

Имя и дискурсный поиск в книге Е. Шкловского¹ «Та страна»

М.А. Бологова
НОВОСИБИРСК

Проблема имени в прозе Евгения Шкловского ставится особенно остро. Во-первых, при исключительном многообразии персонажей и ситуаций (только во второй книге писателя², которая и анализируется в данной статье – 82 рассказа, каждый со своими героями и сюжетом), значительная часть их имен сокрыта, оставлены лишь буквенные обозначения; во-вторых, там, где имена присутствуют, они становятся предметом внимания рассказчика, темой для рефлексии; в-третьих, помимо названных имен, есть масса имен неназванных, умалчиваемых или «забытых», но оттого не потерявших свою значимость; в-четвертых, среди тех и других большая часть – имена «говорящие» и отсылающие к источникам своего происхождения, не ярлыки, но шкатулки с двойным / тройным дном. А проблема называния / подбирания имени, в свою очередь, связана с проблемой речи вообще, поиском формы выражения смыслов не только с помощью особой поэтики, но и в виде того или иного художественного (художественно-философского) дискурса.

Рассмотрим несколько таких случаев. Во всех проблема имени тесно связана с инвариантными сюжетами для прозы Е. Шкловского: защиты от нападения и желания, провоцирующего чью-либо защиту. Имя анализируется здесь неразрывно с этой сюжетной матрицей.

Персонаж рассказа «Без имени. (История одного псевдонима)» полагает, что человек «должен чувствовать к своему имени... если не любовь, то привя-

© М.А. Бологова

¹ Работа выполнена в рамках Программы Президиума РАН «Историко-культурное наследие и духовные ценности России» по проекту «Дискурсивные стратегии современной русской литературы в социокультурном пространстве России».

² Шкловский Е. Та страна М., 2000. При цитировании страницы этого издания указаны в круглых скобках в тексте работы.

занность» (120). «Как иной ищет женщину, так Федя искал имя» (121). Примерка разных имен развлекает, но не спасает, доводя до «кризисов», хотя, в конце концов, завершается¹. «Так вот и появился поэт Федор Безымянный. А мог бы быть и Иван Безыменский»² (122). Соккрытие имени порождает и неприятности с окружающими: «не всем нравились его псевдонимы и вообще. А однажды он даже был слегка поколочен, потому что если не еврей, то зачем тогда имя свое скрывает? ...С девушками... возникали недоразумения, а то и серьезные конфликты... <...> ...начинали подозревать Федю в каком-то подвохе (то ли аферист, то ли сексуальный маньяк...). Иные... устраивали грандиозный скандал...» (122). Враждебность к безымянному герою – достаточно традиционный литературный мотив, отсутствие постоянного имени уже создает беззащитность и провоцирует нападение – ср., например, в «Палой листве» Г. Гарсиа Маркеса: героя даже нельзя хоронить, жители хотят насладиться запахом. Помимо парадоксов – имя в его отсутствии (безымянный), приятное имя не истинное, а ложное (псевдо), вместо данности (при рождении) имя становится «историей» (соответственно, вместо обозначения теперь всегда нарратив о нем, совпадающий с полной биографией), имя не внутренняя сущность, а внешние одежды, – обращает на себя внимание завершенность сюжета – «появился поэт» вместе с именем, состоялось рождение, но, возможно, и смерть того, кто не был «Безымянным». Вариант обретения имени дается у Кафки в новелле «Сон». Герою снится художник, у которого никак не получается вывести имя на могильной плите. «Кто-то, должно быть, заранее обо всем подумал», К. погружается в яму, «повернутый на спину каким-то ласковым течением». «Когда же его поглотила непроглядная тьма и только голова еще тянулась вверх на судорожно поднятой шее, по камню уже стремительно бежало его имя, украшенное жирными росчерками. Восхищенный этим зрелищем К. проснулся»³. Герой Шкловского более защищен, чтобы обрести «ложное имя» (псевдоним) ему не надо умирать (быть погребенным заживо), достаточно лишь небольших жизненных неприятностей, с другой стороны, такая защищенность дает только компромисс, нечто за неимением лучшего, а не восторг узнавания настоящего. Одна из возможных смысловых отсылок рассказа – надгробная надпись, не литературный жанр эпитафии или некролога, но скорее, некий дискурс смерти, т.е. речь, в которой смерть выражает знаки своего присутствия и напоминания о себе, независимо от его содержания и

¹ Обэриутского ужаса от изменения мира вместе с именем (ср. хотя бы «Перемену фамилии» Н. Олейникова; см. также: Бологова М. Стратегии чтения романа К. Вагинова «Козлиная песнь» и проблема имени в дискурсе обэриутов // Критика и семиотика. Новосибирск, 2001. № 3/4. С. 206–225) герой не испытывает. Нет у него и проблемы приобщения к истинному миру от присвоения ложного имени (ср., например, в романе С.Т. Алексеева «Молчание пирамид» герой не может войти в заповедный лес, где находится царство духа, поскольку взял себе для спасения от преследования властей чужое имя).

² Был и А. Безымянский, поэт тридцатых годов, и А. Безыменский, критик шестидесятых, и Андрей Безыменский, персонаж А.О. Корниловича (писатель 1830-х).

³ Кафка Ф. Сочинения: В 3 т. М.; Харьков, 1995. Т. 1. С. 243.

форм выражения. Связь имени с его запечатленностью на могильном камне можно угледеть и в другом рассказе, где имя героини также узнается / обретается в финале повествования.

«Она не замечает, что стоит с мокрой тряпкой в одной руке, а указательным пальцем правой выводит на покрытой толстым слоем поверхности полированного стола... большими четкими буквами: НОННА... Это ее имя. Темные полосы на желтовато-сером фоне, прямые и строгие, как будто выгравированные на камне» (93). В этом рассказе сквозь повествование настойчиво желает пробиться лирический дискурс через литературные ассоциации. Он носит одно название с известным стихотворением Р. Киплинга – «Пыль». У Киплинга пыль – главное бедствие на войне в Африке, рефрен каждой строфы: «(Пыль-пыль-пыль-пыль – от шагающих сапог!) – Отпуска нет на войне!»¹ Героиня Шкловского ведет беспощадную борьбу с пылью. «...И она плотной желтоватой пеленой повисает в воздухе, золотится в солнечных лучах, струится как полог. словно мириады живых мельчайших существ возникли неведомо откуда, мириады мельчайших блесков неожиданно вспыхнули и поплыли, заполняя собой пространство, покрывая все, что имеет поверхность, – вещи, деревья, цветы, людей и животных. <...> Трижды, а то и чаще в течение дня Н. окунает тряпку в ведро с водой, выжимает, потом влажной протирает все, что находится в комнате...» (91). «...Уже к вечеру, несмотря на все ее влажные уборки и многократные протирания, слой пыли достигает толщины пальца. И это даже при закрытой форточке. Впрочем, в других районах, говорят, еще хуже. <...> ...Борьба с пылью вконец изматывает ее, не оставляя сил и здоровья ни на что другое» (93). «Сколько уже квартир и домов в их городе похоронено под многочисленными слоями пыли...» (93). Фантастика ситуации может быть вызвана безумием – «Все-все-все-все – от нее сойдут с ума». Если герой Киплинга «шел-сквозь-ад – шесть недель», то героиня Шкловского проигрывает свою битву не только потому, что превращает квартиру в пустыню, избавляясь от вещей, но и пророча свою надгробную надпись. У другого поэта (одновременно англоязычного автора эссе) есть строки с теми же мотивами пыли, небытия, руки, борющейся с пылью и бессознательно подчиняющейся ей:

Пыль садится на вещи летом, как снег зимой.
В этом – заслуга поверхности, плоскости. В ней самой
есть эта тяга вверх: к пыли и к снегу. Или
просто к небытию. И, сродни строке,
«не забывай меня» шепчет пыль руке
с тряпкой, и мокрая тряпка вбирает шепот пыли².

