

УДК 82-32

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ Ю. БУЙДЫ  
(на материале рассказа «Ство (Прозрения Германа Непары)»)**

*Т.В. Сорокина*

**Аннотация**

В статье рассматривается процесс взаимодействия «первичных» и «вторичных» художественных моделей в современной прозе. Одним из аспектов обозначенной дихотомии является интертекстуальность, возможности которой исследуются на материале рассказа Ю.В. Буйды «Ство (Прозрения Германа Непары)».

**Ключевые слова:** Ю.В. Буйда, «вторичность», интертекстуальность, моделирование, «гиперреальность».

---

Современный этап развития отечественной литературы отличает преобладание семиотики над семантикой, стремление осмыслить явления окружающей действительности как знаки. Это, естественно, обуславливает изменение характера произведений, сам процесс творчества зачастую превращается в экспериментирование, моделирование, охватывающее все структурные уровни произведения. Реальность, включая и внутренний мир человека, перестает быть главным и «достойнейшим» объектом изображения. Происходит последовательное освобождение, «очищение» (термин М. Эпштейна) литературы от всего околотекстуального, то есть речь идет о ее движении к тексту. Чувство завершенности и исчерпанности всех известных культурных форм, привнесенное постмодернистской ситуацией, обусловило создание атмосферы тотальной игры с открытыми ранее знаками культуры. Западное литературоведение предложило обозначить происходящее понятием «гиперреальность», сформулированным в 1976 г. Умберто Эко и Жаном Бодрийяром. Это философское понятие было призвано выразить «принципиальный отказ от идеи линейности в пользу идеи скачкообразного чередования эпистем» [1, с. 164].

В результате развитие литературы на современном этапе идет не поступательно, а как бы «вглубь», происходит постепенное вскрытие и возвращение к жизни ранее накопленных слоев. В статье «De' but de siecle, или От пост- к прото-Манифест нового века» М. Эпштейн пишет о том, что современным писателям в ситуации «завершения», «истощения» литературы осталось только использование таких форм, как «пародия, пастиш, эклектизм, ученая (александрийская) словесность – автокомментарий и метатекст, критика оригинального и индивидуального, эстетика цитатности и симулякра» [2, с. 181]. Мы наблюдаем это в творчестве самых разных современных писателей: В. Сорокина и Вик. Ерофеева, С. Соколова и В. Нарбиковой, Т. Толстой и Л. Петрушевской, В. Шарова и

Д. Липскерова, М. Шишкина и В. Пелевина, а также многих других. Не все они могут быть однозначно определены как постмодернисты, однако постмодернистская ситуация так или иначе оказывает влияние на всех писателей. Соответственно, и задача исследователя литературы в этой ситуации меняется: мы имеем дело не с художественно преображенной реальностью, а с реальностью вторичной, знаковой, в которой, чтобы понять мысль автора, его замысел, часто приходится вскрывать множество «культурных слоев». Как отмечает И.П. Смирнов, «тексты “вторичных стилей”, трактующие обозначаемый объект в качестве чужого знака, могут быть адекватно декодированы только после того, как они будут включены в их словесное окружение. <...> Чужой текст становится интерпретирующей системой по отношению к авторскому, он проясняет замысел писателя» [3, с. 44].

Обратимся к творчеству Ю. Буйды – одного из ярких представителей современного российского литературного процесса, чьи произведения часто напоминают своего рода концентрированный культурный «бульон». В них представлена едва ли не вся «периодическая система» мировой культуры. При этом за «эстетикой цитатности» у Буйды скрываются серьезные размышления о времени и вечности, о современном человеке и национальном характере, о судьбе России и судьбе человечества.

В качестве показательного примера рассмотрим рассказ Ю. Буйды «Ство (Прозрения Германа Непары)» (далее – «Ство»), опубликованный в журнале «Октябрь» за 2007 год. Это одно из наиболее философски глубоких произведений писателя. Сюжетную основу рассказа составляет проблема, особенно интересующая писателя в последние годы: поиск истинного пути отдельного человека и человечества в целом, смысла жизни, постижения ее сути, прозрения.

Заглавие рассказа уже указывает на определенные семантические коды, позволяющие осмыслить авторский замысел. Странное слово «ство» получает в тексте следующее объяснение: «Человек лишен собственной природы, он, если можно так выразиться, всего-навсего – ство, и только от него зависит, кем он станет – божеством или убожеством» (Ю.Б., с. 131).

Итак, проблема рассказа заключена в следующем: во что в итоге превратится «ство» – в божество или убожество? Человек сам творит собственную судьбу или она предопределена свыше Богом? Подобная постановка проблемы актуализирует семантику пути, драматизм поиска и открытия своего Я, что задано также заглавием рассказа: «Ство (Прозрения Германа Непары)». В связи с этим выстраивается определенная цепочка знаковых реминисцентных образов.

