

**НЕОЭСТЕТИЗМ  
И ЛИТЕРАТУРНАЯ ИГРА**  
*О виньетках Александра Жолковского*

*Пролог. Приближение к автору*

Я, наверное, не ошибусь, если скажу, что это был первый год нового тысячелетия, год странного выпадения всей страны из истории, когда либерально-лихие девяностые уже закончились, а вертикаль власти еще не построилась. Все как могли интеллектуально отдыхали, набираясь сил после кризиса, томясь ожиданиями и делясь друг с другом тревожными предчувствиями. Я тоже отдыхал, интеллектуально томился и вместе со всеми оказался в начале декабря на вручении литературной премии. Ее выдавали за новаторство, за открытие новых форм, нового литературного языка. В этот раз лауреатом оказался известный журналист, сочинявший скандальные стихи и скандальную прозу. К скандалам к тому времени

все уже привыкли, но ко всей истории добавлялась некоторая пикантность, состоявшая в том, что лауреат зарабатывал на жизнь в том числе и проституцией. Помню банкетный зал литературного музея, поздравительную речь полумосковского критика, ответную речь лауреата, украшенную матерными словами, бурные аплодисменты, огромные зеркала, картонные винные коробки с крантиками, столы с бутербродами. Еще помню красивых кукольных девушек, декольтированных, голоногих, рекламировавших водку “Русский Стандарт” и доброжелательно разливавших ее всем желающим.

Желающих было много, но водки оказалось еще больше, и потому атмосфера литературного собрания с каждой минутой делалась все задушевнее. В банкетном зале музея было душно и жарко. Гости собирались вокруг столов мелкими группками и горячо обсуждали нового лауреата.

Я, как это обычно со мной бывает, пьянел, что-то кому-то говорил, возражал, пересказывал несвежие анекдоты. В какой-то момент рядом оказалась Кира Долинина, петербургский искусствовед и правнучка Г.А. Гуковского.

— Андрей, я тебя хочу познакомить... — Она потянула меня за рукав к высокому, стройному седовласому господину, стоявшему неподалеку.

— Это Андрей, — представила она меня, — внук... — Тут Кира назвала фамилию моего прославленного филологического деда, и мне сделалось неприятно: мне думалось, что я уже перерос статус “внука” и как бы живу сам по себе. Оказалось, на этот счет есть другое мнение.

Высокий господин, пока она нас представляла, разглядывал меня с ироничным любопытством. На его загорелом лице играла улыбка, а глаза лучились праздничным весельем, вполне соответствующим обстановке. Но все-таки он был не очень похож на тех, кто здесь находился. Выглядел он, несмотря на возраст, слишком уж трезво, спортивно и иностранно для нашего литературного мероприятия. Я подумал: раз это знакомый Киры, то не иначе коллекционер русской живописи. По крайней мере, он был похож на коллекционера живописи, причем приехавшего из дальней заграницы.

— Алик, — представился он и протянул руку.

“Точно коллекционер”, — подумал я, заметив, однако, что рукопожатие оказалось чересчур крепким для коллекционера русской живописи.

— Понятно. А фамилия? — спросил я. — Фамилия есть?

Кира вздохнула и закатила глаза. Вообще-то я обычно не позволяю себе так разговаривать с незнакомыми людьми, особенно если они старше. Но человек, как известно, от обилия выпитого и съеденного часто становится добродушным, фамильярным и немного глупым. И потом, я почему-то в присутствии этого Алика чувствовал странную летнюю легкость.

— Фамилия? — переспросил господин, назвавшийся Аликом, и засмеялся. Было видно, что он ничуть не обиделся. — Фамилия есть. Жолковский. Вас устроит?

Следующие минуты я очень не люблю вспоминать. Кажется, я поднес ладонь ко лбу, покраснел, пробормо-

