

Мария Дмитриовская, Виталий Витковский
(Калининград)

**ВЕНЕЦ В ВЕНЕЦИИ:
МУЛЬТИАЗЫКОВОЕ КОДИРОВАНИЕ
И АНАГРАММАТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ
«ВЕНЕЦИАНСКОГО ТЕКСТА»
В РАССКАЗЕ ЮРИЯ БУЙДЫ «ВСЕ ПРОПЛЫВАЮЩИЕ»***

Дается содержательное объяснение использования мультязыкового анаграмматического кода в произведениях Юрия Буйды. Выявляется анаграмматическая основа «венецианского текста» рассказа «Все проплывающие», входящего в книгу «Прусская невеста». Показано, что ядро системы составляет анаграмматическое варьирование слов Венеция / невеста и море / атор / тора. Вскрыта брачно-похоронная семантика ночных лодочных прогулок героини по Преголе. Рассмотрены многообразные способы семантизации фамилии главного героя рассказа Полоротов. Проанализировано взаимодействие топографии городка, в котором происходит действие, и Венеции, о которой грезит главная героиня. Выявлены различные уровни интерпретации текста: от сюжетно-бытового до символического и космологического.

Ключевые слова: Ю. Буйда, «Прусская невеста», «Все проплывающие», «венецианский текст», мультязыковой код, анаграмма.

Более четверти века назад В.Н. Топоров в работе «Петербург и "Петербургский текст русской литературы"» [13] заложил основы иссле-



© Дмитриовская М., Витковский В., 2014

* Работа выполнена при поддержке РГНФ, грант № 14-04-00124 «Анаграмматические коды: когнитивные основания и текстопорождающие возможности».



дования «городского текста», направления, занявшего прочные позиции в современной филологии, где отдельное место отведено «венецианскому тексту» русской литературы. Под «городским текстом» мы понимаем смыслоформирующие, скрытые или явные текстовые образования, прямо или косвенно указывающие на городское пространство не только в топонимической (ономастической) категории, но и в культурно-историческом аспекте города как целостной системы координат городской среды — от ординаты реальных топонимов и градоформирующих образов культурного и исторического наследия к абсциссе мифопоэтических, авторских сравнений, текстовых кодов и смыслового анаграммирования. Термин «Венециана» [11], направленный на обобщение принципов формирования художественных образов, прямо и / или косвенно ссылающихся на геокультурную составляющую итальянского «города на воде» — Венеции, может быть применен к рассказу Юрия Буйды «Все проплывающие» из книги «Прусская невеста». Но в реализации этой темы у Ю. Буйды есть и своя специфика. Художественное пространство книги ограничено рамками города Знаменска-Велау, находящегося на пересечении истории и культур России и Восточной Пруссии. «Прусское» и «русское» содержание становится родственным, образуя единый геокультурный *топос* — место объединения геофизических и литературных пространств. В контексте Венецианы к «пруско-русскому» пласту автор добавляет *(эт)русский*, проецируя топографию и топонимику Венеции на небольшой *(п)русский* городок.

Расширяя топографию городка до Венеции и других локусов, Юрий Буйда в художественной форме воплощает в книге «Прусская невеста» свое собственное эстетическое кредо: «Писатель, то есть сновидец, живет не в Знаменске или Велау, но там и там одновременно, — но в России, Европе, в мире» [3, с. 8]². Расширение пространства до мира лежит в основании использования писателем мультязыкового кода, который сопрягается с игровыми языковыми стратегиями вплоть до использования анаграмм. Ю. Буйда пишет: «...сновидения национальности не имеют. Слова — слова — имеют, но не Слово, стирающее различия между Шиллером и Эсхилом, Толстым и Гельдерлином...» (с. 8).

Сопряжение венецианского и (п)русского топосов в рассказе Ю. Буйды «Все проплывающие» диктуется потребностью найти язы-

² Далее ссылки на книгу Ю. Буйды «Прусская невеста» даются в тексте статьи в круглых скобках. Курсив в цитатах везде наш. — М. Д., В. В.



ковые средства кодирования и развертывания центральных для творчества писателя смысловых констант бытия в мире, жизни, любви и смерти. Для Ю. Буйды характерно постоянное совмещаются брачной и похоронной семантики, что свидетельствует о мифопоэтической природе его текстов [4]. В первом рассказе, название которого повторяет название книги — «Прусская невеста (Вместо предисловия)», — действие происходит на старом немецком кладбище, где подростки-гробовщики вскрывают могилу девушки в белом платье — девочки Пруссии, которая лежит как живая, но потом рассыпается в прах. Сюжет «бракосочетания наоборот» поддерживается тем, что подростки снимают с пальца девушки кольцо, а ей (уже скелету) оставляют фонарик (фаллический символ). Название третьего рассказа — «Седьмой холм», в котором речь идет о городском кладбище, отсылает к *Риму* (анаграмма слова *мир*). Две стихии правят миром — жизнь и смерть, куда встроены любовь, свадьба и похороны. В программном заявлении писателя отношения идеальных жениха и невесты трактуются как отношения между миром живых и мертвых, где память тождественна любви (с. 8).

