

# Записи и выписки

Игорь Вдовенко

## Еще одно возвращение

### Сказки

#### 1. Брекке-ке-кес

Когда жаба (неожиданно, правда?) похищает Дюймовочку для своего сына, она сажает ее на листок кувшинки посреди воды, откуда та не может сбежать, и показывает ее своему лягушонку. Последний же не может ничего сказать, кроме: «Коакс, коакс, брекке-ке-кекс!» («Koaks, koaks, brekke-ke-keks!» — в оригинальном датском тексте).

Откуда цитата? Неожиданный театроведческий вопрос. Потому что это — «Лягушки» Аристофана. Когда Дионис с Ксанфием пересекают озеро (тут странная аберрация: кажется, что озеро у Андерсена, а у него — река; в то время как у Аристофана-то должно быть, наоборот, не озеро, а река, а не, но это не столь важно), так вот, когда Дионис с Ксанфием пересекают озеро на челноке Харона, во время переправы местные (!) лягушки поют песню с этим рефреном: «Брекекекекс, коакс, коакс» (Врекекекеξ κοάξ κοάξ). Собственно говоря, именно эти лягушки и дали название пьесе. И думается мне, что здесь у Андерсена — не простое воспроизведение античного звукоподражания.

«Дюймовочка» — как и все главные андерсоновские сказки — в известном смысле аллегория. Аллегорический рассказ. На сей раз (и снова) о смерти и воскресении души. Своеобразная вариация истории Психеи. Недаром Дюймовочка получает в конце сказки крылышки — ее преобразование завершилось. Но мало кто помнит, что она получает также и новое имя — Майя (то есть μάϊα — мать, матушка, мама). Потому что история Амура и Психеи (во всех ее вариантах — и в «Красавице и чудовище», и в «Аленьком цветочке») — это история беременности Психеи (см. апулеевский оригинал). История смерти и рождения.

Характерно здесь — в сказке — и то, что Психея-Дюймовочка спускается под землю (в Аид), где переживает зиму в компании древних хтонических божеств — мыши и СЛЕПОГО крота. Характерно и то, что ласточка («психея-ласточка бросается к ногам»), которую в этом подземном царстве встречает

Дюймовочка, сначала — мертва (не кажется мертвой, а именно мертва и оживает лишь благодаря тому теплу, которое исходит от Дюймовочки). Замечательным же (и совершенно оригинальным) мне видится тот мотив, что на Дюймовочке ВСЕ хотят жениться. Сначала сын жабы. Затем — майский жук. Затем — крот. Она же хранит себя для прекрасного (не принца даже) маленького короля эльфов. И еще более замечательно, что этот король не просто дарит ей крылья, а он делает то, что не мог сделать похитивший ее от лягушек майский жук (последний — напомним — отказывается от Дюймовочки, потому что она еще слишком человек). То есть тут как бы происходит параллельная трансформация: некто крылатый, похитивший ее с листа кувшинки (иначе говоря, вырвавший ее из лап смерти, снявший практически буквально — с лады Харона), не может ей дать крылья. Для того чтобы получить их, ей (самой!) надо пройти определенный путь — спуститься под землю, оживить ласточку, пережить зиму, бежать. И когда она это делает, на сей раз — прекрасный (но по-прежнему крылатый) — жених как бы естественным образом уже поджидает ее в конечном пункте ее путешествия.

Текст сказки вообще — гениальный. Поражающий в своих подробностях. Так, меня сегодня, когда я решил ее перечитать, поразила сцена с мотыльком, которую я — естественно — совершенно не помнил. После того как Дюймовочка упростила рыб перегрызть стебель кувшинки и отправилась на ней в плавание, и еще до появления майского жука в тексте вдруг возникает, казалось бы, совершенно ненужный персонаж. Прочитав:

Красивый белый мотылек всё время порхал вокруг неё и наконец уселся на листок — уж очень ему понравилась Дюймовочка! А она ужасно радовалась: гадкая жаба не могла теперь догнать её, а вокруг всё было так красиво! Солнце так и горело золотом на воде! Дюймовочка сняла с себя пояс, одним концом обвязала мотылька, а другой привязала к своему листку, и листок поплыл ещё быстрее.

Мимо летел майский жук, увидал девочку, обхватил её за тонкую талию лапкой и унёс на дерево, а зелёный листок поплыл дальше, и с ним мотылек — он ведь был привязан и не мог освободиться.

Ах, как перепугалась бедняжка, когда жук схватил её и полетел с ней на дерево! Особенно ей жаль было хорошенького мотыльчка, которого она привязала к листку: ему придётся теперь умереть с голоду, если не удастся освободиться. (Пер. А. и П. Ганзен)

Удивительная сцена. Особенно в том контексте, который возникает из Аристофана. Никто не может просто так сбежать от смерти. Даже если некто сильный, наделенный возможностью захочет его спасти. Кто-то все равно должен умереть. Смерти должна быть предоставлена замена. И лишь после этого возможно подлинное начало того путешествия, в конце которого идущий по пути обретает новый дом, крылья и новое имя<sup>1</sup>.

1 Забавно, кстати, что в советском мультфильме 1964 года (постановка Л. Амальрика по сценарию Н. Эрдмана) все эти ключевые моменты оказываются опущены: жабы в нем просто жабы (поели, можно и поспать), мотылек просто мотылек (никто его не привязывает, да и вообще пояс, за который он тянет Дюймовочку, — рвется), ласточка — изначально жива (Дюймовочка не только видит, как она падает, но и слышит, как у нее бьется сердце), что же удивительного в том, что в конце и сама заглавная героиня не получает нового имени, а так и остается Дюймовочкой?

## 2. Сон или нечто большее

Финал пушкинской «Сказки о золотом петушке»: старик-кудесник просит отдать ему девицу, царь его убивает, петушок убивает царя, девица исчезает.

Вопрос, который всегда возникал у меня по его поводу, можно сформулировать примерно так: что было бы, если бы он ее отдал? Она бы не исчезла? Или петушок бы просто не клюнул царя, и он бы остался жив? И что? Ведь сыновья-то его уже погибли. И если у него вдобавок еще и девицу заберут, то тогда зачем вообще это всё? В чем «намеки и молодцам урок»? В том, что не стоит давать таких расплывчатых обещаний («волю первую твою я исполню как свою»)? Или что если дал, нужно держать? Но как это сдерживание обещаний связано вообще со всем происходящим?

Вопрос этот на самом деле не такой простой, и для того чтобы хотя бы подойти к ответу на него, надо приложить некоторые усилия. Во-первых, тут стоит оставить в стороне то, что любовь как таковая ставится этим текстом под сомнение: ну и что, что влюбился старик — держи слово (то есть это не высшая ценность и даже не классицистский выбор между чувством и долгом, потому что никакой девицы на самом деле нет и не было — «а царица вдруг пропала, будто вовсе не бывала»). Дело даже не в этом, а в том, было ли все вообще на самом деле?

