
ИСКУССТВО ЧТЕНИЯ

Ася ПЕКУРОВСКАЯ

НЕВНЯТНЫЙ ПЕРЕВОД С ПРОСВЕЧИВАЮЩЕГО

Совсем неожиданно передо мной возникла публикация: Александра Свиридова «Отравленный колодец»¹.

Еще не читая текста, я думаю над его заглавием и подзаголовком: «Адаптированный перевод с невнятного». Когда-то Набоков поручил своему герою, господину R, автору книги «Фигуральности» из «Transparent Things» (в русском переводе то «Просвечивающие предметы», то «Прозрачные вещи»), защитить свое заглавие. И господин R построил свою защиту, отдав предпочтение одному из двух типов заглавий. Первый сочиняется уже после того, как книга написана. «Это не более чем ярлык, приклеенный на соплях и прижатый кулаком», какими обклеены худшие из наших бестселлеров. Но есть и второй тип: «Заглавие, просвечивающее сквозь книгу, как водяной знак. Такое заглавие рождается вместе с книгой». Если «Отравленный колодец» является плотью данного текста, а иначе автор мыслить не мог, что это будет за текст? Конечно, «отравленный колодец» можно понять как софизм, то есть своего рода *argutentum ad hominem*, ничего общего не имеющим с колодцем, но всецело направленным *против человека*. И в голову приходит смертельный приговор Сократу, сделанный афинским (демократическим, не могу не добавить) судом. Как жил Сократ семьдесят лет, не знал никто. Ксантип считал его бездельником и болтуном, принесшим своей семье больше позора, чем хлеба. Это нашептал читателю Платон, который, кстати, не избежал, по словам Диогена Синопского, той же оценки из уст самого Сократа: «Так, хорошо известные его отношения с Платоном, которого он считал болтуном».

Но в какие это века и на какой земле судили бездельников и болтунов, да еще так успешно, что уготовили подсудимому смертный приговор? И что же Сократ? Он мог бы сохранить жизнь «бездельника и болтуна», попросив толпу о помиловании. Ведь у толпы (он знал) эти полномочия были. Он мог бы также принять спасение от друзей. Ведь явившись к нему в камеру, они уже подкупили стражу и всех, кто стоял на пути между его смертью и свободой. И согласись Сократ на побег, он, возможно... Остерегусь от фантазий, ибо Сократ отверг и этот шанс. Он выпил цикуту из отравленного колодца и тем завоевал себе бессмертие.

Но повесть «Отравленный колодец» не о Сократе. Герой ее представлен с запозданием. Не сразу заявлен и сюжет. Однако есть заявка на ожидание.

«Была работа. Была какая-то суетная жизнь, в которую сваливалась любовь.

Ася Марковна Пекуровская родилась в Ленинграде. Окончила филфак ЛГУ. Прозаик, филолог, мемуарист. Автор четырех книг и множества журнальных публикаций. Живет в Германии.

¹ «Звезда». 2021. № 11.

И радоваться бы надо было, но человек не радовался. И не радовался потому, что все никак не мог распознать: любовь ли это?»

Итак, на человека без имени и аффилиаций неожиданно свалились две вещи: любовь и страх ошибиться. И едва мы узнаем, что герой повести — эрудит, тонкий знаток литературы и живописи, мы готовы обозначить диапазон его сомнений на языке греков: Что это: эрос, филия, агапэ, мания (страсть и одержимость) или, скажем, прагма (рассудочная любовь)?

— Холодно, — отводит эту читательскую догадку герой повести. Не эрос, не филия, не агапэ, а «синдром Сурикова». Теперь сомнение охватывает читателя. Что это за синдром? И автор (*deus ex machina*) поручает пояснить его своему герою, а тот в свою очередь обращается к полотну «Боярыня Морозова». И тут выясняется, что понятие «синдром Сурикова» есть лишь условный ход: художник решает проблему саней, которые на холсте «не двигались».

«Суриков дотачал холст. Снизу. Сани тронулись. Мерно, плавно. Так, что боярыня даже не качнулась. Не откинулась назад, когда лошадь взяла с места застоявшейся трусой».

