

УРОКИ ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ

МУХИ, СЛОНЫ И ГЛАЗА НАБЛЮДАТЕЛЕЙ

О мотиве «(не)различение малого»

1. В одном американском фильме¹ фигурирует

профессор, который сообщает, что его специальность — *red carpenter ants*, «красные муравьи-плотники», а на вопрос, разделяет ли его научные интересы его жена, отвечает, что у нее совершенно другая специальность — *black carpenter ants*, «черные муравьи-плотники».

Эпизод сразу врезался в память и вошел в наш домашний дискурс. Мем действительно роскошный. Я много лет наслаждался им², но на формулировку общего механизма действия этой выразительной конструкции не покушался. Пока не наткнулся на красноречивый параллельный текст — «пирожок»:

пишу в письме на зону мужу
что разлюбила ухожу
и что теперь на зону письма
другому ээку буду слать³

© *sonyushka*

Вроде бы, ничего общего: там — мир профессуры, научные интересы, солидная семья, тут — ээки, зона, домашние разборки; но из-за несходных фабульных оболочек проступает глубинное структурное единство. Юмор оба раза в том, что некие незначительные, на посторонний взгляд, различия (между двумя под-видами муравьев / двумя ээками) кому-то кажутся существенными (разными профессиями / поводом для развода). То есть сопоставляются две точки зрения

Александр Константинович Жолковский (род. в 1937 г.) — профессор Университета Южной Калифорнии. Среди его последних книг — «Поэтика за чайным столом» (М., 2014), «Напрасные совершенства и другие виньетки» (М., 2015), «Блуждающие сны» (СПб., 2016), «Выбранные места, или Сюжеты разных лет» (М., 2016). Лауреат премии журнала «Звезда» за 1997 г. и премии «Белла» за 2013 г. Живет в Санта-Монике, Лос-Анжелесе. Веб-сайт: <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/alikh.htm>.

(энтомолога / жены ээка vs. собеседников профессора / общества в целом), и одна сводится к завышенной оценке различия, а другая — к его недооценке. Какой из них будет отдано итоговое предпочтение, зависит от расстановки целого ряда акцентов.

2. Начнем с того, что в основе конструкции лежит элементарное соотнесение «малого» и «большого». И, конечно, простейшая, сама собой разумеющаяся оценка берет сторону большого:

*Чем больше, тем лучше.
Много — не мало.
Пар костей не ломит.
Высоко сижу, далеко гляжу.
Сила солому ломит.
Хозяин — барин.*

Но в качестве чересчур банальной эта оценка встречает интеллектуальный отпор, тоже широко представленный в формулах народной мудрости⁴; ср. про-вербиальные парадоксы типа:

*Мал золотник да дорог.
Мал да удал.
Маленька собачка, да дом стережет.
Лучше меньше, да лучше.
Много званых, мало избранных.
Несть спасения во многом глаголении.
Гора родила мышь.
«Маленький большой человек» (название американского фильма).*

Парадоксальный симбиоз малого с большим, а часто и торжество этого малого — ядро множества характерных сюжетов. Вспоминаются:

Давид — победитель Голиафа;
голландский мальчик, пальцем затыкающий дырку в плотине и спасающий от наводнения всю страну;
300 спартанцев, задерживающие многотысячное войско персов в Фермопильском ущелье;
маленький Маугли, успешно скрывающийся от Шер-Хана в пещере, вход в которую слишком узок для рвущегося в нее страшного тигра;
первый астронавт, ступающий на Луну со словами, что *этот маленький шаг одного человека — огромный шаг для всего человечества*;
строки пушкинской «Полтавы»: *В качалке, бледен, недвижим, Страдая раной, Карл явился <...> Вдруг легким манием руки На русских двинул он полки*⁵;
толстовский Иван Ильич, смертельная болезнь которого начинается с незначительной травмы при занятии незначительным бытовым делом.

Эта излюбленная художниками конструкция сродни самой природе искусства⁶, которое состоит в том, чтобы *для звуков жизни не щадить* и силой чего-то вроде бы малого — кисти, резца, мимики, слова, метафоры, *точки, поставленной вовремя* (Бабель) — одерживать верх над превосходящими силами власти, общества, культурной инерции и даже Времени.⁷ В пользу такого мета-текстуального

объяснения говорит обилие конструкций, где решающую роль играет словесный элемент.

Древнейший случай — библейский эпизод с тестом на правильное произнесение слова «шибболет» («поток воды»):

«И перехватили Галаадитяне переправу чрез Иордан от Ефремлян, и когда кто из уцелевших Ефремлян говорил: „позвольте мне переправиться“, то <...> говорили ему: не Ефремлянин ли ты? Он говорил: нет. Они говорили ему „скажи: шибболет“, а он говорил: „сибболет“, и не мог иначе выговорить. Тогда они, взяв его, заколали у переправы чрез Иордан. И пало в то время из Ефремлян сорок две тысячи (Суд. 12, 5—6)».

Поистине, наглядная иллюстрация принципа *для звуков жизни не щадить!*

А в программной модернистской повести «Подпоручик Киже», принадлежащей перу одного из вождей русского формализма,

мелкая бюрократическая описка, вызывает к жизни заглавного героя, и его карьера, женитьба, а там и смерть наглядно демонстрируют власть Слова.⁸

Итак, амбивалентность оценок («чем больше, тем лучше» или «лучше меньше да лучше»?) заложена уже в ядерном мотиве «малое vs. большое». Присмотримся поближе к двум сюжетам, с которых начали.