Вполне очевидно, что вся история с шамаханской царицей подстроена от начала и до конца. И вполне очевидно, подстроена самим звездочетом и скопцом. Зачем? Совершенно непонятно из текста. Для того чтобы проучить царя? А какое ему (скопцу) до царя дело-то? Царь обратился к нему за помощью, мог и отказать. Мог и помочь. Зачем ему такая сложность? Зачем наколдовал он этот морок? И где его (морока) границы? То есть понятно — девица не настоящая, а вот смерть — наоборот. А смерть сыновей? Если бы царь отдал шамаханскую царицу скопцу — ожили бы?

Вернемся к началу. Что хотел царь? «Покой себе устроить». У него это не получалось, он «инда плакал», «инда забывал и сон». Звездочет дарит ему петушка, кричащего: «Царствуй лежа на боку», — и царь именно так и царствует. Спит все время. Будит его только петушок.

И история с царицей так же начинается с побудки («Вот однажды царь Дадон страшным шумом пробужден...»). Отослав первого сына, царь снова засыпает («Шум затих, и царь забылся»). Но вот дальше упоминаний о побудках нет. Ни перед походом второго сына, ни перед собственным выступлением. Не во сне ли происходит все остальное действие? Отправление второго сына, собственный поход? И — соответственно — убийство и смерть?

Но чей это сон? Царя? Кто его видит? И кто рассказывает о нем? И если царя, почему он не просыпается тут же? Почему сюжет останавливается на этом месте?

Можно сказать и так: если это сон царя, то почему он не останавливается на месте смерти: то есть убийство не равно просыпанию. Кто видит исчезновение девицы? Это не может быть некий реальный свидетель (свидетель чего? — сна?), не может быть сам сновидец (ну конечно, в случае, так сказать, классическом). То есть, если бы он отдал девицу — то понятно — он бы, вероятно, проснулся туда, в тот момент, когда сыновья еще живы, и только первый отправлен в поход. Но вот он не отдал и...

В принципе — перед нами традиционный китайский сюжет. Некто (после разговора с даосским или буддийским мастером) засыпает, наутро (как бы) просыпается, проживает жизнь (становится императором, затем империя рушится, он познает и нищету, и богатство, и любовь, и смерть близких) и в конце концов в момент смерти просыпается туда, обратно, в утро после разговора. Ну и, естественно, проснувшись, понимает тщету, так сказать, и иллюзорность даже не столько мира, сколько страстей человека. Но невозможность, непросыпаемость сновидца делают его и не традиционным, и не китайским.

Если мир — это сон Бога, и если Бог, как говорит Ницше, умер (а сон его продолжается, продолжает сниться — кому?), то кто может проснуться? И куда? И кто рассказчик этой истории? И кто — слушатель? И есть ли у этого слушателя хоть малейшая возможность убежать из этого сна мертвого царя? Так и не просветлившегося, вероятно, по причине смерти рассказчика его истории.

Или же нет? И на самом деле это еще даже не урок о просветлении, а урок о необходимых для его начала условиях? То есть урок, смысл которого сводится к тому, чтобы хорошие молодцы научились наконец отвечать за свои обещания, как бы им этого ни не хотелось и как бы тяжело это ни было? И что до того, как они этому не научатся, никакое пробуждение (прямое или переносное) в принципе невозможно. И что не распростились с самым (как тебе кажется) дорогим, ты так никогда и не узнаешь о том, что ничего этого — якобы дорогого — на самом деле и не было. И вообще о том, что весь этот твой так называемый мир — всего лишь сон, из которого у тебя была возможность проснуться. И так и будешь вечно пребывать в этом своем сне, как в «объективной реальности», даже после собственной смерти.

### *3. Две версии истории Буратино*

Папа Карло изготавливает Буратино, и тот оживает. Но и у Карабаса Барабаса куклы — живые. Не потому ли, что они тоже имеют какое-то отношение к пространству, в котором он появился на свет? Не в месте ли дело? То есть в том месте «за дверью», ключик от которой был потерян Карабасом Барабасом? Не место ли дарует жизнь? И если да, то что это вообще за место? И главное — откуда у Карабаса был ключ от него?

Тут есть одна деталь. Борода Карабаса Барабаса. Огромная, длинная, тащащаяся за ним по земле, обматывающаяся несколько раз вокруг дерева в сцене боя с куклами, не дающая ему встать из-за стола в харчевне «Три пескаря». Борода Короля-под-горой (Артура, Карла Великого, Фридриха Второго, о котором текст пятнадцатого века говорит буквально: «Он сидит перед столом, вокруг которого несколько раз обросла его борода»). Короля, погребенного где-то в волшебной пещере. Спящего в ней вечным сном до дня суда. Император спит, борода растет, заполняя все пространство пещеры. И этот вечный сон тоже связан как-то с качеством самого места, с волшебством пещеры, с пространством, где уже сбылось предрекаемое апокалипсисом, и времени уже нет.

Впрочем, разбегающиеся (в середине книги) от Карабаса Барабаса куклы — сделаны ли они им? То есть прямо ли Карабас равен Карло? Или они часть той утвари (куклы-слуги, изображающие челядь, рабов и домашних), которую клали в могилу вместе с покойниками еще египтяне?

Если это так, то не за ними ли отправился в мир Карабас, покинув свою пещеру, в которой спал вечным сном? Отправился, нашел, но потерял ключ и не может вернуться.

Гностическая, в сущности, легенда.

Привратник (Карло), не знающий ничего и не догадывающийся ни о чем, но пропитываемый духом места (и начинающий в отсутствие хозяина вести себя как хозяин). И знающий, но бессильный и озлобленный хозяин кукольного театра, единственная цель которого — вернуться.

Кем он был раньше? До того, как выбрался в мир? До погребения? Загадка.

Древние боги повержены. Куклы, рабы, челядь, глиняные болваны захватывают мир, переустраивают его на свой собственный лад. Вторгаются в святая святых. И то, что находилось там, за железной дверью, по ту сторону смерти, переустраивается, подлаживается под них, превращаясь в то единственное, что может отвечать их кукольным представлениям. Новые хозяева обретают свой вариант вечности. Чудовищный, по сути (хотя и не так далеко от банки с пауками ушедший): театр, в котором вечно будет идти одна и та же пьеса о том, как куклы завоевали себе этот театр, в котором вечно будет идти пьеса о том, как куклы...



На первый взгляд, история Буратино — история куклы (в названии итальянского оригинала это даже подчеркнуто — «Пиноккио, история одной куклы-марионетки»), то есть книга — вариант сюжета (мифа, можно даже сказать) об оживающей кукле, скульптуре или статуе. Вариант «Голема», «Пигмалиона», «Каменного гостя». Но это не совсем так. Буратино — изначально живое существо. Он подает голос и вмешивается в события еще будучи полем, еще до своего рождения, до сотворения. Он ссорит Джузеппе и Карло, он смеется, он дразнится, хулиганит и безобразничает. То есть проявляет именно те стороны своего характера, которые будут присущи ему и после появления на свет. Карло же с Джузеппе лишь помогают ему оформиться. И в этом смысле Буратино, конечно, не столько голем, не столько ожившая кукла, сколько альрауне, мандрагора. Изначально визжащее, ругающееся, беспокойное существо, используемое в конечном счете для поиска кладов скрытых в стенах (в том числе и за куском старого холста с нарисованным на нем очагом). Хотя, вероятно, ни папа Карло, ни Джузеппе, затеявая всю историю, об этом и не догадываются.

