

Т.Н. ФОМИНЫХ

**ПАСТОРАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ В РОМАНЕ
Д. ЛИПСКЕРОВА «ПРОСТРАНСТВО ГОТЛИБА»**

Родившаяся в глубокой древности, пастораль оказывается вновь востребованной и на рубеже ХХ–ХХI вв.; творчество Д. Липскерова, одного из наиболее оригинальных современных писателей, служит тому весьма убедительным свидетельством. Данная статья посвящена роману «Пространство Готлиба» (1997), который в свете пасторальной традиции еще не рассматривался, хотя исследователи уже не раз замечали, что «потребность в обретении целостности», стремление к восстановлению гармонии (любовной, семейной, социальной) «в той или иной степени проявляется едва ли не во всех произведениях Липскерова»¹.

В центре «Пространства Готлиба» два инвалида-колясчника – Анна Веллер и Евгений Молокан, познакомившиеся в санатории во время пересменки, когда его путевка уже заканчивалась, а ее только начиналась. По инициативе Анны их двухдневное общение продолжается во взаимной переписке, в общей сложности длящейся около десяти месяцев. Герои делятся воспоминаниями о своей прошлой жизни, вводят друг друга в курс своих текущих дел. Переписка прерывается на признании Евгения в том, что он не тот, за кого себя выдавал (будучи супругом поселковой почтальонши, вскрыл первое отправленное Молокану письмо и позволил себе вести переписку от его имени).

¹ Прохорова Т.Г. В мире необычайного, или Проза Дмитрия Липскерова // Русская словесность. – М., 2009. – № 6. – С. 41.

История, лежащая в основе произведения, строится на недоразумениях, изобилует разного рода курьезами и, хотя ее участники – инвалиды, не оставляет тягостного впечатления. Напротив, она кажется и грустной, и смешной, и очень правдивой, несмотря на широко представленную в ней небывальщину, вмешательство в судьбы героев сверхъестественных сил. История любви Анны в трактовке Липскерова, реальная и фантастическая, жизнеподобная и условная, сатирическая (анекдотическая) и лирическая (сентиментальная), может быть осмыслена как современная пастораль.

Прочитать роман «Пространство Готлиба» как современную пастораль – значит увидеть в нем специфические содержательные признаки пасторального жанра, характеризующие тип героя, устойчивые сюжетные коллизии, систему авторских ценностей. От правной точкой в исследовании «Пространства Готлиба» как современной пасторали является мысль о том, что «пасторальные ценности на протяжении многих столетий входят неотъемлемой составной частью в культурные парадигмы разных эпох, обеспечивая во многом их преемственность, способность сопротивляться разрушительным, энтропийным процессам»¹.

В изучении произведения, относящегося к новейшей русской литературе, полагаются представления, согласно которым пастораль, как и любое другое жанровое образование, обладает исторически изменчивой художественной формой: входящие в состав пасторального идеала ценностные оппозиции (деревня – город, война – мир, естественное – искусственное, природа – культура, уединение – толпа, дружба – вражда, простота – сложность и т.п.) «могут перегруппировываться, часть из них – уходит на периферию, часть – оказывается в центре, тем самым не отменяя, но порой значительно меняя содержание этого идеала»². Цель данной статьи – показать динамику ценностных оппозиций, формирующих идеал пасторального существования в «Пространстве Готлиба».

¹ Саськова Т.В. Пастораль в русской поэзии XVIII века. – М.: МГОПУ, 1999. – С. 5.

² Пахсарьян Н.Т. Динамика ценностных оппозиций в эволюции пасторальных жанров и пасторальная комедия Мариво «Арлекин, воспитанный любовью» // Пастораль как текст культуры: Теория, топика, синтез искусств: Сборник научных трудов. – М.: МГОПУ, 2005. – С. 76.

