Записи и выписки

Игорь Вдовенко

Узнавания

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_227

Елена

В «Поэтике» Аристотель, как известно, называет лучшими трагедиями те, в которых перелом связан с узнаванием. И для греческой трагедии это действительно так. Причем не только для трагедии. Связка *сема-ноос* работает безотказно. Герой узнает кого-то (или что-то), и это узнавание меняет все: прошлое проясняется, настоящее наполняется смыслом, будущее являет себя в неотвратимой ясности, требуя немедленных действий. Есть, однако, одна трагедия, кажущаяся мне гениальной, в которой главным событием является не узнавание, а его противоположность: нежелание человека знать — узнать, увидеть и принять уведенное. Я, конечно, имею в виду «Елену» Еврипида, с ее главной сценой у гробницы.

Сюжет этой трагедии связан с распространенной в момент ее написания интерпретацией мифа, базирующейся на апологии Елены (связанной, в свою очередь, с апологией красоты как божественного качества). Платон в «Федре», утверждая максиму «если нечто божественно, оно не может быть злом», приводит фрагмент покаянной песни Стесихора, ослепшего после поношения Елены:

> На корабли ты не всходила,
> В Пергам троянский не плыла.

Иными словами, Парисом увезена в Трою была не подлинная супруга Менелая, а лишь ее эйдолон (призрак) или фасма (видение). Сама же она была спрятана богами и возвращена супругу лишь в момент его возвращения на родину. Собственно, этот момент двойного возвращения (жены к мужу и пары домой) и описывается Еврипидом.

Действие трагедии начинается с изложения истории заглавной героини. Елена не была увезена Парисом в Трою. На самом деле она волшебным образом была переправлена богами в Египет, где и была вручена мудрому старцу Протею, царю Фароса, для того чтобы он сохранил ее для мужа. Прошли годы,

Протей умер. На Фаросе воцарился его сын Феоклимен, который, прельщенный красотой Елены, решил сделать ее своей. Действие трагедии и начинается в этот момент. Елена, не имеющая возможности отказать новому царю, тянет время в надежде на то, что ее настоящий муж вернется и заберет ее. Троя пала, греки возвращаются домой, и ее пребывание в Египте вот-вот должно закончиться. В надежде на скорое свидание с мужем она отправляется к гробнице Протея. В то же самое время Менелай также оказывается на Фаросе. Причем ни о какой ожидающей его Елене он не знает. Он просто плыл домой. Корабль его попал в бурю и разбился, сам же он с женой (то есть, конечно, не женой, а ее призраком, вывезенным им из Трои) чудом спасся и укрылся в пещере. И вот идет узнать, что это за берег и можно ли у местного владыки попросить помощи. Подходит к гробнице, видит Елену, и тут-то и происходит та самая сцена.

Итак, Елена молится у гробницы о собственном спасении, тут появляется ее муж, и они оба практически сразу узнают друг друга. Вернее, как: она — узнает и принимает, он же узнает и не принимает. В результате чего между ними состоится примерно такой разговор:

— Кто ты, женщина?
— Я жена твоя.
— Жена? Но у меня есть уже жена. Елена.
— Я и есть Елена.
— Не может быть. Елену я добыл под Троей, и сейчас она ждет меня в пещере, где я ее только что оставил.
— Неужели ты не видишь, что я — Елена?
— Да, некоторое сходство есть, но кто же в таком случае та, другая?
— Она лишь призрак, сделанный из эфира (тут текст один раз прямо говорит — *айтер*, то есть «верхний» воздух, эфир, один раз просто — небо).
— И кто же ее сделал?
— Гера.
— Очень интересный рассказ, но знаешь, женщина, у меня сейчас и так хватает проблем, так что прощай.
— Как прощай? Неужели ты меня оставишь здесь? А с собой возьмешь неизвестно кого? Призрака?

И тут Менелай произносит совершенно прекрасную фразу, которая является своеобразной квинтэссенцией человеческого:

τοὐκεῖ με μέγεθος τῶν πόνων πείθει, σὺ δ᾽ οὔ
(«Беспредельность трудов [или «страданий»] там [у Трои] убеждает меня. Ты — нет»).

После чего просто разворачивается и уходит. Оставляя совершенно обалдевшую от такого поворота дел Елену у гробницы. Да, в общем-то, и как иначе могло быть? Вот представьте себе: у вас воруют жену, вы страдаете, собираетесь на войну, десять лет осаждаете Трою, наконец ценой невероятных лишений побеждаете, освобождаете любимую и уже почти готовы вернуться к нормальной жизни, как вам вдруг говорят, что все, ради чего вы сражались, и все, что вы в результате получили, — лишь призрак? И от всего этого нужно прямо сейчас отказаться?

