

ТРУП, ЛЮБОВЬ И КУЛЬТУРА

Тексты, к которым мы обратимся, варьируют освященную веками тему 'любви и смерти' в ее соотношении с оппозицией 'природа/культура'. С одной из комбинаций этих двух топосов мы уже сталкивались в связи с толстовским рассказом «После бала», ознаменовавшим радикальный пересмотр традиционной схемы, восходящей по крайней мере к Античности.

Героиня «Матроны из Эфеса» Петрония сначала переоценивала важность культуры, проявляя чрезмерную верность памяти мужа, а затем осквернила все мыслимые условности, предоставив не только собственное тело, но и тело покойного мужа в распоряжение первого забредшего в склеп мужчины¹. Средневековая куртуазная любовь, полная жертвенного самоотречения и готовности на смерть ради прекрасной дамы, была подчеркнутым воплощением культурного начала. Классицистический конфликт любви и общественного, то есть культурного, долга, как правило, приводил к трагической смерти (и реже к успешному — и опять-таки культурному — компромиссу). Типичная для сентиментализма кладбищенская любовь была вызовом принятым условностям предшествующей эпохи, а романтизм напряг это противопоставление до предела, создав явно антиобщественный культ любви и смерти². Реализм принес с собой трезвый пересмотр романтических стереотипов, но они еще долго отказывались уйти со сцены и продолжали играть важную роль в творчестве таких авторов, как Тургенев и Достоевский. Толстой, особенно поздний, предпринимает решительную демифологизацию как 'культурной', так и вызывающе 'антикультурной' любви («После бала», «Отец Сергей», «Дьявол», «Анна Каренина», «Крейцерова соната»). В рассказе «После бала» демифологизация осуществляется с помощью неприкрашенного (полу)мертвого тела, выворачивая наизнанку излюбленное романтиками «доказательство от покойного».

Попробуем извлечь из разбора «После бала» самую общую суть новой формулы. Сюжет строится на контрасте между сценами *до* и *после* лицезрения тела. Столкновение с голым фактом смерти, акцен-

тированное выносом в финал, застигает героя в кульминационной точке его 'трагической вины' состоящей в чрезмерной переоценке культурной, неземной, идеальной любви. 'Узнавание' трупa, совершающееся вопреки неготовности героя взглянуть реальность в лицо и в присутствии про- и антикультурных авторитетов, производит переворот в его культурных ценностях.

Разумеется, толстовская позиция не является новой и реалистической в некоем абсолютном смысле, а предшествующие разработки темы — всего лишь устаревшими клише. За всеми подобными сюжетами скрывается единый архетипический мотив: 'любовь как культурное орудие преодоления смерти'. Его обращение (конверсия в смысле Риффатерра) происходит в «После бала» в рамках все той же широко понятой парадигмы, просто на место освященных культурой (и основанных на языческом насилии) любви и брака подставляются христианская любовь и безбрачие. Но тем самым не нова, а главное наивна и внутренне противоречива, и сама антикультурная направленность толстовской критики. Любые нападки на культуру, например сентименталистские, означают лишь стремление заменить господствующую систему ценностей и условностей другой, более «естественной»³. Даже когда прокультурная позиция в узком смысле слова очевидным образом опровергается в произведении, ее более широкое понимание может торжествовать в архетипическом слое структуры. Так, в «Матроне из Эфеса», где прямым текстом поведение героини разоблачается как антикультурное, на архетипическом уровне осуществляется культурно-необходимое карнавальное приравнивание любви и смерти, умершего мужа и его живого двойника (любownika вдовы), десакрализирующего кощунства и ритуального обновления⁴.

Новаторство «После бала» состоит, по-видимому, в сочетании сознательной, «метазнаковой» критики культуры и реалистического переноса акцента с любви на ее последствия — сочетании, отлившемся в двучленную композицию по схеме 'до и после'. Особую актуальность эта «метакультурная» формула приобрела в контексте социальной и культурной революции, одним из зеркал которой оказался Толстой (а одним из зазеркалий Зоценко). В этой связи интересно будет проследить, как антикультурная установка «После бала» доводится до абсурда в одном из зоценковских рассказов, а затем обращается в свою противоположность в главе из мемуарной книги Е. С. Гинзбург⁵.