Вердикт Сурикова, сообщает нам автор, наконец-то разгласивший возраст («едва перевалило за сорок») и имя героя, определили его решение.

«Алексей решил уехать. Отступить подальше: отодвинуться в пространстве и времени. Не сбежать — просто отдалиться. Создать отсутствующую перспективу. И тогда как-то само всплыло: лето, лес, река и дом... Детство, и в детстве — большой колодец».

Но решение Сурикова «доточать полотно», то есть надшить кусок холста к картине, добавив туда бегущего мальчика, есть всего лишь легенда, которая не подтвердилась, когда реставраторы сняли картину со стены. Получается, что читатель обманут. «Синдром Сурикова», если можно так поименовать огромный пласт, проясняющий позицию главного героя, остался за чертой нарратива. Ведь в саях, которые поначалу отказывались двигаться, везли закованную в цепи боярыню Морозову, приближенную к царю Алексею Михайловичу аристократку, которая отказалась от богатства и праздности, повернула свою жизнь вспять, хотя и не к истокам, как герой повести Алексей, а... по следам неистового протопопа Аввакума, противника реформ патриарха Никона.

Но было ли *неистовство* протопопа Аввакума, наделившего боярыню Морозову своей страстью, сопоставимо с тем, что свалилось на героя «Отравленного колодца»? Вероятно, нет, если учесть, что герой «не мог распознать, любовь ли это», в то время как боярыня Морозова не отказалась от своей страсти даже тогда, когда была лишена имений, сослана в Боровск и помещена в земляную яму (колодец?), чтобы умереть от голода, как когда-то был заморен голодом свергнутый с престола герой пьесы Шекспира «Ричард III».

Итак, «синдром Сурикова» есть одновременно ловушка для читателя и способ предвосхитить сюжетную линию. От решения вопроса о том, «любовь ли это», зависит судьба героя: его жизнь и смерть. И автор поощряет этот ход мысли читателя. Кто он, этот ставший главным герой, решивший «начать с нуля, возвратиться к истокам»?

Это человек, обремененный «опытом мировой литературы. Любимой чужой, воспринятой в переводах на ненавистный родной. Литературы, которая только то и *копила*, что страсти и скорби со времен Гомера». Парадокс в том, что и «страсти», и «скорби» обошли нашего героя. Поглощая литературу, он копил «хрестоматийный катарсис», оставляя подлинный «катарсис» профессиональным плакальщикам, наученным рыдать, шествуя за похоронным кортежем, как Оливер Твист.

Размышляя о мировой литературе, он «вспоминал свою блистательную лекцию о Дон Жуане. Размытая до невнятности Чайльд-Гарольда, но всегда узнаваемая фигура. Он проглядел тогда цветаевского Казанова в своем обзоре однотипных персонажей,

хранивших под любыми одеждами тело соблазнителя. Девочка с последней парты подошла к нему. Не на лекции — на перемене! Не посягнула на миф о нем — всезнающем педагоге — не развенчала. Дождалась звонка и только тогда робко, влюбленно полуспросила — спросила из вежливости! — с состраданием, так как была убеждена в собственной правоте:

— Неужели пушкинский Дон Хуан — последний, как вы сказали? А Казанова?

Он не удивился: совладал с собой. Не поблагодарил. Высокомерно и поощрительно кивнул и только».

А между тем он опустил, как Суриков — перспективу, то, что Дон Жуан любил. Так потерялось главное — ребенок в купели: способность любить. Алексей все знал про чужую любовь и «довольствовался этим знанием». Отсюда и решение: возвратиться к истокам.

Но что означало «возвратиться к истокам»: не «в опыт, а к себе», не знаящем ничего иного, кроме «бесстрастной жизни образованного человека»? Что он мог понимать под «истоками»? «Как верующий — строку Писания, повторял Алексей вслед за Конфуцием двуснастную скромно-высокомерную сентенцию: „Обладаю ли я знаниями?“ Нет. Ведь истинное знание: знание того пути, который человеку предстоит пройти в течение жизни, уже заложено в человеке от рождения. Оно доступно лишь „мистикам древности“. А те, кто обретает знания „благодаря учению“, остаются на вторых ролях». И Алексей повторяет вслед за Конфуцием: «Но когда низкий человек спросит меня о чем-либо, то, даже если я не буду ничего знать, смогу рассмотреть этот вопрос с двух сторон и обо всем рассказать ему».