Основная причина встраивания венецианского топоса в топографию городка в рассказе «Все проплывающие» заключается в анаграмматическом единстве ключевых слов *невеста* и *Венеция*, а также во взаимном притяжении слов *Венеция* и *венéц*. Другой важный анаграмматический смысловой узел соединяет слова лат. *amor*, итал. *amore* «любовь», итал. *amare* «любить»; итал. *amaro* «горький», «горестный»; итал. *mare* «море»; лат. *mors (mortis)*, итал. *morte*, фр. *mort* «смерть». Их единство формирует сюжет новеллы Томаса Манна «Смерть в Венеции» — *Der Tod in Venedig* (1912), усиленный за счет языковых оснований фигуры Аушенбаха: итал. *tedesco* «немец» паронимично нем. *Tod (Todes)* «смерть». В рассказе «Все проплывающие» происходит развитие любовно-брачно-похоронной семантики, поддерживаемое тем, что Венеция традиционно называется «невестой моря»³. У Ю. Буйды есть роман «Ермо», действие которого происходит в Венеции. *Ермо* — фамилия главного героя, анаграмматичная словам *море, amor, мор*.

Рассказ «Все проплывающие» начинается с того, что Миша Полоротов на собственной свадьбе впадает в летаргический сон, после того как ему что-то рассказала подруга Сони, его невесты. Соня остается со

³ Так, Г. Х. Андерсен в романе «Импровизатор» (1835) пишет: «Сама Венеция, эта богато убранная невеста моря, не походит ни на один из других городов Италии» [1].



спящим Мишей и на протяжении долгих лет заменяет его, работая смотрителем шлюза. Каждый вечер она надевает свадебное платье, садится в лодку и гребет вверх по течению. Потом оставляет весла, и лодка сплавляется вниз в сторону шлюза. В одну из ночей, очнувшись после летаргического сна, Миша спускается к реке и, завидев «черную лодку», в которой «сидела женщина в белом со склоненной головой» (с. 204), входит в воду и останавливает лодку руками. Соня, по всей видимости, умирает.

Венецианский текст рассказа выстроен по принципу рефрена, повторяющегося несколько раз, сначала в воспоминаниях бабушки Миши Полоротова, побывавшей с «барыней в Венеции». Бабушка рассказывает Соне о Венеции, «о площади, которую местные жители звали Самаркой, о тысячах голубей» (с. 202), о том, как «однажды барыня взяла ее с собою прокатиться в лодке по Канале Гранде. Был свежий апрельский солнечный день. Стены домов сверкали золотой слезью. Пахло гнилью и дамскими духами, а от гондольеров — крепким потом. Дамы в лодке смеялись и перекликались с пассажирами множества гондол, стремившихся в сторону моря, расстилавшегося за Джудеккой... Это все, что осталось в старухиной памяти, — много, очень много света. Сияющий воздух, переливчатое сверкание облитых жидкой золотой слезью дворцов, переплеск воды, пылавшей ртутью и апельсином... И веселые беззаботные люди в белых платьях и белых воздушных шляпах» (с. 203). Этот рассказ неизменно производит сильнейшее впечатление на Соню, которая, «прикрывая глаза», видит эту картину как бы наяву. При этом описание Венеции повторяется с сокращениями. Далее ночные прогулки по реке сопровождаются у Сони желанием представить себя в Венеции. Она «старалась зажмуриться покрепче, до искр и блеска в глазах, до света, струящегося в прохладе венецианского дня...» (с. 203–204). При этом опять повторяется сокращенное описание Венеции. И наконец, в описании последнего речного путешествия, когда ее встречает проснувшийся Миша, перед Соней, «будто во сне», возникает видение, где (п)русский городок и Венеция соединяются и расширяются до всего белого света со всеми людьми: «...напоенный светом воздух мерцал и дрожал над Канале Гранде, над Преголей, над всеми проплывающими...» (с. 204).

В рассказе помимо эксплицитных признаков венецианского текста — площадь Самарка (то есть площадь Сан-Марко, площадь тысячи голубей), Канале Гранде — Большой Венецианский канал, Джудекка — ближайший к Венеции остров, черная лодка — гондола — венецианская



гребная лодка черного цвета, фотоальбом «Венеция» с надписями на итальянском языке — присутствуют и имплицитные признаки, репрезентируемые автором через имена собственные, номинации стихии воды, цветовой и предметный коды, анаграммы в большинстве «ключевых» слов текста. Суммируясь, эти признаки создают не только топографическую картину Венеции, но и художественное содержание города, а также выстраивают эсхатологический и мифологический символизм самого рассказа.

Миша и Соня Полоротовы интертекстуально параллельны образам архангела Михаила и Святой Софии. Облик Софии как Премудрости Божией в византийско-русской и католической традиции постепенно сближается с образом Девы Марии. В христианской агиографической традиции известна также София Римская, казненная во II веке вместе со своими дочерьми Верой, Надеждой и Любовью. Имена героев рассказа встраиваются в дихотомию русского и прусского: святой Михаил является покровителем Германии, под знаком Софии христианство пришло на Русь [5, с. 153]. Работа Миши зрителем шлюза находит полное соответствие в христианских представлениях о том, что вооруженный мечом архангел Михаил находится у врат рая. В апокрифах утверждается, что он совершает омоложение душ раскаявшихся усопших перед тем, как они войдут в Небесный Иерусалим. Работа Миши на шлюзе соединяет не только два семантических признака архангела Михаила — ворота и воду, но и в скрытом виде апеллирует к его атрибуту — мечу, который изофункционален ключам от рая святого Петра. Основания для этого в первую очередь имеют языковой характер.