«Дама с цветами»

Зоценко любил давать своим комическим вещам знаменитые литературные заглавия, на фоне сюжета звучавшие иронически, а то

и абсурдно⁶. Он постоянно, хотя и несколько двусмысленно подрывает условности и систему ценностей высокой литературы, утверждая, что больше нельзя писать так, «как будто в нашей стране ничего не случилось» («О языке»). Заголовок, сюжет и ряд деталей рассказа «Дама с цветами» (1929)⁷ отсылают к «Даме с камелиями», «Даме с собачкой», «Бедной Лизе»⁸, тургеневскому «Затишью»⁹ и, шире, к «Тамани», «Анне Карениной», прекрасным дамам Блока (в частности, к «Незнакомке»), Офелии и т. д. В сущности, под вопрос ставится весь миф о романтической любви и смерти. Рассказчик прямо заявляет, что речь пойдет о том,

как однажды через несчастный случай окончательно выяснилось, что всякая мистика, всякая идеалистика, разная неземная любовь и так далее и тому подобное есть форменная брехня и ерундистика. И что в жизни действителен только настоящий материальный подход и ничего, к сожалению, больше.

Целый ряд мотивов и конструктивных решений делает типологически значимой и переключку с «После бала». Можно сказать, что, взявшись за обращение обобщенного романтического подтекста, Зощенко следует направлению, заданному Толстым, только идет еще дальше. Он, так сказать, переписывает «Бедную Лизу» с поправкой на «После бала», но в своем собственном фарсовом ключе.

До

В «Даме с цветами» со множеством добродушно-циничных «философских» отступлений рассказывается история старорежимной супружеской пары, которая живет идеалами романтической любви в принципиальной изоляции от окружающей советской среды. Супруги снимают дачу в Отрадном¹⁰, где жена проводит все свое время за типично романтическими занятиями:

Одним словом, это была поэтическая особа, способная целый день нюхать цветки и настурции или сидеть на бережку и глядеть вдаль, как будто там что-нибудь имеется определенное — фрукты или ливерная колбаса¹¹.

Муж, инженер Горбатов, живет исключительно любовью к жене. Отправляясь на работу в Ленинград, он посылает ей с парохода воздушные поцелуи, а возвращаясь домой, привозит ей подарки, обнимает ее и говорит ей о своей любви. «Одним словом, противно и тяжело смотреть», — резюмирует рассказчик. Герой не видит «в настоящей

текущей жизни ничего, кроме грубого» и всячески отворачивается от нее. Он не несет никакой общественной нагрузки и ностальгически вздыхает по идеализированному прошлому.

Ему, одним словом, нравилась прошлая буржуазная жизнь с ее разными подушечками, консоме и так далее <...> Я, говорит, человек глубоко интеллигентный, мне, говорит, доступно понимание многих мистических и отвлеченных картин моего детства <...> Я, говорит, воспитан на многих красивых вещах и безделушках, понимаю тонкую любовь и не вижу ничего приличного в грубых объятиях <...> Я, говорит <...> только считаюсь с духовной жизнью и с запросами сердца.

Этот реакционно-идеалистический комплекс включает также игнорирование физической стороны жизни. Муж презирует «грубые объятия», жена ходит «на своих тонких интеллигентских ножках», «кушать не просит» и никогда не улыбается, даже получив от мужа очередной подарок, она лишь «нахмуриет носик». Что касается ее любви к купанию, то знаменателен выбор глагола — «купаться», а не «плавать», — акцентирующий в этой водной процедуре элемент праздной расслабленности, а не спортивного усилия; плавать героиня роковым для нее образом как раз не умеет. Ненужной вторичностью отличаются и предметы роскоши, символизирующие аристократическую прошлую жизнь, — «безделушки», «подушечки», «консоме», «миленький пеньюар», «одета прекрасно» и т. п. (ср. перчаточный мотив у Толстого в «После бала»).

Иными словами, герои «Дамы с цветами» представляют 'мертвую культуру' прошлого, и смерть в самом буквальном смысле слова не замедливает постигнуть их хрупкую идиллию.