Слово «прозрение» отсылает нас к образу царя Эдипа как символу трагедии прозрения. В известной статье С. Аверинцева «К истолкованию символики мифа о Эдипе» говорится о том, что залогом прозрения неизбежно должно стать ослепление: «Расправа Эдипа над своими глазами – это его суд над своим знанием, которое проникало в запретное и не раскрывало необходимое» [4, с. 96]. Ученый ссылается и на Софокла – автора трагедии «Эдип царь», называвшего фабулу мифа об Эдипе «парадигмой» некоего общего закона: «...всякая удача есть всего лишь видимость, и для этой видимости, излучающей ложный блеск, неминуемо придет время “закатиться”, как заходит светило. Такова судьба каждого

человека» [4, с. 91]. Таким образом, исходя из сказанного, мы можем рассматривать понятия «прозрение» и «судьба» как контекстуальные синонимы.

Ю. Буйда обращается и к одному из центральных понятий психоанализа – эдипову комплексу, который подводит нас к сфере бессознательного и многое объясняет в поведении Германа Непары. Однако игра с эдиповым комплексом интересна в данном случае не сама по себе, а как своего рода мостик, позволяющий связать воедино нити, идущие от имени главного героя рассказа к Пушкину и Гоголю. В свою очередь, через эти реминисцентные слои постепенно проясняется семантика любви-плоти и любви-духа. Вопрос «Гоголь и эдипов комплекс» довольно широко рассмотрен в критической и околоскритической литературе, поэтому не нуждается в комментариях. Нам бы хотелось лишь добавить, что фамилия главного героя Буйды – Непара – косвенно намекает на значимость следующей оппозиции: духовной любви, любви к Богу, и воспетой Пушкиным чувственной любви, которой Гоголь опасался, полагая, что чувственность уничтожит его как писателя. В дальнейшем, по мере развития сюжетного действия, мы убедимся в безусловной актуальности данной оппозиции.

Имя героя Буйды (Герман), конечно, заставляет вспомнить пушкинскую «Пиковую даму», вместе с тем обретает значимость семантика власти рока, случая, смерти. Обращает на себя внимание и то, что в рассказе имя героя пишется с одной буквой «н» в отличие от первоисточника. Этот факт отсылает не только к повести А.С. Пушкина, но и к многочисленным интерпретациям созданного им сюжета. В данном случае нас интересует опера П.И. Чайковского «Пиковая дама», точнее либретто к ней, где имя главного героя совпадает с буйдовским вариантом написания – *Герман*, но важно также и то, что в либретто намеренно усилена сюжетная линия «графиня – Герман», напоминающая об эдиповом комплексе.

Итак, еще С. Аверинцев, анализируя символику интересующего нас мифа, отмечал, что в античной древности мотив инцеста, лежащий в основе эдипова комплекса, породил два основных направления ассоциаций: идею экстраординарной тиранической власти и идею запретного (магического), оккультного знания. Идея тиранической власти, как мы помним, значима и для пушкинской повести, причем она раскрывается через актуальнейшую для XIX века тему карточной игры. Выступая как одна из ключевых мифологем XIX века, игра обуславливает, говоря словами Ю.М. Лотмана, складывание «вероятностной» картины мира, в основе которой лежит представление о том, что жизнью правит Случай. В статье «“Пиковая дама” и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века» говорится о том, что подобная ситуация открывает перед отдельной личностью неограниченные возможности, разделяя людей на «пассивных рабов обстоятельств и “людей Рока”, чей облик в европейской культуре первой половины XIX в. неизменно ассоциируется с Наполеоном» [5, с. 802].

В этом смысле примечательно, что пушкинский Германн не только неоднократно косвенно отождествляется с Наполеоном, но даже внешне похож на него. Кроме того, в «Пиковой даме» есть упоминание о «мефистофелевской душе» героя. Слияние двух обозначенных линий – наполеоновской и фаустианской – вполне логично, ведь в обоих случаях речь идет о сильной личности,

о ее воле, способности подчинять себе жизни других людей, влиять на историю, об идее безграничной власти, неслыханных возможностях человека, о тайном знании. Однако для Буйды отсылка к данным темам важна прежде всего потому, что путь сильной личности – это неизбежное отступление от истинной веры, Бога, это гордыня, ведущая к идее Богочеловека.

