

С.Ю. Неклюдов

Слепота демона и ее литературные перспективы

«Ты проходишь мимо, меня не узнаешь...»

Песню «На бульваре Гоголя опадают клены...» я услышал в конце 1950-х годов на берегу подмосковного Самаринского пруда (станция Переделкино, пос. Измалково). Пел ее под гитару парень с блатной татуировкой — случайный знакомый (имя его у меня в памяти не удержалось). В версии, более пространной, нежели та, которая сейчас звучит на ресторанной эстраде, было по крайней мере еще два куплета, включающие помимо всего прочего строки: «Наши встречи кончились, ты теперь чужая, / Ты проходишь мимо, меня не узнаешь...» Удивление они вызывали у меня уже тогда: девушка действительно не узнает бывшего ухажера? Почему? Стала слаба глазами? Или только прикидывается, что не узнает? Лишь впоследствии я смог убедиться, что дело тут не в житейском наблюдении, а в литературном мотиве *н е у з н а в а н и я*, имеющем в культурной традиции свои контексты и свою историю.

Приведу несколько примеров.

Герой криминальной баллады «Я родился на Волге в семье рыбака...» возвращается в родной город после заключения и стучится в окно к возлюбленной:

«Вам кого? Вам чего?» — не узнала она. / На руках уж ребенка держала. / «Мне сказали, что ты при побеге убит, / И я счастье с другим разделяла»¹.

Хотя «неузнавание» в данном случае логически может быть мотивированным такими обстоятельствами, как долгое отсутствие и внезапность появления вернувшегося, все же возникают некоторые сомнения в его достаточной бытовой правдоподобности.

Персонаж шуточной городской песни «Цилиндром на солнце сверкая...»² оказывается жертвой жестокой мести со стороны брошенной им женщины («Гулял я с ней четыре года, / На пятый я ей изменил»), причем именно потому, что в критический момент не узнал ее:

От этой мучительной боли, / Всю ночь до утра я орал, / Наутро потерял я силу воли, / К зубному врачу поспекал. / Врач грубо схватил меня за горло, / Связал мои руки назад, / Четыре здоровые зуба, / Он выдернул с корнем подряд³. / В тазу лежат четыре зуба, / А я, как безумный, рыдал, / А женщина-врач хохотала, / Я голос Маруськин узнал. / «Тебя я безумно любила, / Но ты изменил мне, палач. / Теперь я тебе отомстила, / Изменник и подлый трепач!»

Конечно, неузнавание бывшей возлюбленной может быть объяснено тем, что нижнюю часть ее лица, например, скрывал медицинский марлевый респиратор, однако подобное предположение никак не основывается на тексте песни. Странным выглядит и то, что беспечный кавалер на протяжении четырехлетнего романа, по-видимому, так и не удосужился осведомиться о профессии своей подруги, что способствовало бы ее своевременному узнаванию.

Тот же сюжет, но в лирико-драматическом ключе, является сюжетной основой популярной песни «Окрасился месяц багрянцем...»⁴, которая представляет собой фольклоризованную (и сильно сокращенную) версию баллады А. фон Шамиссо «Ночная прогулка» (*Nächtliche Fahrt*, 1828) в переводе Д.Д. Минаева⁵. Здесь опять-таки рассказывается о мести за измену, но тема *н е у з н а в а н и я* отчетливо не артикулирована, хотя и подсказывается контекстом балладной традиции:

«Поедем, красотка, кататься, / Давно я тебя поджидал». / «Я еду с тобою охотно, / Я волны морские люблю. / Дай парусу полную волю, / Сама же я сяду к рулю». / «Ты правишь в открытое море, / Где с бурей не справиться нам. / В такую шальную погоду / Нельзя доверяться волнам». / «Нельзя? Почему ж, дорогой мой? / А в прошлой, минувшей судьбе, / Ты помнишь, изменщик коварный, / Как я доверялась тебе?»

Безымянное обращение «красотка» и игривое приглашение на лодочную прогулку соответствуют скорее описанию первого знакомства парня с понравившейся девушкой, чем ситуации возобновления прежних отношений, изображение которой в балладе и романсе должно было бы иметь совсем иной характер (ср. у Тютчева, точно передавшего соответствующую тональность: «Я встретил вас, и все былое в отжившем сердце ожило...» и т. п.).

Данное предположение косвенно подтверждается параллелизмом обоих текстов, включая близкие обороты и стилистические соответствия:

Меня обманул ты однажды, / Сегодня тебя
провела. / Смотри же: вот ножик булатный, /
Недаром с собою взяла! («Окрасился месяц
багрянцем...»)

Тебя я безумно любила, / Но ты изменил мне,
палач. / Теперь я тебе отомстила, / Изменник и
подлый трепач! («Цилиндром на солнце
сверкая...»)

Не исключено, что именно эта песня, восходящая к «Ночной прогулке» Шамиссо, была прямым объектом пародирования для неизвестного автора «мести Маруси». В этом случае можно предположить, что и сам мотив *н е у з н а в а н и я* возник здесь в результате разворачивания темы, латентно присутствовавшей в прототипическом тексте. Примечательно, что во всех приведенных случаях подобная тема появляется при повторной встрече расставшихся любовников и может разрешиться агрессией со стороны «неузнанного» персонажа.

Разумеется, баллада — не единственный жанр, в текстах которого данный мотив играет не только орнаментальную, но и сюжетообразующую роль. Он встречается в самых разных произведениях, в частности, сказочно-новеллистических.

В рассказе М.М. Зощенко «Свадебное происшествие» («Свадьба», 1927)⁶ жених на семейном торжестве, куда новобрачные являются после записи в загсе, не может узнать свою невесту:

А свою молодую супругу Володька Завитушкин еще в прихожей потерял из виду. Сразу его, как на грех, обступили разные мамыши и родственники, начали его поздравлять и в комнату тащить. Привели его в комнату, разговаривают, руки жмут, расспрашивают, в каком, дескать, союзе находится. Только видит Володька — не разобрать ему, где его молодая жена. Девиц в комнате много. Все вертятся, все мотаются, ну, прямо с улицы, со свету, хоть убей не разобрать. «Господи, — думает Володька, — никогда ничего подобного со мной не происходило. Какая же из них моя молодая супруга?» Стал он по комнате ходить между девиц. То к одной толкнется, то к другой. А те довольно неохотно держатся и особой радости не выказывают. Тут Володька немного даже испугался. «Вот, думает, на чем засыпался, — жену уж не могу найти».

