

Вставная притча и текст-притча в прозе XX в.

Стоит только задаться целью и можно усмотреть притчевые смыслы едва ли не в любом художественном произведении, поскольку текст — это отдельный и самодостаточный мир, который критика и аналитика может принимать за притчевый «пример», «приклад», одновременно подыскивая к нему подходящее толкование, то есть «выклад». Таким образом, ни по жанру, ни по сумме формальных признаков художественная вещь может ничем не напоминать притчу, но притчевые смыслы извлекаются не из текста, а из связки «текст — его прочтение», «выклад» как бы навязывается тексту из внешнего по отношению к тексту слоя культуры. Характерно, что за притчу в этом случае может приниматься даже роман, цикл романов, в то время как самые эффектные формальные признаки жанра притчи обусловлены ее краткостью, словесной игрой, концентрацией, парадоксальностью. Игнорирование формальных сторон притчевого жанра, опора лишь на содержательные моменты обуславливает и тот факт, что чаще о «притчевости» тех или иных литературных форм чрезвычайно много говорит критика, в то время как научное постижение жанра затруднено и насчитывает не так уж много теоретических примеров. Нам хочется отмежеваться от критической традиции содержательного, тематического толкования текста в притчевом ключе, поскольку подобные толкования чрезвычайно обедняют смысловое поле произведения, намечая «единственно верную» стратегию понимания произведения.

Мы сосредоточим внимание на таких примерах из литературы XX в., которые напоминают притчу прежде всего по форме. Нередко притча в качестве вставки входит в роман, повесть, рассказ, ощущается внутри произведений этих жанров как чужеродное вкрапление, связанное с основным сюжетом множеством фигуральных связей. Из формальных признаков притчи нам бы хотелось подчеркнуть ее малую форму, создающую условия для словесной концентрации и геометрии, поэтому текст-притча или текст, стилизованный под притчу, не может быть большим по объему. Представить себе развернутую (предположим, романную) историю в качестве «приклада» без потери художественных достоинств пространного текста практически невозможно, потому что притча не должна терять свойств парадокса, который охватывается мгновенным впечатлением сознания, иначе она перестанет быть притчей.

Для начала мы рассмотрим два примера из Бунина: рассказ «В ночном море» и повесть «Чаша жизни»; в обоих случаях притча вставлена в обрамляющее ее основное повествование, но в «Ночном море»

сюжет притчи рассказывается, а в «Чаше жизни» он показан символически.

Вставная притча в рассказах И.А. Бунина

«В ночном море»: элегическое и притчевое. На пароходе, следующем из Одессы в Феодосию с остановкой в Евпатории, два молодых героя, один из которых неизлечимо болен, вспоминают пору своей молодости — таков сюжет рассказа 1923 г. «В ночном море». Поскольку за текстом обозначены время и место написания — «Приморские Альпы. 1923», становится понятно, что эпизод, положенный в основу повествования, остался в далеком русском прошлом. Таким образом, текст строится в дважды прошедшем времени: в невозвратном прошлом героев и автора. В рассказе два персонажа, каждый из которых по-своему примечателен: «очень прямой, с прямыми плечами» врач, он сдержан, скептичен, ироничен, и писатель, созерцательный и алеаторичный¹. Главенствует писатель: именно он уже сидит в кресле на палубе и наблюдает за происходящим, когда «человек с прямыми плечами» там только появляется, именно писатель первым начинает разговор и превращает «жизненный случай», связывающий его с собеседником, в притчу о сверхвременной и сверхчеловеческой страсти и, конечно же, на писателе лежит авторская тень.

«Господин с прямыми плечами» — счастливый соперник писателя, ради него писатель когда-то был оставлен возлюбленной, но теперь, через двадцать три года («Осенью будет ровно двадцать три. Нам с вами это легко подсчитать. Почти четверть века»²), ее уже нет в живых, так что повод для соперничества исчез, а давние события пропущены сквозь средостение времени³. Герои говорят о любви в отсутствие ее объекта, разговор носит почти «теоретический», отвлеченный характер, образ мертвой возлюбленной придает тексту элегическую тональность. В середине разговора писатель цитирует Пушкина, причем не вполне точно: «Из равнодушных уст я слышал смерти весть, /

¹ Позже, в «Речном трактире», Бунин повторит какие-то детали рассказа «В ночном море». «Речной трактир» — это тоже длинная беседа врача и писателя, правда, рассказ ведется только от лица врача, только о его жизни, а собеседник молча слушает.

² Здесь и далее тексты Бунина цит. по: *Бунин И.А. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Худож. лит., 1966–1967.*

³ «Уже это парадоксально – анализ эмоций, которых нет», — пишет о рассказе О.В. Сливичкая. (*Сливичкая О.В. Бунин: психология как онтология: О рассказе «В ночном море» // Концепция и смысл: Сб. ст. в честь 60-летия проф. В.М. Марковича. СПб., 1996. С. 288.*)

И равнодушно я внимал ей...» — вместо пушкинского «И равнодушно ей внимал я». Микроискажения поэтических цитат характерны для Бунина: в чужих цитатах, обильно приводимых в рассказах, Бунин часто меняет не ключевые, а периферийные слова или их местоположение в стихе, и от этого, во-первых, появляется ощущение целого пласта элегической лирики, которая проходит за текстом не в точном, а в несколько «подплывающем» виде, извлеченная из глубин поэтической культуры будто бы по памяти; во-вторых, известная цитата ближе «притягивается» к героям или автору, становится их словом, их сюжетом. В данном случае вместе с поэтической цитатой выступает не только элегический сюжет смерти возлюбленной и воспоминаний, но еще и оппозиция своей/чужой страны:

Под небом голубым страны своей родной
Она томилась, увядала...
Увяла наконец, и верно надо мной
Младая тень уже летала;
Но недоступная черта меж нами есть.
Напрасно чувство возбуждал я:
Из равнодушных уст я слышал смерти весть,
И равнодушно ей внимал я.

Где муки, где любовь? Увы, в душе моей
Для бедной легковерной тени,
Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слез, ни пени.

Как известно, элегия «Под небом голубым страны своей родной...» была написана Пушкиным под впечатлением о смерти Амалии Ризнич и «голубое небо» Флоренции, родное для героини, было чужим для лирического героя, что углубляло у Пушкина идею отдаленности героини и идею самостоятельности страсти, ее независимости от пространства и времени.

Ни о каких чужих странах в рассказе Бунина речи не идет, два собеседника путешествуют по родной стране, но голубое флорентийское небо пушкинской элегии обостряет авторский план: не герои, а автор, находясь в Приморских Альпах, разлучен с тем миром, к которому он то и дело возвращается в своем творчестве, и авторский план проецируется на героев: мы не знаем, что предстоит им в будущем, но точно знаем, что в жизни ни одного из них невозможно больше такое путешествие по Крыму в первом классе, поскольку в то время, когда создается рассказ, в России уже не осталось больше тех людей, которые могли бы, сидя на палубе, спокойно беседовать о былом: о личных, а

не об исторических потрясениях. Кстати, В.Н. Бунина считала, что в основу «Ночного моря» была положена беседа Бунина с А.Н. Бибиковым, состоявшаяся еще в России сразу после смерти В.В. Пашенко в 1918 г.⁴ Как известно, В.В. Пашенко послужила одним из главных прототипов Лики в еще не написанном, но задуманном Буниным в 1920 г. романе «Жизнь Арсеньева», следовательно, рассказ «В ночном море» может рассматриваться как один из первых подходов к роману, как первая бунинская «репетиция» смерти Лики. Впоследствии «Лику» будет умирать не единожды: в «Арсеньеве», в «Позднем часе» и некоторых других текстах это превратится в постоянный мотив любовной утраты, трагической любви, случившейся в давние времена, на берегах далекой и уже погибшей отчизны. А в 1923 г., в Приморских Альпах, мотив «Лику» еще только зарождается, обдумывается, оттачивается.

Элегическую тональность основного повествования выразительно оттеняет притчевая линия, вклинивающаяся в сердцевину рассказа, — притча о Гаутаме. Выделяясь стихотворной вставкой на фоне нестихотворного текста, несколько строк Пушкина подчеркивают «отдельность» отрывка о Гаутаме, который в тексте «Ночного моря» предшествует цитате из пушкинской элегии: «Царевич Гаутама, выбирая себе невесту и увидав Ясодхару, у которой „был стан богини и глаза лани весной“, натворил, возбужденный ею, черт знает чего в состязании с прочими юношами, — выстрелил, например, из лука так, что было слышно на семь тысяч миль, — а потом снял с себя жемчужное ожерелье, обвил им Ясодхару и сказал: „Потому я избрал ее, что играли мы с ней в лесах в давнопрошедшие времена, когда был я сыном охотника, а она девой лесов: вспомнила ее душа моя!“ На ней было в тот день черно-золотое покрывало, и царевич взглянул и сказал: „Потому черно-золотое покрывало на ней, что мириады лет тому назад,

⁴ Приведем здесь комментарий к рассказу: «В.Н. Муромцева-Бунина связывала происхождение рассказа с личными переживаниями писателя, с его отношением к А.Н. Бибинову, за которого, разойдясь с Буниным, вышла замуж В.В. Пашенко (прообраз Лики в романе „Жизнь Арсеньева“).

<...> Вера Николаевна писала: „К Арсению Николаевичу Бибикову у Ивана Алексеевича не было не только злобы, но и дурного чувства...

Первого мая 1918 года, рано утром, я еще лежала в постели и услышала мужские шаги: кто-то вошел в комнату Ивана Алексеевича. Это оказался Бибиков. Только что скончалась его жена, и он кинулся к нему.

О чем они говорили, я не спрашивала. Думаю, что рассказ «В ночном море» зародился и вырос из этого свидания“». (Бунин И.А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 515.)

когда я был охотником, я видел ее в лесах пантерой: вспомнила ее душа моя!“»).

Несмотря на нестихотворную форму, вставной отрывок о Гаутаме «врезан» в текст рассказа наподобие стихотворной цитаты: он резко отделяется от основного текста, он ритмичен, краток, семантически оплотнен и содержит в себе множество параллельных, точно или приблизительно повторяющихся единиц, что весьма характерно для притчи. Отрывок о Гаутаме у Бунина напоминает стихотворение в прозе, поскольку по колориту он гораздо ярче истории героев и излагается как притча, насыщая притчевыми смыслами основной сюжет.