В рассказе «Ство» фаустовский миф косвенно напоминает о себе уже в первых строчках рассказа: случайный попутчик Германа держит в руках книгу Гете «Страдания юного Вертера» и произносит фразу о том, что немцы обожают смерть. Причем упоминание о другом гетевском произведении тоже значимо: оно не только вводит в рассказ мотив самоубийства, но и вновь маркирует поставленный нами выше вопрос о чувственной любви, только в несколько ином ключе. Ведь уже в «Страданиях юного Вертера» Гете удалось показать, что сама суть чувственной любви, ее муки, жажда блаженства таят в себе погибельный соблазн; своим преходящим характером они сближаются со смертью, и исток подобного представления нужно искать именно в этом произведении Гете. Роман «Страдания юного Вертера» и поэма «Фауст», которой писатель отдал шестьдесят лет своей жизни, тесно связаны идеей свободного и ответственного отношения к жизни. Более того, центральной темой обоих произведений является беспредельная жажда познания, выводящая и к проблеме человеческой природы, и к проблеме соотношения добра и зла, и, соответственно, к проблеме выбора пути, смысла жизни и – самое главное – цены, которую готов заплатить человек за таинство знания.

Интересно, что в этом плане заслуживает внимания еще один смысловой аспект заглавия: «ство» (божество или убожество) – это путь, который должен выбрать не только отдельный человек, но и человечество в целом. Это дает нам все основания рассматривать развитие судьбы Германа Непары как отражение пути человечества, России в целом. Однако вернемся к данной проблеме несколько позже, а пока вспомним о том, что немецкий философ, историк, культуролог Освальд Шпенглер в своей известной книге «Закат Европы» развил учение о сменяющих друг друга «организациях» культуры. Западная культура, которую он определил как культуру «фаустовскую», согласно общему закону культур отныне вырождается в цивилизацию, поскольку определяющим для западноевропейского сознания является идея тотальной власти над природой как следствие абсолютного научного знания. Ценой же этого знания, как показали уроки истории, является душа, что актуализирует еще одну значимую оппозицию: «душа, чувства – разум, знание».

С учетом всего вышесказанного рассмотрим образ главного героя рассказа «Ство» Германа Непары. В связи с аллюзиями к пушкинской «Пиковой даме» (Германн был необыкновенно расчетливым, рациональным человеком) примечательна профессия буйдовского героя: он преподавал логику в университете. Вместе с тем мы узнаем, что Герман «ради заработка строчил для одного издательства биографии ученых», в рассказе даже отмечается, что лучшим его сочинением была биография Спинозы – «одна из многих, лишь одна из». Этот факт, с одной стороны, актуализирует идею власти, сильной личности: «сочинение биографий» можно прочесть как попытку взять на себя функции Творца, как «творение» чужой жизни. Естественно, что в Бога Герман Непара не верил, считая

его «своим ровесником и мужчиной», то есть равным себе. С другой стороны, уже род занятий героя указывает на его двойственность, сочетание разума, логики и фантазии, которой требует сочинительство. Несмотря на то что герой «считался вселенским бабником», в свои пятьдесят четыре года был четырежды женат, каждый раз – на студентке, но, словно в оправдание его фамилии, «все его браки были недолговечны». Причиной тому, как выясняется по мере развития сюжетного действия, было одно событие, произошедшее с героем в одиннадцатилетнем возрасте: у него умерла мать. Атмосфера в семье Германа была сдержанной, мальчик не был привязан ни к отцу, ни к матери, считая, что у «взрослых своя жизнь, у него – своя»: «Они жили без потрясений, отец был школьным учителем, мать служила в библиотеке, их квартира была украшена пластмассовыми тюльпанами» (Ю.Б., с. 130). Механистичность жизни, отсутствие настоящих чувств подчеркивается и совершенно нейтральной лексикой, и синтаксической структурой с повторяющимися однородными предложениями, и симптоматичной деталью («пластмассовые тюльпаны»).