¹ Киплинг Р. Рассказы. Стихи. Сказки. М., 1989. С. 250.

² Бродский И.А. Примечания папоротника // Бродский И.А. Избранные стихотворения. 1957–1992. М., 1994. С. 441. Эпиграф к этому стихотворению – слова Петера Гухеля (на немецком): «Помни обо мне – шепчет прах» (440). Если все заполняет прах, невозможно не помнить о своем будущем тождестве с ним.

Нельзя сказать что сюжет страдания от неравной схватки с пылью не выражен в прозе, как в чисто художественной, так и эссеистического характера. Например: «Москва засасывала. Москва рисовалась смесью роскошного похоронного бюро, Всесоюзной сельскохозяйственной выставки и свалки. На горизонте вставали миражи новостроек. <...> На всем лежал слой пепла, как при последнем дне Помпеи. Ветра не было, но в голове вертелась нелепая, даже оскорбительная фраза: “Самум в Москве”. Словно речь о какой-нибудь Африке. Откуда аналогия? Объясняем. Мы слишком привыкли и перестали замечать, что Москва как-то враз сделалась омерзительно грязной. Тучи пыли, песка и придорожной глины оседают город. На перилах, на плитах, на чем придется – серо-бурый налет. Каждые полчаса хочется вымыть руки. <...> Иногда кажется, что столичные жители заняты в основном одной заботой – как соорудить непроницаемые железные двери – двойные, тройные, с отсеками, до приладить где только можно хитрые стальные замки»¹ («роман дальнего следования» Абрама Терца «Кошкин дом», 1974–1997). Все реально: «...Когда выходишь с веранды, где ужинал, попадаешь в вечернюю Швейцарию, в местность между Женевой и Лозанной, где климат, как в Сочи, но не влажный. За месяц экран компьютера даже не запылится – в Москве вблизи Садового кольца он обрастает мохнатыми молекулами за день» (Асар Эппель, «Целый месяц в деревне»)². Однако субъект сознания не чертит здесь надписи на своей могиле.

Вхождение лирического дискурса связано с собственным именем и в других случаях. Иногда демонстративно, невзирая на «сопротивление» изображенной реальности, как в рассказе «Жизнь Званская».

Небольшая лирическая зарисовка, очевидно, ориентирована на огромное (63 строфы) стихотворение Г.Р. Державина «Евгению. Жизнь Званская», первую часть названия которого – личное имя, автор может воспринимать как посвящение себе самому, а потому опустить. Если начала обоих произведений звучат в гармоническом согласии, то и различия очень быстро дают о себе знать. «...Есть на дню свои заветные... интимные минуты (возможно, и часы)... волны бытия в эти мгновения медленно прокатывают через его душу, подхватывая ее как утлый челн и вздымая к сияющим вершинам мироздания» (208).

Блажен, кто менее зависит от людей,
Свободен от долгов и от хлопот приказных,
Не ищет при дворе ни злата, ни честей
И чужд сует разнообразных!³

Сергей Сергеич Званский (Званка – имение Державина, пространство одиночества первого ограничено его личностью, он может занять кухню, но ненадолго, пока еще никто не проснулся; пространство последнего – мир имени, истинные необъятный и изобильный дарами) живет «в Петрополе», т.е. городе («зачем же в Петрополь на вольну ехать страсть»), в тесной кварти-

¹ Терц А. Кошкин дом // Знамя. 1998. № 5. С. 53

² Эппель А. In telega. М., 2003. С. 196.

³ Державин Г.Р. Полное собрание стихотворений. Л., 1957. С. 326.

ре («кто-нибудь непременно выйдет» – «с пространства в тесноту, с свободы за затворы»). «Уединение и тишина на Званке» предполагают «довольство, здравие, согласие с женой, покой мне нужен». Званский воспринимает родню (тещу, жену, «тетради сыну пора покупать») не слишком дружелюбно: «вздвогнув, едва заслыша шаги, грозное шарканье шлепанцев – шуршащий, шорох змеи в камышах»¹ (210). Лирический герой Державина с утра обращается к Всевышнему:

Восстав от сна, взвожу на небо скромный взор;
Мой утреннюет дух правителю Вселенной;
Благодарю, что вновь чудес, красот позор
Открыл мне в жизни толь блаженной².

Званский, сам как божество, хочет насладиться амброзией и благодатью – ароматным кофе по-турецки и европейскими тартинками, по крайней мере, взирать свысока аристократической крови: «жизнь – хрустальный дворец, ну а сам Званский – аристократ, вельможа» (209), но царит «закон всемирной подлости», да и формулировка «хрустальный дворец» отсылает к жанру антиутопии, к сюжету диктата и террора. Тактика расхождения с претекстом обусловлена потребностью защиты: герою Державина не от кого и незачем защищаться, удалившись от двора, он сам себе и царь, и бог; герой Шкловского мечтает о мгновении, после которого день не «разлетается мелкими острыми осколками, а за ним и душа – мелким дешевым бисером» (209). За первым сравнением зеркало снежной королевы – зло изливается на мир из оледеневшего сердца, за вторым – окружающие-свиньи, перед которыми зря мечет (агрессия, реализующаяся через беззащитность, импульсы желаний разбиваются о непробиваемую защиту). Соответственно, если герои Державина сообща наслаждаются паром «манжурским иль левантским», то оппозиция с родней поддерживается через чай: «чай бы мог заварить, о других бы подумав» (210). Собственно, несостоявшейся защитой сюжет Шкловского исчерпан, и остальным 54 строфам Державина просто нет места, хотя начальный импульс желания интимного мгновения («а иногда даже, забывшись или в полусне, посреди глубокой ночи») исходит из крылатого стиха того же стихотворения: «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?» (строфа 50).

Лирика может входить и более ненавязчиво (и более всепроникающее) опять же через заглавие и имена собственные.

Рассказ «Уроки английского» одноименен стихотворению Б. Пастернака, однако вступает в полемику с ним. Обучением иностранному языку здесь маркируется обучение главной тайне взрослой жизни – любви мужчины и женщины, очень распространенный мотив и в литературе, и в кинематографе. Чужой язык – ее код, с прохождением инициации отпадает надобность и в лингвистических познаниях.

¹ «Пройдя минувшую и не нашедши в ней, / Чтоб черная змия мне сердце угрызала...» (Державин Г.Р. Указ. соч. С. 327).

² Державин Г.Р. Указ. соч. С. 327.

Стихотворение Пастернака о двух шекспировских героинях – жертвах страсти, Дездемоне и Офелии, в пространстве текста сливающихся в единый образ через соотнесение со стихиями и деревьями («по иве, иве разрыдалась», «псалом плакучих русл припас», «всю сушь души взмело и свеяло, как в бурю стебли с сеновала», «с охапкой верб и чистотела»¹), кроме того, они находятся в одной и той же ситуации – на краю смерти (повтор: «а жить так мало оставалось»); душа обеих выходит в песне-рыдании; у Дездемоны «про черный день чернейший демон», Офелии «горечь грез осточертела». Отождествление женщины и дерева проходит сквозь всю лирику Пастернака. В «Стихотворениях Юрия Живаго» («12. Осень») о возлюбленной говорится (курсив мой. – М.Б.):

Ты так же сбрасываешь платье,
Как роща сбрасывает листья,
Когда ты падаешь в объятье
В халате с шелковой кистью².

В «Женщинах в детстве» (1958):

За калитку дорожки глухие
Уводили в запущенный сад,
И присутствие женской стихии
Облекало загадкой уклад.

Рядом к девочкам кучи знакомых
Заходили и толпы подруг,
И цветущие кисти черемух
Мыли листьями рамы фрамуг.

Или взрослые женщины в гневе,
Разбранившись без обиняков,
Вырастали в дверях, как деревья
По краям городских цветников.

Приходилось, насупившись букой,
Щебет женщин сносить словно бич,
Чтоб впоследствии страсть, как науку,
Обожанье, как подвиг, постичь³.