Альрауне — один из героев романтического пантеона. Но в отличие от остальной романтической нечисти (големов, вампиров, разнообразных Франкенштейнов, оживших мертвецов), для XX века нельзя сказать, чтоб популярный. Роман Эверса — скорее исключение. Да и сам Буратино не типичный альрауне. Мало схожий со своими романтическими предшественниками — с Корнелием Непотом Арнима или Цахесом Гофмана. Хотя с последним его и роднит весьма выразительная внешняя деталь, дословно воспроизводимая текстом, — *die lange spitze Nase* (длинный острый нос) — у Цахеса, впрочем, не бросающийся в глаза, а у Пиноккио так и вовсе вполне себе округлый.

Хорошо, Буратино — альрауне. Однако в книге мотив этот не самоценен. Он сплетается с другими, утрачивая в этом сплетении собственные характеристики, разрушая себя.

Мотивы сплетаются в тот момент, когда куклы Карабаса Барабаса узнают Буратино. Для них он, конечно, своего рода мессия. «Это же настоящий Буратино!»

Он один из них. Недостающее звено, отсутствовавший фрагмент пазла. Как же так? Ведь полено, из которого сделан Буратино, подарил Карло Джузеппе? А ведь он вроде бы никакого отношения ни к дверце, ни к ключику не имел? Здесь и скрыт двигатель сюжета. То, что Джузеппе передает полено Карло — случайность для этих персонажей, но не для самой истории. Ведь все начинается с того, что полено не дается Джузеппе (который хочет сделать из него ножку для стула). Что оно? откуда оно? как оно к нему попало? сколько до него путешествовало по свету? И сколько его (полена) собратьев сгорело в огне нарисованного очага? Поди знай (как говорили когда-то на заре моей туманной юности люди, не желающие отвечать на очевидные вопросы).

## Аякс

Как это ни странно, но «Аякс» Софокла в определенном смысле составляет вполне явную параллель «Елене» Еврипида. И там и там основное событие пьесы связано с тем, что все не то, чем оно нам кажется. Мир полон призраков, фантазмов, симулякров, являющихся перед нашими глазами по воле богов. Греки идут освободить Елену, но никакой Елены в Трое на самом деле нет. Есть лишь ее эйдолон, созданной Герой. Аякс сражается с Агамемноном, пленит Одиссея, но никаких Агамемнона с Одиссеем нет, есть лишь крупный рогатый скот, которого он принимает за вождей. Белый баран, которого он хлещет бичом, думая, что перед ним его обидчик.

В какой-то момент морок спадает, человек остается один на один с плодами рук своих, и нет никаких оправданий. Добро пожаловать в пустыню реальности, Нео.

Человек — игрушка в руках богов. И здесь ничто ничего не значит. Аякс — величайший воин, честнейший, прямой, бесхитростный, стоящий за товарищей, действительно достойный награды, но перед лицом произошедшего все это — неважно.

Пораженный открывшимся ему зрелищем, Одиссей шепчет:

Так, значит, все мы,  
Все, что землю вскормлены, не боле,  
Как легкий призрак и пустая тень.

И Афина, довольная понятливостью своего протеже, подтверждает:

Так рассуждай и впредь, мой друг, и бойся  
Богов надменным словом оскорбить  
Пусть ты сильнее других своей десницей,

И пусть бездонней всех твое богатство, —  
Не дай душе гордыней обольститься!  
Ты видишь сам: все счастье человека  
Дня одного добыча или дар.  
К благоразумным милостивы боги,  
Но ненавистен сердцу их гордец.

Но что же именно сказал Аякс против богов? В чем явил гордыню? В том, что посчитал себя достойным?

Дело в том, что здесь есть один, как мне кажется, определяющий момент. Не столько в трагедии, сколько в самой истории, в мифе. История Аякса отличается, например, от истории Ахилла тем, что она рисуется и воспринимается как частная история, то есть история человека, от которого ничего не зависит. То есть я имею в виду — не зависит вообще, в глобальном смысле, в смысле тех событий, в которые вовлечены все, — и боги, и люди, которые, собственно, и формируют горизонт происходящего.

С точки зрения развития глобального сюжета Аякс — никто. Не Филоктет, не Неоптолем (чье присутствие под стенами Трои необходимо для победы, так как включено богами в список обязательных условий). От его присутствия или неприсутствия ничего не зависит. И по большому счету, это означает отсутствие выбора. Выбор присутствует лишь у тех, кто важен. А важность, в свою очередь, измеряется чем-то, что стоит даже над волей богов. (Здесь, кстати, любопытно, что и присутствие Одиссея ничего не значит. Да, мы знаем, что это Одиссей придумал способ, благодаря которому Троию в конечном итоге взяли, но сам он не входит в шесть обязательных условий взятия Трои, и это значит, что если бы его не было, Троию взяли каким-то другим способом, возможно более кровавым.)

Что значит отсутствие выбора? Ну, вот, например, Ахилл, про которого текст Илиады нам прямо говорит, что у него выбор есть — погибнуть под станом троянцев и заработать бессмертную славу, или вернуться домой и прожить долгую жизнь. Понятно, что в одном случае Троя будет взята, а во втором — нет. Однако связано это вовсе не с тем, что Ахилл — величайший герой. А с тем, что он — потомок Эака, а наличие потомка Эака в греческом лагере — обязательное условие. Именно для выполнения этого условия после смерти Ахилла Одиссей отправляется к его сыну.

Но ведь, с фактической точки зрения, и Аякс является потомком Эака. Они с Ахиллом вообще — двоюродные братья. Вот только в отличие от истории с Неоптолемом сам по себе этот факт как бы вообще игнорируется. Или даже так: он становится важен только после того, как никого из потомков Эака не осталось под стенами Трои. Но даже и тогда все обходится без упоминаний об Аяксе как о ком-то, от кого что-то могло бы зависеть (как говорит Неоптолем в «Филоктете» Софокла: «Раз умер мой отец, то мне лишь одному судьбой дано взять Илион»).

Любопытно, что история соревнования Аякса с Одиссеем за оружие распадается на два сюжета. Первый — собственно «спор об оружии», столь популярный у римлян и восходящий к утраченной пьесе Эсхила, и второй — «безумие Аякса», восходящий к Софоклу. Причем оба практически исключают друг друга (там, где описывается спор, выпускается безумие, и наоборот).

Наиболее полное развернутое описание спора мы можем найти в «Метаморфозах». И центральным эпизодом там будет собственно спасение Одиссея (то, как оно описано Аяксом). Сначала он рассказывает о том, как это было, окружающим:

Кличет товарищей; я подбежал и гляжу: он трепещет,  
Бледен от страха, дрожит, приближение чувствуя смерти,  
Тяжкий поставил я щит и лежащего им прикрываю,  
И — хоть мала эта честь — спасаю ничтожную душу.

А затем обращается к самому спасенному (спорящему с ним за щит):

Если упорствуешь ты, вернемся на прежнее место,  
Всё да повторится: враг, и рана твоя, и обычный  
Ужас. Таись под щитом и со мною за ним состязайся!