3. Текст пирожка был приведен полностью, но в нем — ввиду лаконичности жанра — многие детали оставлены за кадром, и их приходится эксплицировать.

Героиня, от лица которой ведется рассказ, покидает мужа ради другого, тоже эка. На немудреный читательский взгляд, различия между ними пренебрежимо малы: ну, еще один безликий преступник в стандартной тюремной одежде где-то там на зоне. Да, судя по всему, женщина лично с ним не знакома — с ним, как и с мужем, она общается лишь по переписке. (Это, кстати, распространенный в жизни и искусстве готовый мотив: «вольная женщина начинает переписываться с заключенным, чтобы морально поддержать его, что иногда приводит к браку».) Подчеркнуто однообразны также сами поступки героини и их словесное оформление: *пишу в письме на зону мужу — на зону письма другому эку буду слать*.

В результате все соответствующие различия предстают иллюзорными, что эффектно контрастирует с вызываемым ими жизненно важным решением героини, образуя связку «малое => большое». Решение героини всячески «укрупняется». Так, оно подается самым возвышенным образом — как честное признание в письме, не вынужденное обстоятельствами, а продиктованное верностью идеалам подлинной любви: *пишу, разлюбила, ухожу*. Особенно приподнято — и комично — звучит это *ухожу*, поскольку уходить в прямом житейском смысле надобности нет: муж в лагере, новый возлюбленный тоже (скорее всего, на той же зоне), она у себя дома, на воле, так что уход этот — чисто символический, но тем самым еще более принципиальный, «большой».

Между прочим, «бросание женщиной, оставшейся на свободе, мужа или дружка, получившего срок» — известный мотив, отраженный в блатном фольклоре, ср.:

Не пишет она и не ждет,
И в светлые двери вокзала —

Я знаю — встречать не придет,
Как это она обещала.

Прощай, моя мать и жена,
Прощайте, любимые дети...

«Ванинский порт»⁹

Но в нашем пирожке речь идет не о предательстве со стороны жены-эгоистки, а о благородной мотивировке, заимствованной из романтической культуры высоких, высоких отношений, — опять чем-то «большом»!

Каков же общий баланс оценок? Смешна или свята (Толстой о чеховской «Душечке») готовность героини разбираться в сортах зэковского материала? Пирожки — издевательский жанр, герои которого изображаются тупыми идиотами; осмеивается и разборчивая героиня этого эпистолярного романа. Но некоторый флер «утонченности» на ее поведение, несомненно, набрасывается.

В пирожке действуют три персонажа. Носителями проблематизируемого малого различия являются двое зэков, носителем же его высокой оценки выступает жена одного из них, а низкая его оценка представлена как бы самоочевидным общепринятым мнением, подкрепленным тонкостями текстовой структуры. То есть впрямую дается лишь повышенная — смехотворно утонченная — оценка различия.

Сюжетная ситуация вокруг муравьев-плотников сложнее, и некоторые ее аспекты были опущены в нашем первоначальном изложении.

Действие происходит на вилле писательницы, которая приютила несколько человек, переживших теракт, в том числе девочку, потерявшую при взрыве родителей. Писательница, в свое время тоже сирота, прожившая тяжелую жизнь, пытается решить, отдавать ли девочку в семью ее дяди, профессора Риверсмита, приехавшего за ней из Штатов. Однако тот, хотя и рассуждает на высокую тему о сходстве муравьиных коллективов с человеческими, предстает бездушным сухарем и девочку в конце концов не забирает.

Основных актантов шесть: писательница, девочка, профессор, его жена, красные и черные муравьи-плотники (в одном эпизоде фильма муравьи «оживают»: профессор проявляет интерес к реальным муравьям, правда, другого вида, на дорожке парка). Незначительность различий между двумя подвидами муравьев подчеркивается как почти полным совпадением их длинных наименований, так и миниатюрностью самих насекомых.¹⁰ Носителями оценок выступают профессор и писательница. В фокусе не столько энтомологические тонкости, сколько сомнения в годности бездетной четы честолюбивых профессионалов на роль приемных родителей, поскольку научная их утонченность прочитывается писательницей как душевная черствость. Получаем трехступенчатую схему приравнений:

(1) мелкие различия между мелкими насекомыми => (2) представление об этих различиях как крупных => (3) мнение об этом представлении как «мелком» по сравнению с подлинно «крупными» ценностями.

На глубинном уровне так же трехступенчата и структура пирожка, только там третий компонент не представлен персонажно: он опущен и подразумевается.

4. Любопытным образом, в обоих случаях речь идет о семейных связях и в обоих, хотя по разным соображениям, утонченность различения морально подрывается. Примечательно также, что в обоих сюжетах акцентируется количественный показатель (масштаб различий), но не качественный: нет того, чтобы один из различаемых объектов (подвид муравьев, зэк) был «правильным, лучшим», а другой — «неправильным, негодным» (даже если по сюжету один зэк предпочитается другому).

Иначе обстоит дело в истории с шибболетом и вообще в широком классе сюжетов, основанных на тестах, требующих не просто видеть тонкие различия, но и делать правильный выбор. Впрочем, оба типа можно привести к общему знаменателю, если переопределить завышенную оценку незначительных различий (например, между подвидами муравьев) как неспособность пройти тест на отличие важного (внимания к людям) от неважного (знаний о муравьях).

В сюжетах с тестами способность к различению, конечно, не подрывается, а вознаграждается. Классический пример — андерсеновская сказка о принцессе на горошине.