Однако непосредственно перед смертью матери сын все же испытал потрясение: «Однажды отец вдруг быстро вошел в его комнату, схватил за руку и потащил в спальню, где, привязанная к кровати, лежала умирающая мать. Мальчик с ужасом и омерзением смотрел на материну ногу, выпроставшуюся из-под одеяла, – это была синяя жилистая нога с кривыми каплевидными пальчиками. Мать тяжело дышала, не сводя взгляда с сына, и вдруг слабо махнула рукой и сказала, плохо выговаривая согласные: “И ты меня не любишь. Ты тоже неспособен любить. Это отвратительно, уходи – дышать нечем”. <...> Из-за этой бесстыжей ноги между ними, между ним и матерью, сложились какие-то особые, глубоко интимные, почти непристойные отношения, о которых он не мог думать без трепета» (Ю.Б., с. 130). Вся его дальнейшая жизнь, поступки, которые он совершал, были предопределены предсмертными словами матери: он пытался доказать себе, что способен любить. Данный эпизод, на наш взгляд, примечателен еще и тем, что в нем вновь проступает пласт узнаваемых отсылок к Достоевскому: Буйда несколько раз акцентирует внимание читателя на ноге, которая вызывает у мальчика чувство отвращения, ужаса и, таким образом, напоминает о знаменитой сцене «пробы Раскольников». Герой Достоевского тоже испытал подобное отвращение, взглянув на старуху, на ее жирно смазанные маслом волосы, особенно на тонкую, длинную шею, похожую на куриную ногу. Важно и то, что именно во время «пробы» Раскольников узнает, где хранится необходимый ему ключ. Позже мы еще вернемся к этой важной детали, а пока напомним, что убийство старухи было для героя важной ступенью в познании себя: кто он? «Тварь дрожащая» или «право имеет»? После совершенного преступления стало очевидно, что «идеал Мадонны», гуманистическое начало, которое Раскольников пытался уничтожить в себе, на самом деле является неотъемлемой составляющей его сущности, необходимой второй частью пары, но, чтобы понять это, герою предстояло пройти путь «очищения страданием». Подобную судьбу прочертил для своего героя и Буйда: приняв страдание, он прозреет и обретет истинную любовь к Богу. Рассмотрим данный аспект подробнее.

Согласно предшествующей литературной традиции Непара как личность наполеоновско-мефистофелевского типа обязательно оказывается в ситуации столкновения с некой слепой, иррациональной силой. Все стратегические линии диалога, которые мы уже наметили, указывают на данный конфликт: Эдип, оказавшийся жертвой неумолимого Рока; Фауст, стремящийся к бесконечному познанию, заложивший душу дьяволу ради жажды познания; пушкинский Германн, пытавшийся выиграть в решающей схватке с Игрой; герои Достоевского, одержимые наполеоновскими (шире – эгоистическими, «содомскими») страстями, гордыней (в них Идея вступает в непримиримое противоречие с Натурой). Более того, как было отмечено выше, жажду власти, величия, познания – все эти интенции можно рассматривать в аспекте идеи безверия, богоборчества, Богочеловека.

Неудивительно, что в рассказе Ю. Буйды появляется еще одна линия реминисценций к творчеству одного из самых трагичных писателей XX века – Л.Н. Андреева, излюбленным персонажем произведений которого является человек, ужаснувшийся абсурдности жизни, отчаявшийся, страдающий от неизбывного одиночества, чувствующий себя игрушкой в руках Рока. Творчество Л. Андреева утверждает торжество вселенского «вненравственного хаоса»: мир, утративший Бога, остался один на один со злой предопределенностью. Наиболее полно данная идея воплощена в образе священника Василия Фивейского, искреннего в своем поклонении Всевышнему. Мужественно перенося удары судьбы, повторяя как заклинание «Я верую!», он, тем не менее, оказался не в силах противостоять непреодолимым страданиям, которые в итоге привели священника к бунту, отречению от единственного духовного богатства, оказавшегося не в состоянии избавить людей от мук. В порыве безумной гордыни отец Василий почувствовал себя богоравным и захотел воскресить человека. Однако путь бунта (как и у Достоевского) окончательно разрушил его внутренний мир: утратив веру, он потерял смысл жизни. Зловещая маска идиота становится символом «злой преднамеренности жизни».

В рассказе «Ство» рождение младенца с незарастающим черепом, врожденным пороком сердца и слабоумием тоже воспринимается как слепой, зловещий Рок. В данном случае писатель вновь обращается к истории Эдипа, но выворачивает ее наизнанку: если отец Эдипа принял решение убить сына и обмануть Судьбу, то Герман Непара сохранил жизнь ребенку, которому, как говорится в рассказе, «смерть была... на роду написана». Несмотря на то что поступок этот был совершен «скорее назло себе и жене» и в машине Герман с бешенством кричал: «Да о какой... любви идет речь! Не принимай меня за идиота! Просто пусть живет! Понимаешь? Пусть живет! А любовь тут совершенно ни при чем!» (Ю.Б., с. 131), все же причиной этого поступка были предсмертные слова матери. Уход жены показался Герману катастрофой, ведь она была для него «хоть каким-то смыслом жизни», тогда как сын, как он считал тогда, «таким смыслом быть не мог». Иногда она заходила, чтобы заняться с Германом любовью, но вскоре вышла замуж и исчезла из их жизни. Прокомментируем эти слова, поскольку в них, на наш взгляд, и заключена суть заблуждений героя.