тал какую-то глупость. Жолковский для меня и для всего нашего поколения был мифом, филологом-легендой, личностью, в существование которой иногда трудно было поверить, крупным ученым из числа тех, о ком принято говорить, почтительно понизив голос, и кого следует называть по имени-отчеству даже за глаза. Именно так, с почтением мы произносили имена знаменитых филологов: Вяч. Вс. Иванова, В. Н. Топорова, С. С. Аверинцева, М. Л. Гаспарова, Ю. М. Лотмана. Жолковский принадлежал к когорте тех, кто может легко заменить собой целую кафедру, а то и весь факультет. Помню, еще студентом я сильно впечатлился его ранней статьей, опубликованной в одном из первых выпусков тартуской семиотической серии. Статья называлась “*Deus ex machina*”, и поразила она меня дерзостью, неожиданными аналогиями, которые мне бы в голову никогда не пришли, привлечением самого разнородного материала (Д. Г. Лоуренс, Эйзенштейн, Джек Лондон, Конан-Дойл, Шекспир) и, главное — красотой и изяществом слога. Я знал тогда, что Жолковский — эмигрант и что цитировать его не рекомендуется, но всегда искренне радовался потом, когда мне попадали в руки оттиски и ксерокопии его статей, сделанные бог знает где (я на всякий случай не уточнял, где именно). Я всегда читал их, конспектировал, при том что мои профессиональные интересы касались совершенно других проблем.

И вот теперь этот легендарный человек, из нереальной Калифорнии стоял передо мной, а я в исторический момент вот так сглупил и выставил себя непонятно кем: то ли дураком набитым, то ли хамом. Спортивного вида загорелый пожилой господин по

имени Алик, похожий на коллекционера русской живописи. В самом деле, кто бы мог подумать?

Я решил реабилитироваться и виновато произнес:

— Вы это... не подумайте ничего... Я сейчас вашу книгу, совместную со Щегловым, читаю.

Это была чистейшая правда. В тот момент я в самом деле читал их книгу “Работы по поэтике выразительности”: там были нужные мне статьи для курса, который я как раз готовил и через полгода собирался прочитать в США. Курс тот я задумал как компаративный. Я хотел сопоставить Т.С.Элиота, которым усердно занимался в девяностые, с русскими акмеистами и начитывал работы по поэтике Манделштама и Ахматовой.

— Какую именно книгу? — участливо поинтересовался Жолковский. — У нас их две.

Кира Долинина с интересом наблюдала за нашим разговором.

— Рыжую, — глупо сказал я. — Там статья, — я произнес название, — очень хорошая. Самая лучшая в сборнике.

— Ее как раз Щеглов написал, — улыбнулся Жолковский.

Тут я тоскливо подумал, что, наверное, сегодня не мой день, что иногда лучше молчать, чем говорить, как советует реклама, и еще подумал, что если в жизни что-то сразу не задалось (например, беседа), то, скорее всего, ничего уже не получится, сколько ни пытайся, и надо все оставить как есть.

Мы еще обменялись парой слов, и я откланялся, искренне понадеявшись, что мэтр вскорости забудет о нашем нечаянном знакомстве. Всё “awkward” (кстати,

Жолковский любит инъецировать свою речь, устную и письменную, иностранными словечками) вытесняется. Остается лишь эффектное, годное в пересказ.

Я не ошибся. Следующая моя встреча с Жолковским состоялась через 15 лет, и он ни словом не обмолвился об обстоятельствах нашего знакомства. А я из чувства сам не знаю какого не напоминал. Спустя годы, обращаясь к его виньеткам-статьям, я начал понимать, что неудача нашей первой встречи была заранее предreshена выпадением Жолковского из того контекста, в котором он, по моему разумению, должен был находиться. Он обязан был выглядеть иначе: серьезным, бронзовеющим, иначе представляться, важно, медленно и весомо произносить слова — так, как это всегда делают равные ему по статусу, облеченные реальной или символической властью гуманитарии. И ничего этого в нем не было.

### *Анализ и синтез*

Фридрих Ницше, веселый философ-игрок, недолголюбивал филологов, хотя сам имел филологическое происхождение. В их исследованиях он видел не свободный творческий акт, а реакцию, не индивидуальный путь, а следование по проложенным кем-то тропам, не аристократизм, а лакейство. И главное — опасность диалектики, бессмысленное порождение отвлеченных концепций и понятий. Его нелюбовь вылилась в афоризм: “Филологи рождают только филологов”. То есть не могут рождать философов или писателей. Современники Ницше, английские эсте-

ты, вслед за своим духовным отцом Уолтером Пейтером, не доверяли научной мысли, популярному в их время академическому позитивизму, стремившемуся привить литературной критике научность. Расчленяющему анализу профессорских штудий, убивающему, по их мнению, органику, Красоту, они противопоставляли синтезирующие усилия художника, или художника-критика, создающего произведение, а не текст, органическую целостность, где есть Дух. Однако это не означало, что произведения должны быть лишены рефлексивных стратегий, и уж кто-кто, а эстеты, работавшие с “готовыми” сюжетами и “готовым” словом, были об этом прекрасно осведомлены. Но рефлексивные, аналитические желания должны были подавляться, нивелироваться в соединении с другими авторскими задачами. Неосуществимость, неосуществленность подобных желаний — разъять, разобрать сочиняемое, высказаться прямо, внятно, определено, от своего имени или от имени здравого смысла — заставляла поэтов, художников, композиторов писать критику. По крайней мере, так природу критики понимал Томас Стернз Элиот, оставляя право говорить о литературе только за теми, кто ее создает.