Вообще этот мотив — то, что Аякс спасает Одиссея от смерти, прикрывая его щитом, и спасенный становится причиной его гибели, — для римлян оказывается чуть ли не самым важным. Аякс у Пакувия произносит сакраментальное: «Должен ли я был его спасти, чтобы выжил тот, кто меня погубит?», — и нам известно, что именно эта трагедия (или сцена из трагедии) была выбрана распорядителями для исполнения на погребальных играх в честь Цезаря, «чтобы возбудить народ против его убийц».

Овидий обходится вовсе без убийства скота. Пакувий, вероятно, тоже. Проигравший в споре Аякс бросается на меч от обиды.

И здесь — возвращаясь к судьбе: Аякс тот, кто — кажется — стремится к миру. К справедливости. Проявляет то, что мы теперь называем доброй волей. Одиссей не помогает придавленному лошадьё Нестору, но когда сам просит о помощи, Аякс помогает ему. То же с Гектором. Аякс сражается с ним целый день, и они расходятся мирно, чуть ли не друзьями, обменявшись подарками — пурпурный пояс Аякса на меч Гектора. И в результате все равно — срабатывает и то, и то. Тело Гектора тащат по земле за пояс Аякса, Аякс же оказывается убит мечом Гектора (пусть он на него и бросается сам).

За что же в результате наказан Аякс? За, как бы мы сейчас сказали, чувство собственной важности. Одиссей, с самого начала убедившийся в том, что всё — ничто, пустая тень, тем не менее всю вторую половину пьесы отстаивает право Аякса на то, чтобы быть похороненным, спорит с Агамемноном (хотя всё — повторюсь — ничто). И здесь, мне кажется, важно это «хотя». Не «из-за того», а «несмотря на». Ведь если ничего нет, если все мы — пустая тень, то вроде бы и ничего не важно. Но тут-то как раз все наоборот. И это уже практически стоическая позиция: да, всё пустая тень, да, от нас ничего не зависит, но — тем не менее (поступай праведно, делай, что должен, не делай того, чего не хотел бы, чтобы сделали тебе, и проч.). В этом смысле Аякс проигрывает ровно в тот самый момент, когда задает свой сакраментальный вопрос о том, следовало ли ему спасти тех, кто в конечном счете его погубит. Потому что именно в этот момент он вносит в это идеальное описывающее мир уравнение себя. Переподчиняя собственный поступок собственной же выгоде. Одиссей же в конце пьесы как бы отказывается от себя. От собственного отношения, привязанности, вражды: Аякс должен быть похоронен, остальное — неважно.



Собственно, с этим отказом оказывается связано и все, что с ним происходит в дальнейшем. *Ностос* Одиссея (его возвращение, сама эта возможность) реализуется не просто как альтернатива *клеосу*, но в последовательной поэтике отказа: от славы, от имени, от друзей, от имущества, от товарищей по плаванию, от бессмертия. В конечном итоге он возвращается домой без всего. Голый, в чужой одежде, без корабля, без спутников. Но и этого мало. Афина забирает у него еще и облик. Его вид (*эйдолон*).

Одиноким, превратившимся в еле дышащего старика, Одиссей выбирается на родной берег. Туда, откуда он некогда отплыл к стенам Трои и куда так хотел вернуться. И здесь с ним происходит нечто обратное тому, что произошло в свое время с Аяксом (и что для греков было вообще едва ли не главным) — узнавание. Сначала пес, потом кормилица, затем жена. Трижды те, кому нужно, те, кто верен, узнают его, скрытого под личиной. И собственно это узнавание (узнавание чего-то скрытого, узнавание в чем-то того, что было) и есть возвращение. Морок спадает, из-под личины старика проступают родные черты. Тот же, кто не способен узреть их (женихи, предатели), — обречен на гибель. И это вообще как бы общее место. Всего лишь частная реализация некоего глобального закона.

В отличие от Одиссея, Аякс лишь думал, что мстит, думал, что восстанавливает справедливость, думал, что боги на его стороне. Но на самом деле все происходящее с ним было — пустым сном. Видением без узнавания. Провалом, как бы мы сейчас сказали, в виртуальность. В некую индивидуальную реальность, созданную травмированным самолюбием. Гипертрофированным чувством собственной значимости и нежеланием принять реальность, в которой все, что он делает, оказывается неочтенным. Рождающееся в душе желание мести выходит на поверхность, и — кто знает — если бы не насланные Афиной видения, чем бы все это в результате обернулось для реальных Одиссея и Агамемнона (а следовательно, и для всех греков).

О Гамлете, ушедшем вслед за Призраком, Гораций говорит Марцеллу: «Он одержим своим воображеньем» (и это притом что Призрак, с которым он разговаривает, виден не только Гамлету, но — тем не менее). Собственно же происходящее далее (смерть Полония, смерть Офелии, смерть Клавдия, смерть Гамлета, а также сам этот конечный переход Дании под руку Фортинбраса) есть не более чем следствие этой одержимости.

Проваливаясь внутрь себя, в реальность мечты (в которой он мстит) Аякс как бы обрубаёт для себя саму возможность возвращения в реальности. То есть возможность того, что произойдет с Одиссеем.

Однако что значит само это его «возвращение»? Куда именно возвращается Улисс?

Мы знаем, где находится Троя. Знаем дворец Приама. Могилу Гектора. Но ни могилу Одиссея, ни даже собственно гомеровскую Итаку (не имеющую ничего общего с современным одноименным островом) мы так и не нашли (и никогда не найдем, что бы там ни говорили местные археологи). Потому что возвращение — всегда возвращение в никуда. Растворение в нигде. Недоступном ни для внешнего мира, ни для внешнего времени. В мире возвращения всегда цветут те же цветы, что были посажены матерью. Пенелопа всегда ждет (сколько времени бы ни прошло), ковер всегда ткется и расплетается за ночь. А бесконечно пирующие женихи так ничего и не могут с этим поделывать. Бессмертные олимпийских богов и вечность, царящая внутри возвращения, не равны между

собой. Первое рано или поздно заканчивается, второе — не заканчивается никогда просто в силу своей невозможности. В которой нет ни самой текущей вдаль реки времени, ни чего-то, что в этом времени бы изменялось и, значит, могло бы закончиться.

При этом (главный парадокс) возвращение не означает повтор. Или, вернее, означает, но этот повтор никогда не является просто повторением. Потому что, хотя все и остается прежним, меняемся сами мы — вернувшиеся. И в этом смысле это что-то вроде того, о чем Борхес говорил в «Пьере Менаре» (и затем Пелевин повторил в «Чапаеве» устами простеца-казака, отвечающего на вопрос Петьки: нет, ваше благородие, вы этой песни никогда слышать не могли. Потому что господин барон ее специально для нас написал. А что в ней такие же слова, как в той, старой, так это просто для того, чтобы нам ее было легче запомнить). И правда — форма не имеет никакого значения, важно лишь то, что мы можем увидеть за ней.