Никакого рационального объяснения этому обстоятельству автор не предлагает, просто «девиц в комнате много» — в сущности, пародируется сказочная ситуация (Mot. H324), согласно которой герою среди множества женщин надо опознать свою невесту (~ потерянную жену): «Насажали разных баб, а мне разбирайся».

К данному сюжету у нас еще будет случай вернуться, а сейчас обратимся к теме *н е у з н а в а н и я* в текстах традиционной словесности. В рассказах «1001 ночи» о втором и третьем путешествиях Синдбада (ночи 543 и 549) герой, задремавший на берегу какого-то острова во время стоянки судна, оказывается забыт там своими спутниками и к тому же лишается всех товаров, оставшихся в трюме. Когда после многих приключений он вновь встречает этот корабль, то не узнает ни судна, ни капитана, а моряки не узнают самого Синдбада.

— Знай, — сказал капитан, — что с нами был один путешественник, которого мы потеряли, и мы не знаем, жив он или умер, и не слышали о нем вестей. Я хочу отдать тебе его тюки, чтобы ты их продавал на этом острове и хранил бы их, а мы дадим тебе что-нибудь за твои труды и службу. А то, что останется из них, мы возьмём и, вернувшись в город Багдад, спросим, где родные этого человека, и отдадим им остаток товаров и плату за то, что продано.

И лишь когда капитан приказывает корабельному писцу написать на этих тюках имя Синдбада-морехода, герой понимает, что речь идет именно о нем. Однако доказать это оказывается непросто: «капитан поднялся и, подойдя ко мне, взглядывался в меня некоторое время, а потом спросил: “Каковы признаки твоих товаров?”» Только после подробного перечня «признаков» идентичность героя, наконец, устанавливается⁷. Таким

образом, происходит замена «в́иденья» словесным описанием, причем описанием не самого героя, а принадлежащих ему вещей, тогда как идентичность его собственного внешнего облика остается для процесса опознания нерелевантной.

Заметим, что «запредельные земли», в которые попадает отставший от корабля Синбад (логово чудовищной птицы Рух; долина гигантских змей, наполненная драгоценностями; остров великана-людоеда; остров дракона), имеют все признаки потустороннего мира, а герой того же сюжета, согласно его тибетской версии (из сборника «Драгоценные четки» Балдан-Ешея, XIV в.), отправившийся в море с купцами за драгоценностями и забытый на берегу (т.е. в ситуации, абсолютно аналогичной той, которая описывается в арабской сказке), сбившись с пути, оказывается именно в подземном мире⁸. Следовательно, и Синбад, выбравшийся из мест своих вынужденных странствий, может в известном смысле быть уподоблен выходцу с того света. В таком случае обоюдное неузнавание его и корабельщиков получает дополнительное объяснение — уже не новеллистическое, а мифологическое, к чему мы еще вернемся. Трансформация того же мотива обнаруживается в фильме Анри Кольпи «Столь долгое отсутствие» (*Une aussi longue absence*, 1961), где герой не узнает свою жену, поскольку потерял память после допросов в гестапо и заключения в концлагере (т.е. в некотором смысле после пребывания в аду).

Обратим внимание, что в этих случаях опять-таки имеет место ситуация «повторного контакта», при котором, как и в разобранных балладных сюжетах, встает проблема идентификации — односторонней или обоюдной.

Замена «в́иденья» словесным описанием (но уже по отношению к самому герою) встречается и в других сюжетных ситуациях. В монгольской книжноэпической Гесериаде волшебница, жена героя, принимает облик старшей сестры чудовища-мангуса, околдовавшего и пленившего Гесера («Глаза у нее выпучились на сажень, ресницы повисли до груди, а грудь повисла до колен. С оскаленными зубами, опираясь на девятисаженный черный свой посох, остановилась она у ворот мангусовой ставки...»). В таком виде она является в логово демона, но, прежде чем впустить гостью, проводится процедура ее опознания:

«Я буду старшая сестра десяти сильному мангусу! <...> Поди-ка ты, человек, передай эти мои слова моему младшему братцу!» Тот пошел и стал сказывать. Когда же он сказывал, Мангус стал допытываться у него о наружности старухи, и на вопросы его тот подробно описал эти самые ее приметы. Тогда Мангус говорит: «Выходит — в самом деле моя старшая сестрица. Впусти ее!»⁹.

Или в устной версии:

«Мой сынок победил врагов, получил титул дархана. Я такая счастливая. Я пришла встретиться с сыном, — так стала она говорить. А ее в дом мангаса не пускают. «Пришла какая-то старуха, говорит всякое и не отстаёт», — передали мангасу. Однако мангас решил убедиться, что это за человек такой. «У моей матери грудь свисает до коленей. Челюсть, как мотыга. Белые глаза в 9 пядей. Така я?» — спросил он¹⁰.

Здесь за этикетными движениями (не барское дело самому к воротам идти) обнаруживается тема специальных «зрительных агентов», которых демон посылает посмотреть на прибывшую, чтобы получить ее достоверный «словесный портрет»; ср. разработку той же темы передача зрительного восприятия «п о с ы л ь н о м у» в бурятском (аларском) эпосе:

Тогда хайха Ерен Тарбажа посылает служанку: «Иди и посмотри, какой [там] человек!» говорит она. Служанка отправляется. С тех пор, как она отправилась, она находится там, не приходя назад три дня и три ночи. Затем Алтан Шагай [видит она] и хорош и прекрасен. Она прибегает, думая свою думу. хайха Ерен Тарбажа гневается: «Как долго ты!»¹¹.