«Жил-был принц, и хотелось ему взять за себя тоже принцессу, только настоящую <...>

Раз вечером <...> дождь лил как из ведра <...> У ворот стояла принцесса <...> Вода бежала с ее волос и платья прямо в носки башмаков и вытекала из пяток, а она все-таки уверяла, что она настоящая принцесса!

„Ну, уж это мы узнаем!“ — подумала старая королева <...> и пошла в спальню. Там она <...> положила на доски горошину; поверх горошины постлала двадцать тюфяков, а еще сверху двадцать пуховиков. На эту постель и уложили принцессу на ночь.

Утром ее спросили, как она почивала.

— Ах, очень дурно! <...> Я лежала на чем-то таком твердом, что у меня все тело теперь в синяках! <...>

Тут-то все и увидали, что она была настоящей принцессой! Она почувствовала горошину через сорок тюфяков и пуховиков, — такую деликатную особой могла быть только настоящая принцесса. И принц женился на ней».¹¹

Здесь сама миниатюрность горошины воплощает мотив незначительного различия, то есть, выражаясь строго, различия между ее наличием и отсутствием, и принцесса доказывает свою аристократическую утонченность, всем телом продемонстрировав способность различать.

Микроскопичность горошины, и, значит, разборчивость принцессы, гиперболизирована с помощью сорока тюфяков и пуховиков. А подлинность ее реакции удостоверена ее неведением об испытании.¹² Еще один выразительный штрих — изначально жалкий вид принцессы, которой, тем не менее, предстоит оказаться настоящей. Интересно, что и этот сюжет строится вокруг семейной темы: пройдя тест, героиня докажет свой аристократизм, что позволит ей выйти за принца.

Знаменитый мем на тему «аристократической утонченности» — фраза-тест Джеймса Бонда «Shaken, not stirred» о приготовлении любимого коктейля: взбалтывать — правильно, размешивать — нет. А хрестоматийный «провал различения» находим в крыловской басне «Любопытный»:

Какие бабочки, букашки,
Козявки, мушки, таракашки! <...>

Какие крохотны коровки! <...>
Есть, право, менее булавочной головки!»
«А видел ли слона? <...>
Я чай, подумал ты, что гору встретил?» — <...>
«Ну, братец, виноват:
Слона-то я и не приметил».¹³

Здесь сюжет — посещение *Кунсткамеры*, то есть «научного» учреждения; герой — *любопытный*, то есть типовой персонаж с претензиями на способность различать; объекты его успешной различительной деятельности — насекомые; недвусмысленный провал — игнорирование «провербиально большого» (*слона*). Этот провал представляет собой не простую промашку нелепого персонажа, а проявление его несоответствия честолюбивой роли *любопытного* — любителя знаний, как бы естествоиспытателя, почти профессора. И причиной комического провала служит именно его когнитивная неадекватность, а не какие-нибудь страсти или моральные изъяны, искажающие его восприятие, как, например, в известной притче о сучке и бревне из Нагорной проповеди (*Мат.*, 7, 3), скабрёзно заостренной юным Пушкиным:

В чужой соломинку ты видишь,
А у себя не видишь и бревна.
«От всенощной вечер идя домой...»¹⁴

5. Тест на различение не всегда организуется специально (как в сказке Андерсена), — он может возникать и «естественно», по ходу событий (как в басне Крылова). Рассмотрим несколько невольных провалов с сильным вербальным компонентом типа шиболет. Начнем с анекдота о

гое, спешащем жениться на еврейке и срочно подвергающем себя кастрации; узнав, что произошло, он задним числом соглашается, что, пожалуй, да, *обрезание* — *более точный технический термин*.

Налицо опять брачная тема и искажающее действие страстей, причем герой вроде бы всего лишь путает слова, а на самом деле не проходит инициацию в качестве еврея и брачный тест на мужественность.

Сходный сюжет (но на этот раз не на сексуальной, а на слегка скатологической основе) —

анекдот советских времен о счастливом покупателе дефицитного немецкого товара — унитаза, каковой оказывается состоящим из двух палок; в ответ на претензии покупателя продавец разъясняет, что тот недопонял — унитаз *не немецкий, а ненецкий*, и это полный комплект: «Одну палку вы втыкаете в снег, чтобы вас не снесло ветром, а другой отбиваетесь от волков».

Немецкий и *ненецкий* противопоставлены всего одним фонетическим признаком: губной смычный назальный [m] vs. зубной смычный назальный [n] (вспомним минимальную цветовую и словесную оппозицию *red/black carpenter ants*). А отрицательная частица *не*, подключающаяся к этой паре слов, выявляет и акцентирует их квази-отрицательность, а главное, доводит их каламбурное фонетическое сходство до скороговорочной непроизносимости

(= неразличимости): **ненемецкийаненецкий*. Таково малое, за которым стоит большой фактический контраст (между желанным импортом и жалкой отечественной продукцией) и еще больший метафорический (между европейским домашним комфортом и завьюженными просторами дикого Севера). Этот метафорический, «воображаемый» эффект создается в три приема: герой рассчитывает на «шикарное воображаемое немецкое» => получает «жалкое реальное ненецкое» => шокирован «ужасным воображаемым ненецким».

