

Александр Жолковский — автор виньеток

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 90-е 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 вместе со всеми и оказался в начале декабря на вручении одной литературной премии. Ее выдавали за новаторство, за открытие новых форм, нового литературного языка. В тот раз лауреатом оказался известный журналист, сочинявший скандальные стихи и скандальную прозу. Помню банкетный зал литературного музея, поздравительную речь полумосковского критика, ответную речь лауреата, бурные аплодисменты, огромные зеркала, картонные винные коробки с крантиками, столы с бутербродами. Еще помню красивых кукольных девушек, декольтированных, голоногих, в белых гольфах, рекламировавших водку «Русский Стандарт» и доброжелательно разливавших ее всем желающим.

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

Я, как это обычно со мной бывает, пьянел вместе со всеми, что-то кому-то говорил, возражал, пересказывал несвежие анекдоты. В какой-то момент рядом со мной 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 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 меня представляла, разглядывал меня с ироничным любопытством. На его загорелом лице играла улыбка, а глаза светились праздничным весельем, вполне соответствующим обстановке. Но все-таки он был не очень похож на тех, кто там 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 себе, однако, что рукопожатие оказалось слишком крепким для коллекционера русской живописи.

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

Кира вздохнула и закатила глаза. Вообще-то, я обычно не позволяю себе так разговаривать с незнакомыми людьми, особенно если они старше по возрасту. 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 почувствовал 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, пробормотал 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 следовало называть по имени-отчеству даже за глаза. Именно так, с почтением мы произносили имена 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 меня некоторой дерзостью, неожиданными аналогиями, которые мне бы никогда не пришли в голову, 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, притом что мои профессиональные интересы касались совершенно других проблем.

И вот теперь этот легендарный человек откуда-то из нереальной Калифорнии стоял передо мной, а я вот так, в исторический момент 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 90-е, с русскими акмеистами и начитывал работы по поэтике Мандельштама 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 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. Мы встретились 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 и статьям, я начал понимать, что неудача нашей первой встречи была заранее предрешена 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, недолго любил филологов, хотя сам имел филологическое происхождение. В их

исследованиях он видел не свободный творческий акт, а реакцию, не индивидуальный путь, а следование проложенными кем-то тропами, не аристократизм, а лакейство. И главное — опасность диалектики, бессмысленное порождение отвлеченных концепций и понятий. Его нелюбовь вылилась в афоризм: «Филологи рожают только филологов». То есть не могут рождать философов или писателей. Современники Ницше, английские эстеты, вслед за своим духовным отцом Уолтером Пейтером, основателем «эстетической критики», 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-критика¹, 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, с «готовым» словом, были об этом прекрасно осведомлены. Но рефлексивные, аналитические желания должны были подавляться, нивелироваться в соединении с другими авторскими интенциями. Неосуществимость, неосуществленность подобных желаний — разъять, разобрать сказанное, высказаться прямо, внятно, определенно, 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 создает².

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 ху-

¹ Знаменитый трактат Оскара Уайльда так и называется «Критик как художник».

² *Элиот Т. С.* Назначение критики // Элиот Т. С. Назначение поэзии. М.: Airland, 1997. С. 175.

дожественное¹. 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 поздравительных капустников, сочиненных доцентами. И не, упаси бог, заметках-записках из цикла «ученые (математики, физики, биологи, филологи, венерологи — нужное подчеркнуть) шутят». Речь идет о подчинении 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 становилась способом говорения о себе, частным проявлением некоей «sensitivity», общего чувства жизни, когда филологический метод был связан с идеологией.

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 тех, 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, «sensitivity», 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 марксизма, из психоанализа, из феноменологии. Сильные филологи сохраняли связь с источником их филологических подходов, слабые, эпигонски следуя за учителями, ее те-

¹ Я вполне отдаю себе отчет в том, что современная и даже иногда классическая философская мысль во многом художественнее, «синтетичнее» беллетристики и книги, например Бодрийера, в большей степени созданы «логикой воображения», нежели бестселлеры, написанные профессорами филологии.

ряли. В виньетках Жолковского легко увидеть сочетание эстетского гедонизма, эстетской игры, анархического инстинкта, стремящегося ниспровергнуть саму идею власти, неопозитивизма, фрейдизма, ну и, конечно, либеральных взглядов. Но все эти черты, как ни парадоксально, являются проявлением его «филологической идеологии», вернее, «филологического инстинкта». Он отличается от филологов, ставших писателями, тем, что в его прозе не ощущается болезненного, мучительного выхода той силы, о которой говорил Т. С. Элиот. Жолковский целостен. Дмитрий Быков отмечает внутреннее «здоровье» Жолковского. 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

Литературным учителем Жолковского, вне всякого сомнения, можно назвать его отчима Льва (Лео) Абрамовича Мазеля (1907–2000), известного музыковеда, профессора Московской консерватории, автора фундаментальных монографий.