Притча о Гаутаме имеет тройной рефрен «Вспомнила тебя душа моя». Та же фраза (правда, в негативе: «„Вспомнила тебя душа моя“ — этих слов не сказал Готами юноша, сближаясь с ней») встречается в одесском рассказе 1919 г. «Готами»: в обоих случаях притча в восточном духе варьирует темы вечной души, меняющей земные обличия, но сохраняющей узнаваемость. Рефрен в рассказе 1923 г. наподобие притчeveго выклада компрессирует тему и дает возможность различных толкований. Самые поверхностные, легко считываемые смыслы уже были названы: самостоятельность страсти, ее независимость от предмета любви, подчеркнутая «многоярусностью» воспоминания. Несколько внешних черт возлюбленной — «стан богини и глаза лани весной» вводятся цитатой, то есть переносятся на Ясодхару с какого-то другого объекта, умножая и возвеличивая его. Далее сравнения с богиней и ланью уводят в далекие времена и пространства: повествование совершает «спуск» в неведомую историю, причем спуск ступенчатый, опять-таки испещренный цитатами из буддистских книг о Гаутаме. Вставная притча рассказывает историю о Гаутаме и Ясодхаре, но в нее вставлены еще две истории: о сыне охотника и об охотнике; между тем понятно, что встречу переживает один и тот же герой. Узнавание-воспоминание возлюбленной происходит в разные времена («в давнопрошедшие времена» и «мириады лет тому назад») и передает два разных состояния любви: во-первых, невинную юношескую зачарованность (сын охотника) таинственной недоступной красотой девы лесов (вариант балладного Лесного царя), во-вторых, страстный порыв взрослого мужа (охотника) поймать, захватить, овладеть прекрасным и хищным (пантера) женским началом. Тем не менее разные варианты (юноши и мужа) не исключают друг друга, поскольку легендарное время не последовательно, а одновременно. Одновременны и три разных образа возлюбленной в притче: Ясодхара, дева лесов, пантера в лесах. К синкретичному времени и придвигает писатель случившуюся с ним любовную историю.

Сюжет о Гаутаме переводит жизненные, земные, мимолетные события в совершенно иной, вневременной план, где «человеческое» измерение меняется на нечеловеческое, стихийное. Легендой о Гаутаме страсть утверждается как глубинная природная сила, которая зарождается за пределами рационального человеческого сознания и самосознания, и лишь «узнается», «вспоминается» как сладкий миг собственного, но в то же время не своего опыта, как что-то достигающее «я» из довременной глубины. Пример, конечно, высвечивает механизмы памяти, освобожденной от субъекта воспоминаний, относительно независимой, раздвигающей пределы «я»: «Избирательная работа памяти, — пишет Б.В. Аверин о «Жизни Арсеньева», — движима своей собственной логикой. <...> Значимым оказывается для памяти не содержательность эпизода, но *интенсивность* связанного с ним чувственного переживания мира»⁵. Еще более обобщена и укрупнена с акцентом на восточной философии та же мысль у О.В. Сливацкой: «Бунин создает ощущение, что вся сотворенная им реальность лишь малая освещенная зона, и все, что в ней происходит, не имеет причин внутри нее. Она как бы находится под действием работы гигантских мехов, движение которых задано мировой пульсацией»⁶.

Временная многослойность притчи о Гаутаме, ее многоступенчатость, конечно, существенно осложнена переходом от человеческого мира к природному и поэтическому, к символическим образам старинной легенды. Ткань рассказа делается сквозной, и настоящий момент «на корабле» теряется во временных наслоениях прошлого. Проницаемая граница между человеческим и внечеловеческим повышает значимость морского, пейзажного рисунка, стихийное, морское, вечное заостряет переживание природно-космического начала любви. Заметим, что конкретных, «жизненных» подробностей любовного треугольника не сообщается в тексте. Кроме самого высшего смысла, смысла любви вообще, читатель не узнает ничего о героине: как и почему она покинула писателя, была ли счастлива с врачом и был ли счастлив он с ней и т.п. «Love story» охватывает не человеческий, а иной масштаб, поэтому заглавие рассказа морское, пейзажное — «В ночном море»⁷. Все человеческое сливается воедино в этом пейзаже, входит в морской ритм, теряет индивидуальные очертания.

⁵ Аверин Б.В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003. С. 182–183.

⁶ Сливацкая О.В. Бунин: психология как онтология. С. 287.

⁷ Подробно о символике заглавия и его контексте у Бунина см.: Сливацкая О.В. Бунин: психология как онтология. С. 290.

В тексте есть одна особенность, отмеченная О.В. Сливичкой: в определенных моменты разговора героев читатель с большим трудом различает, кому принадлежит та или иная реплика диалога, поскольку герои согласны между собой, понимают друг друга, неразличимы в своей погруженности в жизненную стихию и в то же время в отстраненности от нее. «Читателю даже стоит некоторых усилий держать в сознании, кто из них „господин с прямыми плечами“, а кто — „пассажир под пледом“, кто врач, а кто писатель, кто победитель, а кто побежденный», — пишет О.В. Сливичкая⁸. В черновике реплики героев различались еще меньше, и Бунин поверх основного текста вставлял пояснения для читателя: «сказал первый», «ответил второй»⁹.

Отстраненность от жизненной и природной стихии и в то же время погруженность в нее представляют у Бунина две полярные возможности переживания бытия. Рассказ начинается с описания толпы, осаждающей пароход на рейде: «На пароходе и возле него образовался суций ад. Грохотали лебедки, яростно кричали и те, что принимали груз, и те, что подавали его снизу, из огромной баржи; с криком, с дракой осаждала пассажирский трап и, как на приступ, с непонятной, бешеной поспешностью, лезла вверх со своими пожитками восточная чернь; электрическая лампочка, спущенная над площадкой трапа, резко освещала густую и беспорядочную вереницу грязных фесок и тюрбанов из башлыков, вытарашенные глаза, пробивавшиеся вперед плечи, судорожно цеплявшиеся за поручни руки; стон стоял и внизу, возле последних ступенек, поминутно заливаемых волной; там тоже дрались и орали, оступались и цеплялись, там стучали весла, сшибались друг с другом лодки, полные народа, — они то высоко взлетали на волне, то глубоко падали, исчезали в темноте под бортом».

Люди нарисованы Буниным метонимично (тюрбаны, башлыки, глаза, плечи, руки) — так, что целостный образ человеческого разбивается на части и человеческое замещается неуправляемым, хаотическим. Картина неуправляемого волнения противопоставлены тихие пейзажи с застывшими звездами и спокойными водами, этим пейзажам по тональности и настроению вторит беседа героев, хотя один из них говорит о страсти, чуть не сгубившей его («Из-за чего же я чуть не спился, из-за чего надорвал здоровье, волю»), а другой — о скорой собственной смерти: «Дул мягкий ветерок южной летней ночи, слабо пахнувший морем. Ночь, по-летнему простая и мирная, с чистым небом в мелких скромных звездах, давала темноту мягкую, прозрачную. Далекие огни были бледны и потому, что час был поздний, казались сон-

⁸ Сливичкая О.В. Бунин: психология как онтология. С. 289.

⁹ РГАЛИ, ф. 44, оп. 2, ед. хр. 56, л. 6.

ными. Вскоре на пароходе и совсем все пришло в порядок, послышались уже спокойные командные голоса, загремела якорная цепь... Потом корма задрожала, зашумела винтами и водой. Низко и плоско рассыпанные на далеком берегу огни поплыли назад. Качать перестало...»; «Можно было подумать, что оба пассажира спят, так неподвижно лежали они в своих креслах. Но нет, они не спали, они пристально смотрели сквозь сумрак друг на друга. И наконец первый, тот, у которого ноги были покрыты пледом, просто и спокойно спросил...»; «И собеседники еще раз помолчали. Пароход дрожал, шел; мерно возникал и стихал мягкий шум сонной волны, пронесившейся вдоль борта; быстро, однообразно крутилась за однообразно шумящей кормой бечева лага, что-то порою отмечавшего тонким и таинственным звоном: дзиннь... Потом пассажир с прямыми плечами спросил...». Однако, если сначала героев можно перепутать, как и их взгляд на давно прошедшие события, то чем дальше продвигается повествование, тем острее становится их различие и даже намечается их противостояние. Беседа походит на движение моря, спокойствие которого легко переходит в волнение, воплощая музыкальную модель с всплесками противоречивых тем и их примирением, гармонией. Сперва врач молча слушает рассказ писателя, лишь изредка недоумевая по поводу силы тех чувств, которые тот пережил, а писатель извиняется за метафоричность и эмоциональность своих речей, всячески подчеркивая, что пережитое осталось в прошлом. Выслушав историю с собственным участием из уст антагониста, врач утверждает, что все рассказанное писателем — порождение эмоциональных состояний, следствие яркой психической жизни: «Та, другая, как вы выражаетесь, есть просто вы, ваше представление, ваши чувства, ну, словом, что-то ваше. И значит, трогали, волновали вы себя только самим собой. Разберитесь-ка хорошенько». Но для писателя любовь выходит далеко за пределы его собственного психического «я», он рассказывает притчу о Гаутаме потому, что и сам переживает неподвижную и бесконечную историю мира, которая гораздо шире его биографии и даже роднит его с соперником, как и с прочими людьми, сейчас или «мириады лет тому назад» познавшими мистическое любовное узнавание.

Смертельно больной врач не проникается пафосом своего оппонента, сохраняя скептический взгляд на вещи. Причин тому может быть несколько, в том числе та, что «господин с прямыми плечами» не испытывал по отношению к героине тех же чувств, что писатель. Это легко предположить, слегка додумывая текст Бунина. Так или иначе, врач настроен атеистически и утверждает конкретику бытия в противовес идеям одушевленности и протяженности мира. При всей схожести и внешнем согласии, даже слиянии персонажей, текст позволяет

увидеть, какая пропасть лежит между атеистической имперсональностью, описанной от лица врача, и пантеистической всеобъемлемостью писательского взгляда. По сути, только писатель взывает к жизни ушедшую любовь, тогда как его счастливый соперник рассказать о ней ничего не может; зато врач вносит в диалог ноту сомнения в сопричастности друг другу разных душ, в сопричастности времен, а также вводит тему богатства и яркости психического «я».