М. Фасмер указывает, что слово *шлюз* из нидерл. *sluis* «шлюз» от ст.-франц. *escluse*, ср.-лат. *sc̄lūsa, exclūsa* «водопровод» [14, т. 3, с. 681]. Аналогично происхождение нем. *Schleuse* «шлюз». Ср.-лат. *exclūsa, esclūsa, eclūsa, esclausa, sclūsa, clūsa, clausa* имели также значения «шлюз», «(водосливная) плотина», «водослив», «запруда» [15]. Все они восходят к лат. *excludo* «исключать», «отрезать», «удерживать, мешать, препятствовать» от *claudo* «запирать, замыкать», «запрудить», «преграждать», «окружать» и родственны лат. *clavis* «ключ», «задвижка, засов». Этимологически *шлюз* оказывается неразрывно связанным с *ключом*. Шлюз, через который проходят *все проплывающие*, — интертекстуальная отсылка к Вратам Небесным, охраняемым архангелом Михаилом, а также святым Петром. Одновременно в контексте рассказа тема шлюзовых ворот, ключей, пропуска судов имеет отчетливые эротические коннотации. В силу летаргического сна мужа Сони ее брак остался



«незавершенным». Работа Сони смотрителем на шлюзе и ночные прогулки в лодке по Преголе в свадебном платье призваны «завершить» брак плотским соитием. Сказанное позволяет реконструировать слова, которые сказала Мише Сони подруга — продавщица в хлебном магазине, после чего тот поднялся в светелку, где его молодая жена сняла с ноги чулок. Увидев это, Миша пришел в еще большее волнение и лишился чувств на целых двадцать шесть лет. Подруга Сони могла сказать Мише, например, следующее, используя в том числе «шлюзовую» метафорику закрывания и разведения ворот: «Вы заключили брак, но хорошую вещь браком не назовут. Теперь вы *связаны* друг с другом, значит, вы уже находитесь *в связи*. Но брачная ночь не состоится, если Соня *не раскроется*. Ей нужен *развод*: она должна *развестись* — для этого нужен *разводной ключ*, *разводит* будешь ты. Соня при этом станет мужчиной, она же будет *разведенка*, а причастие в форме *разведен-(ка)* мужского рода. При этом ты тоже будешь *разведенка* как женщина. Вы сольетесь *в одно-водное* целое в *раз-воде*. Но если захлебнетесь, на меня не пеняйте. *Хлеб — мой товар*, а Ваш *хлеб — ворота*. Вот туда и направляйтесь. Вы будете *товар-ищи*». (При этом в словах *хлеб* и *захлебнуться* омонимичные корни, а лексемы *товар* и *ворота* являются анаграммами друг друга.) Увидев, что Соня снимает чулок (анаграмма слова *ключ*), то есть что она начала *разводиться*, — Миша не выдерживает драматичности момента, совмещающего свадьбу с разводом, перспективой смены пола и совместного единения с водной стихией.

Для поддержки различных смысловых линий рассказа большое значение имеют вариативные способы семантизации фамилии Миши *Полоротова*. Соня, выйдя замуж, тоже, вероятно, взяла фамилию мужа. *Полоротов* буквально означает «тот, у кого полый рот», то есть «беззубый, безобидный, беззащитный». Данная трактовка поддерживается линией летаргического сна, обездвижения, а следовательно, беззащитности Миши Полоротова. Однако она легко может быть развернута в сторону эротического толкования шлюзовой тематики: представления о *vagina dentata* здесь опровергаются — проход открыт. Первая часть (*пол-*) фамилии *Полоротов* игровым образом может быть семантизирована как *sex*, вторая же часть (*-ротов*) — анаграмма слова *ворота*. Это подтверждает эротичность представлений о шлюзовых воротах, связывающихся с вопросами пола — в данном случае, женского. Нем. *Schleuse* «шлюз», *schleusen* «шлюзовать» семантически и паронимически связаны с нем. *Schluss* «конец», «окончание», «завершение», *Schließe* «застежка, пряжка», «затвор», *schließen* «закрывать, запирасть»,



«закрывать, заканчивать работу (о магазине)», «завершать (письмо, обсуждение)». Семантика *конца*, с одной стороны, соответствует сюжету (смерть героини), а с другой – скрытому мужскому эротическому коду (*конец* в значении *membrum virile*).

После того как Миша впал в летаргический сон, жена заменила его, став зрителем шлюза. В рассказе шлюз рассматривается как граница между этим миром и тем, где река (канал) выполняет функцию дороги, жизненного пути. *Canal* в венецианском диалекте синонимично *calle* «улица», «дорога» (*via*). Это позволяет нам говорить о символике жизненного пути в рассказе, где главная героиня совершала ночные путешествия по реке Преголе, аналогу Канале Гранде, держа направление против течения, к истоку, но когда бросала весла «лодку медленно сносило течением к шлюзу» (с. 203).

Как дневные, так и ночные занятия Сони имеют мифологическую природу. Ночные лодочные путешествия имеют отношение к постоянному повторению брака и свершению брачной ночи. В неразрывной связи с этой семантикой находится семантика смерти и похорон, но также и рождений. Это устанавливается через межъязыковые переходы.

