

УРОКИ ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ

О КАПРИЗАХ ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕЦЕПЦИИ

1

Эта статья — расширенный вариант сообщения на недавней конференции, устроители которой задали старую как мир, но вечно актуальную тему «Литература и жизнь».¹

Первыми приходят в голову знаменитые, иногда апокрифические примеры прямого воздействия литературных текстов на окружающую действительность — такие как волна самоубийств в подражание гётевскому Вертеру, реформы английских тюрем под влиянием критического реализма Диккенса и спасение падших женщин с помощью швейных машинок и фиктивных браков по рецептам «Что делать?» Чернышевского.

А вот пара подобных случаев из моего личного читательского опыта.

Под впечатлением «Звездного билета» Аксенова (1961) я отправился в Таллин, где, не покидая пределов Советского Союза, по возможности прикоснулся к «западной жизни».

Вдохновившись «Путешествием с Чарли в поисках Америки» Стейнбека (1962, рус. пер. 1965), я совершил, правда, без собаки, бросок на попутных машинах из Москвы в Горький (ныне — опять Нижний Новгород) и далее вниз по Волге на буксирных судах, плотках и круизном теплоходе, отчасти по-стейнбековски, но больше по-горьковски — то сплавщиком леса, то босяком-безбилетником.

Разнообразное диссидентское чтение подтолкнуло меня к подписанию коллективного письма в ЦК КПСС в защиту Александра Гинзбурга и Юрия Галанскова; решающую роль сыграло обращение Павла Литвинова, услышанное по «Голосу Америки» (1968).

Но, как правило, даже очень любимые тексты не приводили к деятельной имитации, да и необязательно ее программировали.

С детства я зачитывался «Двумя капитанами» Каверина, но ни на Север, ни в авиашколу, ни к браку с дочерью великого исследователя это меня не влекло.

Я очень любил Зошенко — но в чем бы состояло житейское подражание его рассказам?! Разве что в применении его словечек к наблюдаемому вокруг...

Я обожал стихи Пастернака, но как подражать им в жизни? Правда, в соответствии с его самообразом «поэта-дачника» я полюбил дачную жизнь в Купавне, где осмыслению пастернаковской поэтики способствовала возможность в буквальном смысле слова *пить с веток, бьющих по лицу*.

Знание почти наизусть романов о великом комбинаторе не приводило к подражанию ему по линии «честного отъема денег». Но отчасти их воздействие, конечно, сказывалось — в том, что к различным учреждениям, где я работал, я относился более или менее как к конторам по заготовке рогов и копыт, всерьез посвящая свои силы каким-то своим дальним целям. Ну и конечно, повлиял Остап Бендер на мое устремление в эмиграцию — мое и нескольких поколений читателей.

Как видим, во многих случаях ситуации колеблются между чисто ментальным, дискурсивным, словесным подражанием любимым текстам и его более или менее постепенным перетеканием в те или иные формы поведения и даже конкретные действия.

Поклонники «Бедной Лизы» проникались сентименталистским культом страдания, но легендарная серия подражательных самоутоплений соблазненных и покинутых девушек места, по-видимому, все-таки не имела. Иными словами, повесть Карамзина была спроецирована не в физическую реальность, а в еще один слой духовной культуры — слухи, разговоры, апокрифы.

Ленин, «перепаханный» Чернышевским, не сажал проституток за швейные машинки и не спал, подобно Рахметову, на гвоздях. Впрочем, усвоив революционный настрой «Что делать?», он написал одноименный текст, давший в дальнейшем бесспорные практические результаты — создание спроектированной в нем партии и захват с ее помощью реальной политической власти.

Начитавшись Каверина, я не стремился на Север, но заряд исследовательского честолюбия его книга во мне поселила. Под влиянием Зошенко и Пастернака менялось не столько мое поведение, сколько мое осмысление происходящего и дискурсивное позиционирование.