Выше, говоря о сцене смерти матери, мы упоминали, что в большей мере мальчика потрясла не сама утрата, а ее последние слова («Откуда ей было

знать, любит он ее или нет, если они ни разу не разговаривали по душам?»). Тогда, пытаясь утешить сына, отец заметил: «Она не в себе. <...> Перед смертью люди переживают евангельское состояние» (Ю.Б., с. 131). Второй раз это словосочетание, несколько измененное («евангельское помрачение ума»), записывает в своем дневнике сам Герман, анализируя свое решение в отношении сына Ивана. Таким образом, в рассказе противопоставлена любовь плотская, чувственная, и евангельская, в основе которой – милосердие, сострадание, способность к самопожертвованию. Способным на такую любовь оказывается тот, кто отказывается от разумных доводов: неслучайно Герман называет возникшее в нем желание сохранить жизнь сыну «помрачением ума», а себя – идиотом (аллюзии к Достоевскому). Как и Раскольникову, проведенному на каторге девять месяцев и начавшему свой крестный путь освобождения от разрушительной власти идеи, Герману понадобилось девять лет, чтобы понять, что сын тоже может быть смыслом его жизни, а настоящая любовь не ограничивается лишь чувственными, плотскими радостями.

Все это время Герману помогала нянька Лида, которая, в отличие от отца, постоянно пытавшегося найти рациональное объяснение поступкам неразумного сына, видела ситуацию по-иному. Прокомментируем сказанное примером из текста. Иван (так звали сына Непары) любил слушать музыку, «Герман Иванович часто ставил Чечилию Бартоли, и целыми днями в квартире негромко звучали Гендель и Вивальди»; еще он любил слушать стихи, но не «про бычка и Танин мячик», а «успокаивался, как только отец брал в руки толстую книгу», особенно Боратынского. В ответ на слова Лиды «Ну вот, жизнь и налаживается» Герман Иванович скептически качал головой, не считая, «что его жизнь обогатилась каким-то новым опытом, новым содержанием. А что до музыки и стихов, так давно известно, что идиоты восприимчивы к ритму» (Ю.Б., с. 132).

Следует заметить, что интертекстуальный контекст данного эпизода принципиально важен. С одной стороны, примечательно стихотворение Боратынского, отрывок из которого приводит Буйда: это «Последняя смерть» – одно из самых трагических стихотворений поэта. В нем ставится вопрос о сущности человеческой жизни и бытия в целом. Если бытие, по мысли поэта, есть состояние между сном и «бдением», то человеческая жизнь – это балансирование между разумом и безумием. В этом эсхатологическом стихотворении тема смерти получает своеобразное решение: гибель мира происходит не как воздаяние за порочность общества, а в результате естественного закона, и потому она фатальна и неотвратима. В этом стихотворении поэт излагает концепцию старения человечества: покорив себе природу, человек добился полного благоденствия, но тем самым порвал с ней естественные связи. Умственная природа берет верх над «телесным» в человеке, а потому он обречен на умирание. Неудивительно, что в последней строфе «державная природа» вступает в свои права на обезлюдевшей земле. Тема «сновидности» бытия усиливается названными в рассказе музыкальными фамилиями, отсылающими к эпохе барокко, точнее к барочному мировосприятию жизни как сновидения.

С другой стороны, в данном случае возникают явные аллюзии к «Превращению» Кафки. В частности, столь трепетное отношение идиота к музыке и одновременно столь прозаичное объяснение данного факта его отцом не может

не напомнить о фразе, которую произносит «вытолкнутый из жизни» герой новеллы Кафки: «Был ли он животным, если музыка так волновала его?» [6, с. 677]. Как и у Кафки, чей герой Грегор, в финале новеллы выползший из комнаты на звуки скрипки, слышит страшные слова сестры о том, что дальше жить с чудовищем под одной крышей невозможно, сын Германа умирает, когда уезжает единственное существо, любившее его, видевшее в нем человека, – его нянька Лида.

История страшной метаморфозы, происходящей с Грегором Замзой, на самом деле сигнализирует о важной исторической проблеме, вызванной утратой олицетворенной чудесности, сделавшей мир в представлении человека огромным, пустым, бесформенно-бессмысленным и непреодолимым. Всесокрушающий маятник глобализации тогда только начал набирать обороты, к концу XX века процессы, порожденные этим страшным явлением, достигли своего апогея, обострились до предела: человек, и без того осознававший себя песчинкой, просто оказался на грани исчезновения. Он живет под давлением необъяснимой вины, за которую должен быть наказан. Осознанием этого обусловлен процесс распада человеческого: свои силы, таланты, гуманистический потенциал человек растрчивает впустую, постепенно исчезая, растворяясь в абсурдном мире. В данном случае идея неотвратимости Рока, довлеющего над человечеством, идея неумолимого наказания соединяет воедино все интертекстуальные интенции буйдовского рассказа: кажется, что одновременно звучат трагические пророчества Гоголя, Боратынского, Достоевского, Кафки, Андреева, усиленные мифологическим подтекстом повествования.