Одна из моих любимых театральных историй связана с постановкой «Трех сестер» во МХАТе в 1940-м году. Или, вернее, с речью Немировича, которой была предварена работа над этой пьесой (некогда уже ставившейся в том — еще дореволюционном — МХАТе, а затем снятой в связи с политической конъюнктурой и вот снова принятой к постановке). Важно понимать, сказал Немирович, обращаясь к группе, что то, что мы делаем, не возобновление того, старого нашего спектакля. Мы даже не возвращаемся к той пьесе. Той пьесы уже нет. Есть другая. Новая. То есть как бы на самом деле та же, но мы должны на нее взглянуть так, как будто бы она написана сейчас. Мы должны подойти к ней с точки зрения всего нашего нового опыта, всего пережитого нами за эти годы, и тогда — и только тогда — нам откроется ее подлинное содержание («Пьер Менар», кстати, был написан Борхесом ровно тогда же, в том же самом году, в котором Немирович произнес перед группой МХАТа эту безбожно перевернутую мной сейчас просто из нежелания искать оригинал речь). В результате спектакль, премьера которого была сыграна в 1940-м, стал едва ли не лучшим спектаклем зрелого МХАТа. И уж точно — единственным живым спектаклем, шедшим в этом театре на протяжении всех сороковых и первой половины пятидесятых.

Иными словами, конечно, возвращение возможно. Просто стоит помнить о том, что, возвращаясь, мы всегда возвращаемся не туда, где когда-то были. Не в тогда. Единственное место, куда мы можем вернуться, — это сейчас (и быть может, на самом деле именно возвращение и есть единственный способ, которым мы можем там оказаться). Потому что на самом деле возвращение — это такой как бы, может быть, просто чуть более сложный (но в то же время и более надежный) способ овладения реальностью. Овладения в полном объеме, в том виде, какова она есть, в противовес тому, какой она была в горизонте ожидания предполагаемого будущего (имеющего обыкновение так никогда и не наступать).

## Еще одно возвращение

Убирался в квартире и послушал на «Арзамасе» лекции Хоружего об «Улиссе». Когда-то, в девяностые, я читал его комментарии и пояснения к «Улиссе»

в трехтомнике, но, признаться, уже совсем забыл, о чем там шла речь. А тут — почему бы и не послушать.

Надо сказать, что говорил он, наверное, то же самое, что и писал в начале девяностых. Сужу по тому, что в процессе поймал себя на том, что в голову мне пришла некая мысль, и я вдруг вспомнил, что она ко мне уже приходила. Обрадовался ей как родной (я вообще, как известно, уверен в том, что у них — то есть у мыслей, я имею в виду — собственная жизнь, и они к нам действительно лишь заходят). Так вот, вкратце.

В лекциях об «Улиссе», которые я тут послушал, Хоружий на вопрос: «Почему главный герой романа еврей?» — отвечает: потому что это бахтинская вневенность. Роман о Дублине, дублинцах, ирландских проблемах, и — следовательно — для того чтобы описание всех этих проблем было адекватно, герой не должен быть ирландцем. То есть он должен быть одновременно и внутри всего этого (все это видеть, понимать), но в то же время быть отстраненным.

И это, конечно, хороший ответ, но только на другой вопрос. Не на вопрос, почему Улисс — еврей, а на вопрос, почему не ирландец. Он ведь мог бы быть и кем-то другим. Но тут встает уже другой вопрос: кем? Англичанином? Но тогда ирландские проблемы, увиденные глазами англичанина, не будут уже казаться (во всяком случае, для ирландцев, борющихся как раз за свою культурную и политическую автономию от англичан) правильно увиденными и адекватно отраженными. То есть англичанином он точно быть не может. Тогда может — немцем? Или австрийцем? (Джойс ведь сам жил в Австро-Венгрии — в Триесте — в момент начала работы над романом). Но здесь дистанция получается географической (и — после Первой мировой — еще и политической), включающей в себя ненужный и как бы неуместный контекст (почему герой покидает свою родину, почему он переезжает в Ирландию, почему именно в Ирландию). Топос здесь оказывается очень важен именно как привязка — кровь и почва: одно зависит от другого и формируется им. Каждый из европейских народов имеет свою землю, свое место, и уход со своего места равнозначен отказу от своей природы, своего предназначения (что для ирландского национального ренессанса, частью которого является роман, просто невыносимо). Иными словами, выбор еврея в качестве главного героя оказывается в первую очередь определен тем, что еврейский народ (во всяком случае тот, частью которого является ирландский еврей Блум) — народ без почвы, без собственной земли, собственного государства. Без собственного топоса. То есть еврей Блум, проживающий в Ирландии, — не ирландец (и поэтому удовлетворяет требованиям вневенности), но при этом еще и не кто-то другой.

Так вот (Хоружий сюда уже не заходит в своих размышлениях, но), у меня — в тот момент, когда я додумываю до того места — упорно возникает одна и та же мысль о том, что, как это ни странно, но похоже, что именно это обстоятельство и оказывается чуть ли не решающим для той формы, которую в конечном итоге принимает роман (причем здесь даже не важно: так это все было задумано или все получилось «само собой»). Как известно, план романа в процессе его написания менялся. Гомер все больше и больше отходил на задний план. И в конце концов у Джойса получилась не «Одиссея», а нечто как бы противоположное ей — то есть роман о невозможности возвращения. О том, что все всегда уезжают навсегда, и о том, что возвращаться не только некуда,

но и некому. Но здесь (если вернуться к национальности героя и ко всем этим, с одной стороны, прогнозируемым, но с другой — само по себе возникающим в романе отзвукам и параллелям) конструкция гомеровской «Одиссеи» как бы автоматически начинает накладываться на мессианский сюжет (увиденный, естественно, не из христианской перспективы, а именно как еврейский): пришествие мессии, как известно, напрямую связано с реконструкцией (или воссозданием) разрушенного римлянами иерусалимского храма, а воссоздание иерусалимского храма напрямую связано с возвращением еврейского народа из изгнания. То есть вопрос о возможности (или невозможности) возвращения в контексте национальности главного героя становится вопросом религиозным. Или — как минимум — квазирелигиозным (если учитывать возможность возвращения народа в землю Израиля не для строительства храма).

Хоружий говорит, что инверсия, переворачивание становятся у Джойса основным приемом. Однако это не столько прием, сколько закономерный итог. Если герой еврей, то есть человек без собственной почвы, собственной страны, без собственного места в мире, то куда он может вернуться? И здесь как бы вдруг оказывается, что в этом переносе начинает раскрываться какой-то совершенно не заложенный в него изначально смысл. Потому что, во-первых, на иврите возвращение — это *тшува*. Но *тшува* — это также покаяние. И это такой именно еврейский способ мироописания (в русском слове «покаяние» тот же корень, что и в слове «цена», и каяться здесь — платить некую цену, виру. В греческом покаяние это *метанойя*, то есть некая перемена ума, которая должна привести к правильному пониманию, к тому, чтобы больше не совершать ошибок, не грешить. В иврите же это именно — возвращение: тот путь, который должен проделать народ, для того чтобы вернуться обратно к Торе и через нее к Богу).