Что имели в виду эти ученые мужи, Конфуций и герой «Отравленного колодца», утверждая, что сами не обладали высшим знанием? Чего же им не хватало? Оказывается, того же, чего не хватало мастеру Василию Сурикову.

«Алексей подтрунивал над собой. Как Суриков, он знал все законы золотого сечения — все признаки любви! — а сдвинуть сани не мог». Не хватало дара «чувствовать». А чтобы обрести этот дар, нужно было «содрать весь „культурный слой“, «добраться до живого в себе». Именно там, фантазировал Алексей, рождается мудрость. А мудрость, по Конфуцию, рождается из внезапного пробуждения, которое не оставляет места для сомнений. «Больше слушать, не придавая значения сомнениям», «Слушаю многое, выбираю лучшее и следую ему; наблюдаю многое и держу все в памяти — это и есть [метод] постижения знаний», — писал Конфуций.

Итак, пробуждение, а до него — сон. И ответ на мучительный вопрос «Любовь ли это?» дает ему во сне Петрарка. «Лаура вовремя умерла: он не успел ее разлюбить! И пел на смерть донны Лауры не менее вдохновенно, чем на ее же жизнь». А далее, совсем мельком — «смуглая красавица или красавец великого Уильяма». С ней, вероятно, будет связано окончательное пробуждение.

А пока лишь сон. Многослойный, тягостный сон:

«Город мелькнул за окном такси небрежным росчерком импрессиониста, и Алексей устало прикрыл глаза. Потом тронулся поезд, поплыли пригороды, убаюкивая, укачивая его. И возникло неясное подозрение, что это бегство, эта претенциозная аскеза теснейшим образом связаны с эротической основой и являются всего-навсего неким нравственным замещением неудовлетворенного желания».

И вот он уже держит в руках письмо:

«25 сентября 1893 года.

Мой дорогой, мой маленький Луи!

Итак, все кончено. Мы с тобой больше никогда не увидимся... Будь в этом уверен, также, как я... Ты не хотел разлуки. Ты был готов сделать все, чтобы мы были вместе. Но расстаться было необходимо. <...>

Сейчас мы невероятно страдаем. Все это кажется мне кошмаром. В течение нескольких дней этому трудно будет поверить, и еще долгие месяцы будет больно... Потом наступит выздоровление.

И вот я начинаю тебе писать — ведь мы решили, что я буду время от времени поддерживать с тобой связь...»

И следом за первым письмом ему в руки попадают новые письма: через год, через шесть, через одиннадцать лет... И, наконец, последнее, сновидческим бумерангом, 25 сентября 1893 года, то есть в день расставания.

«25 сентября 1893 года

Мой дорогой Луи!

Прошло двадцать лет, как мы расстались... Мой дорогой Луи, прошло двадцать лет с тех пор, как я умерла... ты меня уже почти забыл, и ты простишь мне, что я покончила с собой на другой день после того, как мы расстались.. Я не смогла и не знала, как жить без тебя...

Это было вчера, это вчера мы расстались...»

Вероятно, это и была любовь. Любовь ниоткуда с точным адресатом.

«Где-то на донышке саморазоблачения он признал, что всю жизнь хотел такой, но — непременно чужой! — любви. Чтобы ему написали такое письмо. Но такое письмо вручалось только после смерти написавшего его. Значит, он хотел, чтобы умерли? Умерли от любви к нему?! Значит, он хотел чьей-то смерти?! И не чьей-то — ее?!

„Нет! — поднялось на дыбы нутро. — Писем — да, смерти — нет“».

Но так ли это? И вот Алексей уже набирает ее номер телефона.

«— Скажи мне только, что ты жива! — крикнул он и попросил ее приехать. Приехать немедленно.