Поскольку речь зашла о каламбурах, скажем, что это распространенный подтип сочетания незначительных словесных различий со значительными смысловыми. В оптимальном случае словесные различия сводятся к нулю: означаемые совпадают полностью, а означающие расходятся очень далеко. Ср. лимерик:

There was a young maid from Madras
Who had a magnificent ass;
Not rounded and pink,
As you probably think —
It was grey, had long ears, and ate grass.¹⁵

[Жила-была девушка из Мадраса / С великолепной/ым *ass*; / [Н]о не круглой/ым и розовой/ым, / Как вы наверняка подумали, — / Он был серый, имел длинные уши и ел траву.]

Ключевое слово *ass* выступает последовательно в двух своих значениях, «задница» и «осел», так что читатель сначала проваливает шибболетный тест — впадает в грех неразличения, да еще и с порнографическим оттенком, а затем вынужден выслушивать назидательные разъяснения по поводу необоснованности своих непристойных фантазий.

Мотив «(не)различения» естественно предрасполагает к «игре воображения».

6. Драматический сюжет с провалом испытания находим в научно-фантастическом рассказе Рэя Брэдбери «И грянул гром».¹⁶

Отправившись в далекое прошлое охотиться на тираннозавра, герой нарушает правило турфирмы: в страхе перед чудовищем он сходит со специально проложенной тропы и раздавливает бабочку, что, как оказывается по возвращении, запустило цепь исторических изменений, приведших к незначительному изменению орфографии (вербальный компонент!), победе реакционного кандидата в президенты и, соответственно, ужесточению правил, так что за свое мелкое нарушение герой должен поплатиться жизнью.

Прочитую красноречивые фрагменты финального эпизода:

«[Б]росалось в глаза объявление на стене <...> которое он уже читал сегодня, когда впервые вошел сюда. Что-то в нем было не так.

А/О СОФАРИ ВОВРЕМЕНИ <...>
ВЫ ВЫБЕРАЕТЕ ДАБЫЧУ
МЫ ДАСТАВЛЯЕМ ВАС НАМЕСТО
ВЫ УБЕВАЕТЕ ЕЕ

Экельс <...> стал <...> скрести грязь на башмаках. Его дрожащая рука подняла липкий ком.

— Нет, не может быть! Из-за такой малости... Нет!

На комке было отливающее зеленью <...> пятно — бабочка, очень красивая... мертвая <...> Изящное маленькое создание, способное нарушить равновесие, повалились маленькие костяшки домино... большие костяшки <...> соединенные цепью неисчислимых лет, составляющих Время <...>

— Кто вчера победил на выборах? <...>

— Дойчер <...> железный человек! <...>

[Экельс л]ежал <...> дрожа, и ждал. Он отчетливо слышал <...> как Тревис поднимает ружье <...> И грянул гром».

Здесь «игра воображения» узаконена самим жанром повествования. При этом акцент делается не на интеллектуальной неспособности к различению, а на игнорировании мелочей, продиктованном сильными чувствами, в данном случае страхом (вспомним сильные эмоциональные мотивировки в случаях с кастрацией/ обрезанием и мечтой об импортном товаре). Что же касается вопроса о явности / неявности испытания, то архетипическое нарушение запрета (сходить с тропы) можно считать провалом вполне эксплицитного теста.

Совершенно сознательное игнорирование тонких различий под действием обуревающего желания (на этот раз — мечты о судьбоносной избранности) лежит в основе того эпизода «Войны мира» (III, 1, XIX), где

Пьер Безухов, желая уверить себя, что, согласно апокалиптической нумерологии, именно ему суждено избавить мир от Наполеона, подгоняет сумму букв своего имени под заданную цифру (= «число зверя» 666) ценой мелких нарушений французской орфографии (опять буквы!) — описывает себя как *l’Russe Besuhof* (вместо *Le Russe Besouhoff* или *Comte Pierre Besouhoff*).¹⁷

Примечательно сочетание изощенной техники вычислений с насилием над языковой нормой: в терминах знакомых нам категорий «аристократическая/ научная / словесная утонченность vs. душевные/ экзистенциальные ценности» здесь имеет место амбивалентное — до смехотворности — совмещение того и другого.

7. Парадоксальное сочетание чувствительности к малому с неумением отличить его от большого доводится до максимума в рассказе Эдгара По «Сфинкс».¹⁸

Рассказчик, напуганный эпидемией холеры и начитавшись книг, которые «вызва[ли] к жизни ростки наследственных суеверий, таившихся в душе», сидя у окна, замечает страшное чудовище,двигающееся по дальнему холму; следует его подробное описание. Рассказчик «страшно взволнован, так как счита[ет], что это видение — или предвестник [его] смерти, или <...> симптом начинающегося сумасшествия». Друг успокаивает его: за чудовище он принял безобидное насекомое.

Налицо знакомое нам влияние эмоциональных факторов на различительные способности персонажа, предающегося гротескному раздуванию малого, в роли которого опять выступает насекомое и даже бабочка (как в рассказе Брэдбери¹⁹), — буквально делает из мухи слона.

Отметим тщательно прочерчиваемые сходства между малым и большим.

«[О]днажды <...> мы сидели вместе в той самой комнате, откуда я увидел чудовище <...>. Совпадение места и времени побудило меня рассказать [другу] о странном явлении.