У Шкловского одна героиня, сама требующая и берущая жертву («сносить словно бич»), и одновременно преподающая страсть, «как науку». «Ну вот, я и вошла навсегда в твою жизнь, мальчик Слава (имя вернулось). Теперь я буду с тобой всегда, и все женщины после меня будут казаться тебе вовсе не такими, как я. Никто не сможет сравниться, ты понял? – Она смолкла, потом

¹ Пастернак Б.Л. Стихотворения. Поэмы. Переводы. М., 1990. С. 37.

² Пастернак Б.Л. Стихи. М., 1967. С. 246.

³ Там же. С. 322–323.

продолжила. – Только не надейся, что у нас с тобой будет еще. Теперь ты знаешь, как это бывает, и достаточно. Считай, что тебе приснилось» (311). (Рита берет себе черты женщин-деревьев, но сама соотнесена разве что с бумагой, деревом переработанным, – марками. Меняется не просто структура и вес, меняется качество оценки и цены: вместо подлинности, природности, чувства – деньги, хотя и большие.) Имя исчезло в момент соблазна, но, вернувшись, все равно оставило неопределенность героя – сокращение «Слава» может быть от очень многих имен. Героиня приобретает черты и живописного шедевра: «Он даже поймал себя на том, что испуганно оглянулся на окна их квартиры – не смотрят ли вслед все с той же загадочной насмешливой улыбкой, которая смущала и гипнотизировала его» (312), – улыбка Моны Лизы Леонардо да Винчи. В облике ее доминирует сугубо плотское женское начало. Ее имя также отражено в величайшем произведении мировой литературы, хотя и в ином сокращенном варианте. *Rita* – Маргарита, Гретхен, гетевская жертва демона, тоже вошедшая в лирику Пастернака. В его «Маргарите»:

И, когда изумленной рукой проводя
По глазам, Маргарита влеклась к серебру,
То казалось, под каской ветвей и дождя,
Повалилась без сил амазонка в бору¹.

Она же разрывает «кусты на себе, как силок», по мощи своей она ближе Рите, чем Офелия и Дездемона.

Действо происходит, когда за окном льет «осенний такой, холодный дождь» (он замещает собой рыдания героинь «Уроков английского» и дождь «Маргариты»), а учителя английского (отца) нет дома. Ходит к нему мальчик не только по настоянию родителей, но еще и из-за «филателистической страсти». «Пока листали альбом, Рита, нежно касаясь тонким бледным пальцем какой-нибудь из марок, рассказывала связанную с ней историю: где выпущена, в честь чего или кого, как попала к ним... Все ей было известно – вроде не А.М. коллекционировал, а именно она» (310); марки (французские, английские, сербохорватские, германские) – «миры» Пастернака. А.М. спасает марки Славы от неправильного хранения («Канительно, долго, тяготясь, но, уввы, другого выхода не было. Спасение утопающих – дело рук самих утопающих») и выменивает их на прекрасные новые серии («знакомые ребята за ними гонялись и при обмене просили за них очень много», 313).

«Английский вдруг стал нестерпимо скучен...» (313). Тема предательства, чаще всего неотделимая от любовной, входит в жизнь героя через существенный временной интервал. Став взрослым, он узнает, как его на самом деле обманули («из любопытства взял посмотреть английский каталог, такой же, как тот, что был у А.М.», 314), марки «стоили столько, сколько у него в жизни не было, да и не намечалось», однако «защемило внутри» (вернулась та же беззащитность) все же из-за Риты – «Никто не мог сравниться!». Так героиня «Уроков английского» входит в финансовое благополучие западного мира, «дав страсти с плеч отлечь», рублище заменяет «халатик» (тоже пастернаков-

¹ Пастернак Б.Л. Стихи. С. 106.

ский, см. цитату выше), «полы которого то и дело разъезжались, обнажая...» (310).

Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу,
Входили с сердца замираньем,

В бассейн вселенной, стан свой любящий
Обдать и оглушить мирами¹.

Названием с «Уроками английского» Пастернака рифмуется известная повесть В. Распутина «Уроки французского» и ее экранизация, где также речь идет о совращении молоденькой учительницей мальчика, но в другом ключе – ее застают, играющей с ним на деньги. В отличие от Риты она не обкрадывает ребенка, а помогает ему, спасая от голода, потому что денег в виде помощи мальчик бы не взял.

Обыденная и не слишком красивая житейская история об обмане подростка взрослыми подана читателю сквозь лирический дискурс, возведена в другой ценностный ранг.

Не менее интенсивно, чем лирика, автором используется фольклор и мифология.

Мифологический сюжет может быть достаточно прост. Так, в «Любовях Рената Минина» с проблемой имени связан сюжет защиты. По мифологическим представлениям, узнать истинное имя означает сделать подвластным себе его носителя и по своему усмотрению причинять ему вред. В свою очередь, не знающий имени беззащитен в поединке с безымянным: для героя в момент соблазна в «Уроках английского» исчезают имена, а после их возвращения он становится жертвой. Персонаж-«я» «Первого» не знает имени того, кто «пришел, чтобы разрушить» (375) его жизнь с любимой. Именной монстр Ренат Минин (среди обычного для Шкловского литерного обозначения, любопытно и пристрастие к женским именам, начинающимся с буквы *Н* – Нина, Надя, Нонна, Ната, Настя – никто) не знает имени своей первой любви и «Олю называл он Настей, Валю – Олей, Риту – Никой, Лену – Евой, Еву – Олей, Настю – Викой...» (365). Список любовей растет из желания найти безымянную (не осуществилось), из беззащитности перед ней единственной.

Имя персонажа может определять его действия как в мифе, быть тавтологичным. «Надя В. мечтала о страсти», *надеялась* быть «унесенной ветром» – рассказ опять заимствует название у известного американского романа и его оscarоносной экранизации. Рефрен ее мыслей: «Ах, сколько страсти, сколько страсти!» (301). При ней эту тему («как если при больном обсуждать его болезнь») постоянно «развивают» подруга и ее муж-драматург, однако от осуществления своего томления *Надя надежно* защищена – «быстро скатывалось к рутине и обыденности», «можно было продолжать жить тихо и дышать ровно, погрузившись с головой в привычные хлопоты и заботы» (304). Входит в текст и русское поэтическое имя: «Разве хватание за коленку – страсть? Привычка – замена счастью?» (304). Споря с Пушкиным, героиня выбирает клише

¹ Пастернак Б.Л. Стихотворения. Поэмы. Переводы. М., 1990. С. 37.

для осуществления своего желания из мелодрамы, но клише сработать не сможет, поскольку освещение женского романа априори исключает настоящие, не рафинированные «лавины, бурю, смерч».

Миф может входить именно как поиск сознанием героя мифологических соответствий и имен. В «Травестиаде» источник беспокойства (опасности¹, «сдрейфил – не то слово», 370) – переодевание мужчин в женщин. Событие дублируется, детская игра заключена в рамку балета, который позволяет не только ощутить прикосновение к «запретному», но и «Распадающееся. Разверзающееся. С уступами и выбоинами. С холодом горной расщелины. С долгим протяжным эхом. <...> А на сцене правят бал вождление, зависть и страх» (372), т.е., опять же, беззащитность перед гибелью. Что для рассказчика – страх, для исполняющих и большинства окружающих – страсть. Мужчины, занятые изобличением порочного женского естества» притягивают желание девушек. «Им хочется провести узкой сухой ладошкой по воспаленному крупу кентавра, по тяжелой напряженной мышце, по влажной шелковистой шкуре... Они прочно держатся на длинных стройных крепких ногах, и руки их готовы нежно обвить» (374), – травестирован миф о вождлении кентавров к дочерям лапифов, к невесте Пирифоя, к жене Геракла². У персонажа-«я» по ассоциации возникают воспоминания о переодетом в девушку Ахилле (его воспитывал кентавр Хирон) и хитроумном Одиссее, выведшем его на чистую воду. Цитата, как обычно, признак полного бессилия. «Где здесь Ахиллес, Пелеев сын? Где Одиссей? Где кто?..» (374).