А женщина не могла. У нее была работа. Был муж, который не знал об их связи. Был сын, которому и вовсе было наплевать, кто с кем, — только бы мама была рядом. И главное, что было у нее, — его отъезд.

— Я не нужна тебе, — неожиданно сказала женщина.

— Нужна... — ошеломленно возразил он.

— Я даю тебе свободу.

— Мне не надо!

— Значит, это *мне* надо, чтобы ты был свободен, — твердо сказала женщина и повесила трубку. <...>

„Жива“, — с облегчением и ненавистью подумал он. — „А Барбюс — это литература“».

Но разве литература не есть то, что сподобило его на серию блистательных лекций? Среди них запала в памяти лекция о Дон Жуане. Попробуем вернуться к ней. «Размышляя до невнятности Чайльд-Гарольда, но всегда узнаваемая фигура». Это все, что сказано о герое Байрона. Вернее, почти все. Но что могло подтолкнуть Байрона к тому, чтобы предпринять это паломничество («Childe Harold's Pilgrimage»)? Не сам ли он пустился в путь по Средиземноморью на пару с Чайльд Гарольдом (Лиссабон, Севилья, Гибралтар, Мальта, Сардиния, Афины, Смирна, Эфес, Константинополь)? Но зачем? Чтобы побороть пресыщенность, разочарованность в жизни, возможно, получить ответ на вопрос, адресованный к женщине: «Любовь ли это?»

Но о каком «паломничестве» идет речь? Это не сакральное паломничество в Иерусалим, Мекку или на гору Афон. Чайльд Гарольд и его создатель бегут от себя, от собственной пресыщенности (ненужными знаниями?) и к себе, к источнику истинного знания (не конфуцианского ли врожденного знания?). У Байрона эта двойственность выражена уже в заголовке («Childe» — кандидат в рыцари и он же «дитя человеческое», «последнее дитя» — в фантазии Альфонса Куарона — Дороти Джеймс). Возможно, блистательная лекция о Дон Жуане и была названа «Невнятный Чайльд Гарольд».

Но почему же «невнятный»: почему не «сомневающийся» или, скажем, «пресыщенный»? Возможно, автор «блистательной лекции» взглянул на Чайлд Гарольда глазами Пушкина, сочинителя ответа на байроновского Дон Жуана. И именно у Пушкина байроновский герой мог получиться «невнятным». Ведь Пушкин писал свой роман в течение восьми лет, в ходе которых менялись не только его отношение к творчеству, но и уровень его мастерства. Если первую главу он писал «спустя рукава», как он признавался Вяземскому, возможно следуя позиции Байрона в «Дон Жуане», то в дальнейшем он писал увлеченно и блистательно. Но и это, возможно, не дает объяснения тому, почему байроновский герой получил свой титул «невнятный», то есть в переводе на английский «indistinct», «inarticulate». Быть может, «невнятным» делает героя его сомнение в вопросах любви?

Возможно, Татьяна, сохранившая верность нелюбимому мужу, пришла к Пушкину из «Дон Жуана» Байрона. Татьяна, как и Юлия, сопротивляется любви с мыслью сохранить верность мужу. Но сопротивление Юлии заслуживает того, чтобы быть названным «невнятным»: «A little still she strove, and much repented, / And whispering „I will ne'er consent“ — consented» («Она вздохнула, вспыхнула, смутилась, / Шепнула: „Ни за что!“ — и... согласилась!» (перевод Т. Гнедич).

А что делает фигуру Чайлд Гарольда «невнятной», но «узнаваемой»? («Размытая до невнятности Чайльд-Гарольда, но всегда *узнаваемая* фигура»). «Это все, что сказано о герое Байрона. Вернее, *почти* все». Это «почти» служит напоминанием об одном изъяне. В блистательной лекции о Дон Жуане недоставало имени, которое напоминает блистательному лектору девочка с последней парты. «„А Казанова?“ Он не удивился: совладал с собой. Не поблагодарил. Высокомерно и поощрительно кивнул и только».