Дамочка «пошла после дождя, на своих французских каблучках — и свалилась»: «конечно, занимайся она в свое время хотя бы зарядовой гимнастикой, она <...> выплыла бы. А тут со своими цветами окунулась — и враз пошла ко дну, не сопротивляясь природе».

Рассказчик допускает на момент, но затем отбрасывает возможность самоубийства:

А может, она и нарочно в воду сунулась. Может, она жила-жила с таким отсталым элементом и взяла и утонула <...> Но только, конечно, вряд ли.

Но в более широком типологическом смысле эта женщина не менее склонна к самоубийству, «суицидальна», чем любая из тех класси-

ческих, так сказать, русалок с камелиями, обобщенной карикатурой на которых она является¹². Абсурдность ее желания смерти (death wish) подчеркнута его сюжетной немотивированностью — в отличие от таких покинутых героинь, как бедная Лиза или Офелия, она замужем и любима.

Смерть героини переносит фокус повествования на героя, любовь которого достигает теперь своего кладбищенского апогея:

Я любил ее совершенно неземной любовью, и мне, говорит, только и делов сейчас, что найти ее, приложиться к ее праху и захоронить ее в приличной могилке и на ту могилку каждую субботу ходить, чтобы с ней духовно общаться и иметь потусторонние разговоры.

Высмеивая 'неземной' топос (характерно употребление того же слова, которое играет центральную роль в «После бала»), Зощенко сваливает в одну кучу мотивы преследования героя духом погибшей героини (бедной Лизы, Клары Милич); любовно-поэтического общения на могиле с покойной возлюбленной (характерный пушкинский инвариант); обшаривания озера баграми в поисках тела утопленницы (ср., например, «Затишье»); сентиментального ухаживания за могилкой, планируемого здесь заранее, и т. п.

После

Как и у Толстого, самое главное происходит *после* — и в присутствии 'тела'. Сначала тело безуспешно ищут, затем инженер обещает награду, долго горюет на даче, пока, наконец, рыбаки не находят обезображенный труп. Спешно прибыв на место, герой «подошел к своей бывшей подруге и остановился подле нее». Описание мертвого тела как одушевленного существа («к бывшей подруге», «подле нее») метафорически оживляет героиню, создавая эффектный контраст к следующему осквернению:

«Инженер Горбатов наклонился несколько ниже, и тут полная гримаса отвращения и брезгливости передернула его интеллигентские губы. Носком своего сапожка он перевернул лицо утопленницы», после чего с отвращением удалился, оставив рыбакам «еще пять целковых, чтобы они как-нибудь сами захоронили эту даму на здешнем кладбище»¹³.

Так, лицом к лицу столкнувшись с 'телом' (это слово повторяется в рассказе несколько раз), герой претерпевает радикальную метаморфозу — отказывается от своей романтической любви и интереса к могиле любимой, не говоря уже о ее загробном существовании.

Причем, вопреки ожиданиям, диктуемым жанром кладбищенского рассказа, но в полном соответствии с циничным недоверием рассказчика ко всякого рода мистике, память об умершей героине или ее дух никоим образом не преследует героя. Напротив, именно теперь он, наконец, «изменяет» ей:

А недавно его видели — он шел по улице с какой-то дамочкой. Он вел ее под локоток и что-то такое интересное вкручивал¹⁴.

Подобно Толстому, Зощенко подчеркивает ужас героя перед обезображенным телом и связывает 'неземную духовность' с нежеланием взглянуть в лицо грубой земной реальности. Предвестием этого уклонения от контакта с телом было эскапистское пренебрежение героя к окружающей действительности и «грубым объятиям». Кстати, что касается окружающей действительности, то гротескному сюжетному повороту от «идеализма» к «материализму» вторит параллельный сдвиг в изображении социальной среды. В начале рассказа 'ложной духовности' героя противостоит (хотя и с несомненной дозой иронии) простая и даже примитивная, но по-своему 'правильная советская идейность' (общественная работа, зарядка, писание статей в газету и т. п.). Но к концу тот 'материализм', который призван служить контрастным фоном для отвратительного поведения героя, и сам приобретает отталкивающие черты. Рыбаки, вполне в духе кладбищенского юмора, принимают уход героя за попытку уклониться от выплаты награды:

мол, а деньги, деньги, мол, посулил, а сам тигалья дает, а еще бывший интеллигент и в фуражке!¹⁵

В таком контексте герой выглядит уже не столь мерзким. Если он и не проявляет сочувствия к покойнице, то во всяком случае его реакция эмоциональна: «Он наклонил голову и тихо прошептал про себя: — Да, это она».