Видимо, возможен и обратный случай, когда исследователь устает от аналитизма чистой философии или чистой литературной критики и предпринимает попытку создать нечто “органическое”, построенное не на логике идей, не на причинно-следственных связях, а на логике воображения, — словом, нечто художественное. Речь идет не о “профессорской” прозе или стихах (поэзия В.Г.Адмони или Л.Н.Гумилева) и уж тем более не о кафедральных текстах для по-

здравительных капустников, сочиненных доцентами. И не, упаси бог, заметках-записках из цикла “Ученые (математики, физики, биологи, филологи, венерологи — нужное подчеркнуть) шутят”. Я имею в виду подчинение филологического, научного инстинкта воображению, которое столь очевидно в текстах таких высокопрофессиональных ученых-гуманитариев, как, например, У. Эко, А. Мердок или Д. Лодж.

Это возможно в тех случаях, когда филология становится способом говорения о себе, частным проявлением некоей *sensibility*, общего чувства жизни, когда филологический метод несет в себе идеологический вектор его сторонника.

Жолковский, оставаясь филологом экстра-класса, переходит границы науки и попадает на территорию художественной литературы. Он сочиняет рассказы, простроченные многочисленными цитатами и аллюзиями, и достигает художественного совершенства, создавая виньетки. Именно в этом качестве, в качестве автора виньеток, его роль в современном российском литературном процессе крайне интересна и принципиально отлична от ролей других, кто проделал подобный путь до него. Отличие в том, что филология в его ситуации — это не эхо осмысления жизни, не частный случай, не форма стоящего за ней мировидения. Она и есть то самое мировидение, начало и конец всего, содержание личности, *sensibility*, мирочувствование, способ прочтения жизни.

Филологические школы, филологические методы рождались, как принято считать, из философских и эстетических систем: из романтической философии, из позитивизма, из эстетизма, из гегельянства и марк-

сизма, из психоанализа, из феноменологии. Сильные филологи сохраняли связь с источником, слабые, эпигонски следуя за учителями, ее теряли. В виньетках Жолковского легко увидеть сочетание гедонизма, эстетской игры, анархического инстинкта, стремящегося ниспровергнуть саму идею власти, неопозитивизма, фрейдизма, ну и, конечно, либеральных взглядов. Но все это — проявления его “филологической идеологии”, вернее — “филологического инстинкта”. Он отличается от филологов, ставших писателями тем, что в его прозе не ощущается болезненного и мучительного выхода той силы, о которой говорил Т.С. Элиот. Жолковский целостен. Именно об этом говорит Дмитрий Быков, когда отмечает, что автор виньеток наделен внутренним “здоровьем”. Я готов подтвердить и даже усилить эту мысль, переведя ее в эмерсоновско-ницшеанскую плоскость. Он остается филологом в творчестве и загадочным образом органично синтезирует филологическое и художественное.

### *Первый учитель и подступы к прозе*

Критики не раз отмечали сходство Жолковского с Борхесом. Ну, да... Вроде похоже... Хотя не очень... И скорее даже очень не похоже... Сам Жолковский на встрече с читателями в числе литературных учителей упомянул Вяземского. Но главный учитель Жолковского, вне всякого сомнения, — его отчим, Лев (Лео) Абрамович Мазель (1907–2000), известный музыковед, профессор Московской консерватории, автор фундаментальных монографий.

Получив вдобавок к музыкальному образованию математическое, Мазель сочетал острый аналитический ум, безупречный вкус и энциклопедические знания\*. Возможно, именно у него Жолковский перенял умение использовать в филологии методы соседних дисциплин, а также стремление к строжайшей точности и научности. Но в данном контексте нас интересует совершенно другая ипостась Мазеля. Он был великолепным лектором — на его занятия стекались студенты, аспиранты со всей России — и блестящим рассказчиком устных новелл. На *YouTube* есть несколько записей, где он рассказывает истории и анекдоты из своей жизни. Записи сделаны за три года до смерти Мазеля и поражают тем, что великий ученый даже в 90 лет нисколько не потерял живость ума и необыкновенный артистизм. Мне думается, что Мазель-рассказчик столь же серьезно повлиял на Жолковского-писателя, сколько Мазель-ученый на Жолковского-ученого.