Кроме того, говоря о Кафке, следует напомнить об автобиографичности его новеллы «Превращение», в которой отношения писателя с отцом также осмыслены исследователями сквозь призму эдипова комплекса. Известно, что на протяжении жизни Кафка вел дневник, которому доверял свои истинные переживания, ощущения. В действительности же он должен был изображать из себя того, кем хотел видеть его отец. Этот биографический факт своеобразно обыгран и в рассказе Буйды: с момента смерти матери Герман вел дневник, записывал свои впечатления, мысли, но со временем «эти фразы вызывали у него чувство неловкости, и он вымарывал их, и с годами в его дневнике черных страниц становилось больше, чем белых» (Ю.Б., с. 133).

Данный эпизод можно осмыслить следующим образом: дневник, в который герой записывал пусть умные, но чужие мысли, – это попытка прожить свою жизнь по кем-то написанному сценарию. Идея предначертанности судьбы, невозможности разорвать порочный круг обыгрывается в рассказе Буйды любопытной деталью – повторением имени (сын героя – Иван, сам герой – Герман Иванович), а значит, и повторением судьбы. Герман, сохранив жизнь сыну и бросив вызов судьбе, выбрал иной путь: «После смерти сына Герман Иванович сидел в кухне и жег дневник страницу за страницей. Дневник ему был больше не нужен – он зачеркнул, вымарал все, что вписал в него за всю жизнь... из его жизни ушло даже бессмысленное содержание, то есть Иван, и Герман Иванович не знал, как жить дальше» (Ю.Б., с. 135).

Реминисценции к творчеству Кафки усилены в рассказе писателя эпиграфом из новеллы Натаниеля Готорна «Уэйкфилд», предваряющим рассказ Ю. Буйды:

«Мы великолепно знаем, что никогда не совершили бы такого безумия, и все же подозреваем, что кто-нибудь другой был бы на него способен» (Ю.Б., с. 130). Апелляция к творчеству Готорна отнюдь не случайна, ведь еще Хорхе Борхес в своей знаменитой серии литературных портретов «Новые расследования» называл этого американского писателя «сновидцем». О сходстве биографий, в частности о затворничестве Кафки и Готорна, неоднократно писали их биографы, в связи с чем и новеллы «Превращение» и «Уэйкфилд» рассматриваются в тесной связи. Заключительная фраза новеллы, из которой взят эпиграф, звучит следующим образом: «В кажущемся хаосе нашего загадочного мира каждый человек встроен в некую систему с такой изумительной точностью – системы же прилажены между собой и к целому, – что индивидуум, лишь на миг отклонившийся в сторону, подвержен страшному риску навсегда утратить свое место. Подвержен риску стать, подобно Уэйкфилду, “Парией в Мире”».

Исходя из вышеизложенного, можно сказать, что история Германа Непары есть еще одна попытка героя изменить намеченный свыше путь, самому прийти к истине, встать на путь познания. Выше уже было отмечено, что Герман прожил вместе с сыном девять лет. Причиной смерти Ивана стал внезапный отъезд Лиды, муж которой, «плотник из Винницы, сломал позвоночник». Несмотря на то что идиот, на первый взгляд, не заметил перемен в своей жизни, «спустя неделю он в очередной раз забился под кровать и умер. <...> В квартире будто выключили звук» (Ю.Б., с. 134). Семантика числа девять также, на наш взгляд, связана с идеей пути. С одной стороны, оно может быть интерпретировано как время нахождения ребенка в утробе матери, после которого он рождается, чтобы начать земной путь. С другой стороны, число девять, безусловно, рождает ассоциации, связанные с «Божественной комедией» Данте. В дальнейшем в рассказе Буйды они становятся все более явными, но соединяются с реминисценциями к Достоевскому и Гоголю.

В рассказе говорится, что гораздо больше, чем сам город, Герман любил метро. Причина такого неприятия «верхней» Москвы героем объясняется так: город – это «бессердечные и некрасивые постройки... торжество бесполой и бесчеловечной геометрии... где и хотелось бы на что-то оглянуться, как ребенок в детстве оглядывается на отца, а взрослый на Бога, да не на что, ибо здесь не было иного бога, кроме мертвого трупа в унылом подземелье на Красной площади, а он не вызывал ни ненависти, ни любви – только тупое, цепящее равнодушие, – словом, это был город идеи, а не человека» (Ю.Б., с. 135).