Итак, интересующее нас воздействие не всегда бывает прямым, а чаще опосредованным. Текст «заражает» необязательно желанием совершить определенный поступок, а прежде всего образом мыслей и словесными установками. О проблемах с этой промежуточной — собственно знаковой, сигнификативной, семантической, но еще не прагматической — стадией влияния литературного текста и пойдет речь, то есть, в терминах, заданных организаторами конференции, не о связке «литературное произведение и жизнь», а о связке «литературное произведение и *его* жизнь».

2

Обратимся к известному казусу с рецепцией чеховской «Душечки»² Львом Толстым. Известно, что он любил этот рассказ³, читал его домашним и перепечатал в «Круге чтения» с собственным «Послесловием» (1905)⁴, в котором радикально его переосмыслил. По его мнению, Чехов хотел посмеяться над

героиней, но правда жизни и искусства не позволила ему это сделать, поскольку «не смешна, а свята душа Душечки», полная любви, — а любовь, тем более такая жертвенная, это главное.

«Послесловие» вышло уже после смерти Чехова. А в лицо автору Толстой неумеренно хвалил «Душечку», на что Чехов отвечал подчеркнуто безыдейно и близко к тексту:

...Толстой восхищался <...> «Душенькой» <...>: — Это — как бы кружево, сплетенное целомудренной девушкой <...>

Толстой говорил очень волнуясь, со слезами на глазах. А у Чехова <...> была повышенная температура, он сидел с красными пятнами на щеках <...> Долго молчал, наконец, вздохнув, сказал тихо и смущенно: — Там — опечатки...⁵

Благодаря авторитету Толстого его скромный литературоведческий этюд повлиял на дальнейшую судьбу рассказа. Не все последующие исследователи соглашались с толстовской реинтерпретацией, но почти все (не исключая пишущего эти строки) считали и считают своим долгом отводить ей почетное место в своих разборах. Печальным результатом этого стало своего рода слепое пятно в восприятии рассказа — или даже пара таких пятен. Толстой как бы перетянул авторское одеяло на себя и заставил читателей и критиков обсуждать выпяченную им проблему — в ущерб тому внимательному прочтению всех до одного слов художественного текста и образуемого ими «лабиринта сцеплений», на котором он настаивал в известном письме к Страхову, реагируя на скороспелые истолкования «Анны Карениной» критиками. В сущности, он сам уподобился таким критикам, якобы знающим лучше автора, в чем смысл его произведения.

С чего начать? Ну, хотя бы с «любви».

Чехову, замечательному именно мастерским подрывом штампов и стереотипов, Толстой пытается всучить обратно один из самых заезженных. Это напоминает мой давнишний разговор с академиком Д. Д. Благим о пушкинских оппозициях и инвариантах. На все мои изощренно структуралистские рассуждения а-ля Якобсон и Лотман он отвечал: «Но ведь она [Татьяна] его [Онегина] любит!»⁶

В некотором смысле Оленька Племянникова, конечно, любила своих мужчин, как Толстой любил этот рассказ Чехова — настолько сильно, что готов был задушить его в своих соавторских объятиях. Перепечатывая «Душечку», он кое-что и выбрасывал, но хотя бы ничего не добавлял, как он это сделал в концовке мопассановской новеллы «Порт», переведенной им под заглавием «Франсуаза».

В значительной мере по вине Толстого от внимания большинства исследователей ускользнул важнейший мотив рассказа: вампирический характер Оленькиной любви — естественное, пусть гиперболическое проявление ее внутренней пустоты, требующей заполнения. Этот мотив довольно рано дается намеком, когда нам сообщается, что первый муж Оленьки худел, тогда как она полнела, хотя дела шли хорошо (игра с нулевой суммой). А рассказ в целом строится как последовательность смертей (двух ее мужей), отъезда (любовника-ветеринара) и, наконец, попыток четвертого партнера героини (гим-

назиста) вырваться из-под ее навязчивого присмотра.⁷ Но Толстой, а за ним и позднейшие чеховеды прошли мимо этого вампиризма. «Она его любит!..»