Получив вдобавок к музыкальному образованию математическое, Мазель сочетал острый аналитический ум, безупречный вкус и энциклопедические знания¹. 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 YouTube² есть несколько записей, где он рассказывает истории и анекдоты

¹ 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.

² <https://www.youtube.com/watch?v=cw914hWL6dk>.

из своей жизни. Записи сделаны за три года до смерти Мазеля и поражают тем, что большой ученый даже в 90 лет несколько не потерял живость ума и необыкновенный артистизм. Мне думается, что Мазель-рассказчик так же серьезно повлиял на Жолковского-писателя, как Мазель-ученый на Жолковского-ученого.

Заметим 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 своего отчима, решительно отказавшегося от идеи записать свои мемуарные истории. Многие знаменитые мазелевские анекдоты, по всей видимости, безвозвратно утеряны, но некоторые сохранились благодаря Жолковскому, и в этой книге 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, автор романа в рассказах «Уайнсбург, Огайо»: 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 сказалось в нем спустя многие годы. «Как известно, в глазах детей родители с годами умнеют», — афористически заключит Жолковский. Андерсон, безусловно, обнаружил в себе отца, сделался новеллистом, однако существенно реформировал новеллу, отодвинув «ядовитый» сюжет и сосредоточившись на укрупненных деталях. Жолковский-писатель тоже во многом идет по стопам родителя. Сходство между ним и Мазелем очевидно: любовь к коротким формам, к анекдотам, к чистой сюжетной структуре, к 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 главной. 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 одним отличием является 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 мазелевскую 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 часто 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 в области 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. Вс. Иванов; среди его соавторов значились 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 тартуско-московской семиотической школой, несколько отходит от задач структурализма. Ситуация в России, «переоткрытие» классиков, интерес к забытым именам, смещение культурных акцентов, переутверждение 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, радикализма сторонников деконструкции и дистанцируясь от них. Реинтерпретируя канон, он обнаруживает в текстах, в биографиях иные связи, иные аналогии, иные 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, вызвали бурные обсуждения, недоумение и негодование в либерально-интеллигентской среде и за ее пределами. Тем не менее и представители этой среды, и про-

фессионалы-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 упоминать. Но уже в постперестроечное время Жолковский благополучно возвращается в российский научный контекст. Выходят его книги «Блуждающие сны»¹, «Работы по поэтике выразительности» (совместно с Ю. К. Щегловым)², «Избранные статьи о русской поэзии: инварианты, структуры, стратегии, интертексты», «Поэтика Пастернака»³, «Очные ставки с властителем»⁴, «Поэтика за чайным столом и другие разборы»⁵ и др.

Одновременно Жолковский начинает публиковать в российских журналах и издательствах свою прозу: рассказы и виньетки⁶. Появление первых рассказов Жолковского широко кулуарно обсуждалось в филологической среде и оценивалось не всегда однозначно. Впрочем, рецензии коллег, особенно младших, были доброжелательными и часто норовили превратиться в научные статьи (А. Зорин, С. Зенкин — А. Блюмбаум, М. Ямпольский). Были прослежены причины обращения Жолковского к худо-

1 Первое издание увидело свет в 1992 г.; в 1994 г. книга была переиздана с дополнениями: *Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы*. М.: Наука, Восточная литература, 1994. В 2016 г. «Азбука» выпустила уже третье издание — «Блуждающие сны: Статьи разных лет».

2 *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты — темы — приемы — текст*. М.: Прогресс-Универс, 1996.

3 *Жолковский А. К. Поэтика Пастернака: инварианты, структуры, интертексты*. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

4 *Жолковский А. К. «Очные ставки с властителем»: Статьи о русской литературе*. М.: РГГУ, 2011.

5 *Жолковский А. К. Поэтика за чайным столом и другие разборы*. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

6 *Жолковский А. К.* 1) Мемуарные виньетки и другие non-fictions. СПб.; Нижний Новгород: URBI, 2000; 2) Эросипед и другие виньетки. М.: Водолей, 2003; 3) НРЗБ. *Allegro mafioso*. М.: ОГИ, 2005; 4) Напрасные совершенства и другие виньетки. М.: АСТ (Редакция Елены Шубиной), 2015. 5) НРЗБ. Рассказы. М.: Весы, 1991; 6) Звезды и немного нервно. Мемуарные виньетки. М.: Время, 2008.