Итал., исп. *remo* «весло», итал. *remare*, исп. *remar* «грести» – анаграммы слов *more*, итал. *amor*, лат. *mors*. Итал. *barca* «лодка» – анаграмма слова *брак*, а название лодки *шлюп(ка)*, *шлюбка* (последнее фиксируется у В. Даля [7, т. 4, стлб. 1454]) (от нидерл. *sloep*) – межъязыковой омоним к польск. *ślub* «свадьба», откуда укр., белорус. *шлюб* «женитьба», «бракосочетание», «церк. венчание», «церк. венец», ср. белорус. *браць шлюб* «вступать в брак», *ісці да шлюбу* «идти под венец». Слово *шлюб* «свадьба, бракосочетание, венчание» фиксируется в слова В. Даля с пометой *южн. зап.* [7, т. 4, стлб. 1453]. Польск. *ślub* возводится к **sljubiti*, образованного от *ljubiti* с помощью приставки *sъ-* [10, т. 6, с. 441]. Таким образом, с наступлением ночи, идя до шлюпки и беря ее, Соня идет под венец и вступает в брак по любви. Она укр. *шлюбна жінка* «законная жена». Кроме того, фр. *nager* «грести», «плавать» – анаграмма рус. *жена*. В связи с таким достаточно призрачным *венцом* естественно появление каждый раз призрачного видения *Венеции*, тем более что слова *грести* и *грезить* являются паронимами.

Смертоносность шлюзовых ворот, их связь с морем и мужем поддерживается межъязыковой омонимией и паронимией англ. *gate* «ворота», «шлюз», нем. *Gatte* «супруг», фр. *gâter* «портить, повреждать», а также анаграмматичностью рус. *more* и фр. *mari* «муж». Анаграмматический комплекс *СМРТ* присутствует в рус. *смерть*, лат. *mors*, *mortis*



«смерть» и лат. *maritus* «супруг» от *marito* «женить» (ср. также итал. *marito*, исп. *marido* «супруг»). Таким образом, брак, женитьба, замужество тесно связаны со смертью. Через омофонию англ. *scull* «грести, плыть (на лодке)» и *skull* «череп» плывущая на лодке вверх по реке Соня превращается в скелет мертвеца, но, когда она перестает грести, сплавляясь обратно к шлюзу, кажется, что вместо черепа вновь появляется живая голова. Однако это не так. Поскольку движение лодки может быть описано словами с основным значением пешего перемещения — *идти, ходить* (ср. в рассказе: «Лодка мягко *шла* против несильного течения по лунной воде» (с. 203)), то через омофонию глаголов *грести* и *грести* «устар. идти, шествовать» обратное движение лодки тоже можно уподобить гребле. Соня, сплавляющаяся вниз по реке в лодке со сложенными веслами, эмблематично представляет собой «мертвую голову» — череп со скрещенными костями.

Для «любовной лодки» (особенно без маяка) есть и другие возможности: *разбиться о быт — or быть*.

Соня ищет в прогулках спасения. Польск. *ratować*, укр. *рятувати*, белорус. *ратаваць* «спасать» выступают анаграммами слова *ворота*. Но чаемое спасение оборачивается войной: ср. рус. *ратовать* «устар. сражаться, воевать». Спасение нужно и на водах, когда лодка получает пробоину и дает *течь* (символ дефлорации) (ср. также сексуальную семантику слова *течка*). Укр. *рятувальня лодка* «спасательная лодка» звучит подобно рус. *ритуальная лодка*, которая может означать только «похоронная лодка». Эти смыслы эксплицитно проявлены в рассказе «Чудо о Буянихе», где умершую героиню, поскольку гроб оказывается ей мал, кладут в лодку, и в форме лодки выкапывают могилу на кладбище. Между тем в англ. *lifeboat* «спасательная лодка» педалируется семантика жизни. Белорус. выражение *выратавальная лодка* игровым образом может быть интерпретировано как состоящее из двух корней — *ворота* + *валить*, что в контексте рассказа «Все проплывающие» предполагает преодоление шлюзовых ворот и одновременно коитус. Сексуальная семантика открывания ворот есть и в самой гребле, ибо весло вставляется в *уключину*, уподобляясь тем самым ключу. Смертная природа производительного акта видна в паронимии лат. *capulus* «гроб», *membrum virile* и *copula* «соединение, связь», «брачные узы», а также *копуляция* «совокупление» от лат. *copulatio* «соединение». Кроме того, слова *погребать, гроб* и *грести* являются этимологически родственными. Существуют два омонима *погрести*: «похоронить» и «начать грести».



Однако брачное плавание чревато не только смертью, но и рождением. Фр. *épouse* «супруга» игровым образом сближается с рус. *пузо*, а лат. *nato* «плавать» омонимично *natus, -a, -um* «рожденный» (причастие от глагола *nascor* «рождаться»), *natus* «сын» и *nata* «дочь».

Рассмотренные языковые возможности развивают противоположные значения «жизнь — смерть», наличествующие в *лемто*-анаграммах рассказа. «Летаргический сон сони Миши поддерживается мифопоэтической символикой реки Преголи — это одновременно *Лема* (Λήθη), река забвения в Аиде. В рассказе скрыта игра на омонимии глагола *забываться / забыть* — "задремать, быть во сне" и "изгладиться из памяти", а также игра на омофонии: *река Лема* есть одновременно незамерзающая *река лема*. *Река Лема / лема* игровым образом связана с лат. *leto* "убивать, умерщвлять" от *letum* "смерть; погибель, уничтожение", а также с англ. *let* "пропускать (кого-либо / что-либо куда-либо в пространстве)". Одновременно, если учитывать, что др.-рус. *лѣто* — "время, χρόνος, tempus", река в рассказе оказывается "*рекой времен*", которая все "топит в пропасти *забвенья*"» [5, с. 153].