Замена «в́иденья» словесным описанием может иметь и гораздо более отчетливые формы:

Была еще такая старуха Тогтох-чавганц, которая тоже ничего не боялась. Ночью там демоны-чутгуры ходили по айлам и пугали людей. Тогтох-чавганц зажгла огонь и кипятила чай в медном чайнике (*хуу домбо*). Люди боялись, мол, чутгур ходит по айлам. Вот однажды Тогтох-чавганц кипятил свой чай, а чутгур заглянул к ней через створки двери и говорит: «Тогтох, это что — медь (*хуу*)? Или ружье? (*буу*)». Старуха ответила: «Может, и ружье». Она взяла соль и бросила в огонь. Соль заискрилась, вспыхнула. С тех пор чутгур перестал появляться¹².

Таким образом, дух воспринимает предмет не зрительно (спутать чайник с ружьем, естественно, невозможно), а «фонетически», «вербально», поскольку названия того и другого похожи (*хуу — буу*); следовательно, он слеп, во всяком случае рецептор визуального восприятия в данный момент у него отключен, а предмет, привлечший внимание демона, определяется им по названию. Одновременно получает вторичное истолкование действия апотропея — соли, брошенной в огонь: раздавшийся при этом треск в очаге и вспышку пламени дух принимает за выстрел из «ружья».

Замену «в́иденья» описанием можно предполагать при марийском жертвоприношении парному божеству, именуемому «Петр-Павел» («Петр-Павлыч»). Тексты обращения к нему в священной роще содержат обширные и весьма детализированные перечни даров, предлагаемых отправителем обряда:

Вот, лук принесла, и лук тоже хорошо выращивайте, хороший дождь принесите, хороший... день принесите. Вот пряники тоже принесла, пряники покупать, деньги зарабатывать здоровья давайте. Вот кислый (дрожжевой) хлеб принесла, без кислого хлеба жить нельзя...

Вот Петр-Павел деньги принесла... Вот деньги принесла... Петр-Павел, вот железные деньги, бымажные деньги на стол положу, железные деньги вот к березе положу

Вот, в честь Петра-Павла подарок принесла, в позапрошлом году полотенце принесла... вот вам носовой платок подарок принесла, давайте довольны будьте. Петр-Павлыч, вот вам обоим. У Петра-Павлыча жена есть, тоже семья есть, вот довольны будьте, я вам платок принесла, полотенце принесла, будьте довольны.

Петр-Павел, вот, криво э... криво выросшему дереву положим уж, да довольны будьте уж, вот, дрожжевой хлеб кладу, дрожжевой хлеб кладу, вот, горячие блины кладу, вот, огурцы кладу, вот, вся ваша еда-питье¹³.

Столь подробное перечисление приношений и описание производимых с ними действий, по-видимому, опять-таки объясняется тем, что сами духи этих даров не видят, а поскольку они, как и положено дарополучателям, незримо присутствует здесь, остается предположить, что они незрячи — по крайней мере во время ритуального контакта с человеком. Таким образом, между духами и людьми пролегает своего рода барьер «взаимной слепоты» — во всяком случае при данных обстоятельствах: человек не видит духов (что довольно тривиально и может расцениваться как норма подобного контакта), но и духи, вероятно, не видят приносимые им жертвы, а следовательно — и самих жертвователей (что далеко не столь очевидно и выявляется лишь в результате семантической реконструкции).

Мотив не у з н а в а н и я о т с л е п о т ы встретился нам в фольклорной версии сказки о Горе-Злочастии. Завидуя разбогатевшему брату, купец выпускает из-под камня запертое там Горе («пусть оно дотла разорит брата»), которое, однако, привязывается к нему самому:

«А, — кричит, — ты хотел меня здесь уморить! Нет, теперь я от тебя ни за что не отстану». —

«Послушай, Горе! — сказал купец. — Вовсе не я засадил тебя под камень...» — «А кто же, как не ты?» —

«Это мой брат тебя засадил, а я нарочно пришел, чтоб тебя выпустить». — «Нет, врешь! Один раз обманул, в другой не обманешь!»¹⁴.

Горе ведет себя как слепое существо — оно не различает братьев; кстати, если в книжном тексте XVIII в. Горе описано как антропоморфный персонаж, наделенный внешним обликом («скоча Горе из-за камня, босо, наго, нет на Горе ни ниточки, еще лычком Горе подпоясано»¹⁵), то в разобранной устной версии оно этого облика лишается, становясь невидимым:

Мужик запел песню, и послышалось ему два голоса; он перестал и спрашивает жену: «Это ты мне подсобляла петь тоненьким голоском?» — «Что с тобой? Я вовсе и не думала». — «Так кто же?» — «Не знаю! — сказала баба. — А ну, запой, я послушаю». Он опять запел; поет-то один, а слышно два голоса; остановился и спрашивает: «Это ты, Горе, мне петь пособляешь?» Горе отозвалось: «Да, хозяин! Это я пособляю». — «Ну, Горе, пойдем с нами вместе». — «Пойдем, хозяин! Я теперь от тебя не отстану»¹⁶.

Показательно, что для избавления от зловредного духа купец затевает игру с ним в прятки, а это тот тип игр, в котором водящий (ищущий) в историческом плане репрезентирует слепую смерть¹⁷. Со стратегией данной игры связано встречающееся иногда представление о том, что из-за своей слепоты демон плохо ориентируется в пространстве, может двигаться только по прямой и т.п. Поэтому защитой жилища от злых

духов, по китайским поверьям, неспособных огибать препятствия, служат специальные ширмы перед входом, а окна на фасаде Дворца Венеции, построенного в середине XV в. венецианским кардиналом Пьетро Барбо, расположены ассиметрично — считалось, что в окна, находящиеся на одинаковом расстоянии, злым духам, в изобилии водившимся тогда в Риме, влетать легче¹⁸. Похоже, что из-за своей слепоты духи утыкаются лбом в то место, где «по их расчетам» должно быть открытое отверстие. В силу тех же причин слепой демон подчас неспособен передвигаться самостоятельно — как, скажем, гоголевский Вий, персонаж, согласно уверениям самого автора¹⁹ и некоторым исследованиям²⁰, имеющий реальную фольклорно-мифологическую основу²¹:

...в е д у т какого-то приземистого, дюжего, косолапого человека. <...> Тяжело ступал о н ,
п о м и н у т н о о с т у п а я с ь. Длинные веки опущены были до самой земли. С ужасом заметил
Хома, что лицо было на нем железное. Е г о п р и в е л и п о д р у к и и п р я м о
п о с т а в и л и к т о м у м е с т у , г д е с т о я л Хома²².