В романе (который писал Джойс) всего этого, естественно, нет. Ничего подобного им не подразумевалось, ни в какие подтексты не закладывалось, да и вообще вряд ли Джойсу были известны (или интересны) еврейские проблемы (ну, в лучшем случае на уровне какого-нибудь Вейнингера). Однако в романе, который оказался им написан, — все это есть. Причем вовсе не потому, что «автор мертв», а как раз — наоборот — потому, что жив (во всяком случае, жив внутри своего произведения).

В чем, собственно, основная идея Одиссеи? В сущности, она может быть выражена одним словом: *ностос* (возвращение). Речь, однако, идет не просто о возвращении заглавного героя на Итаку.

Как говорит в «Греческой мифологии и поэтике» Грегори Надь (со ссылкой на «Миф о возвращении» Дугласа Фрейма): корень *\*nes-*, лежащий в основе греческого *nostos*, означает не только «возвращаться домой», но и «возвращаться к свету и жизни». И именно это значение и воплощено в организации гомеровской поэмы: «иначе говоря, в основе “Одиссеи” лежит символика воскрешения после смерти»<sup>2</sup>.

Но ведь и *тшува* в еврейской традиции (вплоть до позднего хасидизма) понимается именно в этом смысле — то есть в контексте возвращения к жизни. Недаром же Мителер Ребе (второй любавический рабби) в предисловии к «Шаарей тшува» цитирует Йехезкэля: «*шуву, шуву... ве-лама тамуту?*»

2 Надь Г. Греческая мифология и поэтика / Пер. Н. Гринцера. М.: Прогресс-традиция, 2002. С. 129.

(«вернитесь, вернитесь... зачем умирать?»<sup>3</sup>) и говорит об аспекте «света и жизненности, которые приходят посредством *тшувы*»<sup>4</sup>.

Собственно, это, на мой взгляд, и есть — центральный момент. Джойс, как известно, не просто не верил в возможность воскрешение, но именно утратил веру в результате глубокого личного переживания. И в этом смысле «отход от изначального плана» (то есть от плана буквального перевоспроизведения «Одиссеи») абсолютно закономерен. Невозможно полжизни писать о возвращении, в которое ты не веришь. Даже если ты хочешь написать что-то подобное, в реальности — ничего не получится.

Блюм — еврей. И это его качество не просто удовлетворяет требованиям внеаходимости, но означает и простую истину: еврею (в отличие от ирландца, немца или англичанина) просто некуда возвращаться. Его Итака давно погребена где-то на дне Леты. И очевидно (то есть для Джойса — очевидно), уже никогда не всплывет.

Однако Джойс, как известно, был не очень хорошим пророком (во всяком случае, все его пророчества относительно даже близкого будущего не сбывались). «Улисс» был начат в 1914-м (как раз в год создания Еврейского легиона, ставшего первым шагом к возрождению еврейской государственности), в марте 1918-го (то есть через четыре месяца после опубликования Декларации Бальфура) начинается публикация первых глав в «Литл ревью», и, наконец, в 1921-м (за год до получения Британией мандата на Палестину) работа над романом завершается. Еще через год начнется четвертая алия и движение за возвращение уже, по сути, будет неостановимо.

Сегодня — ровно через сто лет — все это выглядит, конечно, ужасно странно. Или даже не «странно» (неправильное какое-то слово), а — грустно? трогательно? (трудно подобрать подходящее определение). Чем более невозможным становится возвращение в «Улиссе», тем ближе и возможнее оно становится в реальности. Да, конечно, такого скопления войн, революций, исходов целых народов — да просто такого количества смертей, — как в промежутке между 1914-м и 1948-м, человечество не знало никогда (и будем надеяться, никогда больше не узнает). И тем не менее само по себе это движение было скорее обновлением, чем крушением.

Модернизм как проект был вызван Первой мировой. То есть, естественно, не самой Первой мировой, а тем ощущением гибели мира, невозможности продолжения чего бы то ни было в тех формах, в которых оно существовало, казалось бы, всегда (отсюда, собственно, и отказ от самих этих форм). И главное внутреннее ощущение здесь, конечно, — соединение ужаса и радости (в первую очередь радости освобождения, ломки старого). И только потом (и только — в крайне редких случаях) — одновременно — и попытки удержания разлетающихся осколков.

Собственно, «Улисс» и возник изначально как одна из таких попыток удержания (пересборки, воссоздания заново всего того, что разлетелось). Превратившейся лишь в свидетельство о невозможности. Время в романе фактически останавливается: один день на почти тысячу страниц текста — осколки пови-

3 В синодальном переводе: «Обратитесь, обратитесь... для чего умирать вам» (Иез. 33:11).

4 *Шнеури Д.-Б.* Шаарей тшува ([http://chassidus.ru/mayanotecha/miteler\\_rebe/shaarey\\_tshuvo\\_hakdama.htm](http://chassidus.ru/mayanotecha/miteler_rebe/shaarey_tshuvo_hakdama.htm)).

сают в воздухе как на стоп-кадре. И параллельно — за границами этого стоп-кадра, в непроникающей в него реальности — все идет своим чередом.

## Любовь к дальнему

Посмотрел тут в гостях фрагмент фильма про Жеглова (который показывают на 9 мая с той же стабильностью, как «Иронию судьбы» на Новый год), послушал, о чем говорит народ, и вот что — в который раз уже — пришло по этому поводу в голову: любовь к дальнему — то, из-за чего человек бросает дом и уходит на поиски счастья, — на самом деле в обычной бытовой жизни не столько пространственная характеристика, сколь временная. Причем будущее и прошлое здесь практически в равной мере соревнуются между собой. В этом смысле, бросая ретроспективный взгляд на нашу недавнюю историю, меня ничего не удивляет. В конце концов, что такое это страстное желание коммунизма, как не любовь к дальнему (к тому, что где-то там, в воображаемой дали)? И то же — вся эта любовь к нашему героическому прошлому, частным случаем которой является сегодняшняя истерия по поводу отмечания Дня Победы, все эти «можем повторить», «не позволим опорочить». В особенности — последнее. «Не позволим опорочить» — в подавляющем большинстве случаев на самом деле значит «не позволим приблизить, рассмотреть внимательно, не позволим вообще понять, что это там виднеется, почти скрываясь за горизонтом».

Хотя в целом, конечно, разница между будущим и прошлым в определенном смысле чувствительна. В первой половине XX века любовь к дальнему — как русская национальная черта — находит особо яркое выражение именно в способности игнорировать настоящее ради будущего. И в этом смысле вся вот эта революционная романтика (которую мы сегодня можем обсуждать серьезно, например по поводу прозы Платонова или съемок «Лапшина») в сниженном виде становится основой некой глубинной самоидентификации мифологического характера. Один из самых любимых народом советских фильмов (причем характерно, что — сериал) — «Место встречи изменить нельзя» — в частности, именно об этом. Потому что за детективным сюжетом (который, в реальности, не так важен) скрывается именно диспозиция противостояния тех, кто готов, сражаясь ради некоего прекрасного будущего, сегодня жить по трою в одной комнате в коммуналке, работать по 18 часов без выходных, жертвовать всем, и тех, кто ради сиюминутного личного блага, беззаботной жизни, ради сытого сегодня способен прирезать любого ближнего. Недаром центральной сценой фильма становится не притворство Шарапова проходящего проверку в банде (сюжетная доминанта) и даже не его разговор с Левченко (пропагандистская доминанта), а именно вбиваемое Жегловым в предателя:

— Ты не сознание, ты совесть потерял. Ты, когда пистолет он на тебя навел, не про долг свой думал... не про товарищей своих убитых, а про 50 тысяч выигранных. Да про домик в Жаворонках с коровой, да с кабанчиком.