Смыслообразующая в пасторали оппозиция «город – деревня» вводится в роман указаниями на место жительства героев: Евгений проживает в центре Москвы, Анна – в сельской местности. Письма героев снабжены уведомлениями, содержащими дату и адрес почтового отправления: «Письмо первое. Оправлено 17-го октября по адресу: Москва, Старый Арбат, 4. Евгению Молокану»¹. «Письмо второе. Отправлено 29-го октября по адресу: Санкт-Петербургская область, поселок Шавыринский, д. 133. Анне Веллер» (с. 309). Адреса, являющиеся обязательными атрибутами почтовых отправлений, здесь приобретают характерологическую функцию. Прописка (столичная, с одной стороны, и поселковая – с другой) противопоставляет горожанина Евгения Молокана обительнице сельской местности Анне Веллер.

Однако жизненные истории героев вносят в отмеченное противопоставление весьма существенные корректизы. В частности, выясняется, что Анна родом из Москвы, что решение уединиться в сельской местности она приняла, став инвалидом. Становится ясно также, что Евгений, как москвич, – только маска, используемая с целью мистификации одним из шавыринских обитателей, чье знакомство с Москвой было в лучшем случае заочным. Герои словно меняются «ролями»: провинциал «примеряет» роль столичного жителя, жительница столицы оказывается в роли провинциалки. Противопоставление города деревне сохраняется, приобретая трансвестийно-игровой характер.

Роль сельской жительницы тяготит Анну. Ей кажется, что она «совершила ошибку, променяв свою городскую квартиру на этот дом»: «Была уверена, что в поселковой местности, в ее скучности мой недуг не будет столь мучить меня постоянным сознанием несостоинства перед окружающим миром, в котором все двигается и переменяется» (с. 325). Сначала ожидания не обманули ее: «Все было так, как я предполагала. Статичность картинок сельской жизни более не подчеркивала моей физической неполноты. Мир вне города сам как будто парализован, в нем нет ни суеты, ни бессмысленных передвижений, все уныло и скучно, как в голове инвалида» (с. 325). Однако вскоре герoinю начала одоле-

¹ Липскеров Д. Два романа. – М.: Вагриус, 1999. – С. 307. Далее в тексте ссылки на это издание с указанием страницы в скобках.

вать скука, ей недоставало «именно подвижности, глупой городской сумятицы», и она вынуждена была признаться: «Частенько хочется заплакать оттого, что под окнами не проезжают троллейбусы, перескакивая своими рогами с одних проводов на другие, не тренъкают ночные трамваи, развозя полуночников по теплым постелям, не сигналят автомобили... Хочется слышать шум толпы, тарахтенье вертолетов и детский смех...» (с. 325).

Евгений, воздерживаясь от прямой оценки принятого Анной решения («Мне сложно судить о том, правильно ли вы сделали, что сменили городскую квартиру на деревенский дом»), замечал: «Я, например, совершенно не перевариваю идиллических картинок сельской жизни. Я даже не люблю молока из-под коровы, а предпочитаю пить его из пачки, будучи уверенным, что оно пастеризовано. Я абсолютный горожанин, влюбленный в нескончаемую суету мегаполиса, с его дикостями и цивилизацией, с его постоянной бодростью трудоголика и бесконечной вереницей незнакомых лиц. Поэтому я понимаю вашу грусть по троллейбусам!» (с. 339).

Приведенные признания свидетельствуют о том, что противопоставление города деревне в исследуемом произведении не только подразумевается, но и становится предметом непосредственных рефлексий героев. При этом вместо характерной для пасторали идеализации деревни наблюдается релятивизация деревенской идеальности. Евгений, называя себя «абсолютным горожанином», иронизирует по поводу «идиллических картинок» сельской жизни, знакомых ему, что называется, «до боли» и потому не способных вызвать никаких иных ощущений, кроме «непереваривания». У Анны город ассоциируется с подвижностью, движением, деревня – с неподвижностью, статикой. Героиня выбирает деревню именно как инвалид, считая, что искомая ею гармония может быть достигнута путем слияния лишь с родственной стихией. Будучи спинальным больным, лишенным подвижности, Анна полагает, что может «совпасть» лишь с таким же неподвижным, словно парализованным, деревенским миром. Уподобление деревни увечному, калеке лишает ее романский образ пасторально-идиллических коннотаций. Домоседство получает откровенно негативное освещение: героиня сетует на то, что ей «приходится с утра до позднего вечера проводить возле окна своего деревянного дома и глазеть на главную улицу поселка» (с. 325).