Замечу мимоходом, что Жолковский в устных “жанрах”, не уступает своему отчиму. Его лекции, доклады, выступления всегда эффектны, энергичны, четко выстроены. Истории, которые он рассказывает, также совершенны. Но он оказался гораздо смелее Мазеля, решительно отказавшегося от идеи записать собственные мемуарные истории. Многие знаменитые мазелевские анекдоты, по всей видимости, безвозвратно

\* Научные заслуги Л.А. Мазеля высоко оценивал Д.Д. Шостакович. См.: *Шостакович Д.Д. К 60-летию Л.А. Мазеля // От Люлли до наших дней: Сборник статей, посвященный 60-летию проф. Л.А. Мазеля.* М.: Музыка, 1962. С. 5–7.

утеряны, но некоторые сохранились благодаря Жолковскому, и в одной из своих книг он их пересказывает. “Своей любовью к виньеткам, — пишет Жолковский, — я обязан папе, мастеру устных новелл”.

То же самое о себе говорил американский прозаик Шервуд Андерсон: его отец, правда, не музыковед, а ремесленник, умел блестяще рассказывать истории. Шервуд Андерсон, сменив несколько профессий, в итоге выбрал самую сомнительную для Америки — писательскую. Искусство отца отозвалось в нем спустя многие годы. “Как известно, в глазах детей родители с годами умнеют”, — афористически заключал Жолковский. Андерсон, безусловно, принял наследие отца, сделался новеллистом, однако существенно реформировал новеллу, отодвинув “ядовитый” сюжет и сосредоточившись на укрупненных деталях. Жолковский-писатель тоже во многом идет по стопам родителя. Сходства между ним и Мазелем очевидны: любовь к коротким формам, анекдотам, чистой сюжетной структуре, завершающим истории пуантам. Однако различий оказывается куда больше. И дело здесь, наверное, в том преодолении влияния, которое в свое время удалось Андерсону.

Анекдоты Мазеля выступают по отношению к виньеткам Жолковского скорее как сырой материал, требующий дальнейшей филологической обработки. В мазелевских рассказах теоретик музыки, ученый присутствует лишь косвенно. Всякая рефлексия, особенно теоретическая, остается за скобками и наличествует в тексте крайне редко, чаще всего в виде заглавия (например, “Парикмахер-Декарт”). В свою очередь, Жолковский нисколько не скрывает своей учености,

своего структуралистского опыта и переносит акцент с самой интриги, с сюжета на рефлексию, выставляя на первый план трактовку, выведенную формулу, которая, по сути, и оказывается для него главным. Мазель, сохраняя писательские тайны, переносит эту работу на читателя или слушателя, в то время как Жолковский, не смущаясь, вторгается в самое сокровенное, анализируя и вскрывая механизмы построения истории и механизмы ее воздействия на читателя.

Еще одно отличие — обилие деталей, вариантов сюжетных линий, обстоятельств в виньетках Жолковского, тогда как Мазель аскетично избегает украшений. Впрочем, этот аскетизм с лихвой компенсируется наличием у Мазеля внетекстовых ресурсов, которыми обычно пользуется устный рассказчик и которых не имеет в своем распоряжении писатель. Мазель ориентирован, в отличие от Жолковского, не на читателя, а на зрителя и слушателя. Здесь важно слышать интонацию, ее неожиданные модуляции, видеть выражение лица рассказчика, его жестикуляцию. Мазель, делясь историей, нередко артистически точно воспроизводит жесты своих персонажей, имитирует их речь, разыгрывает небольшие пантомимы и сцены:

Папа, знаменитый своими имитационными “показами”, передавал это низким, подчеркнуто мужским голосом, отдельно выговаривая каждый слог. При этом в борьбе с чуждой фонетикой его рот оказывался как бы забит огромными американскими зубами.