В венецианской топонимике Канале Гранде условно начинается от площади Сан-Марко (San Marco Piazza) и заканчивается вокзалом Санта-Лючия (Santa Lucia). Сан Марко — площадь, названная в честь святого Марка, в рассказе является границей, вратами пред каналом, ведущим от «света земного» к «тому свету». Имя *Марк*, дословно — «молот», происходит от имени римского Марса (*Mark — Marc — Mars*), бога войны, традиционно изображавшегося в красном цвете. В Венеции только площадь Святого Марка называется *piazza*, все остальные площади называются *campo* — исходно «поле». Следуя по пути варьирования различных смыслов, автор дает скрытое указание на отправную точку аллегории пути к «тому свету» через фамилию героев рассказа. Авторская словесная игра сочетает кодирование и анаграммирование, где *поло-* соответствует значению «поле», а *рот* — в написании латиницей нем. *rot* «красный» вкупе дают *красное поле* — площадь Сан-Марко. *Поло-* может также кодировать имя апостола Павла (итал. San Polo), в католической традиции изображаемого в красном одеянии, а также имя Паоло Лучиано Анафесто, первого Венецианского дожа, представляемого в *красных* доспехах. Переход от нем. *rot* «красный» к англ. *red* с тем же значением и далее к нем. *Rett* «спаситель» дают расшифровку фамилии как «поле спасения». Зеркальное прочтение фамилии *Полоротов* дает *втор-о-лот*, что фонетически соответствует английскому *water lop*, дословно — «водная зыбь», что усиливается через



метафорические номинации эмоциональных состояний героев (ср.: «Миша... пришел в страшное *волнение*» (с. 200); «разволновавшаяся Соня» (с. 204)).

Воспоминания о Венеции содержат четкое календарное указание: «Был свежий *апрельский* солнечный день» (с. 203). Венеция отмечает 25 апреля день Святого Марка. Жители приходят на площадь Сан-Марко и одаривают друг друга бутонами роз; площадь, таким образом, в день празднования становится *розовой*, то есть «полем роз». При этом итал. *rose* — «красный». В рассказе «Все проплывающие» автор «окрашивает» Соню в *розовый* цвет (ср. «розовые коленки» (с. 201), «земная *розовая жена*» (с. 202)). Рассматривая площадь Сан Марко в качестве «отправной точки», «шлюза-границы», необходимо обратиться к межъязыковым омонимам и паронимам слова *Mark* в других языках. Англ. *mark* — «граница», «предел», «норма»; *march* — «граница», «пограничная полоса». *Марка* (нем. *Mark*) — в раннем средневековье и позднее в Германии — пограничный округ. Бабушка Миши называет площадь *Самаркой*. Тем самым дается указание на место, где располагается «вход» и «граница». Слово *Самарка* игровым образом раскладывается на «сам» и «арка». Это же значение игровым образом содержится в фамилии *Полоротов*: первую часть *поло-* можно сблизить с корнем *пол-* «половина», а вторую часть *-ротов* связать с лат. *rota* «колесо», «круг, обезд». Полукруг «равен» арке.

Созвучное английское *ark* — 1) *ящик, ковчег*; 2) *корабль* утверждает символизм движения по воде и водной стихии как стихии смерти (*ящик — гроб*) и одновременно жизни. Образ площади Сан-Марко как «врат в иной мир» дополняет символизм *тысячи голубей*, упомянутых бабушкой Миши, где *голубь* — символ посредника между Землей и Небом, воплощение Божьего (Святого) Духа. «*Это все, что осталось в старухиной памяти, — много, очень много света*». Свет символизирует проявление божества, космическое творение, логос, универсальный принцип, содержащийся в явлении, изначальный интеллект, жизнь, истину, просветление, гнозис, прямое знание, бестелесное, источник блага. Излучение света символизирует новую жизнь, даруемую божеством. Свет — первое творение. Соня закрывала глаза, погружаясь в мечтания о Венеции, притом «старалась *зажмуриться* покрепче, до искр и блеска в глазах, *до света...*» (с. 203–204) (ср. рус. прост. *жмурик* — «покойник»). Топонимика Венеции позволяет говорить о том, что автор отправляет героиню через «арку площади Сан-Марко» по Канале Гранде к упомянутому вокзалу Санта-Лучия, то есть символически