Часто слепота настигает духа с рассветом. Так, в китайском предании призраки, которые преследуют солдата, пытающегося скрыться от них в лесу, при восходе солнца теряются и, приняв дерево за человека, впиваются в него когтями²³. В шведской сказке «Белокурая принцесса»²⁴, чудесный помощник героини после восхода солнца приказывает ей описывать все, что видно с горы, на которой они сидят, а затем истолковывает описанное:

«Красавица, не видишь ли ты там чего-нибудь? Обернись и посмотри туда» — «Да, — ответила принцесса, — я вижу всадника на взмыленном коне. Он скачет по дороге во весь опор». — «Это всадник короля, — ответил старик. — Твой отец возвращается во главе своего войска». <...> Солнце встало выше на небе, и лучи его упали на королевский дворец. «Красавица, — сказал старичок, — обернись и посмотри, что ты там видишь?» — «Я вижу, — ответила принцесса, — множество людей, которые собрались на дворе моего отца. Одни направляются на дорогу навстречу войску, а другие к лесу». — «Это слуги твоей мачехи, — сказал старичок. — Одних она послала навстречу твоему отцу, а других в лес разыскивать тебя». <...> «Обернись, красавица, не видишь ли ты там чего-нибудь?» — «Да, — ответила принцесса, — на дворе моего отца большое волнение, там собралось много людей, и все одеты в чёрное». — «Это слуги твоей мачехи, — сказал старичок. — Твоя мачеха хочет сказать твоему отцу, что ты умерла». <...> «Не видишь ли ты ещё чего-нибудь, красавица?» — «Да, — ответила принцесса. — Я вижу, что на двор вынесли чёрный гроб. Мой отец велит его открыть... Ах, королева и её дочери упали на колени, а король замахнулся над их головами мечом». — «Твой отец захотел увидеть тебя мёртвой, — объяснил старичок. — Тут злая мачеха должна была сказать ему всю правду».

Создается впечатление, что с наступлением утра таинственный «маленький старичок» слепнет и нуждается в том, чтобы кто-то рассказывал ему о происходящем, суть которого он готов объяснить; здесь мы опять-таки имеем дело с заменой «виденья» событий их вербальной экспликацией.

В грузинском предании герой встречается с великаном, представителем племени, жившего в далеком прошлом:

Пошел он, притянул к себе дерево, вырвал, очистил его: «Этим мы бились в бою. Ну-ка пройди, стань, а я метну в тебя этим деревом». Прошел он. Очистил великан дерево и метнул в него. «Где пролетело?» — «Над головой» — «А второе?» — «Под ногами» — «А третье?» — «Бурку в землю вбило» — «А сам ты где?» — «Убежал я»²⁵.

Расспросы великана о том, куда попадает брошенный им дротик, и о том, где в это время находился в качестве «живой мишени» его собеседник, доказывают, что речь идет о слепом персонаже, причем его принадлежность к мифологическому «давно прошедшему» вполне сопоставима с принадлежностью к потустороннему миру. В явном виде мотив слепоты древнего гиганта, оказавшегося в нашем времени, представлен в осетинской версии того же сюжета. Там рассказывается, как в далеком походе нартские богатыри устраиваются на ночлег в пещере, а утром обнаруживают, что это — полость огромного черепа:

И тут стали молиться нарты: «О, бог богов, оживи того человека, которому принадлежит этот череп, н о т о л ь к о п у с ь т ь н и ч е г о н е в и д я т е г о г л а з а». Услышал бог молитву нартов, к черепу вмиг приросли все остальные кости, покрылся скелет мясом, кожей, и вот перед нартами живой уаиг²⁶, только глаза его ничего не видят²⁷.

Во всех разобранных случаях слепота мифологического персонажа (демона, духа-помощника, первозданного гиганта) является ситуативной, связанной с определенными

обстоятельствами или прямо обусловленной ими, тогда как вне пределов описываемой ситуации нет речи ни о каких дефектах зрения у «временно незрячего»; при этом, как было отмечено, тема «невиденья» появляется при пересечении одним из коммуникантов временного или пространственного рубежа. У подобной «временной слепоты» может быть и некое «рациональное» объяснение, в виде, например, «условной слепоты» демона (древнегреческие грайи, имеющие единственный глаз на троих²⁸, трое норвежских троллей из Хедальского леса, у которых также всего один глаз, поочередно вставляемый в пустую глазницу посреди лба²⁹, и т. п.). Не исключено, что к данной группе следует отнести одноглазого великана-людоеда, непременно ослепление которого (AaTh 1137) вполне сопоставимо с отнятием единственного «съемного» глаза у грайий и у троллей (что является основным сюжетом, связанным с подобными персонажами). Показательно, что Дува-Сохор из древнемонгольской генеалогической легенды XIII в., имевший «единственный глаз посреди лба» («Сокровенное сказание монголов», § 4), наделен одновременно и «сверхзоркостью» («мог видеть на целых три кочевки»), и прозвищем «слепой» (монг. *сохор*)³⁰.

Мифологическая слепота указывает на своего рода «рубеж видимости», откуда и мотив обоюдной слепоты представителей двух миров³¹. Если агенты потустороннего мира обычно невидимы для людей, то и живой человек, попавший на тот свет, подчас невидим для тамошних обитателей (которые в ситуации подобного контакта оказываются невидящими, т. е. словно бы слепыми)³²; ср. у Гоголя: ведьма не видит Хому, не видит его и Вий, Хома не должен глядеть ему в глаза (это грозит смертью, как Персею, который должен избежать встречи с гибельным взглядом Горгоны) — таким образом, запрет касается установления зрительного контакта и, следовательно, разрушения «рубежа видимости», существующего между мирами.