Всякий раз, когда я слышу разного рода фразы типа «как же так, за что же мы боролись? за что кровь проливали?» или «и что нам теперь, нужно от всего отказаться?», я вспоминаю эту сцену. Одинокую, растерянную фигуру у стены и спину Менелая, быстрой походкой удаляющегося по своим делам.

Реинкарнация как сознательный выбор

Ключевой момент всех историй, связанных с реинкарнацией, — узнавание. Пифагор узнает своего друга в случайно встреченном на улице животном. Тибетские перерожденцы узнают в процессе специального ритуала принадлежавшие им в прошлой жизни вещи. Какие-то индийские девушки, душа которых в момент смерти перепрыгнула в чье-то уже опустевшее тело, выйдя из комы, узнают своих подлинных родителей.

Обратное узнавание также возможно. Характерная сцена: летом 1904 года в музее Гиме Волошин «узнает» в изображении древнеегипетской принцессы Мутноджемет, сестры Нефертити (ошибочно принимаемом в то время за Тэйю, жену Аменхотепа Третьего), свою будущую жену Маргариту Сабашникову (стоящую здесь же, рядом с ним в зале музея). Или подобное же «узнавание» Жуковского, признавшего в портрете двенадцатилетней девицы Рейтерн свою умершую возлюбленную Машу Протасову (узнавание, отягощенное именно неграмотностью: Маша умерла в 1823 году, когда Лиза уже появилась на свет).

О самом же удивительном узнавании такого рода рассказала мне когда-то моя институтская подруга Настя Сахновская. Примерно десять лет назад она участвовала в некоем совместном англо-французском проекте, связанном с французским театром XVIII века. И в процессе работы познакомилась с некой девушкой по имени Мари, происходившей из достаточно известной литературной семьи.

Отцом матери Мари (то есть ее дедушкой) был известный английский литературный критик Джон Мидлтон Марри (возглавлявший в двадцатые годы «Атенеум» и «Аделфи»), а первой женой этого Марри была известная австралийская писательница Кэтрин Мэнсфилд. Познакомились они так: в 1911 году Кэтрин послала рассказ в новый литературный журнал «Ритм», редактором которого был Марри. Рассказ этот ему не понравился, однако сама Кэтрин его заинтересовала. Между ними возникла переписка, они познакомились, стали встречаться и, наконец, через семь лет поженились.

Нельзя сказать, что брак этот был безоблачным. Менсфилд вела, как это тогда называлось, богемный образ жизни, трижды уходила от Марри и так и не родила ему детей (о которых он мечтал). Кроме того, через год после замужества у нее открылся туберкулез, от которого она и умерла в 1923 году в гурджиевской клинике в Фонтенбло.

В 1924 году, через год с небольшим после ее смерти, Марри женился на девушке по имени Виолет Ле Мейстр. Так же, как Кэтрин, Виолет писала рассказы, и так же, как Кэтрин, прислала один из них в журнал, возглавляемый Марри. Причем почерк Виолет было практически невозможно отличить от почерка Кэтрин.

Это обстоятельство настолько впечатлило Марри, что он начал верить в то, что Виолет чуть ли не буквально является реинкарнацией покойной Кэтрин. Сама Виолет тоже поддерживала его в этом по мере сил. Она начала стричься

под Кэтрин, стала следовать ее стилю в одежде (и в прозе) и, говорят, практически превратилась в ее двойника. В результате на третий год замужества она так же, как Кэтрин, заболела туберкулезом и, согласно воспоминаниям самого Марри, приняла это известие чуть ли не с восторгом («I'm so glad. How could you love me without this?»).

У Джона и Виолет было двое детей — девочка Кэтрин, родившаяся в 1925-м, и мальчик Джон Мидлтон, родившийся в 1926-м. Причем относительно детей (так же, как и относительно их матери) Марри придерживался достаточно оригинального суждения. Он считал, что эти дети, с одной стороны, конечно, дети Виолет, но при этом как бы одновременно и дети покойной Кэтрин, которых она просто не успела ему родить. То есть Кэтрин в виде Виолет как бы вернулась для того, чтобы доделать то, что было ею при жизни не доделано. Это убеждение поддерживалось и поведением самой Виолет, детьми практически не интересовавшейся. Так что воспитывал их отец, считавший подобное поведение супруги вполне естественным.