Второй важнейший пробел в рецепции «Душечки», который тоже можно поставить в счет Толстому, это игнорирование общественной ипостаси героини. Рабское повторение ею мнений партнеров обычно рассматривается лишь в плане личных, любовных и семейных взаимоотношений по линии: любит — не любит, повторяет — не повторяет, повторяет правильно — повторяет неправильно... Однако в рассказе эхообразное копирование мнений вовсе не ограничивается домашним кругом, а систематически выносятся на публику и потребляется городской общественностью (фигурируют актеры, газетчики, дамы, люди добрые, знакомые, встречаемые, происходящее на улице, на базаре...). Когда же из-за отсутствия партнера (после отъезда ветеринара) у героини больше не оказывается никаких мнений, это отражается и на ее положении в городе:

Теперь уже она была совершенно одна <...> Она <...> подурнела, и на улице встречные уже не глядели на нее, как прежде, и не улыбались ей <...>

В «Душечке» высмеивается вовсе не любезная Толстому традиционная женщина, клуша, занятая исключительно домом и детьми, а, напротив, бездетная интеллектуалка, стремящаяся к просвещенной общественной деятельности, квазипрофессионалка, «развитая», «мыслящая», интересующаяся «вопросами», продуцирующая и распространяющая тексты. Это еще одна из галереи антигероинь и антигероев таких вещей, как «Беззащитное существо», «Драма», «Свадьба с генералом», «Злоумышленник», «Попрыгунья» (заглавная героиня, кстати, тоже Ольга), «Дом с мезонином» (Лида), «Анна на шее» (Модест Алексеич), «Вишневый сад» (Гаев) и т. п. «Душечка» — еще один метатекстуальный текст о провале коммуникации и засорении, как мы бы выразились сегодня, ноосферы словесным мусором.

Не исключено, что Толстой почуял в Оленьке полускрытую карикатуру на Наташу Ростову, какой она представлена в эпилоге «Войны и мира». Сходство налицо — значительное, хотя и не полное. Мы видим ее

— тяжело страдающей без мужа (похоже):

С того времени, как вышел срок отпуска Пьера <...> Наташа находилась в неперестававшем состоянии страха, грусти и раздражения;

— как бы отрекающейся от предыдущего партнера (похоже):

...с мужем она, предполагая, что он ревнует ее к памяти князя Андрея, никогда не говорила о нем;

— предельно покорной мужу (в общем, похоже):

Образ <...> жизни <...> занятия Наташи <...> все делалось по выраженной воле Пьера <...> Наташа стремилась угадать [и] то, что могло вытекать из высказанных в разговорах мыслей Пьера;

— разделяющей его идеи, но, поддакнув, переключаящейся на свое, материнское (похоже наполовину):

— *Вся моя мысль в том, что <...> людям честным надо <...> — Да. — А ты что хотела сказать? <...> — Да ничего, пустяки <...> я только хотела сказать про Петю: нынче няня подходит взять его от меня, он <...> прижался ко мне — верно, думал, что спрятался;*

— но и доминирующей над ним (похоже наполовину):

Общее мнение было то, что Пьер был под башкамом своей жены <...> Подвластность Пьера заключалась в том, что он не смел <...> с улыбкой говорить с другой женщиной <...> уезжать на долгие сроки, исключая как по делам, в число которых жена включала и его занятия науками, в которых она ничего не понимала, но которым она приписывала большую важность;

— и подчеркнуто домашней, игнорирующей жизнь вне дома (непохоже):

Натasha не любила общества вообще.

Так что, если Толстой реагировал именно на это последнее свойство, то опять-таки неадекватно, поскольку замужняя Наташа — существо, в полном соответствии с патриархальными взглядами Толстого, сугубо домашнее, а Оленька Племянникова — общественница, да и дурная.