В рассказах о восприятии музыки мифологическое (в том числе из новой, литературной мифологии) имя необходимо для точного обозначения ситуации, программирует ее понимание. Ч., «Прислушивающийся», испытывает «*танталовы* муки» не в силах постичь «магическое действие музыки» как все люди. Ему нужно «чтоб откуда-нибудь, тихо, словно прокрадываясь или просачиваясь... <...> Полог задернули или дверь закрыли, отчего сразу акустика» (221). Иными словами, постичь желанное персонаж может, лишь защитившись от него, закрывшись. «Из-за плотно прикрытой двери доносилось. О, как из-за нее доносилось! <...> перед закрытой в зал тяжелой дверью... он обретал» (224). Прекрасную защиту от мира и вождленное удовольствие – музыку в концертном зале персонажа-«я» (экспансивной дамы, что напоминает об известном шлягере 80-х о «маэстро»; эстрадная пошлость уничтожает защищенность высокого искусства) рассказа «Играйте, маэстро, играйте!» разрушает «цветок жизни», «маленький *Гаргантюа*» (231). Слушательница на концерте, «с танцующими, как у *Шивы* или *Вишну*, руками» (227) являет «себя как бы в самом... сокровенном» («Та страна»). Рассказчик «заворожен», «я тоже хочу туда, в ту солнечную страну, где страсть и нега» (226). «В том и кроется по-

¹ Тут и ассоциации со «Сказкой о золотом петушке» с «шемаханской царицей», погубившей царство, и с той, «что томно-сладострастным танцем выторговала у царя Ирода голову Иоанна Крестителя» (369).

² Подобным же образом травестирован миф в романе А. Картер «Адские машины желания доктора Хоффмана», где скрытым подсознательным желанием героини, материализованном в мире, где все подобные фантазии материализуются, является быть изнасилованной в поселке кентавров.

рочность женщины (любой) – в способности к полному самозабвению и растворению. <...> К полной и совершенной самоутрате. Женщине открыт доступ в ту страну, где мужчина, увы, редкий и случайный гость. <...> Я ревновал ту страну или ее к той стране, о которой только догадывался по ее танцующим рукам-крыльям, уносящим ее все дальше и дальше» (226–227, разрядка автора, курсив мой. – М.Б.). Исполнительницей для рассказчика на самом деле является эта «менада», он *видит* ее душу, слыша скрипку, видит *свет*, ликующее освобождение от оков *этой* жизни («страны»).

Миф может быть осложнен наслоившейся культурной символикой. В книге есть рассказы «о бутылках»: героями «Восхождения» движет страсть к бутылке, оставшейся в закрытой квартире, ради этого не страшно разбиться, упав с крыши или балкона; «Коллекционер» совершает менее сложное, но более регулярное восхождение за бутылкой по лестнице, героя «В промежутке», любящего распивать красное на чердаках, настигает там смерть. Везде Бутылка – идол, кумир, хотя рассказы не об алкоголиках. Остановимся на втором из названных рассказов.

Тема «Коллекционера» мало общего имеет с жутким (готическим) романом Фаулза, разве что мотив присвоения и уничтожения красоты – основной для Фаулза и проходной, иронично поданный у Шкловского. Страсть пенсионера – винные бутылки, выставяемые за дверь этажом ниже «Депутатом»; опасаться приходится конкурентов, «газета – как алиби» (206) в регулярном походе за добычей. Философия бутылки – ее эстетика. «Ему бы и бутылку поддержать, полюбоваться на нее, как на красивую пленительную женщину, ему бы с его романтической мечтательной душой заглядеться бесконечно в загадочно зеленеющее стекло. Что увидит он там, в плещущей игривой глубине, какой сказочный манящий град Китеж, какое чарующее диво – неведомо! Только затуманится, завлажнеет взгляд, заиграет на губах загадочная улыбка. Нет, не понесет русский человек сдавать красивую бутылку... Скорей расколлет ее о ближайший угол...» (207) – не отпустит Калибан Миранду, дождется смерти и похоронит. Помимо иронии сегодняшнего дня (нижайший поклон депутату за оставляемые населению пустые бутылки), страсть героя питает другой источник. Хотя путешествие его за прекрасными сосудами значительно однообразней и менее занимательно, чем путешествие Панурга к оракулу Божественной Бутылки, тем не менее Бутылка из прекрасного чистого хрусталя Рабле также символизирует жизненную философию, хотя в основе ее *Пей* – то, что отходит на второй план у Шкловского: «Не выпьешь, так хоть полюбуйся...» (207). В сугубо эстетической функции бутылка выступает у Чехова, правда, уже разбитая: знаменитое блестящее бутылочное горлышко из «Чайки». Пустая бутылка может быть интерпретирована, как сделано это В. Шмидом для «Студента». «В начале рассказа “что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку”. В этом странном сравнении, происходящем из сознания студента, не трудно узнать предвосхищающие весь рассказ признаки восприятия им действительности: молодой богослов не принимает виденного им страдания во внимание. Кроме того, пустая бутылка, этот подчеркиваемый звуковым повтором начальный мотив, указывает на несостоявшееся событие. Прозаичный предмет становится символом мнимого прозрения сту-

дента»¹. Изъян восприятия и не свершившееся событие – не утоленная жажда, страсть не знающая удовлетворения. В литературной (мифологической) традиции человек обычно отождествляется с сосудом («Кто сей божественный фиал / Разрушил как сосуд скудельный?»), а жизнь, судьба его – с чашей, отсюда в новой литературе привязанность к тому или иному сосуду как отражению (воплощению) собственного «я» или близкого человека. Так, например, герой Ю. Буйды («Ермо») привязан к чаше Дандоло и на протяжении многих лет специально уединяется в особой комнате для общения с ней, слезы героя «Бессмертника» П. Крусанова превращаются в смех стенок сосудов, которые он лепит, в приданое Серпентине Гофмана положен золотой горшок, не расстается с золотым ночным горшком Фернандо дель Карпио из «Ста лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса, у Тютчева в «Заветном кубке (Из Гете)» царь «от милой при кончине / ...кубок получил», «Ценил его высоко / И часто осушал, – / В нем сердце сильно билось, / Лишь кубок в руки брал»². Перед смертью на прощальном пиру он бросает кубок в морскую бездну. Таким образом, рассказ Шкловского выглядит светлым, без тяжких фобий и разрушающих страстей благодаря поистине надежной в этом случае вековой защите культуры, которая, хотя и подвергается иронии, но не подрывается ею коренным образом (скорее, укрепляется). Рассказ о безымянном пенсионере и безымянных бутылках (хотя отсутствующее вино в каждой имело свое оригинальное имя за свой вкус) порождает имена в памяти читателя, как необходимое условие литературной игры.

Сюжет может быть проведен через сказочный дискурс в самых непохожих друг на друга его формах, входящих в рефлексию текста через значимые имена, хотя исходно имен почти не дано, лишь опять же повтор уже использованного кем-то заглавия.

Герой «Аленького цветочка» осмысляет свою ситуацию через образы сказки Аксакова, существенно преображая их в своей фантазии. Если ее чудовище – персонаж-«я» выглядит, скорее, более эстетично (целостно) в рассказе, ср.: «Да и страшен был зверь лесной, чудо морское: руки кривые, на руках когти звериные, ноги лошадиные, спереди-сзади горбы великие верблюжьи, весь мохнатый от верху донизу, изо рта торчали кабаньи клыки, нос крючком, как у беркута, а глаза были совиные»³ (Аксаков); «Косматое, саблезубое, с перепонками между скрюченными пальцами, удлиняющимися в загнутые, как у хищной птицы, острыми бледными когтями, с копытами вместо ног, ослиной гривой и зловонным дыханием» (Шкловский), – то аленький цветочек («красоты невиданной и неслыханной», «запах от цветка по всему саду ровно струя бежит», «нет краше на белом свете») разрастается новыми смыслами, отчасти напоминая и о «Красном цветке» Гаршина (воплощении и символе зла) трагически-безумной концентрацией на нем. «Я словно вижу тот нежный аленький цветочек, словно касаюсь пальцами его полупрозрачных, изнутри как бы пылающих лепестков, едва не обжигаясь и судорожно отдергивая руку... Алый

¹ Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998. С. 294.