Надо ли здесь добавлять какие-то слова о том, что Мари (подруга Насти и та самая дочка Кэтрин, которая родилась от Виолет, но при этом как бы от Кэтрин) в конце концов оставила изучение французского театра XVIII века и (как говорит все та же Настя) «заделалась тренером по йоге, тай-чи и вообще всему такому». Причем в свободное от тренировок время занимается тем, что «рисует китайские картинки на китайской бумаге китайской кисточкой под руководством китайского каллиграфа».

Тема смерти

Одна из тем смерти (более литературная, чем мистическая) звучит примерно так: человек умирает, но сам не знает об этом. Узнавание приходит постепенно, причем раньше для читателя, чем для героя.

В сущности, примерно так Борхес описывает учение Сведенборга о посмертии: человек умирает, но на первых порах даже не догадывается об этом. К нему приходят ангелы и демоны под видом людей и разговаривают с ним. В результате он сам выбирает, кто он и где он хочет провести вечность. (Для сравнения, у Борхеса самого есть подобный рассказ — «Смерть богослова», начинающийся очень красиво: мертвому богослову в вечности предоставляют дом точно такой же, какой был у него на земле. С точно такой же мебелью, таким же столом, книгами. «Так, — говорит Борхес, — бывает практически со всеми пожаловавшими в вечность, именно потому они и не считают себя мертвыми».)

Как ни странно, но тема эта в XX веке оказывается очень русской. У Набокова есть рассказ, где героя сбивает трамвай, но он этого не видит, приходит домой к своей девушке, не понимая, что его уже нет, — это мы понимаем, что он мертв. У Адамовича есть рассказ о рассказе (ненаписанном), где он говорит, что хотел написать рассказ о том, как умирает человек: сначала он встречает на улице одного (умершего) знакомого, потом еще одного и постепенно переселяется в мир умерших. У Петрушевской есть рассказ о женщине, которую после операции отвозят на самолете в другую страну — не то в санаторий, не то еще куда-либо — долечиваться. Ей выдают новую (белую) одежду, она ест новую еду и все реже вспоминает семью. Мы понимаем, что она умерла. Таких рассказов (или шире — попыток описания) мы можем найти массу.

К концу XX — началу XXI века тема это все больше и больше уплощается, переводится в разряд как бы такого трюизма, обретающегося где-то рядом со «смерти нет». Таксист развозит пассажиров, выслушивая по дороге их истории, одного, другого, третьего, и вдруг оказывается, что это никакой не таксист, а вовсе даже и Харон, переправляющий души в зависимости от их рассказов в ад или рай; мальчик приезжает к бабушке в деревню, во что-то там играет, прячется в сарае, и вдруг оказывается, что и он давно не мальчик, и бабушка давно умерла, и никакая это не поездка, а посмертное возвращение в тот единственный момент, когда он был действительно счастлив перед полным погружением в небытие и т.д. и т.п.

На самом же финише этого литературного марафона, как мне кажется, находится одна фраза из романа Пелевина «Generation “П”», но прежде, чем я приведу ее, надо сказать, что и до этой фразы сама тема возникала у него регулярно. Например, в «Синем фонаре» — рассказе, построенном на обыгрывании детских страшилок. Дети в пионерском лагере рассказывают истории о покойниках: один человек прилетает из командировки и встречает своих умерших друзей, а когда он спрашивает: «Почему?», ему отвечают: «Ты что, еще не понял кто ты, если ты разговариваешь с покойником?» В рассказе эта история включена в обрамление другой — «как принимают в покойники», а та, в свою очередь, — еще в одну. Жизнь есть форма «приема в покойники», и это уже фактически обратное тому, что говорит Сведенборг (смерть — продолжение жизни). Впрочем, у Пелевина есть и совсем уж классическая форма этой истории — рассказ про женщину, которая работает инженером по рационализации, про то, как она утром, спеша на работу, попадает под троллейбус, но ей кажется, что не попадает, что все нормально, что она приходит на работу, общается с коллегами, и только мы понимаем, что на самом деле она давно уже мертва. Главное, что отличает этот пелевинский рассказ от его практически прямых предшественников, — сосредоточенность на деталях. То есть уже не сама история происходящего с человеком, а то, как именно другой мир начинает проглядывать сквозь очертания привычного (например, когда она приходит в цех, первое, что она видит, — это табличка «всяк входящий / в производственное помещение / не забудь надеть спецодежду», недвусмысленно отсылающая нас к надписи над входом в Дантов ад в комбинации с мнемоническим правилом «надеть одежду, одеть Надежду» и т.д.).