Жолковский всех этих возможностей лишен, и ему приходится особенно тяжело, когда он пересказывает

нам истории Мазеля. Чтобы добиться нужного эффекта, Жолковский прибегает к дополнительным определениям и метафорам и сосредоточивается уже не на сюжете истории, а на самом процессе ее воспроизведения:

Один рассказ — и показ — был о том, как Б-в садится на трамвай (троллейбус). Папа изображал, как Б-в сосредоточенно вступает на подножку, целеустремленно протискивается к кондуктору, внимательно отсчитывает деньги, зорко нацеливается на билет и сдачу. Вокруг тем временем течет трамвайная жизнь: кому-то уступают или не уступают место, кто-то продвигается вперед, толкая Б-ва локтями, кто-то пытается передать через него деньги, кто-то спрашивает, сойдет ли он на следующей... Но Б-в ни на что не отвлекается — Б-в занят. Б-в полностью поглощен покупкой билета. На это время он умирает для мира и мир умирает для него, радостно подытоживал папа.

Научная биография Жолковского всем хорошо известна и неразрывно связана с историей русского структурализма. Он начинает свой путь в филологии как лингвист, изучая сомалийский язык, и почти одновременно приступает к исследованиям поэтики, которой будет заниматься всю жизнь. Его работы, как ранние, так и поздние, неизменно проникнуты духом структуралистского неопозитивизма, строгой научности, стремлением перенести “точные” методы в область исследований художественного текста. Наставником Жолковского был крупнейший российский филолог Вяч. В. Иванов; среди его соавторов значи-

лись такие ученые, как Ю.К. Щеглов и И.А. Мельчук. Уже первые статьи Жолковского, связанные с разработкой порождающей поэтики, вызвали интерес в филологических кругах и, разумеется, полемику. В период эмиграции Жолковский, чье имя ассоциировалось с так называемой тартусско-московской семиотической школой, несколько отходит от задач структурализма. Ситуация в России, “переоткрытие” классиков, внимание к забытым именам, смещение культурных акцентов, утверждение канона в пользу либерально-диссидентских вкусов заставляет его всерьез задуматься о необходимости пересмотра оценок некоторых крупных литературных фигур. Оставаясь структуралистом, Жолковский решает постструктуралистские, “подрывные” задачи, избегая, однако, излишнего радикализма. Заново объясняя канон, он обнаруживает в текстах, в биографиях иные связи, иные аналогии, инварианты, которые прежняя оптика, связанная идеологическими установками, не могла зафиксировать. Так появляется серия работ о Пастернаке, Бабеле, Зощенко, Ахматовой, Лимонове. Статьи Жолковского об Ахматовой, исследующие природу ее культа, как известно, обсуждались и весьма бурно; либеральная интеллигенция открыто по их поводу негодовала. Тем не менее и представители этой среды, и профессионалы филологи, и студенты гуманитарных факультетов, выросшие на работах Жолковского, почти единодушно признают за ним статус живого “классика науки”.

Эмиграция сделала Жолковского более чем на целое десятилетие персоной нон грата для советской науки, филологом, которого было нежелательно цитировать или, скорее, желательно не цитировать и не упо-

минать. Но уже в постперестроечное время Жолковский благополучно возвращается в российский научный контекст. Выходят его книги “Блуждающие сны”, “Работы по поэтике выразительности” (совместно с Ю.К. Щегловым), “Избранные статьи о русской поэзии: инварианты, структуры, стратегии, интертексты”, “Поэтика Пастернака”, “Очные ставки с властителем”, “Поэтика за чайным столом и другие разборы” и т.д.

Одновременно Жолковский начинает публиковать в России свою прозу: рассказы и виньетки. Появление виньеток и, главное, серьезное отношение серьезного ученого к такому, казалось бы, несерьезному жанру широко кулуарно обсуждалось в научной среде и оценивалось не всегда однозначно. Впрочем, рецензии коллег, особенно младших, оказались доброжелательными и часто норовили превратиться в научные статьи (А. Зорин, С. Зенкин, М. Ямпольский). Были прослежены причины обращения Жолковского к художественной прозе (их накопилось немало), отмечена близость художественной практики Жолковского его исследованиям, подчеркнуты специфические свойства его произведений. Интересна в этом отношении статья С. Зенкина\*, который рассуждает о “щегольстве” всякого структуралиста и Жолковского, в частности, его внимании к математическому изяществу, его сосредоточенности на себе, что неизбежно приводит ученого в лагерь писателей. Вывод справедлив в отношении Жолковского, но достаточно парадоксален в отношении отечественных структуралистов тартуского

\* Зенкин С. С/з, или Трактат о щегольстве // Литературное обозрение. 1991. № 10. С. 36–39.