Примечательно, что в сознании героев идиллические черты неожиданно начинает приобретать столица, причем не вся, а только ее центральная, наиболее древняя, овеянная легендами часть – Арбат. Для Анны Москва – утраченный мир, который она покинула двенадцать лет назад, в который ей очень хочется вернуться, «побывать на Арбате и посмотреть, как он изменился» (с. 315). Анна помнит послевоенный Арбат (в романе речь идет о победе России в Метрической войне. – Т.Ф.). Впадая в сентиментальность, она вспоминает о проезжающих по этой транспортной артерии столицы трамваях и троллейбусах, гомоне прохожих. Память Анны хранит не столько реальный облик Арбата, сколько созданный литературой образ. Не случайно возникающие в ее сознании городские реалии (полночные трамваи и троллейбусы) имеют в том числе и литературное происхождение, заставляя вспомнить Арбат, воспетый в стихах поэтов. Говоря об отношении к Москве Евгения, следует иметь в виду, что он воспринимает столичные достопримечательности глазами поселкового жителя. Его «грусть по троллейбусам» – это мечта о жизни, недоступной и потому особенно притягательной. Арбатская идиллия, таким образом, оказывается игрой воображения героев и сближается с утопией.

Опыт Липскерова показывает, что в современной пасторали происходит не только перегруппировка входящих в состав пасторального идеала ценностных оппозиций, становятся более подвижными границы между элементами внутри самих этих оппозиций, что, однако, к разрушению ценностной иерархии не приводит. Древня, представшая «парализованной», «калечной», не совместимой с идеалом пасторального существования, вопреки ожиданиям Анны постепенно начинает утрачивать исходную «неполноценность». Именно в Шавыринском жизнь приходит к героине во всей своей полноте, достигается искомое ею единение с миром.

Пасторально-идиллический комплекс, как известно, предполагает единство любви чувственной и идеальной. Анну и Евгения связывает платоническая любовь – любовь на расстоянии, любовь к мечте-воспоминанию. Полагая, что иные связи им как спинальным больным недоступны, Анна противопоставляет платонические чувства плотскому наслаждению, заявляя: «...мы с вами люди сильные и на своем опыте знаем, что чувствительность нервных окончаний не есть самое главное в природе ощущений. Есть еще и

душевые окончания, способные ощущать более тонкие материи» (с. 341). На пике платонических чувств она даже благодарит судьбу заувечье, иначе, как она полагает, ей так и не удалось бы подняться на вершины духа: «Я уже радуюсь, что Бог послал мне паралич, иначе бы мы не повстречались в суете, и я бы прожила всю жизнь в глупости и никчемности!...» (с. 467). Однако полноценность в сложившихся обстоятельствах, казалось бы, невозможная по объективным (медицинским) показаниям, восстанавливается. Переписка Анны с Евгением, носящая романтический характер, становится все более откровенной. К Анне возвращается чувствительность нервных окончаний, позволяющая ей ответить на ласки двойника Евгения (чудесного помощника – Лучшего Друга). Пасторально-идиллическую атмосферу ее деревенского существования нарушали дерзкие выходки все того же мужа почтальонши, сапера-рыболова, способного превратить «величайшую вещь – соседство» в настоящий ад. Вполне идиллические намерения «доброго» соседа «запросто» «пожаловать в гости и испить горячего чайку» оборачивались домогательствами, сопровождавшимися оскорблениеми и угрозами. Однако влюбленная в Евгения Анна считает, что насилие над ней соседа нечто иное, как «испытание судьбы», «тренировка настоящего чувства, пришедшего лишь сейчас, когда наши души подготовлены к нему» (с. 467). Забеременев «мгновением» чуда, героиня благодарит Бога «за все, что дадено неожиданно и сладко»: «Спасибо за то, что сладко, но не приторно, что неожиданно, но не больно. Спасибо за белый день и безмятежное существование в нем порою. Спасибо за муки, без которых непонятна безмятежность. Спасибо за нежданный плод, зреющий во мне всеми существами, живущими на земле. Спасибо за то, что я беременна всем мирозданием, а разрожусь лишь частичкой его!» (с. 516).