«через шлюз к свету в глазах». Святая Лучия (Лукия) — покровительница слепых. Имя Лучия (от лат. *lux, lucis* «свет») этимологически родственно имени евангелиста Луки и Паоло Лучио, первого дожа Венеции. Таким образом, будучи персонажами городской венецианской топонимики, Лучия, Лука и Паоло Лучио формируют трехуровневое световое пространство, где Лучиано, чей дворец Дожей располагается на площади Сан-Марко, границе «между мирами», символизирует земной, «этот свет», Святой Лука, евангелист, площадь которого располагается по ходу движения по Каналу, — «свет истины», а Святая Лучия, условно завершая путь по течению, — образ небесного и одновременно *того света* в противопоставлении *этому*. Движение Сониной лодки по Преголе сначала против течения от шлюза к истоку, потом по течению, обратно к шлюзу, формирует две пространственные плоскости рассказа — горизонтальную и вертикальную; последняя игровым образом возникает из имплицитных номинаций *вверх* и *вниз по течению*. Соня, плывя против течения, стремилась *вверх*, к *(тому) свету*, но ее лодку течением сносило к шлюзу, *вниз*, «возвращая на землю», в жизнь. Одновременно, перемещаясь вверх, а потом разворачиваясь на сто восемьдесят градусов, лодка представляет собой как бы часовую стрелку, проходящую половину окружности циферблата. Такое перемещение приобретает особую значимость в свете «ключевой» темы рассказа. Истоком реки часто является *ключ*; *ключи* могут бить и в русле реки. Соня могла путешествовать «между двух ключей» — между ключом-родником и «заключенным» шлюзом. Ее путь к *свету* (итал. *luce*) — это путь к *luce* (к *луче*) — путь от *ключа* к *ключу*. Она усилием воображения включается в игру в *жмурки*. Если у Миши летаргия, то у Сони — движение по направлению к *лучевой* / *ключевой* болезни.

Стихию воды, напрямую связанную с Венецией, автор соединяет с другими стихиями, придавая их физическим свойствам особые качества, языковое воплощение которых открывает связи между героями и мифопоэтической составляющей авторских эпитетов. Так, «*вода пылает ртутью и апельсином*», а «*апрельский воздух напоен светом*». Глагол *пылать* наделяет воду свойствами огня и света. *Ртуть* и *апельсин* в авторском коде являются лунарным и соляренным символами. Символ Hg заимствован от латинского алхимического названия этого элемента *Hydrargyrum*, означающего «жидкое серебро». Иное название этого элемента — *mercury*. В римской мифологии Меркурий из бога хлебного дела постепенно сделался богом торговли вообще (ср. «Ее [Сонина] бывшая лучшая подруга работала продавщицей в хлебном магазине»



(с. 202)). Прототипом Меркурия служит греческий Гермес — бог торговли, покровитель глашатаев и путников; покровитель *герметических* наук (алхимии, астрономии), посланник богов и проводник душ умерших в подземное царство Аида. Однокоренное слово *герметичный* «плотно закрытый» в контексте рассказа отсылает к шлюзу, стоящему на пути героини («Лодка упиралась смоленным носом в черные шлюзовые ворота» (с. 204)). Сначала Гермес был фаллическим божеством, что отразилось в гермах — пограничных столбах, где на четырехгранную каменную колонну водружали голову или торс Гермеса, а спереди помещали фалл. Гермы устанавливались на межах, перекрестках, то есть отмечали границу и одновременно служили дорожными указателями. Гермес Пропилей (Привратный) — одно из сохранившихся изображений такого рода. Существует определенное соответствие между гермами и термами — межевыми знаками, которые устанавливались в Риме. Термы были воплощением Терминуса (лат. *Terminus*) — бога рубежей и границ. Слово *Terminus* — анаграмма слова *смертен*, и, будучи представлено в игровом виде как *terra-минус*, семантически становится тождественным воде. Слово *герма* (др.-греч. πλ. ἔρμα), являясь анаграммой слова *море*, объединяется с Терминусом и термами и на языковом (анаграмматическом) основании.

В контексте книги рассказов Ю. Буйды «Прусская невеста», взятой целиком, это означает уничтожение всяких границ между немецкой (прусской), русской, а также другими культурами. Границы *растворяются* в двух смыслах этого слова: «раскрываются, будучи до этого закрыты преградами» и «исчезают в воде, которая служит растворителем, прекращают свое физическое существование». В рассказе «Все проплывающие» эти смыслы трансформируются в определенный сюжет, содержащий брачно-похоронную семантику, где наличие границ и их уничтожение тоже ключевые.

Традиционным атрибутом Гермеса является крылатый жезл — кадуцей. Им Гермес усыплял или будил людей, для того чтобы передать послание от богов кому-нибудь из смертных (ср.: «Миша... впал в летаргический сон»). В христианстве кадуцей становится атрибутом высокой святости: с ним можно видеть в православной иконографии изображение Софии (икона Софии Новгородской). В оккультизме он трактуется как *ключ*, отворяющий предел между тьмой и светом, добром и злом, жизнью и смертью. В рассказе Ю. Буйды связь Гермеса с Венецией лежит на скрытом уровне. На Площади Сан-Марко, в зале Дворца Дожей среди четырех потолочных плафонов кисти венециан-



ского живописца Якопо Тинторетто находится панно «Меркурий и три грации» (1578) (в некоторых источниках — «Гермес и грации»). В проекции на рассказ грации выступают образами трех добродетелей, Веры, Надежды и Любви, сопутствующих образу Софии, а Гермес (Меркурий) — ее прототипом. Кадуцей в рассказе приобретает смыслы ключа и фаллоса. Такая символизация поддерживается тем, что в медицине часто в силу внешнего сходства кадуцей заменяет исконный символ — посох Асклепия — англ. *Rod of Asclepius*. Англ. *rod* «ветка», «жезл, скипетр», *divining rod* «магический жезл», «волшебная палочка» задают новые возможности трактовки фамилии *Полоротов* в фаллическом *ключе*, которые дополняют отмеченные выше игровые связи между рус. *pot*, нем. *rot*, англ. *red* «красный», нем. *Rett* «спаситель». Переход от англ. *rod* к русск. *pod* продуцирует семантику зачатия и родов.