То, что вектор внимания смещается с человека на окружающий мир, с целого на деталь, а с детали на иронию в ее описании, конечно, означает исчерпанность темы. Но все же финальную точку ставит, как мне кажется, не этот рассказ, а ответ одного из персонажей «Generation “П”». После очередного трипа один из героев говорит другому примерно следующее: «Знаешь такое выражение “Страшный суд”? А что, если на самом деле он уже давно начался, и все, что с нами сейчас происходит, просто фазы следственного эксперимента на этом самом суде? разве Богу сложно на несколько секунд создать из ничего весь этот мир ради того, чтобы испытать стоящую перед ним душу?» На что второй ему отвечает: «Слушай, хватит, а? Мне ведь и на работе говна хватает. Хоть ты не грузи».

В общем, как говорит нам на эту тему Гугл: «Апокалипсис уже состоялся, просто он прошел незамеченным». Или еще чудное: «Три доказательства того, что мы все уже умерли». Ну и мое любимое: «Результаты по запросу “Жизнь после смерти”: ЖК Светлый Мир “Тихая гавань”. Квартиры комфорт-класса от

застройщика» — возвращающее практически к исходному ощущению внезапного прозрения, сформулированному Палладом еще в IV веке:

Мне кажется, давно мы, греки, умерли,
Давно живем как призраки несчастные,
И сон свой принимаем за действительность.
А, может быть, мы живы, только жизнь мертва?

Что в оригинале, на греческом, звучит очень красиво (с чередованием диссонансной и ассонансной рифм, в котором жизнь рифмуется с жизнью, а смерть — со смертью).

«Совы нежные»

32 года назад, в 1994-м, практически никому не известная французская группа *Les Pires* записала для своего второго альбома песню *Sava* (более известную сегодня у нас под названием «Совы нежные») с таким примерно текстом:

Я на чердаке лежу у себя на дому,
Мне скучно до зарезу, Бог знает почему.
Вдруг, слышу за собою совы нежные у-юй.
У меня на душе стало веселее, стало веселее.

Я по дороге иду к другу-разбойнику,
Мне тоскливо одному в незнакомом краю.
Вдруг, слышу за собою совы нежные у-юй.
У меня на душе стало веселее, стало веселее...

Ну, и так далее — еще несколько куплетов, в которых героя сначала вешают, затем он попадает в ад, варится в котле и наконец возвращается обратно к себе на чердак.

Конечно, слушать этот текст (исполняемый с ярко выраженным французским акцентом, неправильными ударениями и растягиваемыми слогами) гораздо приятнее, чем читать. Некая общая неправильность фразеологии, общая невнятность, какое-то общее же легкое безумие текста, в котором далеко не все слова с первого раза удается разобрать (и лишь главное *у-юй* и *стало* веселее врезаются сразу же в память). Все это вкупе с достаточно приятной мелодией, да и самой ситуацией, в которой иностранная группа поет песню с русским текстом, приводит к тому, что песня эта становится довольно популярной в России (пусть и в узких кругах). Происходит это, правда, далеко не сразу.

Примерно через десять лет после выхода в свет альбома, на котором она была записана (в момент, когда никакой группы уже не существовало), эта песня проникает в русскоязычный сегмент Интернета. По непонятной причине становится практически культовой в среде аниматоров. В результате чего еще через десять лет выходит прекрасный клип, «ради съемок которого, — как было написано в релизе, — объединились 20 режиссеров из 10 городов мира». За год его посмотрело больше миллиона человек (что, конечно, для такого рода продукции очень много). И из тех, кто посмотрел, думаю, как минимум половина пусть на краткий срок, но заболела этой песней.

К моменту выхода клипа в отношении текста песни было проведено целое расследование, в результате которого выяснилось, что текст действительно был оригинальным, написанным на русском некой мадмуазель Грюн (*Groen*), о которой сначала ничего не было известно. Чуть позднее выяснилось, что зовут ее Жюли (*Julie*), что она учила русский в Сорбонне (*Paris 7 — R. Diderot*), а до того два года стажировалась в России, что ее отец датчанин, а мать швейцарка и что живет она вроде бы в Париже. И вот на этом все вдруг и остановилось. С ней так никто и не смог связаться, ее так никто и не смог найти. Нигде никто так и не написал: «А, Жюли, как же, как же, прекрасно помню, как она тут у нас...» Ни одной фотографии. Да и вообще каких-то следов, кроме самого этого загадочного текста. И этого я как-то совсем не понимаю. Что значит «совсем куда-то исчезла»? разве сейчас такое бывает?