Интересно то, что и во втором герое, казалось бы лишь «прозаизирующем» высокие поэтические и любовные темы, можно тоже разглядеть писательскую ипостась. На «господина с прямыми плечами» брошены беглые «чеховские» блики: «Будущим летом вы вот так же будете плыть куда-нибудь по синим волнам океана, а в Москве, в Новодевичьем, будут лежать мои благородные кости», — произносит он, и это напоминает о кладбище в Новодевичьем монастыре, о реальной могиле Чехова (писателя и врача), а также о кладбищенском эпизоде в «Чистом понедельник»:

«— Хотите поехать в Новодевичий монастырь? <...>

Мы постояли возле могил Эртеля, Чехова. Держа руки в опущенной муфте, она долго глядела на чеховский могильный памятник, потом пожалала плечом:

— Какая противная смесь сусального русского стиля и Художественного театра!»

В мемуарной книге, посвященной Чехову, Бунин подробно зафиксировал последние годы жизни измученного чахоткой писателя, знавшего о своей скорой смерти, обсуждавшего ее с коллегами-врачами и не устававшего шутить на этот счет¹⁰. Сдержанность, вплоть до скептицизма, верность «правде жизни», недоверие к пышным эпитетам

¹⁰ У Бунина собрано много реплик Чехова, в которых звучит предчувствие скорой кончины: «„Читать же меня будут все-таки только семь лет, а жить мне осталось и того меньше: шесть. Не говорите только об этом одесским репортерам“. На этот раз он ошибся: он прожил меньше».

«Поистине было изумительно то мужество, с которым болел Чехов!» — восклицает Бунин. А вот несколько «врачебных» шуток смертельно больного Чехова на темы здоровья: «В письме от 29 сентября он пишет между прочим: „...скажи Бунину, чтобы он у меня полечился, если нездоров; я его вылечу“»; «Он и мне в последнем письме, которое не попало в собрание его писем, писал в середине июня, что „чувствую себя недурно, заказал себе белый костюм“». (Бунин И.А. Собрание сочинений. Т. 9. С. 184, 190–191, 212, 217.)

специально подчеркивает в Чехове Бунин¹¹, в его мемуарах зафиксирован знаменитый диалог о море:

« — Любите вы море? — сказал я.

— Да, — ответил он. — Только уж очень оно пустынно.

— Это-то и хорошо, — сказал я.

— Не знаю, — ответил он, глядя куда-то вдаль сквозь стекла пенсне и, очевидно, думая о чем-то своем. — По-моему, хорошо быть офицером, молодым студентом... Сидеть где-нибудь в людном месте, слушать музыку...

И, по своей манере, помолчал и без видимой связи прибавил:

— Очень трудно описывать море. Знаете, какое описание моря читал я недавно в одной ученической тетрадке? „Море было большое“. И только. По-моему, чудесно».

Можно предположить, что «писательское» в рассказе «В ночном море» конструируется как синтез разнящихся точек зрения, одна из них (точка зрения писателя) близка самому Бунину с его постоянной привязанностью к буддистским мотивам, к орнаментальной, испещренной сложными эпитетами прозе («черно-золотое» покрывало Ясодхары), а другая, условно говоря «чеховская», представлена в лице ироничного и мужественного врача. Несмотря на то что элегию Пушкина цитирует писатель, именно врач проводит в рассказе тему равнодушия и отчуждения, и это тоже поэтическая, «писательская» тема. В элегии Пушкина «Под небом голубым...», кроме чужих берегов, смерти возлюбленной, равнодушия к ушедшему есть еще один сильный мотив — недоступности и отчужденности: «Но недоступная черта меж нами есть». Его и развивает врач, тогда как писатель, напротив, утверждает преодолимость временных границ и возможность «расширения» «я».

Оба героя отделены от массы тех людей, которые могут непосредственно сливаться со стихией, не случайно в первой сцене они отреза-

¹¹ Бунин так передает обращенные к нему слова Чехова: «Вы, например, гораздо резче меня. Вы вон пишете: „Море пахнет арбузом...“ “Это чудесно, но я бы так не сказал», то же самое, по воспоминаниям Бунина, говорил Чехов Горькому: «У вас слишком много определений... понятно, когда я пишу: „Человек сел на траву“. Наоборот, неудобопонятно, если я пишу: „Высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжеватой бородкой сел на зеленую, еще не измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь...“». А вот собственное бунинское определение стилистики Чехова: «Писателя в его речи не чувствовалось, сравнения, эпитеты он употреблял редко, а если употреблял, то чаще всего обыкновенные, и никогда не щеголял ими, никогда не наслаждался своим удачно сказанным словом». (*Бунин И.А. Собрание сочинений. Т. 9. С. 196, 198, 219.*)

ны от толпы и свысока взирают на нее: «Мы умствуем, а жизнь, может быть, очень проста. Просто похожа на ту свалку, которая была сейчас возле трапа. Куда эти дураки так спешили, давя друг друга?» — уверенно и спокойно вопрошает врач в начале разговора. Вознесенная надо всем окружающим позиция наблюдения — позиция поэта — провоцирует отпадение от универсума постольку, поскольку мощная поэтическая индивидуальность не совместима с имперсональностью. Без смертельной тоски о непреодолимости границ, без отчужденности нельзя представить поэтическое сознание, и в то же время именно поэт/писатель/автор в другой своей ипостаси способен раствориться в стихии, совпасть с ней, и такое растворение возможно в переживании любви, поэзии. Тематически рассказ «В ночном море» «покачивается» между отменой всех границ и «недоступной» чертой, между замкнутостью и открытостью, вовлеченностью в бытие и отчужденностью, которые имеют равные права как антитетические позиции в диалоге между писателем и врачом. Ключ к сюжету всего рассказа, к разгадке сокровенных тайн его героев дают притча о Гаутаме и цитата из элегии Пушкина. Эти вставные фрагменты позволяют проникнуть в глубь противоречивого диалога, произносящегося на корабле в ночном море.

Притча юродивого Яши в «Чаше жизни» И.А. Бунина. В 1913 г., когда создается рассказ «Чаша жизни», лирическая стилистика Бунина в том виде, в каком мы знаем ее по более поздним рассказам, к которым относится и рассказ «В ночном море», еще не сложилась. Однако и в повести Бунина легко просматриваются тенденции «размывания» сюжета, сглаживания композиционных и персонажных границ, символизм, который не в последнюю очередь обусловлен притчей, рассказываемой, не толкуемой, а лишь жестово загадываемой юродивым Яшей. Прежде чем перейти к этой притче, скажем несколько слов о самой повести. Ее композиция не сбалансирована, она включает в себя две сильно расходящиеся в объеме части: небольшую первую, которая кажется нам завязкой любовного сюжета между молодой счастливой красавицей и ее поклонниками, и пространную вторую, состоящую из одиннадцати главок, где мы видим героев уже состарившимися. Пожалуй, диспропорция частей с глубокой временной паузой посередине напоминает о новеллистической пунктирности и отрывочности: вместо развития и кульминации любовного романа следует временной пропуск длиною в тридцать лет, едва ли не в целую жизнь. Зато одиннадцать последующих главок — это растянутый и медлительный финал жизни героев. «Чаша жизни» как будто бы «выпивается» в два глотка: первый — короткий глоток юности, второй — длинная и тягучая старость. Пропуск в тридцать лет очень ва-

жен сам по себе: тридцать лет «выбрасывается» без всякой потери смысла — перед нами один из последних образцов еще сравнительно благополучной России, в которой более четверти века может пройти без перемен. Остальная Россия Бунина — смятенная и меняющаяся, и лишь сам художник может удерживать ее в идеальном образе, балансируя на грани тем забвения, разрухи, уничтожения, отсутствия.

В самом начале рассказа Буниным сделана «типажная наметка» по правилам русской классической повести или романа: в ограниченном локусе собраны два фанатика разного толка (Кир Иорданский и Горизонтов) и уездно-обывательский тип (Селихов). Названы персонажи в соответствии со своими амплуа: полный и торжественный вариант имени с церковной фамилией или церковным обращением *Кир Иорданский / Отец Кир* контрастирует с простым и кратким *Селихов*, обозначающим персонажа, ни разу не названного в рассказе по имени, однако имя и отчество Селихова — *Петр Семенович* все-таки возникает, но никем не произносится, а лишь читается в надписи над калиткой его дома. Третий персонаж с необычной до нелепости фамилией Горизонтов имеет еще и прозвание — *Мондрилла*, слегка отраженное в мелькнувшей на втором плане обезьяне заезжего бродячего актера. Александра Васильевна называется *Саней* в первой части рассказа, как бы демонстрируя двумя вариантами своего имени временной разрыв между юностью и старостью героев. Кстати, образ юной Сани с русской косой тридцать лет спустя как бы возвращается в образе восторженно влюбленных в отца Кира «полных, волооких, до времени развившихся гимназисток», с «чудесными пепельными волосами» и «с нежным цветом лица и румянцем горячей застенчивости». Четверо по-разному названных героя как будто созданы для разыгрывания сюжета, для столкновений, для эпического повествования, но сюжет не развивается, и типажные амплуа не работают: за кадром оставлена победа и соперничество за Саню, и никто не пал жертвой этой борьбы. Можно было бы думать, что Кира Иорданского по его чувству одиночества и возвышенности ждет какое-то большое будущее, но никакого великого будущего не случается, он до конца дней остается протоиереем в уездном городке, неожиданные повороты судьбы не ждут также Селихова и Горизонтова. Вторая сюжетная зацепка — наследство, которого Александра Васильевна может лишиться вследствие ревнивой мести своего мужа, тоже не оправдывается: Селихов умирает, а наследство достается его жене.

Еще одно обманутое сюжетное ожидание связано с финалом. Во второй части мы застаем всех героев, уже проживших главные этапы своей жизни; исчерпанность жизни предполагает хотя бы их смерти. Мотивы смерти специально акцентируются: Александры Васильевна

одержима вечной думой о кончине Селихова: «Сколько раз говорила она, что ведь выгонят ее вон из дому родные Селихова, только умри он»; Селихов возвращает тему жене: «Ты раньше меня умрешь. Не забываяй, что у тебя грудная жаба». Частично исполнившись, эти ожидания одновременно несколько обманываются: Александру Васильевну постигает апоплексический удар, но умирает она не раньше Селихова и не от удара, а нелепо и как бы даже случайно гибнет, раздавленная в толпе. Отец Кир и Горизонтов не умирают вообще, хотя один из них в конце рассказа уже смертельно болен, а другой даже распорядился посмертной судьбой своего тела.