В рассказе Ю. Буйды семантика воды, *пылающей ртутью*, дополняется символикой *апельсина* как модели солнца. Как уже было отмечено, ртуть — это «жидкое серебро». В разных религиозных и оккультных практиках серебро традиционно связывалось с Луной. М. В. Гаврилова, опираясь на этимологию (*апельсин* — заимствование из голл. *appelsien*, которое калькирует фр. *potme de Sine* — «яблоко из Китая»), говорит о рассказе следующее: «Между тем *яблоко*, которое в архаической традиции — плод дерева жизни, в христианской традиции со средних веков символизирует запретный плод, введший в искушение Еву. Мифологическая семантика поддерживается и в результате игрового разложения лексемы *апельсин* на англ. *apple* «яблоко» и *sin* «грех»: то есть *апельсин* есть «яблоко греха». Обнаруженные смыслы позволяют интерпретировать оппозицию «жизнь — смерть» как в рамках мифа о грехопадении человека, так и в контексте архаического растительного мифа, в котором смерть сменяется новым рождением» [4, с. 130–131]. Испанские слова со значением «апельсин» — *naranjo* (плод), *naranja* (дерево) — содержат анаграмматический комплекс согласных ХРН, что позволяет связать *апельсин* с *Хароном*, *похоронами* и *Хроносом* (временем). Фр. *potme* [pot] «яблоко» при прочтении на кириллице дает рус. *pot*, а также *Эрот*, а при записи в виде *poMME* — рус. *more* со всеми отмеченными выше анаграмматическими и семантическими связями. Трансформация исходного фр. *potme* в русск. *poT* и чтение на латинице даст омонимичный корень *top-* в значениях: 1) англ. *top* «вершина», 2) *топать* «ходить», 3) «погружаться в воду». Они маркируют три полюса пространства по вертикали: верхний, средний и нижний. Так, номинации *воды* в рассказе «Все проплывающие» сочета-



ют не только символику преграды, пути, течения времени, но и кодируют оппозиции «Солнце — Луна», «день — ночь», «грехопадение — непорочность». Луна и солнце объединяются здесь в семантической категории *светила*, источника *света*, к которому стремится Соня, и одновременно поднимают рассказ на космологический уровень. Море распространяется на все пространство. Это состояние перед творением мира, всемирного потопа и одновременно конца света.

Созвучное *морю* лат. *mors, mortis* «смерть» (ср. лат. *mementō morī* — «помни о смерти») в контексте рассказа меняет смыслы на противоположные, — *невеста моря* становится *невестой смерти* и *невестой-смертью*. Единственный раз в финале произведения отмечается, что на Соне не только белое платье, но и венок из цветов: «На ней было свадебное платье, на голове — веночек из тюлевых цветов» (с. 204). Исследователи отмечают: «Голова невесты украшается *белым цветом — флердоранжем* (фр. *fleur d'orange* "цветок апельсина"). *Веночек* и *Венеция* отсылают к имплицитным лексемам *венец* со значениями "круга", "завершения", "свадебного венца" и *венчик* — бумажная лента с религиозными изображениями, накладываемая у православных на лоб покойника при погребении, а также выражению *Конец — делу венец*, допускающему как прямое истолкование, так и игровые — "брачное" и "похоронное" (ср. *скончаться*)» [5, с. 156]. Мотив смерти в рассказе интертекстуально приводит нас к новелле Томаса Манна «Смерть в Венеции», где герой умирает, проделав аллегорический путь через «ключевые» топографические точки Венеции. Символика круга — это повторяемость действий героини и всех проплывающих, круговое движение лодки по Преголе, траектория движения весел, круглая баночка, веночек — рассказ Ю. Буйды перекликается со стихотворением Б. Пастернака «Венеция» (1913, 1928): «Я был разбужен спозаранку / Щелчком оконного стекла. / Размокшей каменной баранкой / В воде Венеция плыла» [12, с. 58.].

Главная героиня — метафора Венеции, не чужой, не жены, но невесты, живет и умирает в *черной лодке* (читай — *гондоле*), наделенной символикой смерти: «Холодный ветер от лагуны. / Гондол безмолвные гроба» (А. Блок, «Венеция») [2, с. 78]. Ю. Буйда создает свой вариант «Смерти в Венеции». Писатель моделирует пространство смерти, создает *иллюзию* смерти, так как факта смерти в рассказе нет, нет показа процесса умирания, нет изображения перехода героев в не-бытие. Буйда создает особую эстетическую реальность, в которой угроза *смерти* сменяется *бессмертием*: повествование в финальной сцене рас-



сказа характеризуется максимальной символической уплотненностью: «Было за полночь, когда Миша Полоротов вдруг очнулся и сел на кровати... Завернувшись в светло-серое суконное одеяло, Миша спустился в прихожую... вышел на дамбу, вдоль которой изгибалась посеребренная лунным светом Преголя... Из-за поворота показалась черная лодка, которую сносило течением к шлюзу. Миша вошел в воду и остановил лодку руками» (с. 204). Две руки аналогичны створкам шлюза, но не закрытого, не герметичного, а позволяющего поникнуть за пределы рубежа.