Итак, блистательный лектор забыл имя, которое было на устах Цветаевой, простившей Казанове возраст (75!), а себе, двадцатисемилетней, простившей четырнадцать лет жизни. Но почему Джакомо Казанова не попал в блистательную лекцию о Дон Жуане? Скорее всего, потому что сам не постиг альтернативы *женитьбы на всех* и никто не разубедил его в решении «ни на одной»):

Франциска
Все говорят, что вы на всех женаты!

Казанова
Тогда — на всех, сейчас — ни на одной.

Франциска
(возмущенно)
Все умерли? Будь я вашей женой —
Не умерла б!

Я цитирую «Конец Казановы», третью главу из пьесы Цветаевой «Феникс». «Это не пьеса, это поэма — просто любовь: тысяча первое объяснение в любви Казанове», — писала Марина Цветаева, имея в виду себя в облике тринадцатилетней Франчески. Вот как прозвучало это объяснение:

Казанова
(с расстановкой)
Значит, отчий дом,
В сем баснословнейшем из туалетов,
Ты бросила, чтоб этому скелету,

Чтоб этой падали — как королю...
 Чтоб что сказать? Чтоб как сказать?

Франциска
 Лю-блю.
(Прячась головой в его колени.)
 А если кто войдет — глаза зажмурю!
(Берет его руку.)
 А кто это у вас в кольце?

Казанова
 Меркурий.

Адресат опознан в другой пьесе Цветаевой, «Приключение», вполне созвучной с первоисточником (мемуарами Казановы). Как и Франциска, эта «кто» предстает перед Казановой в обличье молодого гусара. Молодой гусар, он же двадцатилетняя красавица Генриетта, покоряет двадцатисемилетнего Казанову умом, талантом и отвагой. Эта судьбоносная встреча заканчивается неожиданным исчезновением Генриетты. Получив роковое письмо с семью печатями, она требует окончания этого союза и обещания, что Казанова не будет пытаться ее разыскать. А на прощание она делает на оконном стекле надпись кольцом, подаренным Казановой: «Вы забудете и Генриетту».

И не иначе как прочтя об этом прощании в мемуарах Казановы, Цветаева делает мемуаристу предсмертный подарок. Она возвращает ему единственную любовь под именем Франческа, которая вырывает у него ответное признание в любви при виде ее ослепительных (?) волос.

Казанова
 Ослеп от блеска!
 Я вас...

Франциска
(занятая своими волосами)
 Ослеп?

Казанова
 Я вас люблю, Франческа.
(Сняв с руки кольцо, извечным жестом надевает ей его на палец и чертит над ней в воздухе какие-то письмена.)

Итак, кольцо по кругу переходит от Генриетты к Франческе, вернее, возвращается к Генриетте-Франческе, единственный любви Казановы, сподобившего Цветаеву на создание мифа о любви.

И всю дорогу к месту своего детства герой предается размышлениям о создателях (раздувателях) «мифа о любви». И наконец перед ним возник узнаваемый ландшафт деревни: «Приехали». И кинувшись в щемящие воспоминания, он, кажется, забыл о своих сомнениях и разочарованиях городской жизни. «Босой Алексей, неловко вскидывая худые ноги, прошел по росе заросшей тропинкой к заброшенной черноте колодца» и обнаружил вырубленный малинник деда. «Вырубили! Какая бездарность!.. — с неподдельной горечью отметил Алексей и вспомнил, что в давнем детстве в малиннике жили

ежи: большая ежиха с седыми колючками и целый выводок голых ежат. Они смешно — по-кошачьи — лакали молоко из блюдца и не боялись Лешиной поступи, когда он пробегал через сад. Ежата были розовые, в молочных колючках, пушистой шерсткой покрывавших их спины. Они такими-то к людям и не выходят! И Леша очень гордился тем, что к нему выходили.

— Значит, я не человек! — гордо говорил он.

— А кто же? — подчеркнуто-серьезно склонялся к нему дед Ваня.

— Не знаю, — пожимал розовым облезшим плечиком маленький Леша. — Зверь какой-нибудь.

— Ежиный король, — нашла решение бабушка, замирая поодаль от блюдца, из которого розовые ежата хлебали молоко. <...>

Как хорошо было с ежами, — вернулся в настоящее время Алексей. — Не то что с людьми! Да и сами люди... Вырубили малинник... Зачем? Какое-то изуверство...»