² Тютчев Ф.И. Стихотворения. Письма. М., 1957. С. 351.

³ Аксаков С.Т. Аленький цветочек. Кемерово, 1976. С. 26.

цвет – цвет любви. Цвет нежности. Но едва стоит коснуться, как лепестки начинают обугливаться...» (343). «...Протянул руку к цветку, но не решился сорвать его. Он почувствовал жар и колотье в протянутой руке, а потом и во всем теле, как будто бы какой-то сильный ток неизвестной ему силы исходил от красных лепестков и пронизывал все его тело. Он придвинулся ближе и протянул руку к самому цветку, но цветок, как ему казалось, защищался, испуская ядовитое, смертельное дыхание»¹. Герой Гаршина – сумасшедший, тоже в каком-то смысле «чудовище», но и спаситель. Он спасает мир от цветка, принимая все его зло в свою грудь. Вожделенный аленький цветочек у Шкловского произрастает на сияющей вершине пика, которой достигает с чудовищем героиня. «Там он и произрастал, аленький цветочек, высоко-высоко, в безоблачном сиянии, в немотствующей бездонной синеве». «Блаженство – вести женщину райскими тропами к вершине, где аленький цветочек. И тем более вдруг обнаруживать, что эти тропки ведут не туда». «Она срывает аленький цветок и бросает его в ледяную пропасть» (подобно герою Гаршина, видя в нем зло). «Пусть аленький цветочек так и останется недосягаемым». В отличие от героя Аксакова, аленьким цветочком завлекшего двенадцать девиц красных и в последней обретшего возлюбленную, герой Шкловского понимает, что, хотя он «поманил аленьким цветочком», красавице цветочек, и, соответственно, он сам не нужен. Символизируя пик чувственной страсти, аленький цветочек защищен от сопротивления ей. Победа (защита) духа, как обычно у Шкловского, оборачивается крушением, чудовище исчезнет, но принц не родится. Сказка Аксакова – вариант сказки о Психее, Душе, как известно, от чувственной любви перешедшей и к духовной и вынесшей ради нее многие муки. Душа (дух героини) «просится на волю, рвется прочь», сказка изъязвлена и разрушена.

Создается впечатление, что герой не помнит светлого финала «страшной таинственной сказки», любви красавицы к чудовищу, он видит лишь ее муки, как лирический герой Тютчева, да и сама ситуация – постоянные горькие рыдания героини, мука, которую причиняет ей, не желая того, возлюбленный, ее кротость («плачет, а затем просит прощения»), ее страсть, желание жить духом и подчинение грешной плоти, «противится захлестывающей сладкой муке», его жалость к ним обоим, покаяние в вине и решение «скрыться во мраке» и «отряхнуть пепел» («внутри всякий раз обугливается»; «чудовище, цветок и пепел») напоминает об известном стихотворении (курсив мой. – М.Б.).

О, как *убийственно* мы любим,
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее *зубим*,
Что сердцу нашему милей!

Давно ль, гордясь своей победой,
Ты говорил: *она моя...*
Год не прошел – спроси и сведай,
Что *уцелело* от нея?

¹ Гаршин В.М. Сочинения. М., 1984. С. 199.

Куда ланит девались *розы*,
Улыбка уст и блеск очей?
Все *опалили*, *выжгли слезы*
Горючей влагою своей.

Ты помнишь ли, при вашей встрече,
При первой встрече роковой,
Ее волшебный взор и речи,
И смех младенчески-живой?

И что ж теперь? И где все это?
И долговечен ли был сон?
Увы, как *северное* лето,
Был мимолетным гостем он!

Судьбы ужасным *приговором*
Твоя любовь для ней была,
И незаслуженным позором
На жизнь ее она легла!

Жизнь отречения, жизнь *страданья!*
В ее душевной глубине
Ей оставались вспоминанья...
Но изменили и оне.

И на земле ей дико стало,
Очарование ушло...
Толпа, нахлынув, в грязь втоптала
То, что в душе ее *цвело*.

И что ж от долгого мученья,
Как *тепл* сберечь ей удалось?
Боль, злую боль ожесточенья,
Боль без отрады и без слез!

О, как убийственно мы любим,
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей!¹

Скрыто появляется здесь еще одна трагическая героиня Шекспира, жертва любви и долга. Дочь купца своей скромностью и дочерней преданностью («мне богатства твои не надобны... а открой ты мне свое горе сердешное»²),

¹ Тютчев Ф.И. Стихотворения. Письма. М., 1957. С. 173–174.

² Аксаков С.Т. Указ. соч. С. 14.

ради спасения отца жертвующая собой (в отличие от двух старших сестер), весьма напоминает Корделию. Корделия, как героиня Шкловского, постоянно в рыданиях¹ (оплакивает участь отца), а его чудовищная несправедливость (протрезвает и раскаивается он слишком поздно) терзает ее.

Близок рассказ Шкловского и к варианту «красавица и чудовище» Кафки, у которого сюжет лишен эротического оттенка. Сначала сестра (красавица) добровольно берет на себя обязанности ухода за чудовищем (уборка, кормление), то есть живет в такой близости к нему, на которую не отваживаются остальные (в сказке чудовище кормит красавицу, решившуюся поселиться у него). Грегор бережет ее чувства и старается не показываться ей на глаза (прячется под диван и набрасывает простыню). Однако потом он не только перестает прятаться, но и мечтает полностью завладеть красавицей для себя одного. «Он решил больше не выпускать сестру из своей комнаты, по крайней мере, до тех пор, покуда он жив; пусть ужасная его внешность сослужит ему наконец службу; ...но сестра должна остаться у него не по принуждению, а добровольно; ...сестра, растрогавшись, заплакала бы, а Грегор поднялся бы к ее плечу и поцеловал бы ее в шею...»². Однако чудовище делает сестру несчастной. Она хочет чистого и духовного, вместо живого животного. «Тогда бы у нас не было брата, но зато мы могли бы по-прежнему жить и чтить его память»³. Как и герой Шкловского, Грегор «тоже считал, что должен исчезнуть, считал, пожалуй, еще решительней, чем сестра»⁴. Как и у Аксакова при отказе в любви чудовище умирает, но не оживает, как в сказке, а дает своей смертью жить «пышной красавице» («она за последнее время расцвела»), победа которой оказывается победой плоти: «И как бы в утверждение их новых мечтаний и прекрасных намерений дочь первая поднялась в конце их поездки и выпрямила свое молодое тело»⁵.

Более редкий у Шкловского дискурс для отсылки – документальный, как в рассказе «Бабель в Париже»⁶, где все вполне соответствует сохранившимся письмам, воспоминаниям. (Подобный рассказ есть в книге «Аквариум» 2008 года – «Провал», о Чехове.) Однако документальное соседствует с художественным. И если к документу обращает имя реального человека, то к литературе – прозвище (не личное имя!) литературной героини. «Бабель любил пышек»

¹ «О, силы чудотворные земли, / Подобно глаз моих слезам забейте / Ключами и уймите боль души / Несчастного!» (Акт 4, сцена 4. Шекспир В. Избранное. В 2 ч. Ч. 2. М., 1983. С. 85).

² Кафка Ф. Сочинения: В 3 т. М.; Харьков, 1995. Т. 1. С. 147.

³ Там же. С. 150.

⁴ Там же. С. 151.

⁵ Там же. С. 155.

⁶ Бабель – частый герой современной художественной прозы, о других произведениях о нем см.: Ковский В. Исаак Бабель: неподдельная жизнь и беллетристические подделки // Вопросы литературы. 2002. № 3. С. 73–85. Основная претензия критика – упрек в незнании фактов биографии писателя и необоснованных домыслах авторов, а его искреннее восхищение вызывают мемуары жены писателя (Пирожкова А.Н. Семь лет с Исааком Бабелем. Нью-Йорк, 2001).

