности в Сущее, использовании подручных инструментов («Бытие и время»). Взгляд на чернила, как на обладающие собственной сущностью и волей, идет в восточному пониманию: «Художественные формы западного мира возникли из духовной и философской традиции, в которой дух отделен от природы и спускается с небес для того, чтобы поработать над ней в качестве сознательной энергии, воздействующей на инертную и непокорную материю. Поэтому Мальро, например, любит говорить о художнике, “покорившем” свой материал, как исследователи – путешественники или ученые – говорят о покорении гор или покорении пространства. Для китайского и японского уха это звучит смешно, ибо, когда вы поднимаетесь на гору, вас поднимают не только собственные ноги, но и сама гора, а когда вы рисуете, результат зависит не только от руки, но в равной мере от кисти, чернил и бумаги» (А. Уотс, «Путь Дзен», гл. 8). Мальчик у Эппеля, как и прочие, некачественные чернила пытается покорить, но при этом знает, что чернила пишут и сами, и хорошие сами вдруг напишут строку Пастернака, – не случайно она называется «шелковинкой» – китайский элемент. Человек – «это не плененный дух, спустившийся с высоты, а аспект целого, внутренне сбалансированного организма естественного мира»; отсюда такое внимание к целому – военному быту, чернилам. Пытаясь понять сущность вещи («Самое главное это – сущность вещей, самость вещи, ее самое само. Кто знает сущность, самое само вещей, тот знает все. Самое главное – это знать не просто внешнее и случайное, но знать основное и существенное, то, без чего не существует вещи. То, что пребывает в вещах, а не просто меняется и становится, – вот к чему стремится и философия, и сама жизнь. Однако что же такое сущность вещей? Что такое вещь, именно сама вещь, то в вещи, что не сводимо ни на что другое, ни на какую другую вещь, что есть только она сама, самая сама и ничто другое?»), А.Ф. Лосев тоже неоднократно привлекает чернильницу: «Ни Иванов, ни Петров, ни эта чернильница, ни этот неизменно урчащий у меня на столе кот никогда и нигде не проявляют себя целиком и полностью, но всегда только отчасти и до некоторой степени. Ни одна чувственная и конечная вещь, живое существо или человек не в силах проявить себя целиком, но всегда они проявляют себя по частям, постепенно, то более, то менее полно, всегда только до некоторой степени» (А.Ф. Лосев, «Самое само»). Вот эти проявления себя до некоторой степени и пытается постичь рассказчик Эппеля и мы вслед за ним.

Еще одно традиционное литературное соответствие «чернила – кровь»<sup>31</sup>

<sup>31</sup> «Что я писала – чернотой крови, // Не пурпуром чернил» (М. Цветаева, «Не все так подло, и не все так просто...»); «Человек превращается в шорох пера на бумаге, в кольца, // петли, клинышки букв и, потому что скользко, // в запятые и точки. <...> // То есть, чернила честнее крови, // и лицо в потемках, словами наружу – благо // так куда быстрее просыхает влага - // смеется, как скомканная бумага» (И. Бродский, «Декабрь во Флоренции»); «Несмотря на все: время, кровь, чернила, деньги и остальное, что я здесь пролил и просадил,

у Эппеля в прямом соотношении не встречается, но связь эта в тексте возникает с необходимостью, поскольку слишком нерушима она в поэтическом языковом сознании. Со стороны реальности детской памяти неизбежность возникновения крови порождает война, но инициатором введения этого мотива в текст каждый раз является взрослый повествователь: он предлагает мальчику избить «кого-нибудь до крови» (21), этому есть прецедент – Манда, у которого получилось; возница избивает лошадь «зверья, десятерья, хренея, подливая кровь к очам» (28); наконец, в финальном наборе цитат «мальчики кровавые в глазах...» и «дитя окровавленное встает!..». Написанное чернилами здесь написано и кровью сердца.