Повествование Бунина дает возможность почувствовать силу темы смерти, и это связано не только с героями и сюжетом, но и с кладбищенскими мотивами. Вскользь упомянутое вначале кладбище далее становится одной из опорных точек стрелецкого топоса. Кладбище дано в экспозиции («ходила гулять в городской сад или кладбищенскую рощу»), оно описывается как неотъемлемая часть города и только еще начинающейся жизни героев, а в финале общий вид города тоже концентрируется на одной точке — на могилах Александры Васильевны и Селихова и склепе купца Ершова, склеп становится символом ушедшего времени и достигших финала жизнью («А там, в Стрелецке, на его темнеющих улицах, было пусто и тихо... Вечным сном спали в кладбищенской роще Александра Васильевна и Селихов — рядом были бугры их могил. А Яша работал в своей часовне над склепом купца Ершова»). В середине «Чаша жизни» значимой является сцена, произошедшая на Святой неделе, когда Александра Васильевна оказалась на могиле мужа: «В роще, еще голой, зазеленевшей только снизу, было еще очень сыро... Хорошо, приятно, молодо, но все-таки чересчур буйно шумели грачи, в несметном количестве наполнявшие вершины старых деревьев. Нужно было проходить мимо розовой часовни над склепом купца Ершова, где сидел Яша... И спотыкаясь, горбясь, придерживая спереди подол, Александра Васильевна спешила, спешила мелкими шагами пройти дальше — и сама не заметила, как пришла к могиле мужа!.. И усталая, опустила она на ближний могильный камень, глупо глядя на еще неоправленную могилу Селихова»). Описание кладбища, проходящее через весь рассказ, как бы отодвигает героев, и на первый план, как обычно бывает у Бунина, выходит лирическое (элегическое) переживание темы смерти и различных ее оттенков: от скорби до радости обновления.

С обитающим на кладбище юродивым Яшей — героем из серии бунинских юродивых, галерея которых достаточно разнообразна, в повествование включаются и притчевые смыслы: «И, подбежав, поплевал и сунул ей в руку, — как бы украдкой и надеясь обрадовать, —

четыре щепочки, связанные лычком». Прототипом Яши в беседах с Галиной Кузнецовой Бунин назвал Ивана Яковлевича Корейшу:

«Его вся Россия знала. <...> Когда он умер... он долго стоял в кладбищенской церкви. Я себе очень хорошо представляю это: осень, листья в лужах, ледяная кладбищенская церковь, и он все стоит, и его не могут похоронить, потому что церковь осаждают пришедшие поклониться... И вот, так как жрал он много и был грузен и долго стоял, то быстро лопнул, и текло из него так, что под гроб приходилось поставить тазы. И вот представьте себе! Эти поклонницы, разные купчихи, кинулись, давя друг друга, с тем, чтобы обмакнуть вату в эту сукровицу и унести к себе домой.

— Что за гадость!

— Да, да, и было это всего 70 лет назад. Да вообще у нас в России такие вещи бывали... И дурак я, что не написал жития этого „святого“. У меня и материалы все были.

— Да напишите как рассказываете!

— Нет, это не то. Там стихи его были. Да и надоело мне это. Я в этом роде уже писал»¹².

Надо отметить, что Корейша — не просто популярная фигура русской истории юродства или, точнее, псевдоюродства, но и известный прототип многих произведений русских классиков¹³, в том числе в почти водевильном сюжете «Маленькой ошибки» Лескова «чудотворства» Корейши (названного в тексте подлинным именем) комедийно вышучиваются: легковверные герои подвергаются проверке на веру в Корейшу.

Однако в «Чаше жизни» было бы достаточно сложно определить бунинский прототип без специальных авторских пояснений, запечатленных Г. Кузнецовой, потому что бунинская притча здесь даже не рассказана и даже будто бы отделена от героев, от самого Яши, от других персонажей, никто не предлагает для притчи никаких толкований, и смысл Яшиных щепочек остается неотгаданной загадкой, лирическим вопросом текста, ответов на который может быть множество.

¹² Кузнецова Г.Н. Грасский дневник. СПб., 2009. С. 264–265.

¹³ Подробно об образе этого святого у Бунина, а также упоминание о том, что Корейша был персонажем воспоминаний кн. Алексея Долгорукова, работ И.Г. Пыжова, книги А.Ф. Киреева, «Маленькой ошибки» Н.С. Лескова, пьесы А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», «Бесов» Ф.М. Достоевского и «Юности» Л.Н. Толстого см.: *Скрипникова Т.И.* Юродивый Яша и другие «юродивые» в рассказе И.А. Бунина «Чаша жизни» // «Воронежский текст» русской культуры: Провинциальность как эстетический код литературы XX века: Сб. ст. Воронеж, 2013. С. 232.

Риском предположить, что в бессловесной притче Яши обнаруживается ключ к «историческому» прочтению рассказа. Связанные щепочки сначала прочитываются, конечно, как герои, каждый из которых существует по отдельности и вместе с тем соединен с тремя другими. Но сложность заключается в том, что этот Яшин приклад не влечет за собой никакого явного морально-учительного выклада, смысл иносказания определяется постепенно.

Финал «Чаши жизни» остается расплывчатым, но, несмотря на это, он содержит в себе достаточно финитных смыслов: умирает супружеская пара, при смерти отец Кир, а Горизонтов снимается с места и уезжает в неизвестном направлении. Связь между героями определяется не открытыми сюжетными событиями, а скрыто: шатается одно звено в цепи — и выпадают все остальные, что подтверждает бессловесную притчу Яши. Смертью Селихова отмечен как раз тот год, когда отец Кир приблизился к своей последней черте, исполнив свое обещание отпевать Селихова, но завершая этим отпеванием и свой земной путь. Между тем в цепи сюжетных событий герои, как Яшины щепочки, остаются разрозненными, они почти не разговаривают друг с другом и не слышат друг друга. Несмотря на то, что Александра Васильевна и Селихов всю жизнь живут под одной крышей, они ничего не знают друг о друге, только после смерти, после посещения Александрой Васильевной могилы Селихова, начинает рушиться та преграда, которая их разделяет. Возле городского сада Александра Васильевна попробовала окликнуть Горизонтова, «тот вежливо раскланялся, но не ответил»; парадокс заключается в том, что из тех, кто претендовал на руку и сердце Александры Васильевны, позже никто не удостоивает ее вниманием. По одному столкновению происходит между Селиховым и отцом Киrom, отцом Киrom и Горизонтовым, и хотя в этих разговорах герои предстают как антагонисты, выбранные темы, глобальные, сверхсерьезные, уравнивают собеседников то перед лицом смерти (разговор отца Кира с Селиховым), то перед лицом жизни (разговор отца Кира с Горизонтовым): оба раза спор идет о «чаше жизни», то есть о цели жизни и ее бесцельности. «Несообщаемость» связанных между собой героев как бы аккомпанирует теме сюжетной «нульности» и выражает «нульность» русской жизни и истории, механически образованной из отдельных щепок, которые, будучи развязаны, всегда могут развалиться и образовать груды.

Через семнадцать лет после бунинского рассказа, в 1930 г. в Париже выходит книга С.Л. Франка «Духовные основы общества. Введение в социальную философию», где философ размышляет о феномене общественной жизни, несомненно, учитывая опыт русской пред- и послереволюционной истории. Рассказ Бунина можно интерпретировать

как картину со скрытыми, но все-таки проступающими в притчевой форме предчувствиями исторической катастрофы, как интродукцию к теме разобщенности всех слоев русского общества. Работа С.Л. Франка — это пострефлексия исторического раскола. Франк вступает в полемику с сингуляризмом, долгая история которого идет из античности, захватывает области рационалистической социологии XVIII и XIX вв. и направляется, по мысли Франка, к марксизму, органично воспринятому Россией начала XX столетия. Сингуляризм представляет общество в виде простой суммы сингулярных, атомарных единиц, объединение которых возможно только извне: «Кто представляет себе общество как простую сумму или скопление единичных людей, кто здесь „за деревьями не видит леса“, тот естественно, будет думать, что осуществление какой-либо общественной реформы, введение того или иного общественного порядка сводится к воздействию на волю и поведение отдельных людей, составляющих общество»¹⁴. Если представлять себе такое состояние общества метафорически, то бунинский образ щепочек, перевязанными лычком, окажется вполне адекватным.

Сингуляризму С.Л. Франк противопоставляет универсализм, исток которого — представления Платона об обществе как о некоей самостоятельной реальности, гармоничной и равновесной. Именно эту традицию, по мнению С.Л. Франка, вбирает в себя христианство, предполагающее проекцию «тела Христова» и живого «всеединства» (церковного, в том числе) на социальную, общественную жизнь. Отстаивая традицию универсализма, С.Л. Франк объявляет связь между членами общества духовным, а не материальным феноменом: «Если сохранить сравнение общества с организмом, то единство общества скорее может быть уподоблено бессознательному единству органической „интеллекции“ — тому таинственному действенно-формирующему началу, которое созидает из зародыша сложное тело и определяет, вне всякого участия сознания, его дальнейшее физическое развитие, — чем индивидуальному, умышленному, телеологически действующему сознанию»¹⁵.

Тема отчужденности/сообщаемости проходит через весь рассказ: не события, а коллизия единичности/общности, сингулярности/универсальности становится его скрытым сюжетом. Сюжетная завязка объявляется как любовный треугольник, в котором участвуют Кир Иорданский, Саня и Селихов. Горизонтов тоже упомянут один раз в первой части, но едва заметно, так что читатель даже не рассматривает

¹⁴ Франк С.Л. Духовные основы общества. М., 1992. С. 43.

¹⁵ Там же.

его в роли третьего соперника. Лишь потом, когда Горизонтов появляется в Стрелецке тридцать лет спустя, становится понятно, что и он претендовал на внимание Сани. И тогда любовный треугольник расплывается, сюжетная диспозиция перестает быть треугольной, вместо заостренной любовной коллизии мы получаем четырех героев, которые представляют разные полюса, разные, как уже отмечалось выше, типы русской жизни. Но и квадрат — не конечная сюжетная фигура, она трансформируется в пятиугольник: появляется и постепенно возрастает в повествовании Яша и он прибавляет к этим типам еще один, очень характерный для России, — типаж юродивого. Таким образом, имея завязку любовного романа, рассказ трансформируется в повествование о типажах русской истории, такое как, к примеру, в «Иоанне Рыдальце» с его образцами князя и юродивого.