И вот еще что совсем уж не дает мне покоя. Интересно, а она вообще обо всем этом знает? Ну, о том, что здесь единственный известный ее текст (пусть в узких кругах, но все же) невероятно популярен. Что есть прекрасный мультик на песню, что миллион человек его посмотрело. Что ее пытались найти десятки самых разных людей (причем публикуя отчеты о своих поисках). Или она про все это ну вот действительно совсем ничего не знает и сейчас где-то там сидит, что-то там свое делает, со всем этим никак не связанное, и вообще и про русский, и про какие-то маловразумительные стишки уже давно и думать-то забыла. И занимается себе спокойно последние двадцать лет, ну я не знаю, чем — чем-то со всем этим никак не связанным и настолько от всего этого далеким.

И еще, если это так (а мне-то, конечно, кажется, что это на самом деле так), не означает ли это, что мир (ну, то есть не что-то там какое-то особенное, случайное, единичное, а именно сам мир, мир вообще) устроен именно так. Что это вообще — про всех. То есть буквально. Что каждый из нас на самом деле что-то такое в какой-то момент сделал, и это сделанное им (но совершенно им самим не отмеченное, или забытое, или наоборот, отмеченное и незабытое, не важно), короче — «вот это», оно всем известно где-то там. Причем эти все где-то там (которым это известно) его (того, кто это сделал) ищут и не могут найти. То есть не могут — по определению. Потому что так устроен мир. И что на самом деле в этом его устройстве скрыт какой-то совершенно потрясающий гуманизм именно в том смысле, что, ну вот, предположим, они бы ее нашли? И что?

Или что это наоборот — как наказание? Как такое существование рядом с кайросом, всегда в шаге от чего-то, всегда в неузнавании (кажется, о чем-то подобном был в свое время фильм Такеши Китано «Ахиллес и черепаха» — про художника, чьи вчерашние картины всегда покупают, но он сам об этом ничего не знает, и те, кто покупают, не знают, что это — он. И там, в этом фильме, была такая сцена, когда он встречается с дочерью в ресторане какого-то отеля, где на стене висит его картина, и он просит у нее денег на краски, а она на него кричит: «До чего ты дошел, что ты за отец, который сам не в состоянии ничего заработать и выпрашивает деньги у дочери-проститутки». И все это на фоне картины, которую он нарисовал несколько лет назад, про которую ему сказали, что она никому не интересна, и которую он, естественно, не узнает).

Впрочем, сама по себе эта сцена (в которой мы смотрим на художника, смотрящего на свои картины и не узнающего их) может быть прочитана и не-

сколько по-иному. В ином, так сказать, контексте и смысловом окружении. Как, например, у Тулинцева в стихотворении про Утрилло («Мне снилось, будто я пейзажист»).

Разница с фильмом Китано здесь главным образом в том, что герой фильма — неудачник, и даже не просто неудачник, а тот самый Ахиллес, который — по определению — никогда не сможет догнать черепаху. У Тулинцева же герой никуда и не бежит. Ни с кем не соревнуется. Просто живет, мало обращая внимания на что-то, что происходит в окружающем мире. И уж тем более — на кого-то. И картин-то своих он уже не узнает потому, что они уже кем-то присвоены (выставлены в музее, описаны критикой как великие), в то время как художнику, на самом деле, ничего этого не нужно. Он вообще не нуждается в людях и счастлив самим фактом своего художества.

Какое счастье — быть пейзажистом…
Всегда в плену у стен заплесневелых,
и только окна узкие любить
и видеть маленький кусочек неба
над трубами и черепицей крыш!..
Какое счастье: никого не знать
и рисовать всегда одно и то же,
пустые переулки и дома,
в которых больше не живут соседи…

Стихотворение это было написано в 1977 году (то есть примерно за тридцать лет до того, как Китано снял свой фильм). Напечатано единственный раз — в 2011-м (за два года до смерти автора) — в итоговом «черном» сборнике поэзии и критики[1]. И так, мне кажется, и осталось практически никем не прочитанным (что, конечно, не имеет никакого значения, в особенности в контексте всего вышесказанного).

1 *Тулинцев Б.* Тихий город: Стихи и проза. СПб.: Балтийские сезоны, 2011.