Итак, анализ образного строя романа свидетельствует о взаимозаменяемости элементов, входящих в состав ценностной оппозиции «деревня – город»: город может выглядеть вполне идилличным, деревня ассоциироваться с «пропастью бездонной»; однако в конечном счете и город и деревня оказываются в «Пространстве Готлиба» на том месте, которое они занимают в пасторально-идиллической парадигме. Деревня, казалось бы, утратившая статус пасторально-идиллического локуса, вновь возвращает его себе.

Эволюция героини, обретающей жизненную полноту и славящей Бога за этот чудесный дар, передается с помощью смены «картинок», увиденных ею из окна дома. Сначала она тупо «глазела» на природу «через окно с налетом сажи и пыли», и оттого «тускло стало» в ее голове: «Вследствие этого и мир стал тусклым...» (с. 434). С появлением Евгения в ее жизни «произошли кардинальные изменения», позволившие героине признаться: «Даже мир стал цветным, и я более не распускаю сопли по вечерам, злясь на то, что Бог совершенно не милосерден. Бог справедлив и божественно милосерден» (с. 434).

Взгляд из окна – в культуре один из устойчивых и семантически насыщенных мотивов. С окном ассоциируется, в частности, переход между мирами (видимым – невидимым, сакральным – профанным, материальным – духовным). Не случайно подчеркивается, что Анна смотрит через стекло в окне. Отражательная поверхность стекла вызывает ассоциации с зеркалом. В контексте признания героини окно оказывается для нее не столько «входом» во внешний мир, сколько направленным вовнутрь «зеркалом». В этом окне-зеркале отражается как тоскливое прозябанье души, так и ее (души. – Т.Ф.) прозрение, преображение, происходящее под воздействием Эроса, Души Мира, стирающей грани между идеальным и чувственным аспектом бытия. Опыт героини убеждает в том, что только в любви жизнь является во всей своей полноте.

Замечание Анны о том, что рука Лучшего Друга, вернув ей забытые женские радости, удовлетворила и все ее бытовые фантазии (сделала уборку, вымыла окна: «сквозь вымытые окна», очищенные от копоти, и главная поселковая улица начала казаться иной), несколько снижает мысль о преображающей силе Эроса, но не отменяет ее. Соединение возвышенного и низкого, сакрального и бытового не приводит к фарсу, оно не направлено на дискредитацию представлений о Душе Мира, снимающей противоречия между плотским и духовным, чувственным и идеальным. Здесь пародия лишь конкретизирует («опредмечивает») бытовое, сводя его к генеральной уборке в жилище как одному из простейших способов достижения гармонии с миром.

В шавыринской истории героини отчетливо проступают черты натурализованной пасторали. Однако в «Пространстве Готлиба» пастораль существует не только в данной своей форме.

В рассматриваемом произведении пасторальный жанр явлен и в своем «высоком» мифопоэтическом виде. Убедиться в этом можно, если принять во внимание отличающую прозу Липскерова литературоцентричность, отмечаемую всеми (без исключения) пишущими о нем сегодня¹. Центральная в «Пространстве Готлиба» коллизия просветления души любовью позволяет считать одним из его претекстов сказку «Психея и Амур», входящую вставной новеллой в «Метаморфозы» Апулея и имеющую, как известно, богатую пасторальную традицию². В этом случае задача сводится к рассмотрению романа Липскерова в его апулевских проекциях.