— Да! — кричит в ответ трус и предатель. — Да! И про детишек своих тоже думал! Если меня убьют — ты, горлопан, кормить их будешь?! Ты их в люди выведешь? Я давно заметил! С тех пор, как выигрыш выпал мне. Возненавидели вы меня, и все вы стали по-другому ко мне относиться! Все стали по-другому смотреть! Как будто я украл. Украл этот выигрыш, а не государство мне

дало! Что я не пропил с вами, не растранижил свое, кровное! Государство мне дало. Надо было пропить с вами... Коньяк...

И тут наконец вступает в диалог та самая простая русская баба, которая как бы и детишек своих воспитывает (и поэтому приходится ей с Фоксом и с прочей мразью якшаться), но которая одновременно и совесть свою еще не потеряла: «Это он Фоксу сказал, что вы его здесь дожидались». И это уже — приговор. Потому что как бы оказывается, что нельзя одновременно и про кабанчика, и про товарищей убитых. То есть, иными словами, находиться одновременно и здесь, и за горизонтом. И в домике, и рядом с товарищами, о которых главное и единственное, что может быть сказано сущностно, — это собственно и прозвучавшее определение — «убитых». Потому что на самом деле любовь к дальнему (игнорирующая и презирующее всякое сейчас и теперь) в своей предельной форме и есть любовь к смерти. Или иначе: тяга к небытию. И никакой другой возможности достигнуть этого дальнего, кроме как умереть, в реальности не существует.

Один из самых любимых мной образов на эту тему, как ни странно, хотя и говорит также о России, принадлежит как раз дальнему (или, может быть, в нашем контексте лучше сказать — далекому). Это рассказ о «русской горячке» или, иначе, «сибирской истерии», который еще недавно столь популярный у нас Мураками вкладывает в уста героини одного из своих не самых известных романов — «К югу от границы, на запад от солнца»:

Ты слышал о такой болезни — сибирская горячка? <...> Я когда-то о ней читала. Давно. Еще в школе, классе в восьмом-девятом. Не помню только, что за книжка... В общем, ею болеют в Сибири крестьяне. Представь: вот ты крестьянин, живешь один-одинешенек в этой дикой Сибири и каждый день на своем поле горбаешься. Вокруг — никого, насколько глаз хватает. Куда ни глянь, везде горизонт — на севере, на востоке, на юге, на западе. И больше ничего. Утром солнце на востоке взойдет — отправляешься в поле; подойдет к зениту — значит, перерыв, время обедать; сядет на западе — возвращаешься домой и спать ложиться. <...> И приходит день, и что-то в тебе умирает... Что-то такое... Каждый день ты видишь, как на востоке поднимается солнце, как проходит свой путь по небу и уходит на западе за горизонт, и что-то в тебе рвется. Умирает. Ты бросаешь плуг и тупо устремляешься на запад. На запад от солнца. Бредешь день за днем как одержимый — не ешь, не пьешь, пока не упадешь замертво. Это и есть сибирская горячка — *hysteria siberiana*<sup>5</sup>.

Помимо самого этого образа (очень точного в отношении того, о чем мы говорили), любопытно так же и то, в какой момент он появляется в романе.

«К югу от границы, на запад от солнца» достаточно небольшая по объему книга, которую Мураками писал параллельно «Хроникам заводной птицы». Роман начинается как история детской любви: мальчик Хадзимэ и девочка Симамото, принадлежащие к послевоенному поколению беби-бума, ходят в одну школу, сидят за одной партой. Постепенно между ними возникает совершенно особый род близости, доверительные отношения, превращающиеся в любовь. Однако жизнь вмешивается, девочка переезжает, и отношения прерываются.

5 Мураками Х. К югу от границы, на запад от солнца / Пер. с яп. И. и С. Логачевых. М.: Эксмо, 2003. С 170—171. (Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.)

Дальше мы следим только за жизнью мальчика — он вырастает, переезжает в Токио, поступает в университет, заканчивает его, переживает несколько романов и в конце концов влюбляется в прекрасную девушку, у него рождаются две дочери, которых он тоже очень любит, он занимается любимым делом, но все равно в жизни его чего-то не хватает. Чего — он понимает в тот момент, когда снова встречается с Симамото. И дальше и следует сцена, в которой и возникают эти слова.

Она приходит к нему в бар, они разговаривают, затем он и она садятся в машину и едут к нему на дачу. Входят в дом, он достает пластинку с песней, которую они почти каждый день слушали в детстве, и ставит ее на проигрыватель.

Нат Кинг Коул пел «К югу от границы». Как давно я не слышал эту мелодию...

— В детстве, когда я ее слушал, мне страшно хотелось узнать, что же такое находится там, к югу от границы.

— Мне тоже, — сказала Симамото. — Знаешь, как меня разочаровало, когда я выросла и прочитала слова песни по-английски. Оказалось, он просто о Мексике поет. А я думала, там что-то такое...

— Какое?

Симамото провела рукой по волосам, собирая их на затылке.

— Не знаю. Что-то очень красивое, большое, мягкое.

— Что-то очень красивое, большое, мягкое, — повторил я. — Съедобное?

Она расхохоталась, блеснув белыми зубками:

— Вряд ли.

— Ну, а потрогать-то можно хотя бы?

— Может быть.

— Опять может быть!

— Что ж поделаешь, раз в мире так много неопределенности, — ответила Симамото.

Я протянул руку к спинке дивана и дотронулся до ее пальцев. Я так давно не прикасался к ней — с того самого дня, когда мы улетали в Ханэду из аэропорта Комацу. Ощувив мое прикосновение, она подняла на меня глаза и тут же опустила.

— К югу от границы, на запад от солнца, — проговорила Симамото.

— А на запад от солнца — там что?

— Есть места (с. 169—170).

Дальше следуют рассказ Симамото о сибирской горячке и финал диалога:

Я вообразил лежащего на земле мертвого сибирского крестьянина и заинтересовался:

— Но что там, к западу от солнца?

Симамото опять покачала головой.

— Я не знаю. Может, ничего. А может, и есть что-то. Во всяком случае — не то, что к югу от границы (с. 171).