Стрелецк, опять-таки в традициях русской классической прозы, обобщает типаж русского провинциального города с вокзалом и кладбищем, с главной улицей, собором и церквями, с собственным юродивым и с бродячим актером-сербом, с «переломленными», «склоненными к земле» старухами и играющими мальчишками, с коренными жителями, никогда не покидавшими пределов родного края, и с приезжими. Топоним *Стрелецк* по фонетическому облику неотступно напоминает *Елец*, но если в других текстах («Над городом», «Жизнь Арсеньева», «Поздний час» и др.) Елец, даже не названный, можно узнать безошибочно, то здесь город обобщен до неузнаваемости. Так же, как диспозиция из пяти героев может представлять за все разнообразие типажей русского характера, так Стрелецк может представлять за все разнообразие русских провинциальных городов. Надо сказать, что заглавие «Чаша жизни» тоже обыгрывает идею спаянности и разделенности героев. Героев много, но в символическом названии «чаша жизни» сингулярна, это заставляет размышлять о том, что каждый должен испить свою чашу жизни, но в то же время все пьют одну общую чашу времени и истории. Сообщаемость, «биполярность», ведущая, по мысли О.В. Сливичкой, не к уничтожению одного через другое, а к «взаимодействию» разного, противоположного, — важная черта поэтики и философии Бунина, ее динамическое начало. О.В. Сливичкая связывает такое мирозерцание писателя с восточными философскими концепциями, повлиявшими на сознание Бунина¹⁶. Нередко «сообщаемость» проявляется в некоторой общности героев, не зависящей от общности их устремлений, а возможной даже при их разобщенности, как в нашем случае.

¹⁶ См.: *Сливичкая О.В.* Основы эстетики Бунина // Иван Бунин: pro et contra. СПб., 2001. С. 457–465.

Трудно сказать, где достигает рассказ своей кульминационной точки: вторая часть столь плавно течет, что кажется, она изображает остановившееся время, и все-таки есть одна тема, которая может считаться кульминационной — это проницаемость, ощущение нечеткости границ, проведенных между героями. Впервые в церкви на отпевании Селихова, а затем на его могиле Александра Васильевна чувствует, как «воедино сливаются» те, что соперничали в борьбе за ее руку и сердце (причем в фабульной последовательности отпевание, конечно, предшествует кладбищенскому откровению, а сюжет, наоборот, сначала сообщает о переживаниях Александры Васильевны на кладбище, и только потом — на отпевании): «Было только чувство приятной усталости и весенней нежности к кому-то — не то к себе, не то к о. Киру, не то к Селихову... Да, да, и к нему!»; «Страшно было глядеть на них обоих, страшно было вспоминать то счастье, тот страх, ту любовь, что когда-то горячей краской заливали девичье лицо, чувствовать, как доходит да сердца эта дикая, еще не истлевшая любовь к ним обоим — и воедино сливает и того, кого любила она, и того, с кем, нелюбимым... прожила она всю жизнь». Не сюжетное событие, а именно уравнивание героев, преодоление границ, положенных между ними, обещающее преодоление границ каждого отдельного «я», и есть, вероятнее всего, кульминация рассказа. И здесь уместно было бы еще раз вспомнить С.Л. Франка, чья теория универсализма общественной жизни зиждется на сложном представлении о чужом сознании и взаимоотношенности разных сознаний, формирующих субстрат общественной жизни. Связь между разными сознаниями, между «я», «ты» и «он» внутри общественного «мы» представляется Франку не как тип устойчивых и раз и навсегда заданных отношений, а как процесс взаимоотражений: «В сущности, загадка „чужого сознания“, как она ставилась в гносеологии, есть загадка того, что грамматически выражается в понятии „он“; „чужое сознание“, о котором здесь идет речь, есть просто объект познания. Но в общении „чужое сознание“... есть для меня не просто объект, который я познаю и воспринимаю, но вместе с тем и субъект, который меня воспринимает. В общении другое сознание есть для меня то, что грамматически выражается как „ты“, как второе лицо личного местоимения. Но что такое это „ты“, если анализировать его абстрактно-гносеологически? Это есть также чужое сознание, которое я воспринимаю как воспринимающее меня. Но и этого мало. Оно, в свою очередь, воспринимает меня как воспринимающего его восприятие меня и т.д. до бесконечности. Как два зеркала, поставленные друг против друга, дают бесконечное число отражений, так и встреча двух сознаний — понимаемая как взаимное внешнее восприятие — предполагает бесконечное число таких восприятий,

то есть оказывается совершенно неосуществимой»¹⁷. Для позднего Бунина подвижность и множественность границ между «я», «ты», «он» станет одним из ведущих художественных принципов поэтики: «он», «я», «ты» будут незаметно, но интенсивно меняться местами, как бы перетекать друг в друга. В «Чашу жизни» эта тема еще не входит на уровне приема, но она уже заявлена притчей о четырех щепочках.

В дополнение к «типажам» героев с характерными «типажными» именами отдельными штрихами в рассказе сделана наметка характеров. Особенно интересен Селихов, казалось бы, самый «неинтересный», самый «обыденный» из героев. Тем не менее единственная чувственная черта, единственный намек на то, что рассказ обещал любовную коллизию, скрыта в нем. Как уже отмечалось, роман Селихова с Александрой Васильевной никак не показан, мы не знаем его подробностей, одиннадцать частей рассказа не позволяют заподозрить, что Селихов любил свою невесту, а потом жену. Однако слегка неловкая, но живая из-за этой неловкости и трогательная фраза — «Я желал бы воспользоваться этой ручкой навеки», фраза, с которой все начинается и которой все заканчивается, принадлежит именно ему. И еще один интересный момент — с нечаянно возвратившейся раньше с всеобщей Александрой Васильевной мы застаем Селехова пляшущим у граммофона и кричащим: «Ай, ай, караул! Батюшки мои, разбой!» Побунински стилизованная «народная» песня контаминирует мотивы кабацкого разгула и юродства — таких противоположностей, которые легко сходятся воедино в художественном мире Бунина. Возможно, выкрики Селехова, как и притча Яши, становятся отдаленным пророчеством судьбы тихого Стрелецка и России, которая, лишившись каких-либо опор, связующего «лычка», всегда готова вспыхнуть народным бунтом, разбоем. Бунт не разгорается, но все-таки он уже намечен в «Чаше жизни» избиением серба и опасной толпой, встречающей «одного важного человека» и раздавившей Александру Васильевну.

Итак, в рассказе Бунина «Чаша жизни» мы не находим ярко выраженного событийного сюжета, сюжетные ожидания даже здесь, в произведении с эпическим уклоном, обманываются и подменяются обширным описательным планом. Правда, в рассказе еще нет привычного для более позднего Бунина лирического подтекста: автор находится вне повествования, а не растворен в нем, как будет позже. «Чаша жизни» — это один из тех немногих рассказов-повестей, который довольно открыто демонстрирует бунинское чувство истории, напрямую связанное с лиризмом. Расплывчатые контуры сюжета, символическая

¹⁷ Франк С.Л. Духовные основы общества. М., 1992. С. 49.

расстановка персонажей, богатый описательный план — все это, если иметь в виду вставную притчу о четырех щепочках, может быть истолковано в рамках русской социальной истории и исторического мышления Бунина.

Вставные притчи в рассмотренных нами текстах Бунина значительно усложняют семантический потенциал основного сюжета, подчеркивают и углубляют его символический план. Интерпретационное поле каждого из текстов, содержащих в себе вставную притчу или ее подобие, предполагает учет разного рода связей и соответствий, которые возникают между основным и вставным текстом. Эти связи множественны, подвижны, они соединяют воедино основной и дополнительный сюжеты, но в то же время подчеркивают автономность каждого из них, обеспечивают «вневременные» проекции текста, и тут же ориентируют текст во времени, поскольку стиль притчи ориентирован на план давнопрошедшего и вечного, что удачно оттеняет событийную канву основного плана, выстраивающегося с ориентацией на недавнее и конкретное.

*Литературная муха Л. Петрушевской
в притче о празднике и его завершении*

От бунинских рассказов начала века, где вставная притча, вернее, фрагменты, стилизованные под притчу, — неотъемлемая часть словесного и смыслового орнамента, мы перейдем к тексту, завершающему XX в. и целиком построенному по басенно-притчевым правилам. Это миниатюра Л. Петрушевской «Конец праздника», посвященная мухе.

В работе О. Хансен-Леве «Мухи русские, литературные» дан краткий очерк «мухологии» от Пушкина и Гоголя до авангарда, акмеизма, Бродского и концептуализма. Русская «мухология» Хансена-Леве вписана в европейский контекст, где муха — дионисийский символ смерти, разложения, разрушения тела и вещей, а также участница всех метаморфоз, которые происходят с телами и вещами на их последнем пути. Вовлеченная в дионисийские метаморфозы, муха (как и многие другие дионисийские насекомые) сама подвергается метаморфозам и «раздувается» если не до слона, то до дракона, до дьявола (здесь Хансен-Леве приводит примеры из Гофмана, Бредбери, Голдинга и пр.) В

широком культурном контексте дионисийская муха ярче всего противопоставлена аполлонический пчеле¹⁸.

Высказанная Хансеном-Леве мысль о количественном возрастании всего «мушиного» (в противоположность качественному возрастанию пчелиного), о диффузной диссимиляции, свойственной мотиву мух, была углублена Н. Злыдневой, описавшей насекомых авангарда с учетом славянских народно-религиозных представлений и с учетом законов парадоксальной поэтики авангарда¹⁹. К сегодняшнему дню уже существует довольно много работ, целиком или частично посвященных обширному инсект-пласту русского авангарда²⁰. Авангард с его «острым переживанием исторического слома, обнажившего „скелет истории“»²¹ и ощущением открытости любых границ, в том числе границ между жизнью и смертью, не мог пройти мимо хтонической мухи, неизменно появляющейся на празднике распада.

Далеко не одно только литературоведение живо интересуют инсект-тексты, в продолжение традиций авангарда мухи и пр. насекомые постоянно появляются и в современной поэзии, и в прозе (Егор Летов, В. Пелевин, Л. Петрушевская и мн. др.) Причем авангардные традиции смешиваются с отсылками к сказочно-притчевым текстам разных времен²². Вспомним хотя бы «Жизнь насекомых» Пелевина: все главы этой вещи связаны между собой, но в то же время каждая глава может быть рассмотрена как законченная притча о том или ином насекомом. Среди обширного инсект-текста русской литературы нам хочется выделить муху Домну Ивановну из «Диких животных сказок» Людмилы Петрушевской и рассмотреть сказку о мухе так же подробно, как рассматривают маленькое насекомое.