Каков же в итоге смысл рассказа? Зощенко доводит до двусмысленной крайности антикультурную установку Толстого. Герои «Дамы с цветами» принадлежат к ушедшей, а не господствующей культуре, и потому открытое разоблачение первой автор может сопроводить лишь сказовым, эзоповским подрывом последней. В рассказе нет никаких положительных героев — кроме, разумеется, самого смеха, — и к концу картина становится особенно мрачной.

В плане авторской мифологии вряд ли случайно, что Зощенко наделяет героев¹⁶ своими собственными психологическими комплексами — обостренным интересом к детским воспоминаниям и травмам,

боязнью воды и тяготением к ней, болезненным отношением к еде, тревожным отрицанием и в то же время сверхкомпенсаторным подчеркиванием секса, женского начала и роскошных излишеств в туалете. По-видимому, боязнь чрезмерных претензий в области как секса, так и собственности и культуры была одной из фобий, мучивших Зоценко с раннего детства. В его автобиографической повести «Перед восходом солнца»¹⁷ есть эпизод, озаглавленный «Гроза», где маленький Миша и его сестры убегают от грозы. Когда старшая сестра упрекает его в том, что он потерял собранный им букет цветов (!), он отвечает: «Раз такая гроза, зачем нам букеты?» (ср. сходные пассажи в «Даме с цветами»: «пущай увидят, сколько всего они накрутили на себя лишнего»; «в жизни действителен только настоящий материальный подход и ничего, к сожалению, больше»). Слова о грозе и букетах — концентрированное выражение скептического взгляда писателя на перспективы культуры в эпоху революции¹⁸.

«Рай под микроскопом»

Написанный почти пятьдесят лет спустя текст Евгении Гинзбург, строго говоря, принадлежит к иному жанру, нежели «После бала» и «Дама с цветами»; это не рассказ, а глава из ее книги воспоминаний «Крутой маршрут» (1967–1978). Мемуары Гинзбург — захватывающая история идеалистически настроенной коммунистки, которой удается физически и духовно выжить в сталинских лагерях благодаря везению, исключительной жизненной силе и моральной цельности. Как это ни парадоксально, книга производит впечатление жизнеутверждающей идиллии, демонстрирующей торжество человеческого духа и культуры над, казалось бы, безнадежно превосходящими силами зла и успешно осуществляющей гармонию всех позитивных начал на фоне невыносимых страданий и ужасов. Глава, о которой пойдет речь (часть 2, гл. 23), хотя и основана на реальных фактах биографии автора, поражает столь высоким уровнем литературной организации, что сопоставление с рассказами Толстого и Зоценко представляется вполне оправданным.

До

Раем, помещаемым под микроскоп в этой главе, оказывается сравнительно сносный уголок ГУЛАГа — Тасканский пищекомбинат, где рассказчица работает медсестрой и входит в небольшой кружок симпатичных представителей медперсонала; возглавляет его доктор Вальтер — немецкий католик, «веселый святой», будущий второй муж мемуаристки.

Смерть здесь — повседневное явление. Заключенные кажутся «почти потугсторонними фигурами», и на врачей возложена задача «предотвращения смертей во время работы». Пища является вопросом жизни и смерти:

«В отличие от настоящего рая, небесного, на Таскане ни на минуту не отвлекаются от мысли о хлебе насущном». Смертные случаи скрываются от начальства ради получения лишней пайки: «Иногда даже поднимали мертвеца на поверку, ставили его в задний ряд, подпирая с двух сторон плечами и отвечая за него “установочные данные”».