Что подвигло Толстого на реинтерпретацию Душечки, — интересный вопрос. Не исключено, что не только его общие представления о семейной роли женщины, но и более конкретное недовольство поздней идейной и иной самостоятельностью Софьи Андреевны. Как известно, Оруэлл полагал, что неприятие Толстым Шекспира, в особенности «Короля Лира», могло диктоваться его подспудной самоидентификацией с заглавным героем этой трагедии.⁸

3

Интересный случай неадекватной интерпретации Чехова являет истолкование Д. С. Мережковским образа Савки из рассказа «Агафья»⁹:

[Т]ип мечтателя-неудачника, страстного идеалиста и поэта <...> женственно кроткого <...> получающего жестокие уроки от грубой действительности <...> сохранившего способность детски верить и увлекаться <...> является <...> под всевозможными видами: <...> интеллигента, увлекающегося <...> прогрессивными идеями <...> и бесприютного бобыля Савки <...> одаренн[ого] <...> сентиментальной чувствительностью <...> живу[щего] вблизи <...> чутко понимаемой [им] и понимающей [его] природы <...> [Ж]енщины <...> инстинктивно чувствуют <...> изящество [его] <...> личности <...> Фигуру Савки поэт поместил в <...> поэтическую рамку <...> тихой летней зари <...> [и] вы прощаете лень Савки <...> чующего красоту и «умственность» во всем.¹⁰

Вопреки своей очевидной произвольности, эта трактовка оказалась очень влиятельной — к ней восходит настойчивая руссоистско-народническая

идеализация Савки в последующем чеховедении. Между тем Савка — типичный чеховский недотепа, невежественный бездельник, тупо разглагольствующий о смысле жизни, с презрением относящийся к падким на его чары женщинам, — подобный в этом Гурову первой части «Дамы с собачкой» и бессмысленно губящий заглавную героиню рассказа. Единственное, что отчасти извиняет многостраничную тираду Мережковского, это нежный возраст автора, которому в момент написания статьи было всего 22 года.

Чехов подобного умничанья не любил. Вот как вспоминал о встречах с ним десяток лет спустя после его смерти сам Мережковский, уже почти пятидесятилетний:

[М]не все хотелось поскорее разрешить вопросы о смысле бытия, о Боге, о вечности. И я предлагал их Чехову, как учителю жизни <...> Говорю ему, бывало, о «слезинке замученного ребенка» <...> а он <...> посмотрит на меня своими <...> холодными, «докторскими» глазами и промолвит:

— А кстати, голубчик <...> как будете в Москве, ступайте-ка к Тестову, закажите селянку — превосходно готовят — да не забудьте, что к ней большая водка нужна.¹¹

Чем характерны рассмотренные случаи? Оба видных автора демонстрируют невнимательное, поверхностное прочтение текстов, готовность пренебречь их специфическим смыслом во имя широковещательных идейно-моральных стереотипов. Тем самым они невольно следуют за отнюдь не близкими им радикальными критиками-шестидесятниками, Добролюбовым и Чернышевским, решительно перетолковывавшими Гончарова, Островского и Тургенева в своих политических целях. На высокий эстетический авторитет Толстого и Мережковского охотно полагаются последующие чеховеды, упорно искажая смысл текстов и тем самым посылно коверкая их дальнейшую жизнь.

4

Наш следующий экспонат — трактовка С. М. Эйзенштейном сцены из романа В. Некрасова «В окопах Сталинграда» на уроке режиссуры для студентов ВГИКа.

В своей ипостаси теоретика искусства Эйзенштейн любил говорить о «переводе» с языка литературы на язык кинематографа. Этот процесс перевода он представлял себе состоящим из двух звеньев: (1) анализа структуры литературного текста, помогающего извлечь и сформулировать его смысл, «тему», и (2) воплощения этой сугубо содержательной, декларативной темы в новый, теперь уже кинематографический «текст» с помощью типовых приемов, обеспечивающих художественную выразительность порождаемой структуры. Трансформация темы в кинотекст проходила у него через ряд промежуточных стадий с постепенным возрастанием конкретности: тема — сценарий — мизансцена — мизанкадр. И на каждом шаге перевод мыслился как точный, то есть тематически стерильный: выразительность сначала вычиталась, а затем, уже на ином «языке», восстанавливалась, но без каких-либо тематических сдвигов — будь то потеря или приращений смысла.