Отзвуки истории Психеи и Амура слышны прежде всего в предыстории Анны – в рассказе о ее любви к Бутиеро Аполлосису, греку по национальности, студенту Московской консерватории, гитаристу-виртуозу. Молодые люди полюбили друг друга, как Амур и Психея, – нежно и страстно. Как и Психея, Анна ждала ребенка. Однако война, объявленная России сначала Японией, а потом и Грецией, превращает их любовь в трагедию сродни античной. Бутиеро оказывается заложником обстоятельств: оставаясь в России, он становится, с одной стороны, изменником своей Родины, с другой, как иностранец, находящийся на территории враждебного его стране государства, – пособником врага; возвращаясь в Грецию, он обрекает себя на разлуку с любимой и родившимся ребенком, который будет отверженным как в Греции, так и в России. Бросая вызов судьбе, Бутиеро буквально идет ей навстречу: с Анной на руках прыгает с высоты десятиэтажного дома. Совместный полет героев, их падение на землю заставляет вспомнить один из драматических эпизодов сказки Апулея – расставание Психеи и Амура. Амур, освободившись от объятий Психеи, нарушившей его запрет, поднялся в воздух: «А Психея <...> обеими руками ухватилась за правое его бедро, жалкий привесок в высо-

¹ Круг писателей, с которыми критики сравнивают Д. Липскерова, широк, он насчитывает десятки имен, в этот круг входят по преимуществу те авторы, кто, так или иначе, примыкает к традиции фантастического реализма.

² См. об этом: Осокин М.Ю. Сюжет о Психее и Купидоне в западноевропейской и русской литературах XVII–XVIII в.: Дисс. ...канд. филол. наук. – М., 2005. – 230 с.; Войтехович Р.С. Марина Цветаева и античность. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2008. – С. 9–172.

ком полете, но, наконец, устав долгое время быть висячим спутником в заоблачных высинах, упала на землю»¹.

Сравнивая романную историю Анны и Бутиеро с историей Психеи и Амура, можно заметить целый ряд прямых перекличек. И тот и другой герой, любя своих избранниц, наказывают их собственным исчезновением, обрекают их на мучения. В судьбу обеих пар вмешиваются внешние силы: у Апулея семейную идиллию нарушают «зловещие фурии» – сестры Психеи, у Липскерова Япония и Греция, развязав военные действия против России, лишают будущего интернациональный брак. В том и другом случае речь идет о кознях, в основе которых лежит зависть, нежелание принять другого таким, какой он есть. Как сестры хотят, чтобы Психея жила, подобно им, так две страны, объявляя войну третьей, стремятся подчинить ее себе, заставить ее жить по их законам. Оба супруга противятся воле своих родителей: Амур – воле матери Венеры, Бутиеро – воле отца Димаса Аполлосиса. Амур отказывается выполнять приказ матери отомстить дерзкой красоте – заставить Психею полюбить последнего из смертных. Бутиеро не подчиняется требованию отца, настаивавшего на скорейшем возвращении сына на Родину. «Я не могу этого сделать, – возражал Бутиеро. – У меня здесь беременная жена! – Она тебе вовсе не жена, – кричал в трубку апельсиновый король» (с. 357). Слова Аполлосиса-старшего, отказывающегося считать Анну законной супругой своего сына, заставляют вспомнить адресованные Психеи упреки Венеры, негодовавшей по поводу того, что в расцвете лет она может быть осчастливлена «званием бабушки» и «слышать, как ребенка рабыни низкой зовут Венериным внуком»: «Нелепо было бы признавать мне его своим потомком; брак был неравен, к тому же заключенный в загородном помещении, без свидетелей, без согласия родителей, он очевидно не может считаться действительным <...>» (с. 197).

Подсвечивая своих героев образами бессмертных богов, автор позаботился об их высоком происхождении: они пусты и смертные, но отнюдь не безродные. Психея – царская дочь. Анна

¹ Апулей. «Метаморфозы» и другие сочинения. – М.: Художественная литература, 1988. – С. 188. – (Б-ка античной литературы). Далее в тексте ссылки на это издание с указанием страницы в скобках.