(296). «...Напоминали женскую страсть – страсть, которую он любил больше самого наслаждения» (297). «Страсть» Бабель ценил не только женскую, но и везде и во всем¹. Пышки – главные женские фигуры в его произведениях, но «Пышка» – и название одной из самых известных новелл Мопассана (ср. новеллу Бабеля «Гюи де Мопассан», о страстной почитательнице писателя пышке Раисе), сюжет которой отчасти воспроизведен в «После боя» («Конармия») – падшая женщина (гарнизонная дама) в тяжкий момент поражения в войне единственная заботится о сохранении чести родины и своей как патриотки (у Мопассана Пышка отказывает врагу, у Бабеля – своим, проигравшим врагу). Однако тощие француженки оставляют лишь «чувство неудовлетворенности», подобны «наглым насекомым». Неудовлетворенность создает и постоянное отсутствие денег (лейтмотив его переписки). Однако в ходе рефлексии о любимом и желанном выясняется, что «рай», где нет «ни крови, ни постоянного страха» вызывает желание вернуться в Россию (также постоянный мотив в письмах друзьям). «Бабель любил острые ощущения. <...> Бабелю нужно было постоянно ощущать это острие, это жало, готовое вот-вот вонзиться в тебя, – жало невиданной красоты» (298). Защищенный от «жала» Парижем, он «изныва[ет] от бессилия понять и описать эту пышнотелую девку с худосочными французскими ногами – парижскую жизнь» (298). Беззащитность Бабеля подчеркнута и его внешним видом – «смущено поправлял на носу очки... маленький плотный большеголовый человечек» (297); «случайно завалившийся за продырявившуюся прокладку сантим, который он долго задумчиво разглядывал близорукими глазами через толстые стекла круглых очков» (298). Очки не защищают глаза, но создают ощущение беззащитности², особенно в свете знания читателя о «жале», которое уже ожидало его.

В документальности ищутся имена для самоидентичности персонажа. При этом на уровне авторского сознания, более адекватными являются опять же имена литературные. В рассказе «Тик-так» желание жены сделать домашний мир «надежным» и «нежным», как когда-то у бабушки в деревне, для этого и куплены часы с маятником, воспринимается мужем как мира разрушение. «Трещина в бытии – вот что для него некрасивость, или даже просто безвкусица. Ржавчина в основе» (116). При этом он не помнит, что трещина мира проходит сквозь сердце поэта (*Гейне*), ему важно выглядеть «как *граф Голицын* в ссылке. Как *князь Трубецкой* на каторге» (116), вызвать аристократической кровью поклонение даже литератора, который «их всех там срезал» (115) – возникает ассоциация с известным рассказом *В.М. Шукшина* («Срезал»). Защита друг от друга становится уничтожением друг друга через желания, а иначе «жизнь – коту под хвост, потому что не обрела того образа, к которому тянулась» (117).

¹ Ср., например: «Мне это показалось близким, я пошел на Татарку, там, по-моему, очень хорошо живут люди, т.е. грубо и страстно, простые люди...» (Бабель И. Избранное. Фрунзе, 1990. С. 642).

² Довела до гипертрофии эту функцию у черных очков Лора, героиня «Бессмертия» М. Кундеры.

С собственно литературным дискурсом связаны рассказы, где человек сливается с животным, где его имя больше похоже на кличку или же отсутствует, уступая место собственно кличкам.

В «Менеджере и Милке» используется классическая аналогия «женщина – лошадь» (Мери для Печорина, Фабрицио дель Донго ценит лошадей выше любовниц, Фру-Фру – Анна Каренина и т.п.), которая не только не защищает, но продуцирует страхи, от которых защиты нет, поскольку в классике и для лошадей, и для женщин исход всегда был печальный. Как лошадка, Милка доверчива, прямодушна, естественна, неискушенна и «не пугана». У менеджера с детства к лошадям «страх с каким-то непонятным влечением», «а хотелось чрезвычайней» (95). Подозреваемый в педофилии превращается в паука¹: «между делом же втягивает в свое... ниточки завязывает», что защиты не прибавляет (где мухи, там и бабочки, и Лолита, а не «Мастер и Маргарита», которых он рекомендует Милке почитать, опять же имена в заглавиях). Для менеджера (с фамилией известного писателя *Нилина*, автора «О любви», «Жестокости» и «Испытательного срока»), такие заголовки, проецируясь на сюжет, опять же защиту подрывают) защита, «психотерапия» как раз и есть общение с животными и с Милкой. Рецепт-откровение с ноткой сомнения для «спасения» читателю: «Любое общение, если без корысти, если ничего особенно не ждать от человека для себя, а только сущности его слегка касаться, любое тогда – психотерапия» (100).

Первый рассказ книги Шкловского «Школа черного кота» вполне соотносим с «Черным котом» Э.А. По. У Шкловского в идеале защиты по мнению персонажа-«я» находятся черные коты. «Они живут в каком-то незримом зазоре между “есть” и “нет”, как бы в своем измерении, и потому почти *неуязвимы*. У меня было время заметить, что не только люди, но даже и коты других мастей испытывают перед ними нечто вроде суеверного ужаса, смешанного с благоговением» (8)². Сами коты внушают страх и страсть: «я просто не могу оторваться от его мерцающих глаз, словно случайно заглянул в расселину бытия, ...чудится... из этой неведомой глубины протянется ко мне и схватит мертвой хваткой железная рука. Или расселина вдруг начнет расплзаться, и я соскользну, не удержавшись, полечу туда долгим беззвучным падением» (8). У рассказчика три черных кота, в школе боевых искусств бритоголовые поклоняются черному коту, интересы пересекаются – бритоголовые жаждут узнать, какой из котов лучший, их Чанг-Чунг или другой, и рассказчик теряет Ротора и Ринга. Он принимает осадное положение. «На улицу мы с ним теперь совсем не выходили. Дверь в квартиру внутри была заложена толстой дубовой перекладной, не говоря о прочих замках и приспособлениях» (12). Комната «занавешена от мира», «нам не было страшно», «мы достигнем такой степени совершенства, что в один прекрасный день смело откроем дверь и выйдем из

¹ «Насекомым – сладострастье, / Ангел – богу предстоит». «Песнь радости (Из Шиллера)» в пер. Тютчева сделалась знаменита благодаря цитате в «Братьях Карамазовых» (текст с именем собственным в заглавии).

² «Похоже, обитатели подъезда видели в них (интуиция) своего рода духов-хранителей... Человек ведь быстро привыкает к животным и потом уже бессознательно связывает с ними свое благополучие» (10).

нашего убежища, ...всесильные и неуязвимые». Однако защиту разрушает тот, кто в ней не нуждается, но кого герой защищает – его кот-учитель, Лорд. Среди версий и такая: «Лорду показалось, что я стал для него слишком опасным соперником» (13).