«Дикие животные сказки» — это собрание из ста шестнадцати миниатюр, действующими лицами которых являются не только животные (за ними иногда угадываются реальные лица медийного пространства), но и люди (причем отдельные из людей имеют реальные прото-

¹⁸ Хансен-Леве А. Мухи русские, литературные // *Studia litteraria polonoslavice*. Warszawa, 1999. Т. 4: *Utopia czystości i gory smieci*. С. 95–131.

¹⁹ Злыднева Н. Инсектный код русской культуры XX века // *Абсурд и вокруг*. М., 2004. С. 241–256.

²⁰ Кусовац Е., Беранович Т. Из жизни насекомых у Введенского // *Поэт Александр Введенский: Сб. материалов*. Белград; Москва, 2006. С. 122–132.

²¹ Таршиш Н., Констриктор Б. Историческая тема у обэриутов // *В спорах о театре*. СПб., 2002. С. 103.

²² Конечно, и на дальнем фоне авангардного инсект-текста также есть жуки, мухи и муравьи Эзопа, мухи и мотыльки Федра, комары и цикады Барбрия, насекомые Лафонтена и Крылова. См. об этом: Кусовац Е., Беранович Т. Из жизни насекомых у Введенского. С. 122.

типы и входят в царство зверей просто так или благодаря анималистическим фамилиям/именам — Слава *Зайцев*, *Лев* Троцкий), растения (Ромашка Света, Пень с опятами Смирнов), микроорганизмы, простейшие (они чаще названы, но иногда оставляются без имен в силу своего микроскопического размера), похожие на зверей вещи (сапожная щетка Зиночка) и, наконец, насекомые с изысканно подобранными именами: Клоп с богатырским именем Мстислав, комарик Стасик (аллитерация в имени на «ст-с» звукоподражательно повторяет комариный звон), пчела Леля, наконец, муха Домна Ивановна. Самые разнообразные художественные эффекты достигаются простым приемом присоединения к животным/птицам/насекомым человеческих имен, неисчерпаемые потенции этого, открытого обэриутами²³ приема оригинально реализуются в современной литературе.

Муха Домна Ивановна появляется сразу в нескольких текстах из «Диких животных сказок» как эпизодический персонаж, а в двух выступает как главное действующее лицо. Одна из миниатюр о мухе Домне Ивановне вырастает из абсурдной детской присказки, смысл которой — в отсутствии смысла: «Муха села на варенье — вот и все стихотворенье». Но у Петрушевской присказка, сохраняя свою легкую смысловую «нульность», оборачивается притчей, где муха умирает и воскресает, прежде чем все возвращается на круги своя. Приведем здесь текст Петрушевской полностью.

Конец праздника

Мухе Домне Ивановне захотелось сладенького, и она пришла к пчеле Леле, которая как раз летела с шестью пустыми ведрами в сад.

Но Леля не согласилась позвать в гости Домну Ивановну, не согласилась и сама пойти к ней в гости в помойную яму.

Домна Ивановна сказала «подумаешь!» и тогда помчалась в гости в дом, где варили варенье.

Но там ее не ждали и стали выгонять мокрым полотенцем.

Домна Ивановна от такого приема оплошала и шлепнулась прямо в незакрытую банку с вареньем (три литра).

Там она пошла ко дну.

²³ Так, М.Б. Мейлах отмечает, что часто «у Введенского встречается именование человеческими именами животных, растений (собака Вера, часто, впрочем, со строчной буквы, воробьи Федор и арбуз, цветок Андрей)» (*Мейлах М.Б.* Шкап и колпак: фрагмент обэриутской поэтики // Тыняновский сборник. Четвертые тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 185).

Тут же эту банку отнесли на родину Домны Ивановны и похоронили муху с большими почестями в помойке, выплеснув на Домну Ивановну все три литра.

Тут же собрались огромные массы детей Домны Ивановны, и начались поминки, но через некоторое время Домна Ивановна высунулась из варенья и крикнула пролетающей мимо с полными ведрами пчеле Леле: «Угощаю!»

Но пчела Леля только пожала плечами и ответила, что вашего дерьма не надо.

Однако через три минуты Леля вернулась с пустыми ведрами в сопровождении всего взрослого населения пасеки, тоже с пустыми ведрами.

И несмотря на крики Домны Ивановны и многотысячной толпы ее детей, пчелы трудились как одержимые до конца рабочего дня.

— Ну и где же справедливость? — спросила Домна Ивановна червя Феофана, выползшего подышать воздухом на закате. — Я всех пригласила, даже этих уродов труда, пчел, а свинья Алла пришла безо всякого приглашения, сломала нам забор, сожрала все, я сама еле живая осталась.

— Так кончаются праздники, — заметил червь Феофан²⁴.

Как и положено, у Петрушевской праздная муха Домна Ивановна противопоставлена трудолюбивой пчеле Леле. Уже отмечалось, что в основу литературной инсект-модели Хансен-Леве кладет противопоставление мух и пчел. Положительные, креативные смыслы сопутствуют пчелам, именно они — строители сот и дарители меда — выступают гарантом порядка и сохранения структурированности, маркируют тему творчества (мед поэзии, сложная и стройная текстура стиха)²⁵.

²⁴ *Петрушевская Л.* Дикие животные сказки. Морские помойные рассказы. Пуськи Бятые. СПб.: Амфора, 2008.

²⁵ Вот классический пример антитезы «жуки-пчелы» из «Притч» А.П. Сумарокова:

Прибаску
Сложу
И сказку
Скажу.
Невежи Жуки
Вползли в науки
И стали патоку Пчел делать обучать.
Пчелам не век молчать,
Что их дурачат;

Мухи же, в противоположность пчелам, — деструктивные, хаотичные кровопийцы²⁶. В тексте Петрушевской оппозиция мухи/пчелы проявляется достаточно отчетливо, даже глаголы, отнесенные к ним, заметно отличаются друг от друга: пчела «летит» и «пролетает» (глаголы однокоренные и нейтральные), муха «помчалась», «шлепнулась», «пошла ко дну». Суетливость и сбивчивость движений Домны Ивановны как бы вычерчивает тот самый хаотический зигзаг, всегда приущий низким насекомым.

Однако оппозиция муха/пчела у Петрушевской неоднозначна. Нельзя сказать, что пчела наделена положительными коннотатами, а муха — отрицательными. Все выглядит сложнее: во-первых, именно муха, низкое насекомое, едва не умирает, тогда как пчеле Леле ничего не угрожает. И гибель мухи описывается у Петрушевской в традициях русского авангарда, в традициях Н. Олейникова, у которого ничтожное насекомое принимает великие страдания. Стеклянная банка (Петрушевская шутливо, при помощи скобочной конструкции — «три литра» — заостряет на ней внимание) очень напоминает стакан, где губят таракана Олейникова:

Таракан сидит в стакане.
Ножку рыжую сосет.
Он попался, он в капкане.
И теперь он казни ждет.

Отсылка к таракану Олейникова, ведет за собой и другие тексты того же поэта, проникнутые элегической печалью об исчезнувшей (умершей?) мухе:

И я уже больше не тот,
И нет моей мухи давно.
Она не жужжит, не поет,
Она не стучится в окно.

Великий шум во улье начат.
Спустился к ним с Парнаса Аполлон,
И Жуков он
Всех выгнал вон,
Сказал: «Друзья мои, в навоз отсель подите;
Они работают, а вы их труд ядите,
Да вы же скаредством и патоку вредите!»

А.П. Сумароков. Жуки и пчелы

²⁶ Хансен-Леве А. Мухи русские, литературные. С. 96–98.

Острое стилистическое несоответствие ничтожного предмета описания и элегической топики с ее высоким трагизмом наглядно демонстрирует одну из главных пружин инсект-текста: муха или другое низкое насекомое (клоп, таракан, вошь) способны менять свой микроскопический масштаб на прямо противоположный, муха возрастает в значимости, маркируя сверхсерьезные темы смерти и апокалипсиса.

Как известно, одним из главных источников инсект-текста Олейникова, Введенского и Хармса является Достоевский²⁷. У Достоевского одни из персонажей мечтают превратиться в насекомое («Записки из подполья»); пауков, тараканов, мух и трихинов видят во сне и наяву другие герои; насекомые и микроорганизмы постоянно сравниваются с людьми (наиболее яркие примеры — в «Бесах», «Преступлении и наказании», «Сне смешного человека»). В эпилоге «Преступления и наказания» сон Раскольникова о «трихинах, существах микроскопических» вырастает в отдельную притчу. Сюжет сказки Петрушевской о мухе, выплеснутой на помойку вместе с вареньем, почти повторяет сюжет стихов капитана Лебядкина, вернее, Петрушевская дописывает еще не сочиненный капитаном Лебядкиным финал:

Место занял таракан,
Мухи возроптали.
«Полон очень наш стакан», —
К Юпитеру закричали.
Но пока у них шел крик,
Подошел Никифор,
Бла-го-роднейший старик...

Тут у меня еще не dokonчено, но все равно, словами! —
трещал капитан, — Никифор берет стакан и, несмотря на крик,
выплескивает в лохань всю комедию, и мух и таракана.

Пустяжный жест с выплеснутыми насекомыми²⁸ открывает путь для размышлений о мимолетности любой жизни вообще. Мимолетность, скорость и количественное умножение насекомых в притчах Петрушевской подчеркивается постоянно: «Он (блоха Степа) ушел, бросив все: детей, внуков, правнуков, праправнуков et cetera (10 поко-

²⁷ Даже Муха-Цокотуха К. Чуковского, возможно, трагедизирует женщин-мух в «паутине» мечтаний Аркадия Макаровича из «Подростка» Достоевского. Об этом примере см.: Хансен-Леве А. Мухи русские, литературные. С. 105.

²⁸ «На секомые», как в известном фрагменте с на-секомым в «Жизни Клима Самгина» М. Горького.

лений в месяц») («Пала»); «И буквально каждый карликовый муравей, что Хна, что Сена, принес по сто сорок с лишним яиц нетто, итого, куда ни ступи, везде сидит этот маленький крокодил и караулит яйца» («Материнство»). Невероятная скорость размножения нивелирует ценность жизни насекомого, следовательно, и смерть его тоже ничтожна, незначима.