Но даже эта жизнь на грани смерти управляется определенными ‘законами’. Доктора лечат безнадежно больных эзков для того, чтобы они могли протянуть ноги в согласии с инструкцией:

«Умирать положено на больничной койке <...> А то свалится где-нибудь в сугроб, ищи его потом, объявляй в побеге, отчитывайся». Что же касается пайки умершего, то и здесь действует ‘закон’: «Ее завещают перед смертью друзьям. Я много раз присутствовала при этих завещаниях и даже являлась вроде нотариуса при выражении последней воли умирающего <...> Завещания соблюдались строго. Шакалов, норовивших цапнуть пайку умершего, подвергали общему презрению, а иногда и кулачной расправе».

Наряду с такими фундаментальными основами культуры, как ‘законы’, кружок, к которому принадлежит героиня, наслаждается и «пищей духовной» в виде ‘книг’ (получаемых доктором от пациентов, живущих на воле) и ‘интеллектуальных диалогов’ (в ходе которых фельдшер «Конфуций оправдывает свое прозвище, поигрывая разными аргументами для доказательства недоказуемого»). Спасительную роль играет также культурный механизм ‘памяти’. Этот мотив развертывается в целый трагикомический эпизод с казахом Байгильдеевым, который «никак <...> не может запомнить свою статью, по которой сидит вот уже девять лет» и «радуется, как малое дитя», когда жестокий охранник по прозвищу Зверь, сжалившись, произносит ее название («АСЭВЭЗЭ <...> Антисоветский военный заговор»).

Вылазки героя и героини в лес для сбора целебных трав (то есть, в сущности, за цветами!) выливаются в картину гармоничного сочетания зарождающейся любви, гуманистической культуры и единения с природой:

Цветение тайги <...> пробуждает потерянную было нежность к миру <...> к стройным цветам иван-чая, похожим на лиловые бо-

калы (!) <...> Доктор <...> называет [растения] на трех языках: по-русски, по-немецки, по-латыни¹⁹.

Доктор обладает также исключительными способностями духовного воздействия. Он становится не только мужем героини, но и ее руководителем в вопросах веры, обращая ее в христианство²⁰. Он служит для нее посредником между этим и иным светом (ироническим предвестием чего можно считать «потусторонность» изможденных экзов), в частности в ее тоске по умершему сыну:

Он единственный, с кем я могу говорить об Алеше <...> Он как-то так повертывает руль разговора, точно нет разницы между ушедшими и нами, оставшимися пока на земле <...> Это смягчает неотступность боли. Иногда доктор <...> связывает с этой моей болью самые повседневные наши дела. — Вы должны <...> подходить к Сереже Кондратьеву <...> Ради Алеши...

Соответственно любовь героев развивается в духе самых высоких 'культурных' образцов:

Доктор идет на сближение обстоятельно и нежно, как в доброе старое время. Рассказывает о детстве²¹. Излагает свои научные гипотезы. Терпеливо переносит поток стихов <...> И в любви признается <...> не устно, а в письме.

Получение этого любовного письма образует важнейший сюжетный узел рассказа. Эпистолярный жанр мотивирован командировкой доктора в другой лагерь, момент доставки письма совпадает с внутренним вливанием, которое героиня делает Сереже Кондратьеву, а соображения конспирации диктуют обращение к латыни. Героиня «никогда не учила латыни, но по аналогии с французским кое-что понимала» и с волнением разбирала «приподнятые, почти патетические слова: *Амор меа... Меа вита... Меа спес...*». Это полное слияние любви и культуры тем более замечательно, что оно представляет собой вариацию на знаменитое объяснение в любви между Левиным и Кити, которое, довольствуясь начальными буквами слов, бросает типично толстовский вызов условностям и символической природе языка²².

Ночью героиня сочиняет ответ — увы, всего лишь по-русски, но зато в стихах (переход к ним подготовлен безупречными хорейми в цитатах из письма доктора) и в древнеримском культурном коде:

Как прекрасен Капитолий, сколько в небе глубины! День прекрасный, день веселый, мы свободны, мы — одни. Все тяжелое забыто

в свете голубых небес, вы шепнули: mea vita, amor mea, mea spes... Я в восторге. И отныне я прошу вас вновь и вновь только, только латыни говорить мне про любовь...