Чернила – средство выражения духовного мира<sup>32</sup>, одно в ряду других. «И то, что мне изобразить осталось, // Ни в звуках речи, ни в чертах чернил, // Ни

---

я никогда не мог убедительно претендовать, даже в собственных глазах, на то, что приобрел хоть какие-то местные черты, что стал, в сколь угодно мизерном смысле, венецианцем» (И. Бродский, «Fondamenta degli incurabili»); «Дед привел меня в пивную. В пивной было весело и интересно. Кто-то играл на гармошке, какой-то мужик с испитым лицом орал: “А я чернилам предпочитаю кровь!” Дед усмехнулся: “Слышишь? Гейне читал, – потом тихо так пояснил: – Погляди, присмотришь, какие необычные, интересные люди, да?”» (Елисеев Н. «К.р.», или прощание с юностью // Новый мир. 2000. № 11; далее речь идет об авторах, у которых вместо рассказа получается «дохлая медуза»); кровью предлагает расписаться Фаусту, рассуждающему о «власти чернил» Мефистофель; «Тут черт потрогал мизинцем бровь... // И придвинул ко мне флакон. // И я спросил его: “Это кровь?” // “Чернила”, – ответил он...» (А. Галич, «Еще раз о черте»); «Вот-вот реки ночной чернила, // напившись небом проливным, // затопят всё, что было мило... <...> // Весь снимок – липкая помойка, // где, измываясь надо мной, // захорошев от крови, Мойка // скользит пивкой ледяной» (А. Пурин, «Сентябрь»); «Но содержит немая записка // в двуприродной чернильной крови // зов оленя и пение диска – // всё бессмертие смертной любви» (А. Пурин, «Белый лист, Гиацинтового тело...»); «Чернила ученого и кровь мученика имеют перед Небом одинаковую ценность» (Коран); «Что однажды блеснуло в чернилах, // То навеки осталось в крови» (А. Кушнер, «Слово “нервный” достаточно поздно...»).

<sup>32</sup> В эссе у Эппеля: «Гусиное перо, некогда умокнутое в монастырскую чернильницу и, возможно даже, посадившее кляксу, впредь и навсегда одухотворило народы, а умокнувший не отводил при этом глаз от пергамента, на котором чужое, но понятное ему перо, являло иную, неуловимую, не дающуюся в руки чужую духовность. <...> Не забудем, что макавшие в монастырскую чернильницу сподобились святости» (Эппель А. «Перевозчики-водохлебщики» // Эппель А. In telega. М., 2003. С. 109-111). Мотив недостачи чернил возникает у него еще раз – как символическое соответствие безграмотности и бездуховности: «Кем был степной человек, их начертавший, – неучем или последним, кто пользовался титлами, но не успел их расставить из-за того, что кончились чернила? Он даже встряхнул самописку – вон и клякса на не замеченном нами бутерброде с мойвой, – поселковый Крученых, ничевек из народа, Хлебников наш насущный...» («Кулебя с мя» // Там же. С. 9).

в снах мечты вовек не воплощалось» (пер. М. Лозинского «Рая» Данте, песнь 19, 7-9). Чернила, имеющие материальную структуру – знак выраженного в языке мира: (о стихах) «Пока продлится то, что ныне ново, // Нетленна будет прелесть их чернил»<sup>33</sup> (его же пер. «Ада», песнь 26, 113-114). Чернила не равнозначны языку как таковому – есть речь звучащая, но они знаменуют какой-то единственно возможный в них язык – язык сохраненной для памяти и возвращения к ней мысли, для аккумуляции смыслов. Это сохранение и приумножение может обернуться искажением реальности и ее разрушением. Чернила, которые переполнили мир, связаны и самым дурным и неприятным в нем, в чернилах идет мерзость человеческая, не находящая иначе выхода (и уже через это выражение-метаморфозу она чревата кровью тех, кто эти чернила воспринимает). «При этом творчество Пушкина или Достоевского всячески принижается, а писания Белинского, Михайловского или Чернышевского, действительно крепко связанных с подрывным движением, непомерно раздуваются. Жизнь “прогрессивных литераторов” осмысливается при помощи грубой риторики как своеобразный религиозный подвиг. Чернильные, чиновничьи по преимуществу биографии превращаются в “борьбу” (соответственно, например, борьба русского царя за освобождение славян оборачивается пакостной башмачкинианой) (Д. Галковский «Бесконечный тупик»). «Воинство же Христа-Белинского составлял орден крестоносцев-писателей, которые с перьями наперевес, стреляя чернильницами из рогаток, “штурмовали бастионы”: “Пушкин – я, Лермонтов – я, Гоголь – я, Тургенев, Чехов, Грибоедов, шашки