Личные имена, которыми наделены у Петрушевской животные, а также карикатурные иллюстрации автора, приложенные к «Диким животным сказкам» (животные изображены по-человечески), напоминают о притчевой аналогии между человеком и животными/насекомыми/микробами. Когда микро-инсект-масштаб по аналогии с насекомыми возвращается человеку, то жизнь человека и история человечества обретает совершенно иное измерение, подобное тому, что являет себя в последнем сне Раскольникова или в «Сне смешного человека». Скоростные обороты отменяют существование Бога в цепи жизненного самовоспроизводства, и маленькое существо оказывается бессильной, никем не защищенной жертвой. По сути, гибель инсекта — это утрировка «маленького человека», абсурдное доведение темы до минимализма. Минимализация живого существа, умаление его до насекомого в то же время оборачивается своей противоположностью. Все маленькое может угрожающе возрастать в количестве, от трихинов гибнет земля в последнем сне Раскольникова, а «маленький», «смешной» человек склонен возрастать до грандиозных размеров в своей гордыне: «Я умолял их, чтоб они распяли меня на кресте, я учил их, как сделать крест» («Сон смешного человека»).

Гибель Домны Ивановны оказывается в фокусе текста Петрушевской: смерть и воскресение мухи пародирует тему крестной муки. Домна Ивановна утонула («пошла ко дну») в варенье. Липкое варенье заслуживает особого внимания. В культуре поставангарда есть еще один, более страшный вариант гибели мухи от липкой жидкости. У Егора Летова (альбом «Прыг Скок», «Вступление») муха прикована к липкой бумаге и на ней принимает свою смертную муку:

В левой стороне груди шевелится травка
Палка перегнулась — я буду жить долго
Муха отдирается от липкой бумаги
Обрывая при этом свою бесполезную плоть
Покидая при этом свою неказистую плоть.

В тексте Летова заострена аналогия между человеком и насекомым. Аналогия между лирическим «я» и мухой заставляет невольно думать о расставании души с телом. Незаметная, едва проросшая в глубине (как «шевелиющаяся травка»), но смертельная болезнь сердца у

человека дает возможность почувствовать не столько «неказистую плоть» мушиного, сколько человеческого тела.

Варенье символизирует сластолюбие, и, соответственно, гибель в варенье — это гибель за грехи. Гибель за грехи (и искупление грехов страданием) отдается помойной мухе, тогда как самодовольно-безгрешная пчела Леля пролетает мимо мистериального сюжета. Но, возвращаясь к грехам, искупаемым смертью, надо сказать, что варенье у Петрушевской трагически замещает кровь. Будучи беззащитным, низкое насекомое одновременно является убийцей, сластолюбие выдает алчность, жажду крови. В насекомом сходятся воедино жертва и палач: насекомое, жизнь которого всегда в прямом смысле под ударом, само жалит, убивает и пьет кровь. А если кровопийцу убивают за его занятием, то все сходится в одной точке: убийцу убивают, когда он убивает сам. Рассказ Петрушевской назван «Конец праздника» с предположительной отсылкой к названиям нескольких глав о празднике-скандале в «Бесах» Достоевского: «Праздник. Отдел первый», «Окончание праздника»²⁹. У Петрушевской пир, праздник сведен в одну точку с противоположностью — смертью и похоронами мухи.

Главная перипетия «сказки» (происшествие с мухой) отмечена полетами туда и обратно пчелы Лели, но пчела и в третий раз возвращается к мухе Домне Ивановне со всей пасекой, умножая и без того огромное количество («огромные массы детей Домны Ивановны») пирующих. Не муха, а мельтешащая оса с потомством создает ощущение «кишения» насекомых. В этот момент история про насекомых обретает смысл «всеобщей истории», так как в действие вмешиваются ассоциации: потомство насекомых — народные массы (впрочем, у Петрушевской это так и названо: «огромные массы», «взрослое население», «многотысячная толпа»). Игра масштабов сопровождает историческую тему и здесь: по сравнению со всей историей жизнь или жизненный случай — это мелочь, но и с точки зрения трихины, мухи, человека — ничтожен не он, а история и время.

Исторический план в сказке Петрушевской, несомненно, обозначен, более того — он имеет задатки кумулятивности, что поддержива-

²⁹ «Конец праздника» — это инвариантный сюжет Достоевского: так, в «Скверном анекдоте» сюжет охватывает сразу два закончившихся праздника, один из которых двойной: новоселье и день рождения тайного советника Степана Никифоровича Никифорова и свадьбу титулярного советника Пселдонимова. От тайного до титулярного советника стремительно спускается смысловая вертикаль, подчеркнутая «зоологической» фамилией невесты Пселдонимова: Млекопитаева. Кажется, что фамилия невесты иронически призвана вернуть человеческий статус маленьким людям, почти насекомым.

ется анафорическими зачинами (то и дело повторяются «но там», «там», «тут же», «тоже», «но»). Если классическая притча — это пример на все времена, и в этом смысле в жанр притчи вложена идея повторяемости, то сказка Петрушевской вторит притче как-то по-своему, выдвигая на первый план кумулятивные обертоны. Л.В. Сафронова видит в кумулятивности всех текстов из книг Петрушевской «Дикие животные сказки» и «Пуськи бятые» проявление принципа серийности, характеризующего культуру XX в. и предполагающего несобытийность и симуляцию реальности³⁰. С этим нельзя не согласиться, однако нельзя игнорировать и другое — мощный литературный подтекст обеспечивает мистериальную глубину внешне мельтешащему, кумулятивному, «серийному» сюжету. Подтекст этот достаточно глубок, он восходит к Достоевскому и обэриутам, а на поверхности замаскирован под басню («Стрекозу и муравья» Крылова, «Муху и пчелу» С. Михалкова³¹), под детскую прибаутку о мухе и варенье и под «Муху-Цокотуху».

Текст Петрушевской интересен и с точки зрения отраженной в нем хронологии событий. Если действие начиналось утром или в разгар дня, то заканчивается оно «в конце рабочего дня», что еще раз подчеркивает универсальность модели: в одной странице текста и ничтожном происшествии укладываются смерть и воскресение, день и ночь, смена поколений.

В одном из очень известных стихотворений А. Введенского — «Ответ богов» муха названа «ветхой»:

Блещет море на пути
Муха ветхая летит
И крылами молотит.

«Ветхость» мухи оказывается в фокусе сложного комплекса значений, в котором присутствуют и хрупкость, и древность, и намеки на близость смерти. В «ветхости» скрыты также поэтические оттенки.

Кульминация и финал праздника в сказке Петрушевской происходят на помойке, то есть в том месте, которое органично связано с идеей смерти, ненужности, похорон. Однако помойка — это не только забвение, это еще и вместилище памяти, повод для элегического вдохновения, толчок к размышлениям о детализации, место метаморфоз, происходящих с предметами. Инсект-тексты с превращающимися ко-

³⁰ См.: Сафронова Л.В. Поэтика литературного сериала и проблема автора и героя (на материале сериалов «Дикие животные сказки» и «Пуськи бятые» Л.С. Петрушевской) // Русская литература. 2006. № 2. С. 55–65.

³¹ Там же. С. 60.

личественно и качественно насекомыми в этом смысле удачно примыкают к текстам о преобразующихся вещах на свалках мусора.

Один из давних прообразов литературных сказок Петрушевской — ее совместный с Ю. Норштейном сценарий для «Сказки сказок» (1979). Если не помойные мотивы, то мотивы сора, свалки, ненужных вещей, ценностей, которые надо спасать от гибели, и сопутствующие этому ностальгические переживания звучат в заявке к сценарию «Сказки сказок» и в воспоминаниях о ее замысле, мусор становится не только объектом, но и фактурным материалом для анимационных работ Норштейна:

«Простые ценности, очень будничные. Сами по себе они не содержат никакой интриги — они... слишком просты для этого. Именно через них человек часто проходит, не замечая. И только потом, когда-нибудь, на краю гибели, понимает, какие ценности в жизни истинные и мимо чего он прошел. <...>

Ну, вот значит, были все эти лоскутки, были стихи, были какие-то рисунки-почеркушки. Весь этот сор я вытряс из своей торбы перед Люсей Петрушевской, и мы попытались все это чем-то соединить. А никак не соединялось. Хотя для себя я абсолютно определенно понимал, что должно соединиться»³²;

«И должна появиться на экране кошка, любвеобильное, памятьливое существо, и одинокий башмак-разнопарка, найденный детьми в мусоре — кто бы мог его там поставить, новый, с целой подметкой башмак? <...> ...И все окрестные бабочки, жуки и худые перезимовавшие пчелы слетятся на пир. Пойдет дождь, напитает землю, наполнит ботинок, пень, вымоет булыжную мостовую, и в конце улицы встанет и будет долго стоять вечерняя заря.

Белье на веревках, бык с кольцом в ноздре, полный ужасных, гибельных страстей; дяденька на деревяшке с одной ногой, наш сосед, пришедший так с войны... Наш сосед в одном ботинке. <...>

Все это может быть организовано в простой сюжет, но сюжет особенный, сюжет-гармошку, раздвигающийся, расширяющийся, а в конце сведенный к одному простому звуку: „Живем“»³³.

Ненужные вещи сопровождают важную как для Норштейна, так и для Петрушевской тему дома. Дом должен быть обязательно старым, новый дом не может статьместилищем родовой памяти. «Сказка сказок» начинается с воя моторов разъезжающихся автомобилей, и только когда автомобили исчезают, оставив облако дыма, начинается сказ-

³² *Норштейн Ю.* Снег на траве: В 2 т. М., 2008. Т. 1. С. 260.

³³ *Петрушевская Л., Норштейн Ю.* Сказка сказок. Заявка // Норштейн Ю. Снег на траве. С. 261.

ка. Обитатели старого дома должны заниматься традиционными занятиями простого и вечного быта. Любимые занятия женских персонажей Ю. Норштейна — стирка (в «Сказке сказок» мерный ритм анимационному повествованию задается однообразными, ритмичными, очень будничными действиями: девочка прыгает через скакалку, жена Рыбака стирает в тазу белье), варка варенья (один из фрагментов Норштейна — реклама «Русского сахара», где под музыку Вивальди мать-львица варит варенье и угощает пенками своего маленького львенка).