Выслушав меня <...> он расхохотался <...> В эту минуту я снова отчетливо увидел вдали чудовище и с криком ужаса указал на него своему другу. Он <...> уверял, что ничего не видит <...> [и] принялся <...> расспрашивать меня о внешнем виде фантастического существа. Когда я обстоятельно описал его, он <...> со спокойствием <...> вернулся к прерванному разговору <...>

— Если бы вы не описали мне чудовище так подробно, я <...> не смог бы вам объяснить это явление <...> [П]озвольте прочесть вам из этого учебника описание бабочки, принадлежащей к семейству сфинксов, или бражников <...>:

„Две пары перепончатых крыльев бабочки покрыты мелкими цветными чешуйками, отливающими металлическим блеском; жевательный аппарат имеет вид свернутого хоботка, образованного вытянутыми в длину челюстями, по бокам которого находятся зачатки жвал и изогнутые щупики; нижние крылья скреплены с верхними крепким волоском; усики имеют вид удлиненных призматических отростков; брюшко заостренное. Сфинкс Мертвая Голова является иногда предметом суеверного ужаса среди простого народа вследствие издаваемого им скорбного звука и изображения черепа на груди“ <...>»

Это описание во всем, кроме размеров, вторит ранее приведенному описанию чудовища, утраившего рассказчика, отчасти натурализуя его ошибку. И, что особенно интересно, в роли единственного «маленького отличия» выступает «гигантская разница в размерах».

Основную фабульную мотивировку ошибочного восприятия малого рассказчиком формулирует в финале его ученый друг:

«— [Г]лавным источником ошибок при любых исследованиях является склонность человека придавать недостаточное или чрезмерное значение исследуемому предмету в зависимости от расстояния до этого предмета [, которое] <...> часто определяется неверно <...> Тут он <...> наклонился к окну в той же позе, в какой я сидел в ту минуту, когда увидел «чудовище».

— Ага, вот и оно! <...> Однако оно вовсе не так огромно и находится не так далеко, как вы вообразили. Дело в том, что оно взбирается по нити, протянутой пауком вдоль окна, и длина „чудовища“ <...> равна примерно одной шестнадцатой доле пяди, а расстояние от него до моего зрачка также составляет около одной шестнадцатой доли пяди».

По откровенно обнажает игру с точками зрения и причудами воображения. Ее возможность заложена уже в самом мотиве различения: (не) различает кто? почему? при каком угле зрения? И здесь этот оптический потенциал использован вовсю — положен в основу композиции: провозглашение научной программы (= «теории перспективы») одним из персонажей совмещено с ее реализацией в финале.

Носителями обеих установок — на переоценку малого и на его недооценку — выступают у По читатели книг, интеллектуалы. И правым оказывается более «научно» настроенный персонаж, друг рассказчика, тогда как «экзистенциально озабоченный» рассказчик предстает рабом страхов и суеверий (которые черпает в том числе из книг), — ситуация, обратная к истории с профессором, муравьями и девочкой. Такое торжество персонажа, владеющего исследовательской методикой, в частности теорией точек зрения, хорошо согласуется с занятиями Эдгара По литературной критикой и даже теорией.

Вербальный компонент испытания в рассказе практически отсутствует. Но одному словесному эффекту отведена важная роль: терминологическое название бабочки, *Сфинкс*, с его коннотациями не только «страха», но и «загадки», вынесено в заглавие рассказа. Загадка — частый двигатель сюжета, и здесь загадочным почти до самого конца остается самый смысл заглавия.

Интересная стилистическая проблема возникает при сопоставлении перевода с оригиналом. Приведенное выше описание бабочки изобилует уменьшительными формами: *чешуйки, хоботок, щупики, волосок, усики, брюшко*; этимологически уменьшительно и само слово *бабочка*. Английская морфология не так щедра на уменьшительность, и в оригинале ничего подобного нет, ср.:

«Four membranous wings covered with little colored scales of metallic appearance; mouth forming a rolled proboscis, produced by an elongation of the jaws, upon the sides of which are found the rudiments of mandibles and downy palpi; the inferior wings retained to the superior by a stiff hair; antennae in the form of an elongated club, prismatic; abdomen pointed, The Death's-headed Sphinx has occasioned much terror among the vulgar, at times, by the melancholy kind of cry which it utters, and the insignia of death which it wears upon its corslet».²⁰

На первый взгляд переводчик прав, всячески педалируя «малость». Но это идет вразрез с тщательно выдержанным в оригинале текстуальным сходством между реальной бабочкой и воображаемым чудовищем. Можно полагать, что, если бы По было важно не сходство, а контраст, он нашел бы в английском языке соответствующие средства.

8. Распространенный вариант нарратива, построенного на переходе от ошибок в осмыслении незначительных различий к их правильному истолкованию, — детективный жанр (основателем которого был недаром тот же Эдгар По). Его герой, гениальный сыщик, обращает внимание на мелкие нестыковки, двусмысленные детали, в частности каламбурные оговорки, и таким образом восстанавливает подлинную картину преступления, радикально отличную от воображаемой другими банальной версии.

Примеры у всех на слуху, ограничусь негативной мета-вариацией на эту тему в набоковском «Отчаянии».

Герман, претендующий на лавры художника в жизни, решает совершить идеальное преступление: убить случайно встреченного им собственного двойника, выдать его смерть за свою и получить страховку. Однако он попадает, так как «двойник» оказывается совсем на него не похожим.

Свой излюбленный сюжет о проблематике (жизне)творчества Набоков положил здесь на иронически отрефлексированную канву полицейского жанра с его интересом к различению малого, за которым стоит большое (таков исходный смысл глагола *detect* «замечать, выявлять, различать, раскрывать»). Герман проваливается и как преступник, и как художник: воображая, будто владеет обязательной в искусстве магией «чуть-чуть», он, однако, принимает большие различия (во внешности) за малые. Впрочем, Набоков заставляет его промахнуться и традиционным образом — в малом, оставив на месте преступления красноречивую улику.