После чего влюбленные наконец соединяются. Однако перед этим она добивается от него слов о том, что все происходящее происходит неслучайно:

Выслушай меня, Хадзимэ, — наконец заговорила Симамото. — Внимательно выслушай — это очень важно. Я уже тебе как-то говорила: серединка на половинку — такая жизнь не по мне. Ты можешь получить все или ничего. Вот главный принцип. Если же ты не против, чтобы все оставалось как есть, пусть остается. Сколько



это продлится — не знаю; постараюсь, чтобы подольше. Когда я смогу, мы будем встречаться, но если нет — значит, нет. Я не буду являться по твоему зову, когда тебе захочется. Пойми. А если тебя это не устраивает и ты не хочешь, чтобы я опять ушла, бери меня всю, целиком, так сказать, со всем наследством. Но тогда и ты нужен мне весь, целиком. Понимаешь, что это значит? (с. 173)

Требую осознанности в решении, она напоминает ему о реальности: работе, которую он любит, доме, в котором живет, жене, дочках, но он, признавая то, что все это действительно дорого для него, не колеблясь отказывается от всего:

Конечно, я их люблю. Очень. И забочусь о них. Ты права. И все-таки чего-то не хватает. Есть семья, работа. Все замечательно, грех жаловаться. Можно подумать, что я счастлив. Но чего-то недостает. Я это понял год назад, когда снова тебя увидел. Что мне еще нужно в жизни? Откуда этот вечный голод и жажда, которые ни жена, ни дети утолить не способны. В целом мире только один человек может такое сделать. Ты. Только с тобой я могу насытить свой голод. Теперь я понял, какой голод, какую жажду терпел все эти годы. И обратно мне хода нет (с. 173).

Какая связь у этих слов с тем, о чем мы говорили до этого? На самом деле, как ни странно, прямая. Нужно только присмотреться к деталям. Например, к самому названию романа (задающему основную модель для понимания происходящему), к диалогу героев о песне, звучащей в их счастливом детстве. Как поясняет Коваленин (лучший, на мой взгляд, переводчик Мураками на русский и большой знаток его творчества) в своем «Занимательном муракамиедении»: для начала, песни «К югу от границы» Нат Кинг Коул никогда не пел. Существует песня с тем же названием, которую исполняет Фрэнк Синатра. В этой песне действительно говорится о Мексике (здесь героиня не обманывает), но говорится о двух встречах: первая происходит в юности, юноша и девушка любят друг друга, дальше они расстаются, и когда юноша возвращается, он поспевает как раз на ее похороны. То есть, иными словами, тот ключ, который выдается читателю уже в названии, намекает на то, что на самом деле роман Мураками принадлежит к распространенному японскому жанру — рассказу о призраках.

Проанализировав многочисленные (совершенно невидимые русскому читателю) скрытые в деталях намеки, Коваленин восстанавливает подлинный (скрытый) сюжет: героиня давно умерла, перед нами всего лишь ее призрак. Но этот призрак приходит к герою, потому что на самом деле он нуждается в ней. «Иначе говоря, — пишет Коваленин (возводящий мировоззренческую конструкцию романов Мураками к Воннегуту), — умерший человек не перестает существовать. Если он хоть раз жил где-нибудь на свете, стоит только туда попасть — и ты найдешь его там же, на своем месте. Смерть всего лишь разлучает людей друг с другом, разбрасывает их по разным моментам Времени»<sup>6</sup>.

В поисках собственного «я» главный герой возвращается в свое прошлое и находит там свою несостоявшуюся любовь. То, что в реальности она уже мертва, — ничего не значит. Или, если сформулировать все это в самом общем виде: для того чтобы обрести надежду на будущее, нужно вернуться в прошлое (мысль далеко не новая, просто спрятанная, как та старуха, — под черными рубашками). И здесь я должен как бы снова повторить только что заданный вопрос: какая связь у этого с тем, о чем мы говорили? И снова ответить: мне кажется, прямая.

6 Коваленин Д. Суси-нуар. Занимательное муракамиедение. М.: Эксмо, 2004. С. 89.

Возвращаясь к разговору о прошлом и будущем, любви к дальнему и проч. вплоть до фильма с Высоцким про Жеглова. Самым любопытным из всего, что есть в этой истории (в том числе по отношению к настоящему) мне кажется вот эта занимаемая зрителем сегодня (а на самом деле заранее предуготовленная с самого момента создания) точка зрения, становящаяся прекрасной иллюстрацией к теме двоимирия советского человека. В действительности все эти мечтающие о прекрасном будущем герои фильма по отношению к его зрителю (как сегодняшнему, так и зрителю 1979 года — то есть года выхода фильма на экраны) находятся в уже далеком и практически недостижимом прошлом. Что, в свою очередь, порождает странную аберрацию: на самом деле зритель, смотрящий фильм (в особенности зритель поздний, тоскующий о советских временах), — далеко не герой, живущий где-то в коммуналке и работающий по 18 часов в угрозыске. И даже больше: он — скорее тот самый сменявший дело революции на домик и кабанчика предатель. Но предатель, не желающий знать о своем предательстве в метафизической перспективе. Не желающий его принять именно как смену горизонта — дальнего на ближний. И это, с одной стороны, очень простой, а с другой — очень странный момент.

По сути дела, сделав выбор в пользу реальности, человек (я сейчас имею в виду не человека вообще, а опять же условного зрителя фильма, страдающего героям) в некой метафизической перспективе все равно остается взыскующим этой любви к дальнему, к тому, ради чего он готов был бы отказаться от всего реального. Однако мечта эта сама по себе помещается в такую перспективу, в которой она с этой его настоящей реальностью никак не сталкивается. То есть, грубо говоря, речь идет не о том будущем, которое должно наступить в какой-то отдаленной перспективе по отношению к его действительному настоящему, а о будущем в представлении условного Жеглова или Шарапова (то есть будущем, в реальности так не наступившем). Потому что именно это будущее для зрителя, страдающего героям фильма, и есть (благодаря миметическому переносу) настоящее, правильное, то есть то, ради которого стоит все отдать.

Каково же то дальнее, ради которого в своем настоящем трудится условный советский герой (я не беру сейчас даже реальность, а только — ее отражения): построение коммунизма, справедливое общество, отсутствие социального деления, отсутствие классов, равенство, братство, мир во всем мире, прогресс и т.п.? И все это на самом деле остается совершенно неизменным (во всяком случае, там, в той реальности, в которой существуют те герои, в мечтах которых это будущее лишь и существует). То, что в настоящем будущем все случилось наоборот (победили буржуи, коммунизм не построен, вору, за которыми охотился Жеглов, так и продолжают гулять на свободе, и это уж не говоря о том, что сам ты в этом наступившем будущем работаешь на победившего врага), — совсем не важно.

Для сегодняшнего зрителя фильма о Жеглове сегодняшняя невозможность той прекрасной мечты о том прекрасном будущем превращается в мечту (или в зависимости от темперамента — в тоску) по тому прекрасному прошлому, в котором эта мечта была возможна. То есть, иначе говоря, для того чтобы оказаться в том будущем, нужно вернуться в то прошлое и стать тем, кто готов ради этого прекрасного будущего умереть.

Причем именно готовность умереть (но умереть в воображаемой перспективе) и является здесь определяющей. Не здесь, не сейчас, не в реальности, но

тогда и за то. Поэтому и мы сами, и детки в колясках, и папы на машинах, и не по принуждению, а со слезами на глазах.

Понимаете, как бы говорит нам Хадзиме, я, конечно, все это люблю и ценю, и это все моя жизнь, но есть что-то, какая-то жажда, которую ни работа, ни жена, ни дети не способны утолить. И единственный, кто может мне в этом помочь, — призрак моей прекрасной возлюбленной. И то, какую цену мне придется заплатить в результате за эту помощь, — меня совершенно не волнует.