Миниатюра Петрушевской «Конец праздника» в чем-то напоминает этот анимационный стиль, текст украшен кинематографически-быстрой сменой пространств. Сначала вскользь говорится о саде, куда летит пчела Леля (и тема рая, идиллии уже вторгается в повествование вместе с темой сада), потом муха летит в дом, где варят варенье. Казалось бы, чистый дом противопоставлен грязной помойке: идиллия чистого дома нарушена грязной мухой, однако это не совсем так. Домашняя тема выплескивается и на помойку, вместе с вылитым туда вареньем. Едва не пропав в сладком плену, муха доставляет на помойку своим и чужим детям чудесную пищу и (в традиции детской сказки «Муха-Цокотуха») становится во главе пира, исполняя роль матери семейства насекомых.

В контексте «Сказки сказок» «Конец праздника» из «Диких животных сказок» еще очевиднее прочитывается как притча о смене одного поколения другим. Несостоявшиеся похороны мухи, обращенные в пир и семейный праздник, заставляют воспринимать помойку как место поэтическое, как уютный семейный мир, поставленный под угрозу разрушения и потому особенно ценный. За «Дикими животными сказками» у Петрушевской следует цикл «Морских помойных рассказов», действие которых перенесено на морское дно, густо замусоренное персонажами (пластиковый пакет, резиновая подошва, консервная банка, окурки). Без помойки, как без дурных микробов, жизнь лишается динамики, застывает в пустоте и стерильности, тогда как движение микроскопических деталей выгодно оттеняет идею чистоты. А для Норштейна микроскопическое, «мушино-микробное» движение в кадре — это один из самых действенных художественных приемов, о котором режиссер постоянно заботится: «Для меня стекающая капля по листу, по крутому боку яблока, дождь, который шелестит листвой, содержательны не менее, чем любое драматическое действие. <...> Экран весь был в вибрации мелких точек... Экран постоянно передвигался, менялся под каждым следующим кадром проекции. Таким образом, фигура каждого следующего кадра, переснятого на пленку, бы-

ла иной, изображение словно „кипело“»³⁴; «Я не люблю компьютерное изображение — оно слишком чистое, слишком дистиллированное, в нем не хватает примесей солей, микроорганизмов, необходимых человеку... Мы „пьем“ с экрана дистиллированную воду, вместо того, чтобы пить воду живую. Согласитесь, что вода вкуснее, когда на поверхности ее плавает упавший с дерева лист»³⁵.

Жилище и вечное прибежище мух — помойка, свалка, сор почти уравнивается с миром насекомых и микроорганизмов, насекомые и мусор способны метонимически подменять друг друга. Оба звена метонимической пары располагаются на шкале жизни/смерти где-то в самом конце, служат необходимыми микроскопическими вкраплениями смерти в структуру живой ткани, без которых живая ткань, даже если она художественная, не может существовать.

Венчает сказку Петрушевской философский диалог из двух реплик. Этот диалог мухи и червя образует отдельную часть — что-то типа морали в басне или выклада в притче. Последние две реплики «поднимаются» над интенсивным событийным планом сказки, подводят итог всем произошедшим событиям.

Оформленный с соблюдением всех пунктуационных правил диалог в финальных репликах звучит отстраненно и строго на фоне избыточной «болтовни» персонажей (мухи и пчелы), оформленной как косвенная речь или краткие, в одно слово, обрывки прямой речи («подумаешь!», «угощаю!»). Как диалог в финале оформлен вовсе не диалог: если пчела и муха прекрасно слышат друг друга и являются активными участниками происходящих событий, то червь Феофан и муха не обращаются друг к другу, каждый из них произносит под занавес реплику в пустоту, причем червь появляется внезапно, чтобы рассказ получил философское обрамление. Он не участвовал в событиях и узнает о них от мухи (муха, таким образом, становится своего рода «автором» сказки и даже уравнивается с авторским «я»). Последняя фраза червя — это риторический итог всей притчи, итог подводит персонаж, имя которого напоминает о риторике Феофана Прокоповича, в частности, о знаменитом слове Феофана Прокоповича о праздности: «Есть люди, которым кажется все грешным и скверным, что только чудно, весело, велико и славно, они самого счастья не любят, кого увидят здорового и хорошо живущего, тот у них несвят». Праздник на помойке у Петрушевской не может не казаться «грешным и скверным», но одновременно он «чуден и весел».

³⁴ Норштейн Ю. Снег на траве. С. 190.

³⁵ Там же. С. 209.

Как и муха, червь символизирует смерть, разложение, но если для «нежной мухи» характерны лирические, элегические коннотаты³⁶, то «серьезный червь» олицетворяет высокое философствование о жизни и смерти. Тема «могильной философии» наталкивает не только на слова о праздности Феофана Прокоповича, но и на державинский подтекст, на червя из оды «Бог»: «Я царь — я раб — я червь — я Бог!». Стремительная смысловая вертикаль — от червя к Богу — еще раз подчеркивает смысловую вертикаль инсект-смыслов: от малого и ничтожного — к обширному, универсальному и всепоглощающему.

По форме сказка Петрушевской очень напоминает притчу или басню, ее пример, приклад — это универсальная картина движения времени и истории, куда вписаны день и ночь (миниатюра Петрушевской, как уже подчеркивалось, начинается утром и заканчивается вечером), смерть и воскресение (мухи), выклад — отстраненно-философское резюме о конце пира и конце жизни.

Однако еще до того, как червь подводит последний итог, действие сказки совершает еще один стремительный виток, о котором мы узнаем из последних слов мухи. Новый персонаж, не принадлежащий к миру насекомых, но, как и насекомые, принадлежащий «помойному» миру, появляется в предпоследней фразе. Это свинья Алла, которая, неожиданно на миг выглянув в повествовании, успевает сыграть в нем весьма важную роль.

Появление огромной свиньи приводит к смене масштабов в тексте, наталкивает на идею всепоглощающей связи видов, над которой во всех «Животных сказках» иронизирует Петрушевская. Например, в одной из миниатюр («Козел Толик») расстановка персонажей такова: Козел Толик влюблен в Ромашку Свету и боготворит ее, а волка Семена Алексеевича садит на рог, но Семен Алексеевич не умирает, а выздоравливает, переварив козлиные рожки, но не тронув самого козла; в другой миниатюре («Визит дамы») муха Домна Ивановна грубо отвергает паука Афанасия. В мире диких животных Петрушевской сказочно, неправдоподобно один вид не поглощается другим, в нем сохраняется равновесие, но это равновесие в любой момент может быть нарушено. Усмешка Петрушевской угадывается в том, что за кадром автор, связывая несовместимых животных, как бы говорит:

³⁶ Именно элегические оттенки, неотрывные от темы смерти, даруют грязной мухе поэтическую хрупкость и чистоту. Таковы нежные мухи Хлебникова («Муха! Нежное слово, красивое, / Ты мордочку лапками моешь») и Олейникова, которых, несомненно, пародирует Петрушевская: «Муха Домна Ивановна не обращала внимания на свой внешний вид, и так не было отбоя, но она регулярно мыла под мышками и ноги, считая: гигиена для женщины — самое главное» («Диета»).

любовь, мир, даже просто спокойные будни — непрочны и эфемерны³⁷, жизнь неустойчива и в любой момент все может оборваться взаимным всепоглощением. Семантический строй текста все время находится в крайнем напряжении, текст скользит от человеческого, наполненного смыслом, единичного — к животному, бессмысленному, всеобщему, дикому, и обратно, — так моделируется целый мир, который можно с одинаковой убедительностью интерпретировать и как мир животный, и как мир человеческий.

Вторжение на пир насекомых свиньи Аллы — это репетиция возможной катастрофы, это нарушение хрупкого равновесия живущего и суетящегося мира, это сама смерть, персонифицированная в нечистую свинью и нависшая над пирующей и возрождающейся жизнью, смерть бессмысленная и нечаянная (кстати, все трагедии в «Диких животных сказках» происходят случайно, когда звери/насекомые находятся под парами алкоголя или ядовитых инсект-жидкостей). Финал «Конца праздника» по стилистике чем-то напоминает сказочные финалы Салтыкова-Щедрина, например, «Карася-идеалиста»:

«Сердце в нем загорелось... он подобрал живот... и глядя щуке прямо в глаза, во всю мочь крикнул:

— Знаешь ли ты, что такое добродетель?

Щука разинула рот от удивления. Машинально потянула она воду и, вовсе не желая проглотить карася, проглотила его.

Рыбы, бывшие свидетелями этого происшествия, на мгновение остолбенели, но сейчас же опомнились и поспешили к щуке... А ерш, который уже заранее все предвидел и предсказал, выплыл вперед и торжественно провозгласил:

— Вот они, диспуты-то наши, каковы!»

Сказки Петрушевской более оптимистичны, чем сказки Салтыкова-Щедрина, мухе Домне Ивановне повезло куда больше, чем карасю-идеалисту. Она вторично спаслась, а сказка-притча сделала еще один молниеносный круг.

Оптимистический заряд сказок Петрушевской не связан с идеями, которые можно из них усвоить, он связан с интенсивной динамикой текста. В миниатюру, по объему не превышающую страницу, вкладывается множество событий и их трактовок, в событиях задействовано множество сложно и парадоксально переплетенных друг с другом

³⁷ Здесь мы встречаемся как раз с тем случаем, когда сказка-притча вырастает из шуговой присказки или поговорки. Подобно тому, как «Конец праздника» написан на тему «Муха села на варенье», так «Козел Толлик» — это импровизация на тему «Любовь зла, полюбишь и козла».

персонажей³⁸, передвигающихся с большой скоростью и заставляющих инсект-текст Петрушевской набирать все новые и новые обороты. Л.В. Сафронова видит в этом «раскрепощение означающего» (целый цикл сказок Петрушевской сделан на манер «Глокой куздры» Л.В. Щербы), «высвобождение креативных импульсов языка», которые позволяют увидеть язык как свободную стихию и природу³⁹. Важно и то, что стихийная природа языка высвобождается через кропотливую работу с любой деталью в художественном тексте, будь то мотив или приставка, флексия, суффикс. В результате сам текст становится похож на насекомое, которое в нем же и описано.

Небольшой самостоятельный текст конца XX в., стилизованный под притчу или басню, позволяет обозревать динамичный словесный план, характерный для притчи: внутри небольшого произведения обостряется параллелизм и противопоставленность отдельных композиционных фрагментов, фраз, словесных положений, укрупняется план микродеталей текста, что заставляет вспомнить о притче как о мышлении, воплощенном в форме словесной игры.

³⁸ Символом такого переплетения может служить несколько «сросшихся» между собой героев «Диких животных сказок».

³⁹ См.: Сафронова Л.В. Поэтика литературного сериала и проблема автора и героя. С. 64.