Оппозиция «верх – низ» напоминает одновременно и о важной для Достоевского и всей последующей литературной традиции теме «подполья», и о столь значимых для средневекового сознания бинарных структурах Рай/Ад, Божественное, духовное, бесплотное/человеческое, тварное, земное. В связи с этим примечательно буйдовское описание подземелья метро: «теплая вонь», суэта, толкучка, «неяркий свет подземелий», «варварские мозаики», «примитивные скульптуры и вызывающе пошлая лепнина», «извилистые тоннели», «чешуйчатая тьма русского космоса». Тоннель под землей – это символ XX века: выбор пути ограничен, человек – лишь песчинка, подхваченная вихрем цивилизации. Гоголевская идея движения-полета, воплощенная символом птицы-тройки, в рассказе Буйды трансформируется, превращаясь в символ железного века – поезд,

который «летел по рельсам, и на какой-то миг усталому Герману Ивановичу показалось, что он не остановится, что не будет никакого туннеля, никакой станции, а будет полет – безумный, краткий, среди звезд» (Ю.Б., с. 136). Однако если гоголевская тройка летит в неведомое «далеко», то у Буйды части мозаики складываются в страшную картину: безумная, пьяная Русь мчится во тьму Апокалипсиса (широко разинутый «черный рот», плачущая «пьяная старуха», «хохот», «вагон гремел диким хором, навзрыд, словно прощаясь с жизнью навсегда, безумно», «а потом удар, скрежет – и больше ничего не будет, и слава Богу» (Ю.Б., с. 136).

Примечательно, что в подземелье метро вновь «напоминает о себе» имя Германа: актуализируется ситуация любовного треугольника, играющая немаловажную роль в развитии сюжета «Пиковой дамы». Рядом с героем оказываются две женщины, облик которых построен по принципу зеркала: «толстуха лет тридцати пяти – сорока» с некрасивыми пухлыми коленками, с «огромной веснушчатой грудью», нервными пальцами теребящая сумочку на коленях, и «худощавая пожилая женщина» в глухом длинном плаще с «огромными безумными глазами... пальцы ее ног нервно шевелились» (Ю.Б., с. 136). В первой, которую, как выяснилось далее, звали Ариадной, намеренно подчеркнуто телесное, физиологическое; во второй, напротив, особо выделено отсутствие плотского: «наверняка ее больная душа клокотала и рвалась наружу». Интересно, что когда Герман видит Ариадну, точнее ее пухлые некрасивые колени, он вспоминает оставившую его жену, а старуха с безумными глазами через броскую деталь («тонкие черные пальцы, беспокойно шевелившиеся на грязном полу») вызывает ассоциации с матерью («синяя жилистая нога с синими каплевидными пальчиками»). Таким образом, речь вновь идет о двойственной природе человека, о существовании в его мировоззрении двух возможных путей жизни – с Богом в душе и без него, а также о неоднозначном понимании любви. Образ Ариадны, имя которой уже заключает в себе идею пути («нить Ариадны»), точнее выхода из лабиринта, в данном случае воплощает ложный путь, поскольку символизирует искушение.

Интересно, что герой подвергается этому искушению на заброшенной фабрике, описание которой составлено из узнаваемых отсылок к первым строкам песни «Ада» «Божественной комедии» Данте: «чащоба», «волшебный лес», «полная луна», «дорожка, протоптанная в зарослях», «сука», «гад, гад, гад», «сумрак», «смрад». Именно там, нашарив рукой камень, Герман убивает Ариадну, но при этом теряет урну с прахом сына. Так, говоря словами самого героя, перед ним разверзается дверь в ад. Оказавшись лицом к лицу с бездной, герой Буйды вновь попадает в ситуацию выбора: «Возбуждение, исподволь тлевшее в нем девять лет, погасло, процесс завершился, но результатом Герман Иванович был недоволен... что-то ворочалось в его душе, он это чувствовал, что-то тяжелое, бесформенное, красное, мешавшее сердцу ритмично биться. <...> То, что за девять лет – а может быть, и за всю жизнь – образовалось в его душе, могло быть чем угодно, а что это такое – это можно было узнать только одним способом: нужно было что-то сделать» (Ю.Б., с. 138). Осознание этого толкает героя к абсолютно иррациональному с точки зрения привычной логики поступку: он повторяет действия своего сына-идиота, который любил прятаться под кровать.

Однако именно в этот момент к герою приходит прозрение: там, под кроватью, он находит ключ, «длинный, с маленькой бородкой». Ключ – это разгадка: «Он знал, что нужно сделать. Теперь-то он это знал. Это был единственный выход, другого не было. Он выколот, он выдавил, он выскреб левый глаз ключом... добрел кое-как до окна, распахнул створки и непослушными губами с трудом вымолвил:

– Господь любит красненьких.

И заплакал, как не плакал никогда, ибо он понял, что такое любовь» (Ю.Б., с. 139). Примечательно, что этот ключ потерян нянькой Ивана. Упоминание о том, что ее муж плотник, позволяет встроить данный образ в цепочку «Лида – Беатриче – Мария – идеал совершенства, символ чистоты и непорочности» и дает ключ, то есть направляет героя рассказа на путь истинной, жертвенной, евангельской любви.