Образец подобного порождения текста из темы был рассмотрен и формализован в моей версии¹² учебной разработки Эйзенштейном и его классом эпизода с Дессалином (по «Черному консулу» А. Виноградова), тщательно запротоколированной одним из слушателей.¹³ В интересах теоретической прозрачности я там несколько упростил и спрямил процедуру порождения, оставив в стороне возможность сопутствующих ей искажений темы.

К этой проблеме я обратился позднее¹⁴ — на материале классической лекции Эйзенштейна о вопросах композиции, прочитанной во ВГИКе в декабре 1946 года.¹⁵ Лекция была, по сути дела, посвящена реинтерпретации и фактическому переписыванию одной из сцен некрасовского романа в ходе ее якобы содержательно нейтральной учебной постановки. Вносимые Эйзенштейном изменения касались как формы, так и смысла эпизода, обнажая истинную природу всякого перевода, инсценировки, экранизации и тому подобных транспозиций как борьбы за смысловую структуру текста между писателем и переписывателем, хотя номинально речь обычно идет об идейно адекватном переводе.

Эйзенштейн начинает с того, что просит студентов указать в тексте романа ключевую деталь, выражающую суть конфликта между бомбящими город немцами и его защитниками. В ходе обсуждения студенты останавливаются в конце концов на реплике ординарца, предлагающего после налета подать картошку («— Кушать будете?»; С. 688), — как на эмблематичном воплощении естественного, органичного, «нутряного» сопротивления вражескому натиску.

Однако Эйзенштейну эта деталь не кажется оптимально кристаллизующей смысл эпизода — и именно ввиду ее «стихийного», бессознательного характера, близкого к толстовской концепции русского патриотизма в «Войне и мире». Поэтому он считает нужным присоединить к вопросу ординарца и ответ командира, решающего приняться за еду вопреки отсутствию аппетита («Я не знаю, хочу ли я есть, но говорю: „Буду“»; С. 688). Преследуя свою инвариантную идею «высшего, разумного» контроля над «низшими, иррациональными» уровнями, Эйзенштейн вчитывает в выделенный им словесный дуэт ординарца и офицера тему «сознательной воли к победе»:

И как только рядом со словами Валеги вы [по]ставите эту реплику, реплику командира рядом с репликой ординарца, вы получите законченный образ неодолимости наших людей, обладающих не только несокрушимой жизненностью, но и неодолимой целеустремленностью. Как вы видите, стихийное звучание реплики ординарца приобретает свое окончательное осмысление в реплике сознательного упорства командира (С. 693).

Далее, чтобы придать этому обмену репликами максимальную выразительность и тематическую программность, Эйзенштейн предлагает опустить описание последующего поедания картошки (ибо «искусство поставить точку там, где она должна быть, это большое искусство»; С. 694)¹⁶, зато более четко выделить линию ритмических повторностей, ведущих к кульминационной паре фраз.

Какова же мораль эйзенштейновской реинтерпретации эпизода?

Автор виноват в том, что он <...> не высекает из общего повествовательного тона и <...> композиционно невнятно подает <...> наиболее значительный элемент эпизода (С. 693, 694). ...[материалу] не хватает акцентированной целенаправленности <...> [он] рыхло описателен (С. 690).

Осмывая ход аналитической мысли Эйзенштейна, нельзя не заметить красноречивого иконического соответствия между осуществляемой им композиционной отделкой эпизода («высеканием», придающим «рыхлому» материалу «целенаправленность», способность «вонзаться») и его идейной правкой (добавлением к «стихийной жизненности» ординарца «неодолимой целеустремленности» командира). Отклонение от оригинала оказывается не чисто техническим, но и содержательным. Некрасовский текст не просто совершенствуется, а переплавляется в типично эйзенштейновский — в духе советско-авангардистской эстетики. Но тем самым установка Эйзенштейна приближается к «железной» агрессивности, представленной в романе немцами. Некрасовскую оппозицию между «неумолимыми» немецкими бомбардировщиками и «сермяжными» русскими едоками картошки Эйзенштейн подменяет столкновением двух соприродных начал: двух высокоорганизованных противников, сведенных вместе беспощадным поединком и столь же беспощадным механизмом композиции, — недаром насилие, война, оружие и структурная жесткость были программными метафорами для Эйзенштейна, Маяковского и других авангардистов.