<sup>33</sup> Тема нетленности чернил (написанное пером, не вырубишь топором) – тоже распространенный литературный мотив. «Жизнеописание было начертано фиолетовыми, ничуть от времени не выцветшими чернилами, четким чертёжным почерком (хотя и с многочисленными помарками, поскольку это явно был черновой вариант, а в должные инстанции отправился белёный)...» (П. Крусанов, «Бом-бом»). Это значение подразумевается и Эппелем, когда рассказ о «неслучившемся» детстве подчеркнута пишется двойными чернилами. Иронически она отражена в афоризме: «Оптимист: человек, который заполняет кроссворд сразу чернилами» (Клемент Шортер). Эта же тема пародийно звучит у С. Лема, один из «мудрецов» которого развивает теорию происхождения Вселенной как чернильной мази. «При такой немочи остается одно: трясти пером и разбрызгивать чернила как попало, заполняя бумагу случайными крапинками. При этих словах мудрец взял большой лист бумаги и, обмакнув перо в чернильницу, потрянул им несколько раз, а затем достал из-под кафтана карту звездного неба и показал ее королю вместе с листом бумаги. Сходство было разительное. На бумаге были разбросаны миллиарды точек, одни покрупнее, другие помельче, поскольку перо иной раз брызгало обильнее, а иной раз пересыхало» (С. Лем, «Король Глобарес и мудрецы»). Общий для большинства текстов мотив – мир, созданный чернилами/заключенный в чернильнице – звучит и здесь. У Эппеля – мир детства. В суфийской притче «О первопричинах» вопрошающий задумывается о первопричине всего, именно видя исписанную чернилами бумагу; проходя сквозь три уровня – материальный, духовный, потусторонний – он, постигая Бога как первопричину, видит аналогии перу и письму и на других уровнях бытия.

наголо! рысью, позскадронно... Дашь Крым!!! Да-ё-ё-ёшь! У-пра!! А-а!! А-а-а-аа!!!» (Там же). «В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте... И так, в ОДНОМ ДЕПАРТАМЕНТЕ служил ОДИН ЧИНОВНИК...» И чиновник этот переписывал БУМАГИ. Какие? Чувствуете реализм русской литературы? Толстой обмакивал перо в чернильницу, и близоруко уткнувшись носом в бумагу, что-то быстро-быстро писал. Потом встал, крякнул, подпрыгнул, несмотря на то, что этому мешал надетый на него мешок, и снова сел за стол. И снова стал много-много писать. Сущность «писания» состояла в том, что предполагалось, что слова, при известном способе нанесения на бумагу, превращаются в действительность» (Там же). То, что написанное действительностью не становится, у Эппеля обыгрывается неоднократно, с разными интонациями. Здесь и шутовское «Где ты, Пастернак, их достанешь?» (можно написать про «достать чернил», но, в отличие от 1912 года, их уже не достать), здесь и признание, что, хотя все основное написано, но было не так, «было хуже»; цыпки – исключение из правил в русском языке, но цыпки – это не проходящая реальность в военное время. Если по Галковскому события языка трансформируются в историю посредством чернил, то по Хлебникову история становится языком: «Это Москва переписывала набело // Чернилами первых побед // Первого Рима судьбы черновик» (В. Хлебников, «Зангези»). Для Эппеля язык и история также связаны неразрывно в единое целое: самодельные чернила = война, война = чернила неслучившегося детства. История пишется чернилами ученого в будущем, но человеческими судьбами в настоящем (или в настоящем и прошлом соответственно). Этот же мотив в песне А. Галича «Когда-нибудь дошлый историк...»: «А в сноске – // вот именно в сноске – // Помянет историк меня. // Так, значит, за эту вот строчку, // За жалкую каплю чернил, // Воздвиг я себе одиночку // И крест свой на плечи взвалил. <...> // И милых до срока состарил, // И с песней шагнул за предел, // И любящих плакать заставил, // И слышать их плач не хотел. // Но будут мои подголоски // Звенеть и до Судного дня... // И даже не важно, что в сноске // Историк не вспомнит меня!». О том же афоризм: «Подвергаться смерти для того, чтобы жить в истории, – значит заплатить жизнью за каплю чернил» (Аксель Оксеншерна).

Письмо настолько затруднено борьбой с чернилами и пером и настолько не эстетично, что не приходится говорить о единстве линии и мысли (хотя оно возникает на строчке Пастернака), характерном для великих мира сего<sup>34</sup>. Никакой игры, характерной для творческого воображения не происходит и с

<sup>34</sup> Ср.: (о работах по гидродинамике) «Именно у Леонардо мы обнаруживаем органическую связь между движением линии, следом чернил, схемой движения жидкости и как бы прорастающими из этих взаимосвязанных потоков телесными структурами – мышцами, сосудами и т.д.» (Ямпольский М. Демон и лабиринт. М., 1996. С. 217-218). В этих трудах возникает соперничество слова и изображения, интерпретирующееся так: «слово возникает как необходимый символический коррелят линейности, как знак преобразования линейности, как точка на пути тела к аллегории» (Там же. С. 218).