9. В «Отчаянии» провал, как в большинстве диагностических случаев, совершенно однозначен. Но иногда связка «малое => большое» подается с изрядной дозой амбивалентности, — дьявол иронии охотно скрывается в деталях, присущих топосу «малого» по определению.

В песенке Джорджа и Айры Гершвинов «Let's Call the Whole Thing Off», исполняемой на два голоса²¹,

влюбленные обсуждают, не отменить ли им (*call off*) их любовную связь ввиду диалектных различий в произношении английских слов [для простоты: «ты любишь *томЕЙ-то* — я люблю *томАто... номЕЙто* — *номАто... лЭфтер* — *лАфтер*» и т. д.], но осознают, что нужны друг другу, и решают «отменить отмену»: *For we know we need each other So we better call the calling off off!*

Можно надеяться, что любовь окажется важнее мелких различий, причем опять словесных, шибболетных.

На опасности игнорирования мелких вербальных различий строится сатирический видеоклип времен Рейгана:

Престарелый президент тянет дрожащий палец то к одной, то к другой из двух больших кнопок над постелью: *NURSE*, «медсестра», и *NUKE* «ядерная бомба». Сенильное невнимание к различию в одну-две буквы может погубить всю жизнь на планете. Сюжет, как и предыдущий, остается открытым.

Неоднозначна и знаменитая сцена в IV действии «Пигмалиона» Бернарда Шоу:

Продемонстрировав на великосветском приеме владение безупречным английским, Элайза возвращается в дом профессора Хиггинса, где она жила во время обучения, и горестно задумывается о своем будущем. Профессор не обращает на нее внимания, самодовольно упиваясь успехом своего лингвистического эксперимента и будучи озабочен лишь поисками своих ночных туфель. Элайза бросает в него этими туфлями и, впад в свою прежнюю ипостась плебейки, произносит неграмотное: *...them slippers!* Профессор негодуя поправляет ее: *Th o s e slippers!*²²

Как и в ряде предыдущих случаев, за формальной (научной, аристократической, профессорской) утонченностью скрывается душевная черствость.²³ Пьеса заканчивается на неопределенной ноте, — поженятся ли герои, остается неясным (опять семейная тема).

На амбивалентность работают несомненные достоинства профессора-фонетиста. Пьеса названа «Пигмалион», но по сути представляет собой, если перефразировать известную формулу К. Чуковского, шибболет, сыгранный на органе.

В начальной сцене Хиггинс поражает случайных встречных умением по их выговору (= малому) точно определить географию их происхождения/проживания (= большое). По ходу пьесы он доказывает свою способность выдать плебейку (малое) за аристократку (большое) путем языкового тренинга, причем этот тренинг (казалось бы, нечто малое, — Элайза удивляется, что ее обучение родному английскому будет дороже обучения иностранному, французскому) дается как долгий и трудоемкий (большой). Наградой героине становится как социальное, так и человеческое признание: профессор наконец видит в ней не только объект научного эксперимента (вспомним муравьев), а в остальном ничтожество, но и достойного человека/желанную женщину (вспомним осиротевшую девочку).

10. Пример амбивалентной трактовки тонких различий являет филологическая — и очень мета-текстуальная — история «Так смеялись!», рассказанная Л. Осповатом; приведу ее полностью, косыми чертами помечая стрококоразделы авторского верлибра.²⁴

Натан Эйдельман / со вкусом рассказывал, / как его петербургский / знакомый / Владислав Михайлович / Глинка, / писатель / и феноменальный / знаток старины, / имперских реалий, / спросил, / читал ли Натан / повесть Титова / о Лермонтове — / «Лето на водах». // Натан похвалил / эту повесть. / — Ну, что вы! — воскликнул / Глинка. — Там Лермонтов / застегивает мундир / на все крючки, / тогда как известно, / что приказом императора / от такого-то числа / такого-то месяца / такого-то года / крючки на мундирах / были заменены / костыликами! — / И добавил: / — Мы с женой / так смеялись!

Провал различения состоит здесь в упоминании неправильных *крючков* вместо правильных *костыликов*, но дело на этот раз не вшиболетной промашке (при всей лексической экзотичности *костыликов*), а в фактической недостоверности описания. Причем, как и в истории с муравьями-плотниками, незначительны не только различия между объектами, но и сами их размеры, подчеркнутые уменьшительностью наименований (*крючков* и *костыликов*, особенно последних).

На обострение незначительности работает еще одна деталь конструкции, до сих пор нам не встречавшаяся, — параметр времени (*приказом... от такого-то числа такого-то месяца такого-то года*). Применительно к муравьям это могло бы выразиться в объявлении предметом совершенно разных научных дисциплин, скажем, поведения одних и тех же красных муравьев-плотников, но в весеннее и в летнее время.

Дополнительным эффектом является нарративная, в частности персонажная, многослойность конструкции:

Император в определенный исторический момент распоряжается заменить крючки костыликами — реальный Лермонтов пользуется этими исторически достоверными застежками — незадачливый литератор ошибочно подменяет их крючками — уникальный знаток реалий и его жена смеются над этой ошибкой — ее не замечает уважаемый историк — знаток реалий указывает ему на его промах — уважаемый историк рассказывает об этом другу-филологу — тот повествует об этом читателю.