Согласно одной из описанных в Артахашастре магических практик, направленных на достижение невидимости, «надо м а з а т ь г л а з а с е б е [особым снадобьем], чтобы сделаться невидимым для других. Тот же принцип наблюдается и у современных сингальцев: для того, чтобы сделаться невидимым ночью, они мажут около глаз заговоренной смесью»³³. В удмуртском предании бабушка, приглашенная в подводный мир повитухой на роды внучки, мажет себе правый глаз лекарством, предназначенным для глаз потустороннего новорожденного. Вернувшись на землю, она становится невидима для окружающих; когда же ей этот глаз вырывают, она делается видимой, а окружающие — невидимы для нее³⁴, т. е. фактически повитуха слепнет.

Следовательно, в мифологической слепоте содержится идея обоюдности — это некое качество, в равной мере присущее и субъекту, и объекту коммуникации, «видящему» и «видимому», точнее «невидящему» и «невидимому»: позиции воспринимающего и воспринимаемого суммируются: «слепой» — не только невидящий, но и невидимый. Данная мифологическая идея может удерживаться в языковой семантике, ср. значение русского слова *слепой* — и ‘незрячий’, и ‘плохо видимый’ (например, об изображении, рисунке, написанном или напечатанном тексте³⁵), а ‘тёмным’ можно назвать как неосвещенный объект, так и слепого³⁶; вспомним великого князя московского Василия Тёмного (XV в.), получившего свое прозвище после того, как он был ослеплён Дмитрием Шемякой. И наоборот: «“Ясный” означает способность быть легко воспринимаемым, особенно в отношении к звуку и свету <...> глаза называются “ясными” по своей способности “схватывать”, обнимать предметы, находящиеся в поле зрения <...> Очи называются в русском эпосе “ясными”, потому что понятия зрения и света постоянно смешиваются»³⁷.

Итак, за темой видимого / невидимого в архаике стоит более глубокая проблема, нежели просто слепота в современном обыденном или медицинском понимании. Феномен подобной слепоты-невидимости имеет и психологическую подоплеку. Вспомним инфантильное поведение, явно не восходящее к какому-либо

культурному источнику: маленький ребенок, чтобы спрятаться (= сделаться «невидимым»), замуривается и прячет лицо (= делает себя «слепым»). Он как бы полностью выключает канал зрительного восприятия, который, таким образом, перестает работать «в обе стороны».

В заключение вернемся к литературно-фольклорному мотиву *н е у з н а в а н и я*, с которого мы начали свое рассмотрение.

Как можно было убедиться, чем архаичнее сюжет (точнее, сюжетная ситуация), тем скорее «неузнавание» будет связано со слепотой одного из партнеров по коммуникации (Горе из народной сказки; китайские призраки, спутавшие дерево с героем). В нарративной разработке это приводит к замене визуального образа его вербальной экспликацией (монгольский демон-чутгур, не различающий «чайник» и «ружье»; приношения «Петру-Павлу» в марийском обряде) и к появлению специальных «агентов», которые берут на себя функцию «зрительного восприятия» предмета, а затем перекодируют полученную визуальную информацию в словесное описание (Гесериада). Такое, по-видимому, более доступно основному адресату сообщения, что в свою очередь вызывает подозрение в его достаточной зречести.

Результатом дальнейшей трансформации мотива взаимной слепоты у представителей двух миров (~ взаимного неузнавания живых людей и выходцев с того света) может оказаться балладно-новеллистический мотив *н е у з н а в а н и я п а р т н е р о в п р и и х п о в т о р н о й в с т р е ч е* (Синбад-мореход; центральные коллизии некоторых городских песен) — последняя фаза семантических преобразований данной темы. Разумеется, отсюда не следует, что за подобным «неузнаванием» надо видеть мифологическую слепоту, отнюдь нет — этой архаической «наследственностью» обусловлена лишь структурная конфигурация мотива, тогда как мифологическая семантика выветрилась из него практически полностью.

Впрочем, кое-какие формы ее реактуализации все-таки возможны.

В 1933–1935 гг. М. Зощенко возвращается к сюжету своего «Свадебного происшествия» и пишет на ту же тему одноактную комедию «Свадьба» (в которой весьма ощутимо влияние одноименной чеховской пьесы)³⁸. В ней получает дальнейшее разворачивание пародийный (по отношению к волшебной сказке) мотив опознания невесты среди множества женщин («Не могу признать, где моя новая супруга. <...> баб чёртова уйма. Все вертятся, мотаются»; явл. 8), сама тема неузнавания мультиплицируется: жених не узнает квартиры невесты, ее родных и гостей («Да сюда ли мы зашли? Жених, а не знаешь, куда идти. <...> Нет, погоди — какие-то незнакомые хари»; явл. 4), мать не узнает пришедшего жениха и сначала принимает за него его приятеля («Ах, боже мой... Это ж молодой. Извиняюсь, я вас сразу не признала. — [Приятель:] Да что вы, помилуйте... Это они — женихи... А я ихний приятель»; явл. 4), центральный же мотив *н е у з н а в а н и я н е в е с т ы* обретает «логическое» объяснение — жених, как выясняется, способен идентифицировать ее только по одежде: [Невеста:] «Человек в первый раз будет меня видеть без пальто» (явл. 6); [Жених:] «без шляпки и без пальто я её сроду никогда и не видел <...> Вот её и пальто <...> не могу невесту отыскать» (явл. 8).

Но главное: чтобы как-то выйти из затруднительного положения, герой — по совету приятеля — ссылается на якобы поразившую его слепоту:

...скажи, что у тебя куриная слепота — не можешь рельефно людей видеть. <...> Скажи — ослеп. <...> Я в детстве куриной слепотой хворал. К вечеру плохо вижу... Вот я вас почти и не вижу... Мамуля, где вы?.. (явл. 12)

В довершении ко всему подвыпивший отец невесты делает «ослепшему» жениху «тёмную»: подкрадывается и накрывает его пальто (явл. 15; вспомним сказочную игру в прятки со слепым Горем!). Наконец, в последней сцене приятель разъясняет герою, где его невеста, а где её мать (которую тот первоначально принимает за невесту), выступая тем самым в роли, аналогичной фольклорно-эпическому «зрительному агенту».

Разумеется, подобное насыщение сюжета квазиархаической семантикой не является каким-то таинственным восхождением к «архетипу слепоты». Процесс, который с известной долей вероятности можно реконструировать, не спекулируя на зыбких предположениях о гипотетических замыслах автора, очевидно, сводится к следующему.