по материнской линии – дворянка: ее матерью была «великолепная красавица Кэтрин» – английская герцогиня Мравская; отец Бутиеро – один из самых богатых людей в Греции, имеющий титул апельсинового короля. Его высокий социальный статус подчеркивается фамилией (Аполлосис), заставляющей вспомнить об Аполлоне, в греческой мифологии – прорицателе, боге красоты и предводителе Муз.

Липскеров не только идет вслед за претекстом, но и заметно переосмысливает сопряженные с ним темы и образы. Примером тому могут служить вариации восходящей к сказке темы «красавица и чудовище». Психея опасалась, что ее супруг – чудовище. Бутиеро (сын Аполлосиса) на красавца совсем не похож. Более того, отдельные его приметы (высокий рост, мускулистые руки робота, сильные пальцы с крупными костяшками, поросшие черными волосами) выдают его сходство с чудовищем. Косвенным свидетельством «чудовищности» героя является его собственное признание. Он хочет, чтобы Анна родила ему дочь и чтобы девочка была похожа на мать. Мысль о том, что дочь будет похожа на него, внушает ему ужас: «Это будет трагедия. <...> Ее никто не возьмет замуж» (с. 354). Аполлон красив, Бутиеро Аполлосис брутален, казалось, фамилия не что иное, как насмешка над тем, кому она принадлежит. Однако автор, акцентируя несоответствие между фамилией и внешним обликом героя, наделяет его редким музыкальным даром, дает ему в руки гитару, напоминающую о кифаре, являвшейся атрибутом Аполлона. Бутиеро, музыкант-виртуоз, оправдывает свою фамилию.

Весьма изощренному обыгрыванию подвергает Липскеров условие Амура: для супруги он должен оставаться невидимым. Психея встречается с Амуром ночью, Амур исчезает до восхода солнца. Свидания Анны и Бутиеро происходят непосредственно под лучами солнца на крыше десятиэтажного дома (высотка как своего рода аналог дворца Амура). Они загорали, когда Бутиеро сделал ей предложение стать его женой, и она ответила согласием. Перед «прыжком», ставшим для них роковым, они сидели на крыше и наблюдали за тем, как огромный огненно-красный солнечный диск скрывался за высотными домами. Анне светильник не требовался, она видела своего избранника при максимальном освещении. Однако в судьбоносный момент и ей, как некогда

Психея, не дано было видеть своего супруга. Перед тем как взять Анну на руки и сделать шаг с крыши, Бутиеро просит ее не открывать глаза, и она выполняет его просьбу: «Я не смотрю, – подтвердила я. <...> Я открыла глаза только тогда, когда почувствовала, что мы летим» (с. 358). В обоих случаях запрет связан со зрением (мужья хотят быть невидимыми), в обоих случаях запрет приобретает роковое значение прежде всего для жен, участь которых одинаково трагична: она не зависит от того, прислушиваются жены к советам своих мужей или нет. Психея не поверила Амуру, Анна полностью доверилась Бутиеро, обе оказались распостертыми на земле, обе лишились возлюбленных, а Анна – в придачу и собственных ног. Восходящий к сказке мотив любви вслепую получает в рассматриваемом романе новые смысловые нюансы.