5

Последним коснусь феномена доброжелательных, но тем не менее искажающих истолкований, связанных с обстановкой советской идеологической цензуры. Если Эйзенштейн руководствовался прежде всего структурно-методологическими соображениями и лишь невольно соскальзывал в сферу идеологии, то в случаях, о которых пойдет речь в настоящем разделе, идейная сторона опять выступает на первый план, причем в более острой и причудливой форме, чем в случае Толстого, Мережковского и даже радикальных критиков 1860-х годов.

Подлинные классики литературы советских времен — Ахматова, Пастернак, Зощенко, Платонов и др. — становились объектами как обвинительной официальной проработки, так и оправдательной эзоповской апологетики. Парадокс состоял в том, что зерна истины содержались в обоих подходах: партийные идеологи справедливо констатировали несоответствие творчества «попутчиков» советским догмам, каковое их беспартийные адвокаты всячески замазывали, уклончиво, но тоже справедливо упирая на художественное мастерство и свидетельства политической благонамеренности подзащитных. Решительный поворот культурного винта, произведенный перестройкой, означал открытое признание за этими мастерами их нонконформистского — более или менее анти- или по крайней мере асоветского — статуса, а тем самым и справедливости былых партийных нападок на них. И, что более интересно, признание неполной адекватности былой интеллигентской апологетики — при всей несомненной доброте ее спасательных намерений.

Рассмотрению этого парадоксального феномена я посвятил специальную статью¹⁷, в которой проследил типовые диалектические извивы противоположных трактовок и наметил проблематику по возможности объективной и во всяком случае внеидеологической интерпретации, вставшей перед литературоведением с отменой советских догм. Здесь ограничусь упоминанием об одном любопытном казусе такого рода.

Мрачную роль в литературной судьбе Андрея Платонова сыграло появление в 1937 году на страницах «Красной нови» большой статьи А. С. Гурвича о его творчестве¹⁸, последовавшее за успешными попытками возвращения опального автора в печать. Статья сыграла роль политического доноса на Платонова и привела к очередной полосе его публичного молчания, прервавшегося лишь с началом войны. Идеологическая проработка писателя оказалась тем более убийственной, что основывалась на развернутом и очень тщательном анализе его поэтики, его характерных мотивов и повествовательных приемов, сохраняющем свою убедительность и ценность по сей день. И теперь — из нашей (относительно!) внеидеологической дали — мы можем опираться на литературоведческие находки Гурвича, не рискуя повредить автору и даже его репутации.

Подчеркну, что этически сомнительный разбор Гурвича никак не является примером искажающей рецепции; напротив, перед нами образец пронизательного литературоведческого анализа. Неадекватным — как это задним числом ни обидно — следует признать скорее полемический ответ Платонова на статью Гурвича¹⁹, — по-человечески понятный, но, увы, довольно беспомощный.²⁰

Обращаясь к собственному опыту, позволю себе вообразить мысленный эксперимент с моим разбором эзоповских стратегий Фазиля Искандера в рассказе «Летним днем» (1969)²¹, где я постарался показать, что вербовочный вызов немецкого физика в гестапо безошибочно прочитывался внимательным современником как история из жизни советского диссидента тех лет. Если бы моя статья появилась непосредственно вслед за рассказом Искандера, это был бы откровенный донос, могущий возыметь печальные для автора последствия, и не исключено, что ему пришлось бы неискренне и неуверительно опровергать в печати мои аргументы. А так мне довелось показать Искандеру свой разбор и услышать одобрительный отзыв любимого автора.

¹ Международная научная конференция XXVIII Лотмановские чтения: «Литература и жизнь». ИВГИ РГГУ, 25–26 декабря 2020.