Исходное произведение — рассказ «Свадьба», не содержащий никаких логических обоснований центральной интриги и изложенный почти как анекдот, детализируется и разворачивается, причем объем текста вырастает в 3,5 раза. Это разворачивание осуществляется прежде всего за счет двух мотивировочных дополнений:

(1) неузнавание невесты из-за смены ею одежды (пальто, перекочевавшее из рассказа в пьесу, как единственный знак, по которому герой способен узнать новобрачную);

(2) неузнавание из-за мнимой слепоты жениха.

Если успешность (точнее, неуспешность) идентификации во втором случае зависит (якобы зависит) от состояния зрения реципиента, то в первом случае (и на самом деле) неудача обусловлена опорой на непостоянный внешний признак объекта (одежда); при этом неотторжимые черты индивидуального облика (скажем, цвет глаз и волос, фигура, походка, голос) оказываются для процедуры опознания нерелевантными, что соответствует более архаической сюжетной модели (вспомним эпизод с Синбадом-мореходом!).

Вообще, вопрос «удостоверения личности» заслуживает отдельного исторического рассмотрения. Как пишет Н.З. Дэвис по поводу знаменитого процесса гасконца Мартена Герра и его «двойника» Арно дю Тиля, «крестьяне в XVI веке не имели точного представления о своих лицах, редко заглядывая в зеркало (в домах у крестьян не было зеркал)». «Но как во времена, когда не существовало фотографии, когда портреты были в редкость, когда не было магнитофонов, не снимались отпечатки пальцев, не существовало удостоверений личности и метрических свидетельств, а записи о рождении в приходских книгах сохранялись редко, если вообще сохранялись, — как можно было при таких условиях установить личность вполне достоверно?»³⁹ Хотя речь здесь идет о подлинных событиях, соотношение которых с «драматургией повествования» достаточно сложно⁴⁰, данная проблема должна учитываться и при семантических реконструкциях литературно-фольклорной традиции, в которой, как можно было убедиться, критерии идентичности, сходства и признаков опознания исторически также весьма изменчивы.

Пример с превращением рассказа Зоценко в пьесу чрезвычайно показателен. История о женихе, который не может узнать на свадьбе свою невесту и принимает за нее других женщин, представляет собой классический случай реализации мотива *н е у з н а в а н и е п а р т н е р а п р и п о в т о р н о й в с т р е ч е* и при этом вполне соответствует определенному типу фольклорных анекдотов о дураках⁴¹. Процесс поиска мотивировок, казалось бы, вполне житейских и усиливающих комический эффект произведения (*у з н а в а т ь т о л ь к о п о о д е ж д е; п р и к и н у т ь с я с л е п ы м*), парадоксальным образом обогащает текст квазиархаическими подробностями, причем иронический регистр их существования в пьесе тоже соответствует устной традиции. Так, «в некоторых причудливых реакциях и абсурдных поступках глупцов комически переосмыслены мифологические анимистические представления», а «некоторые “дурацкие” мотивы можно трактовать как своего рода пародию на отдельные мифологические и волшебные сказочные мотивы <...> Глупцы принимают один предмет за другой <...> неправильное восприятие предметов и неправильное понимание речи вызвано слепотой, глухотой, неправильным произношением или разговором на разных языках, фонетическим сходством слов. Глупцы знают или помнят предметы по заведомо внешним и случайным, даже временным признакам и, когда нет этих признаков, перестают узнавать»⁴².

Едва ли Зоценко при работе над пьесой прямо опирался на фольклорную сказку-анекдот. Более вероятно, что в данной текстопорождающей модели центральная *с е м а* мотива *н е у з н а в а н и е п а р т н е р а* сыграла роль *с е м а н т и ч е с к о г о а т т р а к т о р а* с

соответствующим «ресурсом притяжения» (*attraction basin*)⁴³. К этому ресурсу могли относиться в первую очередь две *семы*, имеющие наиболее устойчивые валентные связи с центральной *семой* рассматриваемого мотива: не узнавание по причине изменения внешних признаков объекта и не узнавание из-за слепоты субъекта. Обе они, как упоминалось, имеют архаические соответствия, обе представлены и в последующей литературной традиции. Прежде всего, речь идет о комедии с переодеваниями, хорошо известной европейской драматургии, однако новеллистическая разработка в аналогичном сюжете мотива слепоты также существует. Приведу в качестве примера корейскую новеллу о сластолюбивом слепце, к которому на свиданье вместо ожидаемой любовницы приходит его собственная жена, впоследствии уличающая его в неверности (рассказы и анекдоты о глупых слепцах составляют целый цикл в литературной традиции средневековой Кореи):

В назначенный день, переодевшись в новое платье, слепец отправился на свидание. А меж тем жена слепца, узнав стороной об этом, решила хорошенько проучить его. Тщательно умытая и напудренная, она явилась в условленное место раньше своего супруга. <...> «Ах, какую чудесную подругу я встретил! — не в силах одолеть любовного томления и поглаживая ей спину, воскликнул слепец. — В жизни не было у меня столь радостной ночи. Ведь если сравнить тебя и мою жену с едой, то ты — будто мясо с рисом, а она — всего лишь постная овощная похлебка!» На рассвете его жена первая прибежала домой. Она села, закутавшись в одеяло, и сделала вид, что дремлет. «Где же это ты ночевал сегодня?» — спросила она слепца, когда тот явился. «Да был я тут у одного тэгама, читал сутры. День выдался холодный, и у меня вдруг живот схватило. Пришлось выпить немного подогретого вина!» — «Ах ты негодник! — закричала тогда жена. — Не оттого ли у тебя заболело брюхо, что ты нажрался мяса с рисом, а не овощной похлебки?!»⁴⁴

Таким образом, непредумышленные «квазиархаические» мотивы у Зощенко не восходят к тем текстам, в которых они были некогда актуальны, а представляют собой реализацию определенных «семантических перспектив» темы не узнавания и партера из более широкой и поздней культурной традиции, конструктивные возможности которых предполагают использование *сем*, имеющих некоторые мифологические соответствия, но «архаическая наследственность» которых давно и полностью утрачена.