происхождения, учитывая их подозрительность к тем представителям филологической науки, кому вдруг вздумалось, набравшись храбрости, издать, например, тощий сборник стихов.

В любом случае знание, понимание нюансов литературного мастерства, аристотелевская абсолютизация его техничности, механистичности и одновременно с этим освобождение филологического метода от “духа”, от идеологий, неиспользование таких неточных понятий, как, например, “красота” или “вкус”, — все это определило художественный метод и породило особый жанр в большом море металитературы — жанр виньетки.

### *Неоэстетизм и американо-феноменологический след*

Щегольство, изящество, своего рода дендизм, как научный, так и литературный, сближает Жолковского с эстетизмом. Это отчасти парадоксально, учитывая, что эстеты как раз бунтовали против засилья позитивизма в гуманитарном знании, в философии и в изящной словесности, и тем не менее... Жолковский не единожды, а стало быть, не случайно упоминает фигуры, близкие эстетизму: Оскара Уайльда, Анатоля Франса, Генри Джеймса, тех, кто оправдывал жизнь как эстетический феномен и оценивал ее сквозь призму искусства. Оскар Уайльд радикально сформулировал эту позицию следующим образом: “Жизнь подражает Искусству куда больше, нежели Искусство подражает Жизни”. Существует эстетическое сознание, открыва-

ющее новые ценности и горизонты, и сознание обыденное, присваивающее себе открытия эстетического сознания. Жизнь, повседневность объявляются некачественным искусством, вторичным, второсортным, и оцениваться должны по правилам эстетического.

Жолковский в одной из своих виньеток упоминает раннюю повесть Генри Джеймса “Письма Асперна”, где главный персонаж, американский филолог, охотится за письмами несуществующего классика и где нас уверяют, что произведения искусства ни в коем случае нельзя прочитывать как реальность. Жолковский никогда не совершал такой непростибельной ошибки и упрекал в ней других, например, академика Д.Д. Благого:

Аудиенция состоялась летним вечером у Благого на даче. Он уже ознакомился с моей рукописью, но ее обожжение вылилось в разговор глухих. Там, где я акцентировал амбивалентности, инварианты и структурные изоморфизмы с другими пушкинскими текстами (например, 8-й главой “Онегина”, “Каменным гостем” и т.п. — в духе новооткрытой тогда работы Якобсона о мотиве статуи в творчестве Пушкина), Благой держался сугубо житейских категорий.

— Ну да, конечно, ведь она же [Татьяна] его любит, — с чувством повторял он.

Понятное дело, что для эстета и структуралиста житейские категории неприменимы к искусству. Все ровно наоборот: искусством следует измерять то, что случается в житейской сфере. Повесть Джеймса нас в этом и убеждает. Все, что вокруг нас, полагает Джеймс, —

искусство, люди — это персонажи, принадлежащие разным жанрам, а их биографии выстраиваются в сюжеты сообразно общепринятым литературным моделям. Коммуникативный сбой, разговор глухих, кстати, возникает тогда, когда герои неверно “прочитывают друг друга”, то есть когда они оказываются слабыми филологами. Тина, героиня повести Джеймса, принимает филолога-авантюриста за персонажа любовного романа, а он ее (героиню любовной прозы) за сообщницу-авантюристку, вернее, они хотят навязать друг другу эти литературные роли. Проблемы не возникло бы, если бы герои умели правильно читать тексты и не принимали искусство за реальность. Сам американский филолог, занятый поисками писем Асперна, — что-то вроде академика Благого, вернее, это академик Благой задержался в XIX веке и потому подозрительно похож на героя Джеймса.

Жолковский, претендуя на документализм, видит в жизни сюжетные схемы, изоморфизм бытовых ситуаций, общие знаменатели. Роли его реальных знакомых уже где-то и кем-то не один и не два раза исполнены. Эти знакомые будто и не живые вовсе, а инстанции текстов. Жолковский, разумеется, отрицает в своих текстах то, что эстеты превозносят, — весь “платонизм”, весь иррациональный непознаваемый строй Красоты. Но его любовь к эффектным позам, к известному словесному изяществу, к ловким каламбурам, к блестящим афоризмам и игре слов напоминает Уайльда или даже любимого героя Уайльда лорда Горинга.