Переосмыслия базовые элементы сказочного сюжета, заметно отдаляясь от «первоисточника», Липскеров все равно остается в поле его притяжения. Так, у Апулея Амур не обманывает Психею, к обману прибегает Психея, решившая отомстить своим сестрам. Они прыгают с обрыва и разбиваются, зефир, вопреки их ожиданию, не появляется. У Липскерова обманутой (причем дважды) оказывается именно Анна-Психея. Сначала ее обманывает Бутиеро, затем вводит в заблуждение своей мистификацией муж почтальонши. Две разные сказочные коллизии совмещаются в одной. Сестры Психеи поплатились за свои преступные козни, оказавшаяся на их месте Анна наказана за свою излишнюю доверчивость. Раздраженная красотой Психеи, Венера приказывает сыну наказать самозванку, внушив ей любовь к негоднейшему из людей, сын не подчиняется воле матери, и события разворачиваются по иному сценарию. В романе Липскерова «замысел» Венеры частично осуществился в судьбе матери Анны, красавицы Кэтрин, пожертвовавшей свое сердце бедному немецкому простолюдину. И хотя его, талантливого ремесленника, «негоднейшим» назвать нельзя, брак с ним английской герцогини не был ни долгим, ни счастливым. Таким, по замыслу уязвленной Венеры, и должен быть союз ее соперницы с тем, кому сама судьба отказалась и в состоянии, и в происхождении.

Наиболее радикальному переосмыслению в «Пространстве Готлиба» подвергается финал апулеевской сказки. В отличие от устремленного ввысь влюбленного бога Бутиеро падает вместе со

своей возлюбленной; Амур улетает вверх, чтобы залечивать свои раны, Бутиеро летит вниз, обрекая себя на заведомую гибель. У Апулея история Психеи и Амура завершается свадьбой, у Липскерова – смертью Бутиеро и инвалидностью Анны. Однако на этом романная история героини не кончается. Ее дальнейшие мытарства соотносятся со скитаниями Психеи, стремившейся вернуть Амура. И здесь можно заметить новые прямые переклички. Психея ищет успокоения от бед в смерти, не раз пытаясь прекратить свои мучения. Лежа на носилках в машине «скорой помощи», Анна слышит слова молодой медсестры: «Я бы покончила с собой, если бы со мной такое произошло! <...> Полпачки титломазолина, и все!» (с. 360). Перед тем как потерять сознание, Анна спрашивает врача: «У вас есть титломазолин?» (с. 360). Психея, отправленная Венерой в преисподнюю, возвращается оттуда невредимой с помощью волшебной башни. Упавшая на землю с высоты десятиэтажного дома, Анна «возвращается с того света» усилиями медиков. Знаком Анне и «комплекс» Психеи, не способной удержаться, чтобы не заглянуть в баночку, где, по словам Венеры, должны были скрываться сокровища божественной красоты. Анна открывает таинственный футляр с обрубленными руками и, решив сдать его содержимое «куда положено», в последний момент не может удержаться, чтобы не поднять с пола розовую бумажку, по ее мнению, скрывающую тайну обнаруженных ею человеческих конечностей. Психею упрекает вовремя подоспевший Амур, которому удалось спасти возлюбленную от напавшего на нее смертельного оцепенения: «Вот ты, бедняжечка, опять чуть не погибла из-за того же все твоего любопытства» (с. 203). Анна комментирует свой поступок сама: «Женское любопытство поистине непреодолимо! Оно, словно удар в солнечное сплетение, заставляет закоротить дыхание и сделать то, что делать совсем не нужно» (с. 390). Анна, как и Психея, – красавица, некогда приводившая в восторг окружающих. Поиски супруга отняли у Психеи ее привлекательность, утратила бытую прелесть и Анна, ставшая калекой. Однако и прикованную к инвалидной коляске ее воспринимают как серьезную соперницу. Как Венера не могла смириться с тем, что Психея делит с нею царственные почести, так и жена сапера-рыболова отказывается делить с Анной своего супруга, недоумевая: «Что же это

он в вас такого нашел, что я, женщина здоровая, с крепкими ногами, не интересна ему, а вы, вся парализованная, милее!» (с. 475).