¹ Самозапись. Источник — сер. 1950-х годов, Москва; компания подростков из арбатских переулков.

² «Цилиндром на солнце сверкая...» // webkind.ru/text/08703540_6704255p983621853_text_pesni_v-tazu-lezhat-4-zuba.html. Слова неизвестного автора на мелодию песни В.А. Сабина «Гусары-усачи» («Оружием на солнце сверкая...», 1912-1913), популярной в годы Первой мировой войны (Сабинин В.А. Военная песенка. Киев, 1915). Сабинин (Собакин) Владимир Александрович (1885 [1889?]-1930), артист оперы и оперетты, выступал в концертах с песнями и романсами, в основном, собственного сочинения (ко многим из них сам писал тексты).

³ О символике любовной связи с женщиной — зубным врачом и вырывании зуба как субституте кастрации см.: Жолковский А.К. Михаил Зощенко: поэтика недоверия. М.: Языки Русской Культуры, 1999. С. 80-106 (Гл. V «Крепковатый брак: зубной врач, корыстная молочница, интеллигентный монтер и их автор». Разд. 3. «Зубной врач и любовь к медицине»).

⁴ «Окрасился месяц багрянцем...» // Антология одной песни: «Nächtliche Fahrt» или «Окрасился месяц багрянцем» (davidaidelman.livejournal.com/1024340.html)

⁵ Живописное обозрение, 1884. См.: Никитин П.П. Культура народов — выше барьеров розни! // Центры немецкой культуры. Информационно-методический бюллетень, 1999, № 4 (Октябрь — Декабрь). С. 20-21; Антология одной песни: «Nächtliche Fahrt» или «Окрасился месяц багрянцем» // Живой Журнал Давида Эйдельмана (davidaidelman.livejournal.com/1024340.html).

⁶ Зощенко М.М. Свадебное происшествие // Зощенко М.М. Избранное в двух томах. Л.: Худ. лит., 1978. Т. 2. С. 108-111.

⁷ Книга тысячи и одной ночи в восьми томах. Пер. с араб. М.А. Салье. М.: ГИХЛ, 1958-1959. Т. 5. С. 279, 295-298.

⁸ Хамаганова Е.Э. О сюжетно-композиционных особенностях тибетских преданий с мотивом «посещения ада» // «Джангар» и проблемы эпического творчества: Мат-лы Межд. науч. конф. (22-24 августа 1990 г.). Элиста: АПП «Джангар», 2004. С. 291-293.

⁹ Гесериада. Сказание о милостивом Гесер Мерген-хане, искоренителе десяти зол в десяти странах света. Пер., вступ. ст., комм. С. А. Козина. М.Л., 1935. С. 213.

¹⁰ Баточир, хотогойт, 83 года, халхасец, пос. Хотгол Хубсугульского аймака. Зап. 23.08.2007. Материалы экспедиции в Хубсугульский и Булганский аймаки Монголии (19.08–2.09.2007). Участники: А.С. Архипова, А.В. Козьмин, С.Ю. Неклюдов (руководитель), А.А. Соловьева, Д. Дорж, И. Санжааханд.

¹¹ Поппе Н.Н. Аларский говор. Ч. 2. Л.: АН СССР и Гос. Ин-т культуры Бур.-монг. АССР, 1931. С. 201 (Мат-лы комиссии по исследованию Монгольской и Тувинской народных республик и Бурят-монгольской АССР. Вып. 13).

¹² Пурэвсурэн, 85 лет, халхасец, партработник, лектор, музейный работник, г. Булган Булганского аймака. Зап. 27.08.2007. Материалы экспедиции в Хубсугульский и Булганский аймаки Монголии (19.08–2.09.2007). Участники: А.С. Архипова, А.В. Козьмин, С.Ю. Неклюдов (руководитель), А.А. Соловьева, Д. Дорж, И. Санжааханд.

¹³ Зап. А.С. Ступака от Лапотниковой Лидии Ивановны в дер. Акбатырево (Большекитяжское сельское поселение Малмыжского района Кировской обл.). Пользуясь случаем поблагодарить автора за предоставленный материал.

¹⁴ Народные русские сказки А.Н. Афанасьева в трех томах. Изд. подготовили Л.Г. Бараг и Н.В. Новиков. М.: Наука, 1985-1986, № 303.

¹⁵ Повесть о Горе-Злочастии. Издание подгот. Д.С. Лихачев, Е.И. Ванеева. Л.: Наука, 1984 (Лит. памятники), с. 13, 41, 59, 61 и др.

¹⁶ Народные русские сказки А.Н. Афанасьева, № 303.

¹⁷ Богданов К.А. Игра в жмурки: Сюжет, контекст, метафора // Богданов К.А. Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. СПб.: Искусство, СПб, 2001. С. 113-115.

¹⁸ Этим наблюдением поделился со мной [А.В. Козьмин]. Пьетро Барбо (Pietro Varbo), племянник папы Евгения IV, в возрасте 47 лет (в 1464 г.) сам стал 211-м римским папой — Павлом II. Строили дворец около десяти лет, применяя для строительства камень из Колизея, бывшего в те времена каменоломней и источником стройматериала для многих римских зданий.

¹⁹ «Вий — есть колоссальное создание простонародного воображения. Таким именем называется у украинцев начальник гномов, у которого веки на глазах идут до самой земли. Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чём изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал» (Гоголь Н.В. Вий // Гоголь Н.В. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 2. М.: Правда, 1984. С. 147).

²⁰ Абаев В.И. Скифо-европейские изоглоссы. М., 1965. С. 119-125; Абаев В.И. Образ Вия в повести Н.В. Гоголя // Русский фольклор. Материалы и исследования. Т. III. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 303–307; Иванов Вяч Вс. Об одной параллели к гоголевскому «Вию» // Труды по знаковым системам V (Уч. зап. ТГУ, № 284), Тарту, 1971. С. 133–142; Иванов Вяч Вс. Категория «видимого» и «невидимого» в тексте: еще раз о восточнославянских фольклорных параллелях к гоголевскому «Вию» // Structure of Texts and Semiotics Culture. Hague-Pans. 1973; Иванов В.В., Топоров В.Н. Вий // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. — М.: Эллис Лак, 1995. С. 90; Белова О.В. Вий // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. М.: Международные отношения, 2002. С. 76.