Жолковский в своих художественных усилиях обрывочен, неэпичен. Подобного рода организация

материала присуща скорее американской литературной традиции с ее явной нацеленностью на фрагментарность, точечность, на все анекдотически-случайное, частное, единичное, забытое и упущенное из виду теми “большими” авторами, которые создают “большие”, глобальные нарративы. Мемуарность — тоже инстинкт, неотделимый от Америки, где литература начинается с дневников, заметок, автобиографий: в свое время Томас Вулф заявлял, что подлинный американский автор, чтобы он ни писал, всегда пишет собственную историю жизни

Но в данном контексте нам важна именно фрагментарность, фактурность, одержимость конкретной вещью, изъятой из контекста, конкретной фразой, конкретным событием. Американцы (Шервуд Андерсон, Хемингуэй, Фолкнер, Дос-Пассос, Сэлинджер), а вслед за ними Камю и французские новороманисты оставляют мир в единичности, нетронутости. Они феноменологически противопоставляют зрение умозрению, показывая, предъявляя “чистые” вещи, предметы в их единичной бесчеловечности, несвязанности с субъектом. Вещи, события увидены и не поняты. Все понимание вежливо перекладывается на читателя. Но когда, например, у Хемингуэя, возникает оценка, то сразу же предлагается рефлексия этой оценки, попытка понять ее природу. Эта феноменологичность, “очищение” сознания, очищение вещей от сознания свойственны и Воннегуту, и Сэлинджеру. Можно только восхититься наблюдательностью Поля де Мана, пообщавшегося с Жолковским и назвавшего его “феноменологом”: “Так, — сказал он, выслушав меня. — Вы... феноменолог. Следовательно, ответ

должен выглядеть следующим образом...” Жолковский видит и тут же анализирует увиденное, представленное. Его обычная самоирония (“некоторое время ходил гордый производством в следующий гуманитарный чин”) сродни феноменологической редукции. Однако между ним и американцами есть разница. Его усилия направлены не на то, чтобы достичь чистого сознания или чистых вещей. Они направлены на сам процесс организации рефлексии. Его завораживает само удовольствие от диалога как такового, красота остроты, пуанта, аналогии. И кроме того, Жолковский никогда не оставляет предмет в единичности: он тут же все систематизирует, типизирует, но не как писатель-реалист. Его увлекает филологический, структуралистский тип обобщения: повторяемость мотивов, сюжетных линий, типов каламбуров.

### *Виньетки*

Рискну предположить что Жолковский, преодолев тяготение филологии, преодолев форму рассказа, создал новый жанр и в нем вольготно освоился — виньетки, короткие мемуарные тексты. Здесь несложно заметить нарочитое стремление избежать жанров, за которыми как бы канонически закреплен статус “серьезных”, уклониться от “больших” нарративов, “больших” разговоров, глобальных тиранических сущностей. Вместо них — набор анекдотов, смешных, неловких ситуаций, казусов, картинок, точечных наблюдений и рассуждений. Виньетка Жолковского —

не анекдот, не случайная история. Анекдоты и истории умело рассказывали американцы (Марк Твен, Андерсон, Генри Миллер, Фокнер) и его отчим Лев Мазель. Если бы Жолковский сочинял анекдоты, он бы не называл их “виньетки” — ему бы не позволила филологическая добросовестность. Виньетка — это небольшой рисунок, обрамляющий и украшающий текст, рисунок, который может располагаться в начале текста, в конце и по краям. Элемент маргинальный, необязательный, хотя и придающий тексту дополнительное изящество. Виньетка не может быть самостоятельным произведением, она может только сопутствовать ему. Тот, кто превращает ее в главное, тот, кто делает виньетку самостоятельной, — виртуоз. Таким был, как известно, Обри Бёрдслей. Таким, по-видимому, следует считать Жолковского.

То, что должно быть орнаментом, дизайном, “гарниром”, то, что для серьезного читателя необязательно и что этот читатель воспринимает как баловство, оказывается у Жолковского единственным и самым главным. Виньетка не несет внятного содержания. Ее содержание — абстрактные линии (хотя случаются, конечно, растительные изображения и изображения людей). Для Жолковского “стиль содержательнее содержания”. Его занимает не идея, не тайный смысл, не волна, трудно облачаемая в слово, а рефлексия формы, красота изгиба, точность реплики, эффектность пуанта. Его подлинны персонажи, как правило, не люди, а абстракции, сюжеты, парадигмы, инварианты, каламбуры, приемы выразительности, пуанты, анаграммы. Жолковский не отступает даже тогда, когда, казалось бы, надо отступить, когда речь идет

о том, кто ему был дорог: об отце, о Гаспарове, о Сивьявском.