Как известно, ключ является многозначным символом, но в данном случае очевидна его главная функция – напоминание каждому верующему об ожидающем его Страшном Суде (ключи от врат Царства Небесного, то есть путь спасения души); он также символизирует эзотерические знания, переданные Иисусом своим ученикам, о смысле и целях жизни. По сути, финальные строки рассказа Буйды – это и есть описание Страшного Суда, в создании которого задействованы реминисценции из Достоевского, Пушкина, Гоголя, Блока, Брюсова: стоя на окне, Герман Непара вдруг понял, что на Москву сыплет красный снег. «Снегопреставление» – это Апокалипсис: «Сначала это были снежинки, порхавшие в июльском воздухе и почти незаметные, но вскоре ветер усилился, снег пошел гуще – струями, а потом вовсе началась настоящая метель, которая с подвыванием понеслась по улицам и площадям великого города. <...> Не прошло и получаса, как все вокруг превратилось в клочущее багровое месиво, это было снегопреставление... и уже не могли двигаться ни машины, ни звери, ни люди... прочь от этого снега, из этого крушащего все на своих путях урагана, погрузившего все и вся в бурлящую кровавую тьму, словно вдруг безжалостный Господь в наказание за неискупимые грехи наши обрушил на нас всю свою любовь и махом вскрыл содрогавшееся в конвульсиях чудовищное сердце мира» (Ю.Б., с. 140).

С одной стороны, метафора «красный снег» означает нечто чудесное, невероятное. Эсхатологическое сознание, для которого торжество зла – одновременно знак приближения момента его конечного уничтожения, а само это преобразование мира мыслится как акт мгновенный и окончательный, не может обойтись без чуда. По самой своей природе в ряду предшествующих ему событий чудо должно представлять как полностью немотивированное и в перспективе естественных связей случайное. Это случайное чудо мы и наблюдаем в рассказе Буйды, когда в июльском воздухе начинают кружиться красные снежинки. С другой стороны, оксюморонное сочетание этих двух цветов имеет в русской народно-религиозной традиции символическое значение. Традиционно белый цвет на Руси – это знак траура, смерти, а красный – цвет крови, жизни, в данном случае – искупительной жертвы. Неслучайно герой постоянно, как заклинание, произносит слова «Господь любит красненьких», то есть Господь любит принесших, как и он сам, себя в жертву ради человечества.

Как и в древнем мифе, где расправа Эдипа над своими глазами – это его суд над своим знанием, которое проникало в запретное и не раскрывало необходимое, самоослепление Германа Непары – это отказ видеть ложное и прозрение незримого. Итог, к которому стремился подвести читателей Ю.В. Буйда, очевиден: человечество неизбежно должно вернуть в свою жизнь идею Бога, встать на путь истинной веры, однако оно делает это довольно причудливым способом.

### Summary

*T.V. Sorokina. Intertextual Strategies of Yuri Buyda (on the Material of Short Story “Stvo (Enlightments of Herman Nepara)”).*

The process of interaction of “initial” and “secondary” artistic models in modern prose is under investigation in the article presented. One of the aspects of the defined dichotomy is intertextuality, which is analyzed on the basis of short story “Stvo (Enlightments of Herman Nepara)”.

**Key words:** Yuri Buyda, “secondarity”, intertextuality, modeling, “hyperreality”.

### Источники

Ю.Б. – Буйда Ю.В. Ство (Прозрения Германа Непары) // Октябрь. – 2007. – № 1. – С. 130–140.

### Литература

1. Постмодернизм: энцикл. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
2. *Эпштейн М. De’ but de siecle*, или От пост- к прото-. Манифест нового века // Знамя. – 2001. – № 5. – С. 180–198.
3. *Смирнов И.П.* Мегаистория. К исторической типологии культуры. – М.: Аграф, 2001. – 543 с.
4. *Аверинцев С.С.* К истолкованию символики мифа о Эдипе // Античность и современность. К 80-летию Ф.А. Петровского: Сб. статей.– М.: Наука, 1972. – С. 90–102.
5. *Лотман Ю.М.* «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. – СПб.: Искусство-СПБ, 1999. – С. 786–814.
6. *Кафка Ф.* Превращение // Кафка Ф. Полн. собр. соч.: в 1 т. – М.: Альфа-Книга, 2008. – С. 644–685.

Поступила в редакцию  
15.01.10

---

**Сорокина Татьяна Викторовна** – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой литературы и межкультурной коммуникации Казанского государственного университета культуры и искусств.

E-mail: [malvil@inbox.ru](mailto:malvil@inbox.ru)