жественной прозе (их накопилось немало), отмечена близость художественной практики Жолковского его филологическим исследованиям, подчеркнуты специфические свойства его произведений. Интересна в этом отношении статья С. Зенкина¹, который рассуждает о «щегольстве» всякого структуралиста, и Жолковского в частности, его внимании к математическому изяществу, его сосредоточенности на себе, что неизбежно должно привести ученого в лагерь писателей. Вывод справедлив в отношении Жолковского (Зенкин удивительным образом предугадывает появление вслед за статьями вивьеток), но достаточно парадоксален в отношении отечественных структуралистов тартуского происхождения, учитывая их подозрительность к тем представителям филологической науки, кому вдруг вздумалось, набравшись храбрости, издать, например, тощий сборник своих 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 вивьетки.

Неоэстетизм и американо-феноменологический след

Щегольство, изящество, своего рода дендизм, как научный, так и литературный, сближают 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, неслучайно упоминает фигуры, близкие

¹ Зенкин С. С/3, или Трактат о щегольстве // Литературное обозрение. 1991. № 10. С. 36–39.

эстетизму: Оскара Уайльда, Анатоля Франса, Генри Джеймса, тех, кто оправдывал жизнь как эстетический феномен и оценивал ее сквозь призму искусства: сюжетов, образцов, эстетических идеалов. Оскар Уайльд радикально сформулировал эту позицию следующим образом: «Жизнь подражает Искусству куда больше, нежели Искусство подражает Жизни»¹. Существует эстетическое сознание, открывающее новые ценности и горизонты, и сознание обыденное, присваивающее себе открытия эстетического сознания. Жизнь, повседневность объявляется некачественным искусством, вторичным, второсортным, и она должна оцениваться по правилам эстетического.

Жолковский 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 непростительной 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 обсуждение 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 для 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 нас окружает, полагает Джеймс, — искусство, люди, — это персонажи, принадлежащие разным жанрам, а их биографии выстраивают-

¹ Уайльд О. Преступление лорда Артура Сэвила. Повести. Рассказы. Эссе. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 146.

ся в сюжеты сообразно общепринятым литературным моделям. Коммуникативный сбой, разговор глухих, кстати, возникает тогда, когда персонажи неверно «прочитывают друг друга», то есть когда они оказываются слабыми филологами. Тина (Тита), 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 персонажи умели правильно читать тексты и не принимали искусство за реальность¹. 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. Подобный как будто бы чисто структуралистский подход сближает его с эстетизмом. 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 фрагментарен, неэпичен. Подобного рода организация материала скорее присуща 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, неотдели-

¹ Напомним, что в своей статье «Семиотика Тамани» Жолковский анализирует похожий коммуникативный сбой: Печорин и экзотическая героиня также «неверно» прочитывают друг друга. Он видит в ней потенциальную возлюбленную, а она в нем — сыщика.

мый 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 биографию.

Но в данном контексте нам важна именно фрагментарность, фактурность, одержимость конкретной вещью, изъятая 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 переключается 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 Хемингуэю, 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 эстетски 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: повторимость мотивов, сюжетных линий, типов каламбуров.

Виньетки

Рискую 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 закреплён 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, Фолкнер) и его отчим Лев Мазель. Если бы Жолковский сочинял анекдоты, он бы не называл их «виньетками» — 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 самодостаточным произведением, она может только сопутствовать ему. Тот, кто превращает ее в главное, тот, кто делает виньетку самодостаточной, — виртуоз. Таким был, как известно, Обри Бердслей. Таким, по-видимому, следует считать Жолковского.

То, что должно быть орнаментом, дизайном, «гарниром», то, что должно располагаться в начале текста, в конце, по краям, то, что для серьезного читателя необязательно и что этот читатель воспринимает как баловство, оказывается у Жолковского единственным и содержательным. 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 подлинные персонажи, как правило, не люди, а абстракции, сюжеты, парадигмы, инварианты, калам-

буры, приемы выразительности, анаграммы, пуанты. Жолковский не отступает даже тогда, когда, казалось бы, надо отступить, когда речь идет о том, кто ему был дорог: об отце, о М. Л. Гаспарове, А. Д. Синявском.

Интересно и то, что виньетки Жолковского явно укрупняют пропорции, которые обычно свойственны виньеткам, 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 настоящей игре. Но и в первом случае Жолковским движет не желание победить, утвердить свою власть над другим, а скорее создать эффектную ситуацию, стремление насладиться самим процессом. Как персонаж он обладает амбициями победить, но как рассказчик совершенно лишен этих амбиций 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 виньетках 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 персо-

нажах и несхожих ситуациях общее стремление к власти, 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, Л. Я. Гинзбург, Вяч. Вс. Иванов, Ю. М. Лотман, И. 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 вдруг 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».

В самом деле, 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 высказывает гипотезу, увлекающую 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 признается?

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 структуриалистом, и именно это обстоятельство позволяет ему создать новый жанр, предложить новый принцип организации художественного материала и показать жизнь в ее странном филологическом измерении.

Андрей Аствацатуров