Ответное письмо героини, подхватывающее идею использования в любовном диалоге особого, возвышенно культурного языка, достигает этого не только путем обращения к стихотворной речи, являющейся классическим воплощением 'литературности', но и еще одним, специфически интертекстуальным способом. Стихотворная импровизация героини представляет собой переработку вполне конкретного текста — ахматовского «Сердце бьется ровно, мерно...» (1913), характерного образца стоической выдержки, обретаемой в опоре на память и культуру.

Сердце бьется ровно, мерно.
Что мне долгие года!
Ведь под аркой на Галерной
Наши тени навсегда.

Сквозь опущенные веки
Вижу, вижу, ты со мной,
И в руке твоей навеки
Нераскрытый веер мой.

Оттого, что стали рядом
Мы в блаженный миг чудес,
В миг, когда над Летним садом
Месяц розовый воскрес, —

Мне не надо ожиданий
У постылого окна
И томительных свиданий.
Вся любовь утолена.

Ты свободен, я свободна,
Завтра лучше, чем вчера, —
Над Невою темноводной,
Под улыбкою холодной
Императора Петра²³.

Но, даже вдохновляясь заимствованием из столь родственного, принципиально 'культурного' источника, как поэзия Ахматовой, Гинзбург вносит существенное изменение идиллического характера.

У Ахматовой декларация независимости («Ты свободен, я свободна») означает делание хорошей, 'культурной' мины (в которое вовлекается даже Медный всадник с его холодной улыбкой) при малоприятных обстоятельствах разбитой любви. У Гинзбург те же слова значат совсем другое — надежду на освобождение из лагерей, тогда как сама любовь никоим образом не ставится под сомнение: любовь и культура выступают в союзе, а не в конфликте друг с другом.

После

На этой высокой ноте идиллии суждено быть оборванной. Глубокой ночью героиню вызывают в больничный барак и приказывают спасти находящегося при смерти зэка, а также дать медицинское заключение о происхождении мяса в его котелке. Она едва в состоянии сдержать рвоту — мясо оказывается человеческим, зэк — людоедом. Он убил своего приятеля-зэка (разумеется, как раз недавно спасенного от смерти доктором Вальтером) и тайно питался его мясом, в чем нельзя не увидеть гротескного контрапункта к 'законному', гуманному и даже, так сказать, дружескому использованию трупов для получения лишних паек в начале главы. Фамилия людоеда — Кулеш, означающая грубую кашу с мясом, бросает на этот эпизод дополнительный трагифарсовый свет.

Автор (а вернее, сама История) безжалостно повышает ставки: в «После бала» фигурировало истерзанное, но еще живое тело, в «Даме с цветами» — обезображенный и кощунственно оскверняемый труп, теперь же узнавание принимает форму взора, вперяемого героиней в котелок с человечинной. В довершение всего начальник режима отпускает мрачную остроту, ставящую героиню в прямую (хотя и фигуральную) связь с убитым: «Что на лекпомшту-то уставился, выродок? <...> Из нее <...> котлетки-то, поди, вкуснее были бы...»

В поисках защиты от этого ужаса повествование прибегает к помощи 'культуры'. Заключение должен быть вылечен для того, чтобы он мог быть судим и казнен. В этом приказе начальник режима узнается неожиданный иронический поворот мотива 'смерти по инструкции', заданного в начале главы. Однако на этот раз героиня чувствует, хотя и с некоторой неловкостью и двусмысленностью, что она склонна разделить точку зрения начальства:

Я еле удерживаюсь на ногах от физической и душевной тошноты. Спасать, чтобы потом расстреляли? <...> Да пусть бы он умер вот сейчас же <...> Ловлю себя на том, что впервые за все эти годы я <...> вроде бы внутренне ближе к начальству, чем к этому заключенному. Меня сейчас что-то связывает с этим начальником режима. Наверно,

общее отвращение к двуногому волку, переступившему грань людского²⁴.

Эта расстановка сил резко отлична от «После бала». Там якобы благотворная культура общества разоблачалась предъявлением тела, ставшего жертвой ее оборотной стороны; здесь благотворные законы лагерного общества получают неожиданное подкрепление, мертвое же тело оказывается жертвой отдельной преступной личности, а не культурного истеблишмента.