²¹ Это ставится под сомнение (Левкиевская Е.Е. К вопросу об одной мистификации, или Гоголевский Вий при свете украинской мифологии // Studia mythologica Slavica. Т. 1. Ljubljana: Piza, 1998. С. 307—315); впрочем, здесь нас интересует только сопряжение двух признаков персонажа — слепоты и неспособности к ориентации в пространстве, конкретное происхождение которых в данном случае не столь существенно.

²² Гоголь Н.В. Вий. С. 184.

²³ Eberhard W. A Study of Ghost Stories from Taiwan and San Francisco // Asian Folklore Studies. Vol. 30. No. 2 (1971). P. 13–14.

²⁴ Белокурая принцесса (Шведская сказка) // Волшебные сказки. Антология. М.: Проф-Пресс, 2002. С. 401–414.

²⁵ Грузинские народные предания и легенды. Сост., пер., предисл. и примеч. Е.Б. Вирсаладзе. М.: ГРВЛ-Наука, 1973, № 59 (с. 104).

²⁶ *Уаиги* (*ваюг*, *wəjɯg*) — великаны в осетинской эпической мифологии, постоянные противники эпического племени нартов; бывают одноглазыми и многоголовыми (Калоев Б.А. Уаиг // Мифы народов мира. Энциклопедия. Гл. ред. С.А. Токарев. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1988. С. 543). Не исключено, что само это слово родственно имени Вий (Абаев В.И. Образ Вия в повести Н.В. Гоголя. С. 306; Иванов Вяч Вс. Об одной параллели к гоголевскому «Вию». С. 133–135).

²⁷ Осетинские нартские сказания. Пер. Ю. Либединого. Отв. ред. и вступит. статья К.Д. Кулова. Дзауджикау: Гос. издат Северо-Осетинской АССР, 1948. С. 390–391.

²⁸ Aesch. Prometh. 794–797; Hes. Theog. 270–273; Apollod. II. 4, 2.

²⁹ Асбьёрсен П.-К. Вороны Ут-Рёста: норвежские сказки и предания. Л., 1962. С. 50-54.

³⁰ Это, по-видимому, объясняется исторически более широким значением данного слова (не только 'слепой', но также 'кривой', 'одноглазый'), удержавшемся в тюркских и тунгусских языках. См.: Räsänen M. Versuch eines etymologisches Wörterbuchs der Türksprachen. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura, 1969 (Lexica Societatis Fenno-Ugricae, XVII). S. 426.

- ³¹ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946. С. 59-60; Иванов В.В., Топоров В.Н. Инвариант и трансформация в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору. М., 1975. С. 71; Неклюдов С.Ю. О кривом обороте (к исследованию мифологической семантики фольклорного мотива) // Проблемы славянской этнографии (к 100-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР Д.К.Зеленина). 1979. С. 133-141..
- ³² Неклюдов С.Ю., Новик Е.С. Невидимый и нежеланный гость // Исследования по лингвистике и семиотике. Сб. статей к юбилею Вяч. Вс. Иванова. Отв. ред. Т.М. Николаева. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 393-408.
- ³³ Корвин-Круковская Т.А. К истории магических и колдовских приемов в Индии // Сб. МАЭ. Л., 1929. Т. VIII. С. 208-209 (подчеркнуто мною. — С.Н.).
- ³⁴ Верещагин Г.Е. Вотяки сарапульского уезда Вятской губернии. Ижевск, 1996. С. 175-177.
- ³⁵ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. М.: Русский язык, 1991. С. 229; Толковый словарь русского языка. Под ред. Д.Н.Ушакова. Т. 4. М.: ОГИЗ; Сов. энциклопедия; Гос. издат. иностр. и нац. словарей, 1940. С. 262.
- ³⁶ С метафорическим переносом на «интеллектуальную слепоту», «невежество» — ср. выражение *тёмные люди*.
- ³⁷ Первов П. Эпитеты в русских былинах // Филологические записки. Вып. IV-V. Воронеж, 1901. С. 10 (подчеркнуто мною. — С.Н.).
- ³⁸ Зошенко М.М. Свадьба. Комедия в одном действии // Зошенко М.М. Рассказы и фельетоны 1922-1945. Сентиментальные повести. Вступ. ст. Ю. Томашевского. М.: Олма-Пресс, 2003, с. 589-600.
- ³⁹ Дэвис Н.З. Возвращение Мартена Герра. М.: Прогресс, 1990. С. 64, 96-97.
- ⁴⁰ Неклюдов С.Ю. «Сценарные схемы» жизни и повествования // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 2. М.: РГГУ, 2004, с. 26-36; Nekliudov S.Iou. Scénarios schématiques de la vie et de la narration // IRIS, № 31. L'Impensé symbolique. Grenoble: Université de Grenoble, 2010, p. 41-50.
- ⁴¹ О новеллистических и анекдотических повествованиях в устной традиции см.: Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М.: ГРВЛ-Наука, 1990. С. 19-29.
- ⁴² Мелетинский Е.М. Указ. соч. С.20.
- ⁴³ О *текстопорождающих моделях* см.: Неклюдов С.Ю. Мифологическая традиция и мифологические модели // Вестник РГГУ. Научный журнал. Сер. Филологические науки. Литературоведение и фольклористика. М.: РГГУ, 2011, № 9 (71) / 11, с. 11-33. О понятии *attractor* и *attraction basin* см.: Maranda P. Morphology and Morphogenesis of Folktales and Myths // Proceedings of the First International AMICUS Workshop on Automated Motif Discovery in Cultural Heritage and Scientific Communication. Texts. Satellite of the Supporting the Digital Humanities conference (SDH-2010). Edited by Sandor Daranyi and Pirooska Lendvai. — 21 October 2010, Vienna, Austria. P. 4-6.
- ⁴⁴ Елисеев Д.Д. Корейская средневековая литература пхэсоль (некоторые проблемы происхождения жанра). М.: ГРВЛ — Наука, 1968. С. 77-78.