кляксами<sup>35</sup>, которые вообще не упоминаются ни разу в этом рассказе, видимо, даже не вычленившись из общего хаоса бессмысленного письма. Эта борьба с материей в творчестве сопровождается другой борьбой и мукой: «Я думал: пойду, опишу я, что вижу. Но как написать это. Надо пойти, сесть за закапанный чернилами стол, взять серую бумагу, чернила; пачкать пальцы и чертить по бумаге буквы. Буквы составят слова, слова – фразы; но разве можно передать чувство. Нельзя ли как-нибудь перелить в другого свой взгляд при виде природы? Описание недостаточно. Зачем так тесно связана поэзия с прозой, счастье с несчастьем? Как надо жить? Стараться ли соединить вдруг поэзию с прозой или насладиться одною и потом пуститься жить на произвол другой?» (Л. Толстой, «Дневники»).

Принято считать, что, формируя нового читателя, постмодернизм создает и новую действительность, в которой реальной жизнью живут не только люди и вещи, но и символы, созданные людьми. У Эппеля чернила – реальный предмет бытия, но они же метафора для осмысления и описания жизни, своего места в ей, своего «я», многогранный символ, имеющий разветвленную систему значений, укорененную в искусстве, поэзии, философии, культуре. П. Рикер пишет: «Вспоминать – значит иметь воспоминание или приступить к поиску воспоминания»<sup>36</sup>, воспоминание возникает там, где мысль соединяется с ощущением, память неотделима от воображения. Для отображения этого процесса А. Эппель использует «чернила» – знак и символ памяти. Перифразируя Бродского: «Так школьник, увидев однажды во сне чернила, // готов к умножению лучше иных таблиц», рассказчик, найдя настоящие чернила, может вспомнить и запечатлеть то, что было с ним, вольно или невольно следуя всей семантике, накопленной этим метафорическим кодом, обыгрывая ее или стараясь ее избежать. «Авторское напряжение, усилие, жадность, безоглядность, недоверие к образу, ритму, знакам препинания, к достоверному воплощению в слова и буквы того, что в подробностях удержано памятью, и того, что оставило всего лишь легкую тень или вибрирующий эфир, необходимо посредством слов – этих негромких постояльцев словаря, а также с помощью ритмов и пауз, зафиксировать, задокументировать, застенографировать “тиронскими значками” и оставить жить на бумаге. <...> Чтобы таковое получилось, приходится выкликать всех демонов уловляемого тобой былого, а если их явится недостаточно, то и вовсе посторонних – в виде не присутствовавших

<sup>35</sup> Об игре с ними Ремизова см. на тех же страницах Ямпольского в комментариях. У Галковского при чтении Канта метафора: «Но на ассоциативном конце этой связи совсем не то, что на конце логическом. То ли карикатура, размазанная клякса от пролившихся чернил...». Гладкое письмо – логика, письмо осложненное – попутные мысли, воображение, творчество. В этом смысле самодельные чернила Эппеля, которые не выражают адекватно мир заданный учителями и учебниками, не формируют и желаемой гладкости и подчиненности сознания. Дети, использующие чернильный брак (пятна становятся «женскими лохматками», рожицы, разнообразный вид письма, за которое «ругают») не будут слепо следовать заданным идеалам, а хорошие чернила выразят только достойное их (Пастернака, например).

<sup>36</sup> Рикер П. Память, история, забвение. М., 2004. С. 25.

при событии персонажей, предметов, состояний природы и т.п. То есть воспользоваться чем угодно, чего вообще не было, для того, чтобы показать сперва себе самому (а потом читателю), как оно все-таки было. В результате на бумаге появляется то, что происходило или не так, или не совсем так, – писательский текст. Подлинное же воспоминание погублено, и в памяти его уже не восстановить. Былое в тебе наличествует теперь в других одеждах, помещено в другие обстоятельства, доукомплектовано новыми частностями»<sup>37</sup>. В этом процессе свою роль сыграл и исследуемый нами метафорический код – слово, образ, предмет, вызывающий «демонов».

---

<sup>37</sup> Говорят лауреаты «Знамени». Асар Эппель // Знамя. 2002. № 3. С. 189. (Премия за приоритет художественности в литературе.)