Обескураживал и колодец. «Отполированный вал качнулся, ржавая цепь полоснула руку, и мятый иссушенный бок ведерка мягко ушибся о влажность сруба. Алеша ждал, когда же там лязгнет, испуганной рыбой плеснет вода. Колодец молчал. Алеша откуда-то знал: если из колодца не пить — вода уйдет. Он замер в ужасе. Но колодец всхлипнул. Ведро качнулось, черпая воду где-то на дне сырого чрева, откуда тянуло тиной и где — по легенде — дневали звезды. <...> Алеша помнил: играть водой грех. Потому что пока ты играешь, где-то в пустыне бредит, умирая от жажды, чужой, неведомый тебе человек. Но остановиться не мог: он купался в желанной влаге. Пил ее, лил на себя, под ноги. Шлепал босыми ногами в луже, черными каплями окропляя изумрудный шип крапивы».

И неожиданно стало понятно, что «должен сначала прожить тут долгую жизнь, потом умереть, быть похороненным на этом кладбище и только потом — из того далека — посмотреть, останется женщина или сотрется». Эта мысль посетила его, когда он лежал навзничь на могиле бабушки, размышляя о ее посмертной славе. «Слышал потом уже, что гроб стоял в стене снегопада, когда все прощались, сменяя шапки, и ни одна снежинка не пала на бабушкино чело: так много голов к руке склонялось. Как ждали какого-то капитана, который летел откуда-то с Севера. И прилетел. Успел».

Было понятно, что не только славы, но и памяти о себе он уже не оставит. И снова на память приходит версия трактовки Гамлета, предложенная девочкой с последней парты, имени которой он так и не мог припомнить. По ее версии, завязка трагедии была утрачена. А когда король Гамлет готовился к сражению с Фортинбрасом в Норвегии, королева была беременна. И расчет был таков, что если родится дочь и король погибнет, то королева лишится престола. И было решено в любом случае объявить о рождении сына. Но родилась дочь. Старый Гамлет не погиб, но «легенда о принце продолжала жить. Так начиналась „загадочная“ трагедия Уильяма Шекспира. А дальше — жил странный юноша, который был девушкой. Отсюда росли все недоразумения: невозможность принятия любви Офелии и задушевная дружба с Горацио».

Шекспир, конечно же, давал повод для такого толкования. Ведь и авторство «Гамлета» позднее приписывалось не Шекспиру, а, среди прочих, некоей оксфордской графине Мэри Пемброк (1561—1621), сочинявшей, по мысли американского ученого Робина Уильямса, под псевдонимом Шекспир.

Но и сам Шекспир, как после него и Казанова, отдавал предпочтение... Вспомним бегло высказанную мысль героя о «смуглой красавице или красавце великого Уильяма, навеки смешанных Маршаком в одно». Была ли такая красавица в жизни Шекспира? Вспомним о фрейлине английской королевы Елизаветы I, соперницы Марии Стюарт, по имени Мэри Фиттон. Вот как описывает первую встречу с ней Бербедаж, актер на главных ролях в театре Шекспира:

«Это был юноша среднего роста, но очень тонкий и хрупкий, порядком смуглолицый, с черными большими глазами, выражения которых Бербедр никак не мог уловить, и чуть заметными черными усиками над верхней, немного выдающейся вперед губой. На нем был длинный белый плащ, а сбоку торчала шпага. Увидев его, Бербедр вздрогнул и остановился. Уж слишком непривычным был его лицо — чуть ли не мальчишеское, очень свежее, но вместе с тем резко отличное чем-то от всех мальчишеских и юношеских лиц. <...> Шел он твердо, отчетливо, чеканно. Но Бербедр обратил внимание, что длинная шпага все-таки очень стесняет его движения, и надел он ее не на тот бок...»

Это она предупредила Шекспира запиской, что ему следует покинуть город, зная что граф Эссекс готовит бунт против своей любовницы королевы Елизаветы. И вот она уже стоит перед окном в ожидании начала в своем мужском обличье. На ней «пышные, как баллоны, французские штаны, которые только что входили в моду». Еще минута, и мимо нее проходят повстанцы. «Шли хорошо вооруженные джентльмены, крестьяне, мастеровые, купцы, торговцы, разносчики, ювелиры. <...> Шел секретарь суда <...> шел... она ухватилась за занавеску...