Интересно и то, что виньетки Жолковского явно укрупняют пропорции, которые обычно свойственны маленьким, изящным украшениям. Жолковский здесь отчасти повторяет опыт Ницше, чьи афоризмы представляют собой многостраничные тексты. Виньетки бывают и впрямь маленькими, но чаще имеют привычку разрастаться до масштабов рассказа.

## *Игра*

В основе филологических художественных усилий Жолковского лежит Игра. Иногда это игра на выигрыш: чисто структуралистское соперничество с анализируемым текстом, автором, коллегой, оппонентом, недругом, чиновником. Иногда это просто игра, не имеющая прямой цели, как и положено подлинной игре. Но и в первом случае Жолковским движет не желание победить, утвердить свою власть над другим, а скорее, стремление насладиться самим процессом, создать эффектную ситуацию. Как персонаж он обладает амбициями победить, но как рассказчик совершенно лишен их и охотно готов признать свое поражение: в беседе с Антониони, в столкновении с американским бродягой и даже в отношениях с женщинами. Его игра, построенная на строгих филологических правилах, разрушает и атакует все, что мнит себя вечным, общеобязательным, авторитетным, окончательным, что норовит объявить себя “главным” и утвердить свое право надзирать и наказывать. В его виньет-

как разоблачается не столько тоталитарный режим и надзиратели (агитаторша Ольга Николаевна Михеева), сколько само стремление к власти, даже протест, норовящий превратиться в нравоучение, в свою противоположность, в общеобязательный механизм поведения (как это происходило с диссидентами). Интересна и остроумна виньетка “О главном”, где его структуралистский инстинкт различает в, казалось бы, несхожих персонажах и несхожих ситуациях общее желание руководить, желание отыскать “главное”, к нему приблизиться. Жолковский отрицает любую форму власти поистине анархически, тем самым идеологизируя свою филологическую оптику. Объектом его атаки становятся чаще всего не “чужие” (КГБ, советские начальники), а “свои”, находящиеся как будто бы в “протестной зоне”, превращающиеся или позволяющие превращать себя в незыблемые авторитеты: Пастернак, Ахматова, Гинзбург, Иванов, Лотман, Кабаков. Впрочем, почти всякий раз, семиотически разоблачая того или иного необсуждаемого “эксперта”, Жолковский не претендует на окончательность, на собственную правоту. Так, атакуя Кабакова (“Кон Арт”) и усиливая с каждым абзацем наступление, Жолковский в последний момент, когда уже не сомневаешься в его победе, отступает, заявив, что это, мол, “просто его мнение”, и завершает виньетку словами персонажа актера Черкасова из фильма “Все остается людям”.

Эту борьбу с властью, с авторитетом, прицельный разоблачающий анализ Жолковский распространяет и на самого себя. Отсюда его самоирония и стремление сделать из себя гротескную, насквозь видимую фигуру. Даже научные победы, эффектные реплики,

гипотезы разоблачаются им часто с отголосками классического психоанализа, и остроумная фраза, произнесенная на семинаре кошмарного Романа Самарина, похожа на вызов, но таит в себе юношеский нарциссизм и желание понравиться, сомнительное в этическом отношении, учитывая личность руководителя семинара. Семиотическое саморазоблачение простирается не только в личную, но и в профессиональную сферу, что в научной среде происходит крайне редко. Вот, например, Жолковский, известный во всем мире славист, включается на конференции в дискуссию по поводу “Казачков” Толстого и делает открытие, увлекающее как слушателей, так и его самого. Но при этом он держит в уме и сообщает читателю, что “Казачков” он на самом деле не читал. Собственно, так поступают многие филологи — увлеченно и убедительно рассуждают о том, о чем не имеют представления, но кто же в подобных вещах признаётся?

Анализ и филологическая рефлексия Жолковского тотальны, но не бесконечны. Они модернистски упираются в устойчивые повторяющиеся мотивы, которые служат основанием виньеток-конструкций. Постмодернисты, создавая металитературу, превращали конец в начало, выворачивая текст наизнанку, открывая его законы, делая их тут же следствием того, что прежде считалось следствием.

Жолковский не столь радикален. Он остается структуралистом, и именно это обстоятельство позволяет ему создать новый жанр, предложить новый принцип организации художественного материала и показать жизнь в ее странном филологическом измерении.