Сходство с апулеевской сказкой сосредоточено с явными отступлениями от нее. В finale обе героини обретают любовь, благополучно разрешаются от бремени. Однако если Психея возвращает себе любовь прежнюю, Анна, не тоскуя более «об утерянном счастье», находит новую любовь. У Психеи рождается девочка, у Анны – мальчик. Психея становится небожительницей, Анна остается смертной женщиной. Психея воссоединяется с возлюбленным, Анна, еще не зная о том, что стала жертвой мистификации, отказывается от встречи с Евгением (не сообщает ему адрес санатория, в котором надеется пробыть до срока родин), а в постскриптуме своего последнего письма, сообщив адресату, что теперь он – отец, замечает: «Как хорошо, что вы меня не искали... Или не нашли...» (с. 605). Анна пожелала быть невидимой, как Амур, только искать ее оказалось некому...

Роман называется «Пространство Готлиба». Готлиб – мужское имя, производное от «*Gott*» [нем.: бог] и «*Liebe*» [нем.: любовь]. Готлиб означает «бог любви», пространство Готлиба – пространство бога любви. Этимология имени, вынесенного в заглавие произведения, лишний раз подчеркивает его (произведения. – Т.Ф.) связь со сказкой Апулея, позволяющей прочитать жизненные истории Анны-Психеи как истории ее отношений с богом любви Амуром, принимавшим облик то Бутиера Аполлосиса, то Евгения Молокана. Не случайно последнее письмо, в котором Евгений просит у Анны прощения за то, что мистифицировал ее почти целый год, он подписывает именем Готлиб. В этом контексте «шутка» Евгения-Готлиба воспринимается как проделка гораздо на шалости бога любви.

Предпринятый анализ указывает на генетическую и типологическую связь романа Липскерова с античным претекстом. Реализуя архетипические коллизии, автор высвечивает вечное в современном, устойчивое в постоянно и стремительно меняющемся. Параллели «Пространства Готлиба» со сказкой Апулея позволяют считать непреходящими пасторальные ценности. Подвергая исходный сюжет весьма ощутимой перекодировке, вплоть до откровенного пародирования сопряженных с ним тем и образов, современный автор остается верным правде сказки, предлагая собственную

версию вечной истории о силе любви, побеждающей недуг и смерть, о странствиях души, пребывающей в поисках гармонии.

Рассмотренный в свете пасторальной традиции роман Липскерова дает возможность увидеть и новые «краски» в пасторальной картине мира. Р.Д. Тименчик, говоря об экспериментах в искусстве 1910-х годов, указывал, что «новаторское конструирование художественного текста шло по пути поочередного вычитания наиболее рельефных признаков жанра»¹. По этому же пути, как кажется, идет и современный автор, работая с пасторальной жанровой формой. Он не только подвергает перекодировке пасторальные коллизии, но и экспериментирует с обязательной в пасторали любовной интригой, в частности с составом ее участников. В сказке Апулея чудесные силы помогали влюбленным найти друг друга, у Липскерова волшебные помощники подменяют собой одного из партнеров и тем подчеркивают его фиктивность. Таким, каким Евгений являлся Анне в письмах, он никогда не существовал; он создан ее воображением, с одной стороны, и фантазией того, кто отвечал на ее письма, – с другой. Идеал пасторального существования не отменяется и не опровергается, проблематичным выглядит приближение к нему ввиду того, что по крайней мере один из субъектов действия оказывается фикцией.

Пасторали мифопоэтическая и натурализованная, о которых речь шла ранее, в рамках романного целого не противостоят одна другой, а друг друга дополняют. Не случайно они объединены фабулой: охватывают жизнь Анны «до» и «после» ее совместного с Аполлосием «полета». Они связаны функционально: в том и другом случае с помощью пасторальной топики рассказывается о том, как человеческая душа приобщается к более высоким формам жизни. И мифопоэтическая, и натурализованная пасторали в равной мере оказываются объектом авторской игры, стирающей различия между высоким и низким, трагическим и комическим, былью и небылью. Обращение современного прозаика к разным модификациям пасторального жанра делает его диалог с традицией более объемным и многоплановым.

¹ Тименчик Р.Д. Тынянов и «литературная культура» 1910-х годов // Тыняновский сборник: Третья Тыняновские чтения. – Рига, 1988. – С. 160.