² См. подробный разбор этого рассказа: *Жолковский А. К.* «Душечка»: лабиринт сцеплений // *Новый мир.* 2020. № 9. С. 172–191.

³ См.: *Лакшин В. Я.* Любимый рассказ Толстого // *Он же.* Толстой и Чехов. М., 1975. С. 81–97.

⁴ См.: *Толстой Л. Н.* О литературе: статьи, письма, дневники / Сост. и примеч. Ф. А. Ивановой, В. С. Мишина, А. И. Опульского; вступ. ст. Л. Д. Опульской. М., 1955. С. 575–578.

⁵ *Горький Максим.* А. П. Чехов (1905), цит. по: *Мелкова А. С.* [Примечания к «Душечке»] // *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. В 30 т. Т. 10. М., 1977. С. 404–414.

⁶ См. виньетку «Она его любит» в моей кн.: *Эросипед и другие виньетки.* М., 2003. С. 217–218.

⁷ См.: *Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998. С. 234–237; там, кстати, на Душечку вешается еще и смерть ее отца.

⁸ См.: Оруэлл Д. Лир, Толстой и шут [1947] // *Он же*. Лев и Единорог. Эссе, статьи, рецензии. М., 2003. С. 415—435.

⁹ См. подробный разбор рассказа: Жолковский А. К. «Агафья»: двухбережный шедевр Чехова // *Знамя*. 2020. № 7. С. 175—196.

¹⁰ Мережковский Д. С. Старый вопрос по поводу нового таланта [1888] // А. П. Чехов: pro et contra. Антология. СПб., 2002. С. 55—79.

¹¹ Мережковский Д. С. Асфодели и ромашка [1914] // *Он же*. В тихом омуте. М., 1991. С. 49—56; см. с. 49.

¹² Жолковский А. К. Порождающая поэтика С. М. Эйзенштейна // *Он же и Шеглов Ю. К.* Работы по поэтике выразительности. Инварианты — Тема — Приемы — Текст. М., 1996. С. 37—53.

¹³ См.: Нижний В. На уроках режиссуры С. Эйзенштейна. М., 1958. С. 31—168.

¹⁴ Жолковский А. К. Поэтика Эйзенштейна: диалогическая или тоталитарная? // *Он же*. Блуждающие сны. Статьи разных лет. СПб., 2015 (макет 2016). С. 338—374; см. с. 359—362.

¹⁵ Эйзенштейн С. М. Очередная лекция // *Он же*. Избранные произведения. В 6 т. Т. 4. М., 1966. С. 675—708; краткий вариант в кн.: Нижний В. На уроках режиссуры С. Эйзенштейна... С. 174—202.

¹⁶ Источник этой максимы — излюбленная Эйзенштейном формула (из бабелевского «Гюн де Мопассана»): «Никакое железо не может войти в человеческое сердце так леденяще, как точка, поставленная вовремя». Интересно, что образ «вхождения, пронзания», выпавший из перифразы Эйзенштейна, всплывает в другом месте лекции, когда Некрасову вменяется в вину неумение найти «вонзающиеся» литературные средства (С. 688).

¹⁷ Жолковский А. К. К переосмыслению канона: советские классики-нонконформисты в постсоветской перспективе [1998] // *Он же*. Избранные статьи о русской поэзии. М., 2005. С. 351—368.

¹⁸ Гурвич А. Андрей Платонов // Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы к биографии. Сборник / Сост. Н. В. Корниенко, Е. Д. Шубина. М., 1994. С. 396—401.

¹⁹ Их обмен репликами на страницах «Литературной газеты» 20 и 26 декабря 1937 см. в: Андрей Платонов: Воспоминания современников... С. 414—420.

²⁰ Злая ирония этой ситуации обернулась своим чередом и против Гурвича, когда десятком лет позже он сам подвергся тяжелой проработке в ходе антисемитской кампании 1949 против «безродных космополитов» — «антипатриотической группы театральных критиков».

²¹ Жолковский А. К. «Летним днем»: эзоповский шедевр Фазиля Искандера [2015] // *Он же*. Блуждающие сны... С. 181—202.