В чем же функция такой многослойности? Полагаю, что не только в нарочитом продлении повествования о мелочах и откладывании эффектной концовки, но и в подрыве достойной, казалось бы, установки на научную — историческую и филологическую — точность. Неразличением тонкостей грешит здесь не только беллетрист, которому это может быть простительно, но и эрудированный историк, который охотно (*со вкусом*) рассказывает об этом, давая молчаливо солидаризирующемуся с ним будущему мемуаристу возможность с удовольствием пересказать это в своей книге. В результате, смешным предстает не столько неразличение тонкостей, сколько смех узкого специалиста по этому поводу.²⁵ Причем, в отличие от других случаев подрыва утонченности, никакие экзистенциальные, душевные и т. п. ценности ей не противопоставляются, — работает чисто повествовательная ирония.

11. Мой последний пример — знаменитый пушкинский казус с Арпачаем в «Путешествии в Арзрум».

«Перед нами блистала речка, через которую должны мы были переправиться. Вот и Арпачай, — сказал мне казак. Арпачай! наша граница! <...> Я поскакал к реке с чувством неизъяснимым. Никогда еще не видал я чужой земли. Граница имела для меня

что-то таинственное; с детских лет путешествия были моею любимую мечтою. Долго вел я потом жизнь кочующую, скитаясь то по Югу, то по Северу, и никогда еще не вырвался из пределов необъятной России. Я весело въехал в заветную реку, и добрый конь вынес меня на турецкий берег. Но этот берег был уже завоеван: я все еще находился в России».²⁶

Незначительное пространственное различие (= речка, легко пересекаемая вброд) сопряжено с большими экзистенциальными различиями: это государственная граница, за пределы которой всегда хотел, но никогда не мог выехать повествователь, что подчеркивается целой серией эмоциональных, пространственных, возрастных, временных и событийных мотивов. И вот, о чудо, различием оказывается возможно пренебречь во имя «большой» экзистенциальной ценности — *любимой мечты* (вспомним Пьера Безухова). Но нет; в дело вступает (как и в случае с костыликами, кстати, это эпоха правления того же императора) временной параметр: граница — уже не граница (даже этого незначительного различия больше нет), а часть российской территории (тем сильнее действует более мощный фактор).

Дополнительный фокус по сравнению с предыдущим примером — в том, что различие и неразличие совмещены — причем одновременно! — в сознании одного и того же персонажа-рассказчика. Форсируя реку, он уже знает о смене границы, но ради риторического эффекта скрывает это от себя и от читателя до конца абзаца.

В результате огромный хронотопический разброс (детские годы, долгая кочевая жизнь, юг и север, вся необъятная Россия) накладывается на узкую полосу времени и пространства в виде иллюзорной государственной границы. При этом временной параметр (Арпачай до и после завоевания турецкого берега) не только акцентирует незначительность различия, но и организует повествование (применен известный нарративный троп выдачи воображаемого поворота за фактический²⁷).

12. Мы рассмотрели серию вариаций на тему «(не)различия малого, чреватого большим». Наметим выводы.

Уже основные параметры этого мотива определяют его фундаментальность для художественного дискурса:

— литература строится на работе со сходствами и отличиями; можно сказать, что если она чему и учит, то прежде всего искусству различать;

— характерной особенностью художественной риторики является сосредоточение внимания на значимых деталях, то есть на малом, но играющем, как оказывается по ходу текста, большую роль;

— противопоставление малого и большого означает применение важнейшего приема выразительности — контраста;

— а сведение противоположностей в связную конструкцию, вплоть до упаковки их в единый готовый предмет, достигается с помощью второго важнейшего приема — совмещения.

Этим набором базовых параметров определяется мощный потенциал данного мотива, проявляющийся в разнообразии его выразительных воплощений:

— гиперболизации малого в виде миниатюрных объектов (муравьев, бабочек, крючков, горошин, букв алфавита) и большого — в виде огромных животных (слонов, динозавров, сфинксов) и могучих властителей (президентов, императоров);

— гиперболизации сходств и различий, в частности — введением параметра времени и акцентом на вербальных тонкостях;

— разработке контрастов и совмещений малого и большого — проецированием их на самые разные сферы действительности;

— фабульном развертывании «различения» — в ситуации узнавания, игры фантазии, опровержения, когнитивного провала, обучения и т. п., с использованием как реальных, так и ментальных поворотов;

— нарративном развертывании различения — в сложную организацию точек зрения с участием одного, двух или множества лиц;

— использовании набора соответствующих типовых персонажей: занудных профессоров, комичных простаков, подлинных или мнимых аристократов и аристократок, честолюбивых мечтателей, беспомощных девушек, властных фигур, моральных авторитетов и др.

Смысловые аспекты очерченной художественной арматуры определяют довольно устойчивый семантический ореол нашего мотива. Его основные компоненты —

важность малого, испытания, утонченность, аристократизм, ученость, невежество, педантизм, оригинальность восприятия.

Плюс — все то, что вовлекается в диагностирующее взаимодействие с этими семами:

широкие просторы; долгие годы, далекие эпохи; сильные страсти, страхи; мечты, воображение; фантастика, творчество, жизнетворчество; наука, профессорство, энтомология, филология; инициация, кастрация, секс; любовь, семья, светская жизнь; государство, власть, политика; торговля; война, ядерное оружие; преступность, тюрьма; эпидемии; сфера языка; жизнь, смерть.