Шел актер и пайщик театра „Глобус“ — Уиллиам Шекспир, который не послушался ее записки и ухнул с головой в такой клокочущий котел, из которого уже не вылезает.

И, увидя его, она невольно забарабанила по стеклу. Но он не слышал ее, он протек мимо нее с толпой, что валила за ошалелым, кривляющимся, обреченным и обезумевшим человечком», — писал Юрий Домбровский в одной из глав своей незаконченной книги о Шекспире, предвзячая главу «Смуглая леди сонетов», о которой, скорее всего, упомянул эрудит Алексей, теперь уже деревенский житель на пороге принятия решения:

«Дожить, дожидаться того момента, когда однозначно, необратимо решит ее вызвать сюда. Потом колодец. Напоить ее. И если все сбудется — они вместе выберут хату, в которой им жить. „Люблю ли я ее — второй вопрос. Первое: кто это — я?“ Он твердо решил позвать женщину. Любовь это или не любовь — выяснится на месте. Пусть приедет. Или не приедет. Только пусть уже все решится».

Итак, центральным драматическим моментом — золотым сечением повести — объявлен тот эпизод, когда «однозначно, необратимо» герой «решит ее вызвать сюда». Наконец этот «однозначный, необратимый» момент наступает: в его руках лежит «тонкий бланк, в котором значились день и поезд».

Он подарил ей свой лес и речку. Песок и солнце.

Она смиренно и благодарно все приняла. Осталось главное: «напоить», «опоить из колодца». Так «напоить» или все же «опоить»? В ложной синонимии этих глаголов как раз и заключен сдвиг золотого сечения. Сюжет становится сказочным. Герой вытаскивает из колодца «совсем прозрачную, живую, ясную, как утро, воду», желая «напоить», но вода из ясной, как утро, превращается в зелье, которым он хочет «опоить» свою возлюбленную.

«Он проводил ее в тот же день. И вспомнил все, что успел забыть: это был рок», злой рок или то, что «однозначно» и «необратимо» вело к крушению всех надежд.

Но как возник этот сказочный код? Могла ли эта трансформация быть *вербально изобразимой*?

Ответ поступает от Сергея Эйзенштейна, предложившего читателю анализ все той же картины Сурикова.

Две центральные драматические точки: точка максимального взлета руки боярыни с двуперстным крестным знаменем и «нулевая» точка (беспомощно протянутая к той же боярыне рука старухи — нищей странницы). Обе эти точки прикованы к зо-

лотому сечению — центральной диагонали, определяющей весь основной строй картины. И оказывается, что золотое сечение — *пластически неизобразимо*.

«Что же делает Суриков? В то место, откуда вырывался бы „пластически неизобразимый“ голос, он не помещает никакой детали, способной привлечь к этому месту внимание зрителя. Но он заставляет это внимание зрителя еще сильнее и еще взволнованнее задерживаться на этом месте, ибо это место есть *пластически не изображенная* точка пересечения двух решающих композиционных членений, ведущих глаз по поверхности картины, а именно — основной композиционной линии диагонали и линии, которая проходит через золотое сечение. Здесь Суриков средствами композиционных членений выходит за рамки узко изобразительного *пластического* изложения, и делает он это для того, чтобы дать ощутить то, что средствами одного пластического изображения и невозможно было бы показать! Он приковывает внимание не только к боярыне Морозовой, не только к ее лицу, но как бы и к самим словам пламенного призыва, вырывающегося из ее уст».

Что же? В то время как следовало бы свести в один вербальный сюжет все те пластические и акустические линии, которые вели к золотому сечению, автор предлагает сказочный код. И теперь уже читателю надлежит взять с руки золотое перо и, призвав собственную фантазию, подумать о любви в терминах Шекспира, Байрона, Пушкина, Цветаевой, Барбюса и Сурикова и ему одному известных сочинителей.