Герой По испытывал «пристрастие к домашним животным»¹. «Кот, необычайно крупный, красивый и сплошь черный, без единого пятнышка, отличался редким умом. <...> я часто играл с ним»². У По – Плутон, царь мертвых, подземного мира, у Шкловского – Лорд, господин, Господь. Под влиянием алкоголя герой начинает измываться над котом, вырезая ему глаз, а затем вешая его (судя по рассказу Шкловского, до последнего кот превосходит героя по ловкости и искусству боя). Далее начинается месть кота и первое ее появление – единственная уцелевшая после пожара дома стена в изголовье кровати (традиционный символ защиты, желая избавиться от кого-то и обезопасить себя, герои По часто замуровывают в стены предмет своих негативных эмоций, наиболее яркий пример – «Бочонок амонтильядо», герой Шкловского «замуровывается» в своей квартире). «...Увидел на белой поверхности нечто вроде барельефа, изображавшего огромного кота. Точность изображения поистине казалась непостижимой. На шее у кота была веревка»³. Далее появляется двойник кота, которого герой По ненавидит. У Шкловского изначальная «троица» сводится к Лорду, одна из версий предательства последнего – «Чанг-Чунг»⁴ – это и был Лорд» (13). Вариант стены По: «их Чанг-Чунг сидел на карнизе с той стороны окна (как он там очутился?) и наблюдал за происходящим зелеными, точно такими же как у Лорда, глазами» (13). «...Мне нестерпимо хотелось убить его..., но меня удерживал... страх перед этой тварью»⁵, вместо этого герой убивает жену и замуровывает труп в стене и, естественно, обрекает его на смерть от руки палача черный кот, которого он замуровал вместе с трупом заживо. «Лорд выбрал меня, чтобы в конце концов предать и тем самым добиться особого расположения Чанг-Чунга» (13). Если герой Шкловского и не страдает алкоголизмом, то душевная болезнь, видимо, все-таки возникает к финалу. Как рассказ Э. По есть поединок между человеком, одержимым злым духом и мистическим котом, зло для него воплощающим, так рассказ Шкловского о поединке человека, желающего слияния с котом: «Мы скрепились и распались, ударились друг о друга и разлетались в разные стороны, чтобы снова и снова пересечься, соприкоснуться, закрутиться в воронке наших сомкнувшихся, слившихся, взаимопроникших энергий, чтобы... вспыхнуло пламя – пламя нашей непобедимости» (12).

К этой же группе примыкает рассказ «Хорошее отношении к нищим», где нищие в силу маргинальности своего существования почти за пределами чело-

¹ По Э.А. Собр. соч.: в 4 т. М., 1993. Т. 3. С. 41.

² Там же.

³ Там же. С. 43.

⁴ От этого имени в ушах читателя начинает звучать развеселая песенка из мультфильма «Катерок» «Чунга-чанга», резко контрастирующая с образами и интонацией рассказа. Фильм ассоциации с которым вызывает рассказ – «Бойцовский клуб», по одноименному роману Чака Паланика.

⁵ Там же. С. 45.

веческого ближе к животным, чем к представителям социума. Поэтому в заглавии-цитате нищие просто заменяют лошадей. В «Хорошем отношении к лошадям» (1918) В.В. Маяковского (есть еще «Внимательное отношение к взяточникам», 1915), варьируется мотив избиваемой старой лошади и страдающего за нее зрителя. Помимо Маяковского, мотив варьируют Н.А. Некрасов – «О погоде» (часть 2, 2), Ф.М. Достоевский – «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы» (реминисценция из Некрасова), Л.М. Леонов – «Вор», В.В. Набоков – «Дар» и др. У Набокова тоже мотив перенесен метафорически на человека, аналогия «лошади / коровы / верблюда / осла жизнь – жизнь / судьба человека – одна из самых распространенных в русской литературе, у Шкловского она в рассказе «Менеджер и Милка». «Деточка, / все мы немножко лошади, / каждый из нас по-своему лошадь». Рассказ Шкловского – система оппозиций стихотворению Маяковского. Все смеются над упавшей лошадию – все подают нищим, герой сочувствует лошади – герой отворачивается от нищих. Лошади «казалось – / она жеребенок, / и стоило жить, / и работать стоило», в отличие от трудяги нищие принципиально не работают, а вымогают доходы чуть ли не насильно. Лошадь искренна и симпатична, ее копыта «пели», глаза плакали, «хвостом помахивала. / Рыжий ребенок». Соответственно, в первом случае хорошее отношение есть, во втором – нет. Нищие лживы (всем привычна мысль, что это скрытые богачи с солидными сбережениями, проходимцы, притворяющиеся калеками, алкоголики, собирающие на бутылку, в то же время в России много настоящих нищих, без притворства) и отвратительны. Соответственно, хорошее отношение в первом случае – есть, во втором – нет. Однако только Маяковским литературный контекст не исчерпывается.

Персонаж-«он» не переносит нищих и пытается защититься от них: лицо «в предельном волевом усилии», «весь собран и напряжен». «Так он проходит. Вернее, пробегает. Проскальзывает» (36). «И лицо у него страдальческое... Решительно так шагает, ноги высоко поднимает, словно наступить случайно боится» (39). От нищих, страстно жаждущих денег побольше, идет энергетическая агрессия, негатив, полученный от них «потом тянет, как камень на шее» (37). Сводит на нет всю защиту Щ. дотошный рассказчик, докапываясь до причины явления. «Для Щ. здесь неразрешимая загадка» (39). Еще вариант защиты – «отдать все, чтобы нечего давать. Чтобы проходить спокойно мимо. Безмятежно и гордо: мол, я беднее тебя, а не прошу, не унижаюсь» (39).

Та же ситуация становится предметом анализа на «экзистенциальность» в повести «Падение» А. Камю. Первые вопросы, которые задает герой слушателю: «Делились вы богатством с неимущими? Нет? Значит, вы из тех, кого я называю саддукеями. Вы не следовали заветам Священного писания, от этого не очень много выиграли. Выиграли? Так вы, стало быть, знаете Священное писание?»¹ Когда он был доволен собой и все знал о себе и о мире, он помогал нищим. «...А я лично радовался, что природа наделила меня свойством так остро реагировать на горе вдов и сирот, что в конце концов оно разрослось, развилось и постоянно проявлялось в моей жизни. Я, например, обожал помо-

¹ Камю А. Чума. Роман. Повести. Рассказы. Эссе. Новосибирск, 1992. С. 314.

гать слепым переходить через улицу. <...> И я любил также (рассказывать об этом труднее всего) подавать милостыню. Один мой приятель, добродетельный христианин, признавался, что первое чувство, которое он испытывает при виде нищего, приближающегося к его дому, неудовольствие. Со мной дело обстояло хуже: я ликова!»¹ «Падение», утрата стабильности и идентичности, экзистенциальная рефлексия знаменуются и переменной в отношении к нищим. «Однажды, когда я ел лангусту на террасе ресторана, меня разозлил надоедливый нищий, я позвал хозяина, попросил его прогнать нищего и с удовлетворением слушал речь этого исполнителя казни»². Неприязнь к нищим – индикатор ощущения (страха) «бездны», которая окружает человека.

Подобным образом же проверяются и герои М. Кундеры. «Значит ли это, что у нее холодное сердце? Нет, к сердцу это не имеет отношения. Кстати, никто не подает нищим столько милостыни, сколько она. Она не может пройти мимо, не замечая их, и они, словно чувствуя это, обращаются к ней, мгновенно и издали среди сотен прохожих распознавая в ней ту, что видит и слышит их. Да, все именно так, однако к этому я должен добавить вот что: и ее щедрость по отношению к нищим носила характер *отрицания* (курсив автора. – М.Б.): она одаривала их не потому, что нищие также принадлежат к человечеству, а потому, что не принадлежат к нему, что они исторгнуты из него и, вероятно, столь же отстранены от человечества, как и она»³. Нищие здесь – зеркало для рефлексии, как и у Шкловского, отражается в нем та же маргинальность (Щ. садится с шапкой на снег, после того как его не заметила девушка, «на которую он наконец глаз утвердил», подобная гипертрофированная жалость к собственному «я», ненужному окружающим, интересует и Кундери – история о неудачливой самоубийце, севшей спиной к машинам на трассе и ставшей причиной гибели нескольких человек; но преимущественно Щ. страстно не хочет отождествления). У Лоры, несимпатичной «автору» Кундеры, «не было привычки подавать милостыню нищим. Проходя мимо них, она не замечала их даже на расстоянии двух-трех метров. Она страдала пороком духовной дальнорукости. Поэтому удаленные на четыре тысячи километров чернокожие, от которых кусками отваливается тело, были ей ближе. Они находились как раз на том месте за горизонтом, куда она изящным жестом рук посылала свою горестную душу»⁴. «Порок» обуславливает прекрасную защиту, которой лишен Щ. Просить подаяния – «известное средство отвратить месть судьбы»⁵. Божественный Август «под впечатлением другого ночного видения... каждый год в один и тот же день просил у народа подаяния, протягивая пустую ладонь за медными монетами»⁶.