Лат. *nato* «плавать» имеет также значение «находиться в волнообразном движении, колебаться, качаться, колыхаться». С учетом этого лодка становится маятником, остановив который, Миша прекращает ход земного времени Сони. Войдя на площадь Сан-Марко, мы увидим прямо перед собой Часовую башню (кстати, она расположена так, чтобы ее было лучше видно с лагуны). Ее центральная часть создана в конце XV века по проекту Мауро Кадуччи (фамилия созвучна слову *кадуцей*). На самом верху башни два мавра бьют молотками в колокол, а крылатый *лев* на синем звездном фоне держит открытую книгу мира. Мавры — условное название: на самом же деле это бронзовые скульптуры пастухов, которые со временем потемнели. В праздники Богоявления и Вознесения на башне можно увидеть *трех* механических волхвов, следующих за *ангелом* и кланяющихся *Богородице* с младенцем. В целом Часовая башня со сквозной аркой-проходом внизу и часами, стрелка которых украшена солнцем, а на циферблате находятся звезды и показываются фазы луны, тождественна шлюзу, а также терму, герму и самим героям, и содержит в свернутом виде весь сюжет рассказа. Этот прием отождествления различных сущностей составляет суть гротеска. Подобные случаи скрытого гротеска встраиваются в широкое использование Ю. Буйдой гротеска как явного приема [8; 9].

Значение и знаковость «венецианского текста» в отношении человеческой жизни в рассказе Юрия Буйды «Все проплывающие» можно выразить восьмой «Эпиграммой. Венеция 1790» Иоганна Гёте (перевод С. А. Ошерова):

Эту гондолу сравню с колыбелью, качаемой мерно,
Делает низкий навес лодку похожей на гроб.
Истинно так! По Большому каналу от люльки до гроба
Мы без забот через жизнь, мерно качаясь, скользим [6, с. 199].



Но Ю. Буйда повествование о частной человеческой жизни возводит на уровень культурно-историсофского и космогонического описания. *Растворение ворот* — это одновременно их *раз(овое) творение*, а *нерастворение* отличается только по количеству *раз творений*. Корень в словах *творение / тварь* анаграмматичен корню *врат- / ворот-*. Все сущее, включая людей, — своего рода «ворота». Генезис мира сводится к творению ворот (границ) и к их уничтожению, растворению, которое синонимично новому творению. Корень *врат- / ворот-* задают вечное *вращение, по-втор-ение* (еще одна ВРТ-анаграмма). Эти смыслы разворачиваются в рассказе «Все проплывающие» через брачный и смертный *венец в Венеции*.

Список литературы

1. *Андерсен Г.Х.* Импровизатор : роман. URL: <http://www.sky-art.com/andersen/prose/improvisator/improvisator.htm/> (дата обращения: 20.05.2013).
2. *Блок А.А.* Собр. соч. : в 12 т. Л., 1932. Т. 1.
3. *Буйда Ю.* Прусская невеста. М., 1998.
4. *Гаврилова М.В.* Концепты «жизнь» и «смерть» в книге рассказов Ю. Буйды «Прусская невеста»: (языковые стратегии мифотворчества) : дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2012.
5. *Гаврилова М.В., Дмитриовская М.А.* Мифопоэтика рассказа Ю. Буйды «Все проплывающие» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2012. Вып. 8. С. 152 – 157.
6. *Гете И.В.* Собр. соч. : в 10 т. М., 1975. Т. 1.
7. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М., 1994.
8. *Дегтяренко К.А., Дмитриовская М.А.* Гипербола, комическое и гротеск в книге рассказов Ю. Буйды «Прусская невеста» // Слово. ру: Балтийский акцент. 2013. Вып. 4. С. 30 – 42.
9. *Дегтяренко К.А., Дмитриовская М.А.* Алогичные перечисления и нумерология как средства создания гротескно-комического в книге рассказов Ю. Буйды «Прусская невеста» // Северный регион: наука, образование, культура. 2014. №1 (29). С. 227 – 236.
10. *Етимологічний словник української мови* : у 7 т. / ред. О. С. Мельничук. Киев, 1983.
11. *Меднис Н.Е.* Сверхтексты в русской литературе. URL: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=5> (дата обращения: 20.05.2013).
12. *Пастернак Б.Л.* Собр. соч. : в 5 т. М., 1989. Т. 1.
13. *Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 259 – 367.



14. Фасмер М. Этимологический словарь : в 4 т. М., 1987.

15. Wikiling : [сайт]. URL: http://www.koeblergerhard.de/wikiling_1/node/1031285 (дата обращения: 02.06.2014).

Maria Dmitrovskaya, Vitaly Vitkovsky

THE MULTI-LANGUAGE CODING
AND ANAGRAMMATIC FOUNDATIONS OF THE “VENICE TEXT”
IN YU. BUIDA’S SHORT STORY “ALL THE FLOATING BY”

This article examines the use of a multi-language anagrammatic code in Yu. Buida’s works. The authors identify the anagrammatic foundations of the “Venice text” in the shorty story “All the floating by” from the collection The Prussian Bride. It is shown that the core of the system is the anagrammatic variation of the words Венеция / невеста и море / amor / mors. The matrimonial and funeral semantics of the night boat rides of the female character along the Pregolya is emphasised. The authors consider the various means of semantization of the name of the main male character “Polorotov,” and analyse the interaction between the topography of the town and Venice – the dream city of the main female character. Different levels of text interpretation are identified – from the plot- and everyday life-focused to symbolic and cosmological ones.

Key words: Yu. Buida, Prussian Bride, “All the floating by,” “Venice text,” multi-language code, anagram.