В результате разнообразные реализации мотива предстают макрокосмом, явленным в капле «малого».

За замечания и подсказки автор благодарен Михаилу Безродному и Игорю Пильщикову.

¹ «My House in Umbria» (2003), реж. Ричард Лонкрейн.

² И даже пересадил его — *mutatis mutandis* — в свой рассказ («Гипсовая десничка») про чету пушкинистов: муж занимается неосуществленными проектами классика, а жена — незавершенными; см. А. Жолковский. Осторожно, тренажник! М., 2010. С. 475—487 (http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2008/7/zh-pr.html).

³ См.: Пирожки. Альманах. СПб., 2013. С. 339.

⁴ О принципиальной двусмысленности всякого национального пословичного корпуса см. классическую работу: Г. Пермяков. Пословицы и поговорки народов Востока. М., 1979.

⁵ В итоге Карл потерпит поражение, но в данном эпизоде малый жест приводит в движение целую армию. На тему малости работает и каламбурная связь имени *Карл* со словом *карлик* (ср. образ *карлы Черномора* в «Руслане и Людмиле»), а также систематическое противопоставление Карла — *могуществу* Петру: *Он мальчик бойкой и отважный <...> Но не ему вести борьбу С самодержавным великаном.*

⁶ Феномен художественного приравнивания «малого» и «большого» рассматривался в двух моих ранних статьях: «Об усилении» и «Deus ex machina» // А. Жолковский. Блуждающие сны: Статьи разных лет. СПб., 2016. С. 307—314, 315—325.

⁷ Ср.: «Метафоризм — естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач. При этом несоответствии он вынужден <...> объясняться мгновенными <...> озарениями. Это и есть поэзия»; см. Б. Л. Пастернак. Замечания к переводам Шекспира // *Он же*. Полн. собр. соч. В 11 т. М., 2004. Т. 5. С. 73.

⁸ Одновременно выписывается из жизни другой персонаж, поручик Синюхаев. Не исключено влияние повести Тынянова на фильм-дистопию «Brazil» (1985; реж. Терри Гиллиам): там муха, упавшая с потолка на машинописный текст, порождает опечатку, приводящую к аресту и смерти одного персонажа (Баттла) вместо другого (Таттла). Впрочем, оба сюжета могут восходить к «Золотому горшку» Гофмана, где клякса, поставленная переписчиком, вызывает серию чудес, завершающихся его превращением в неподвижную фигурку в стеклянной банке. О мотиве «кляксы» см.: К. Богданов. Из истории клякс. Филологические наблюдения. М., 2012. С. 62–63.

⁹ См.: «В нашу гавань заходили корабли». Песни / Сост. Э. Успенский, Э. Филина. М., 1996. С. 92. Известны и другие варианты этого фрагмента.

¹⁰ В моем рассказе тоже незначительна не только разница между ненаписанным и недописанным Пушкиным, но и ценность обоих типов произведений.

¹¹ Перевод А. В. Ганзен; см. Г.-Х. Андерсен. Сказки и истории. М., 1956. С. 25.

¹² Не подозревали об испытании и Ефремяне, которым предлагалось сказать не отдельное слово «шибболет», которое они в таком случае могли бы произнести правильно, а ситуативно осмысленную фразу: «Дайте перейти поток воды».

¹³ См.: И. А. Крылов. Полн. собр. соч. В 3-х тт. М., 1945. Т. 3. С. 95.

¹⁴ См.: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. В 16 тт. Т. 1. М., 1937. С. 283.

¹⁵ См.: The Limerick. 1700 examples, with notes, variants and index / Ed. by G. Legman. New York, 1964. P. 325.

¹⁶ Ray Bradbury, «A Sound of Thunder»; ниже используется перевод Л. Жданова (<http://raybradbury.ru/library/story/52/8/1/>).

¹⁷ Л. Н. Толстой. Собр. соч. В 14 тт. М., 1951. Т. 6. С. 82.

¹⁸ См. перевод Ф. Левина (<https://www.skeptik.net/skeptiks/sfinks.htm>). «Сфинкс» был любимой новеллой Юрия Олеши, с восторгом пересказавшего ее сюжет в своем эссе «В мире» (см.: Ю. Олеша. Избр. соч.. М., 1956. С. 345).

¹⁹ Не исключена более или менее сознательная опора Брэдли на Эдгара По.

²⁰ См. Edgar Allan Poe. The Sphinx (<http://xroads.virginia.edu/~hyper/poe/sphinx1.html>).

²¹ Например, Луи Армстронгом и Эллой Фитцджералд: (<https://www.youtube.com/watch?v=CIYS9EQWkXg>).

²² Bernard Shaw. Pygmalion (1916). Act IV (<https://www.bartleby.com/138/4.html>).

²³ Вполне вероятно влияние образа профессора лингвистики Генри Хиггинса на образ профессора энтомологии Томаса Риверсмита.

²⁴ Л. Основат. Как вспомнилось. М., 2007. С. 216–217.

²⁵ Очевидная разница в научной авторитетности униформолога Глинки и историка-популяризатора Эйдельмана отчасти уравновешивается сомнительностью мгновенного внедрения императорских приказов в армейскую практику.

²⁶ См.: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. В 16 тт. Т. 8 (1). М., 1948. С. 463.

²⁷ Об этих конструкциях см.: А. Жолковский, Ю. Щеглов. Ex ungue leonem: Детские рассказы Л. Толстого и поэтика выразительности. М., 2016. С. 236 сл.