¹ Камю А. Указ. соч. С. 320.

² Там же. С. 357.

³ Кундера М. Бессмертие. СПб., 1996. С. 48.

⁴ Там же. С. 181.

⁵ Светоний Г.Т. Жизнь двенадцати цезарей. М., 1988. С. 391.

⁶ Там же С. 95. Последующие императоры вымогали деньги на свои трагедии.

В самых разных текстах, древних и новых, встреча с нищим¹ – это всегда проверка героя на избранность. Нищий своим явлением открывает человеку то, чего он о себе не знал или забыл, обнажает скрытую сущность человека (дурное или хорошее в нем), открывает ему правду о нем самом. Лишь несколько примеров из массы аналогичных.

В «Декамероне» (10, 3) Митридан завидует щедрости Натана и старается превзойти его. «...Какая-то старушонка, войдя в одни из дворцовых ворот, попросила подаяния, и он ей подал. Потом она вошла в другие ворота, и опять он ей подал, и так она подходила к нему двенадцать раз подряд. Когда же она подошла к Митридану в тринадцатый раз, то он ей сказал: “Нехорошо, голубушка, без конца кланяться”, – однако ж милостыню ей подал.

А старушонка сказала: “Вот Натан так уж подлинно щедр! Я тридцать два раза подходила к нему то в те, то в другие ворота, не хуже как к тебе, и просила милостыни, и он ни разу не показал виду, что признал меня, и подавал, и подавал, а к тебе я подошла всего-навсего тринадцать раз, и ты меня узнал и попрекнул”. Сказавши это она пошла прочь и больше уже не возвращалась². Помимо узнаваемой «современной» наглости, сближающей ее с нищими Шкловского, старушка является здесь знаком судьбы. Она снимает наносное и пробуждает в душе у Митридана «лютую злобу», что выражается в намерении коварно убить Натана (благородство последнего излечивает в конце концов героя от злобы).

В «Принце и нищем» М. Твена Том Кенти, увлекшийся королевской жизнью, узнав в нищенке мать, погружается в скорбь и жаждет освобождения от места, к которому не предназначен (глава XXXI). «Этот стыд испепелил гордость и отравил всю радость краденого величия. Все почести показались ему вдруг лишенными всякой цены, они спали с него, как истлевшие лохмотья³. (На уровне метафор герой отождествляется с нищим – «испепелил», «лохмотья».) Королю, чтобы стать человеческим, необходимо приобрести опыт нищего (эта же ситуация повторяется и в романе «Янки при дворе короля Артура»).

В «Чудесной жизни Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» М. Кузмина избранность героя закрепляется его подаянием нищей. «...Как вдруг увидел, что его благодеяние не осталось без свидетелей. У соседнего дома стоял высокий молодой человек в сером плаще и внимательно смотрел на Иосифа. Сам мальчик не понимал, что заставило его подойти к незнакомцу и почтительно под-

¹ Еще одно любопытное сходство – фильм с участием Алена Делона «Переход», повторяющий сюжетную ситуацию рассказа Шкловского «На переходе». Герой Делона также застрелен «на переходе», у смерти в заточении, между мертвыми и живыми. Его сын, угрозами жизни которого смерть шантажирует мультимпликатора, видит фигуру смерти и обозначает ее словом «нищенка» в разговорах со взрослыми. Один из смыслов сюжета встречи с нищим – напоминание о смерти, от которой не уйти, в отличие от нищего, ее зримого воплощения в нашем мире.

² Боккаччо Дж. Декамерон. М., 1989. С. 643.

³ Твен М. Собр. соч.: В 12 т. М., 1959–1961. Т. 5. М., 1960. С. 613.

нять треуголку»¹. «Несколько странно, что у Иосифа после этого случая появилась и быстро стала развиваться повышенная религиозность»². После того как незнакомец, представляющий «Того, чье царство Сила и Слава»³, «оставляет» целителя, мага и чудотворца, Калиостро становится обычным авантюристом и заканчивает свои дни весьма печально.

Учитывая потребность героев Шкловского в защите, остается предположить, что им (Щ. в частности) не нужны открытия о себе, круто меняющие их жизнь, вторжение в их маленький мир неведомого, что знаменует собой появление нищего.

С христианской точки зрения нищий – напоминание о душе и о вечности, которая ей предстоит. «И не было бы на свете нищих, которые к тебе потягивали руку, – продолжал незнакомец, не над кем было бы тебе показать свою добродетель, не мог бы ты упражняться в ней? <...> ...Ступай, протягивай руку, доставь и ты другим добрым людям возможность показать на деле, что они добры»⁴. То, что «подает» нищий, ценнее денег. (После рукопожатия) «Я понял, что и я получил подавание от моего брата»⁵.

Преступное как нечеловеческое или недочеловеческое, воплощенное в физическом облике персонажа также связано с вереницей имен литературной традиции. У персонажа-«я» рассказа «Уши мистера Яза» неприязнь к приятелю дочери, «шкафу». «А был ведь худенький, с большими трогательно оттопыренными, розово светящимися ушами. Дочь признавалась: хотелось коснуться... Такая, понимаете ли, завлекательная игрушка – уши» (188). У взрослого – «крепкие и белые, будто вылепленные из воска» (188). Здесь уместно вспомнить и «петлистые уши» (Бунин), что соответствует образу героя-преступника, и «подстриженные» (Маяковский), учитывая метаморфозу их формы. Неприязнь рассказчика обосновывается развитием ситуации – Ясик и его отец из новых хозяев жизни, воплощение новой государственности – «арийцы», в конце концов, разбирающиеся с каждым, кто «против нас». Традиция наделять таких персонажей необычными ушами идет от классиков: Каренин Толстого, «бесы» Достоевского, Аблеухов Белого, агент охранки Замятина⁶. Их приход к власти рождает необходимость защиты и ее полную бесполезность. «...В городе появляться рискованно: дежурили патрули, не менее опасные, чем бандиты, которых они теперь, после объявления чрезвычайного положения – якобы ловили (а заодно разного рода демократов и космополитов)... древняя охотничья берданка давала хоть какую-то иллюзию безопасности... Однажды вечером заурчал мотор возле ворот, <...> ...замаячила корена-

¹ Кузмин М.А. Стихи и проза. М., 1989. С. 310.

² Там же. С. 312.

³ Кузмин М.А. Указ. соч. С. 365.

⁴ Тургенев И.С. Милостыня // Тургенев И.С. Литературные и житейские воспоминания. М., 1987. С. 30.

⁵ Тургенев И.С. Нищий // Тургенев И.С. Литературные и житейские воспоминания. М., 1987. С. 11.

⁶ См. об этом также: Мароши В.В. Безуховы и Аблеуховы (к семиотике уха в русской литературе) // Критика и семиотика. Новосибирск, 2001. Вып. 3/4. С. 226–234.

стая фигура в камуфляжной... куртке...» (192).

Таким образом, можно говорить о том, что для коммуникативной структуры произведений Евгения Шкловского очень важна проблема имени, поскольку имена, названные и подразумеваемые, узнаваемые читателем, не только играют свою роль в поэтике его прозы, вписывая ее в различные традиции существования того или иного сюжета и мотива, но и раскрывают ее диалогический потенциал в широком культурном контексте, делают открытой для разных дискурсов и точкой их пересечения и наложения. Особое значение для прозы писателя имеет лирический дискурс (особенно связанный с темой смерти) и дискурсные стратегии, связанные с использованием мифов, современных нам и классических. Не менее чем человеческие и божественные, в плане дискурсного анализа важны имена животных (и имена, возникающие с разработкой зоологических мотивов), поскольку они и отсылают к оригинальным авторским дискурсам, и именно в текстах с ними наблюдается синтез наиболее разнородного и далекого друг от друга материала в одном дискурсном пространстве.