Столкнувшись с 'телом', героиня ведет себя подобно персонажам Толстого и Зощенко, но затем происходит важный поворот. Сначала героиня испытывает сильное нежелание смотреть и узнавать и физическое отвращение к увиденному:

Я заглядываю в котелок и еле сдерживаю рвотное движение. Волконца этого мяса очень мелки, ни на что знакомое не похожи.

Она уже готова пересмотреть свои культурные взгляды, но «наутро» (ср. то же слово в «После бала») возвращается из командировки доктор. Впервые обращаясь к героине на «ты»²⁵, он заверяет ее, что человек может смотреть в лицо фактам: «Да, зверь²⁶ живет в человеке. Но окончательно победить человека он не может». Любовь и культура объединяют свои усилия, чтобы противостоять мертвящему действию, так сказать, природного 'антитела'. Собственно, доктор, как подлинный просветитель, с самого начала отстаивал трезвый анализ действительности, а не слепое восхищение лагерным «раем» или уклонение от взгляда в лицо фактам. Это его слова вынесены в название главы: «Видю, что вам надо взглянуть на наш рай попристальной. Под микроскопом»²⁷.

* * *

Итак, вариации общего топоса любви, смерти и культуры описали почти полный круг. Толстой потряс основания официально санкционированной любви, опирающейся на насилие над природным телом, оно же тело Христово. Зощенко, писавший на развалинах прошлой культуры, довел до абсурда убийственную (и потенциально авангардистскую) толстовскую критику старых ценностей и, пусть амбивалентно, распространил ее на новые, не предложив ничего позитивного взамен. Евгения Гинзбург, в ужасе перед сбывшимися кошмарами самого дикого авангардистского воображения²⁸, вновь ищет убежища под сводами цивилизации, пытается восстановить традиционные ценности любви в рамках культуры, вернуть им утраченное единство с природой, хри-

стианством и даже властями предержажими. Тем самым она предвосхищает (намечает?) пути развития советского общества, которым предстояло стать возможными в последнее время. Разумеется, подобная идеальная гармония²⁹ вызывает о новом раунде деконструирующего подрыва, а затем и иронической постмодернистской ремифологизации³⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Жолковский А. К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. М.: Советский писатель, 1992. С. 192–204.

¹ Структурный разбор этого рассказа см.: *Щеглов 1970*.

² Богатый спектр вариаций на эту романтическую тему являет поэтика Пушкина, у которого мы встречаем такие инвариантные мотивы, как: 'любовь ценою смерти', 'страсть на пороге гибели', 'любовь к мертвенной красе', 'любовь у гроба (за гробом)', 'любовные объятия в возбуждающей близости трупа' (ср. знаменитое «при мертвом!» Лауры и Дон Гуана в «Каменном госте») и т. п.; см. *Жолковский 2005 [1979]*.

³ Более того, даже такой архисентименталистский текст, как «Бедная Лиза», включает осознание культурной относительности «чувствительного» мироощущения (см.: *Жолковский 1994: 105–106*).

⁴ Подробнее об этом см.: *Фрейденберг 1936*.

⁵ Сопоставление трех текстов носит историко-типологический характер (речь не идет о влиянии или заимствовании; тем любопытнее игра их сходств и различий).

⁶ Отмечено К. Чуковским; см.: *Жолковский 1994: 331*.

⁷ Слегка отличный текст под заглавием «Рассказ про даму с цветами» вошел в «Голубую книгу».

⁸ Кстати, у Зоценко есть рассказ и с таким заглавием.

⁹ О литературных счетах Зоценко с Тургеневым см.: *Жолковский 2007: 347*.

¹⁰ Отметим, что по крайней мере у двух героинь русской литературы — Наташи Ростовской и Настасьи Филипповны (ср. ниже примеч. 14) — с поместьем, носящим это значащее название, связаны идиллические воспоминания.

¹¹ Здесь не исключено прямое пародирование знаменитых строк из «Незнакомки» Блока: *И вижу берег очарованный И очарованную даль*. По свидетельству Чуковского, первым шагом Зоценко к созданию собственной литературной маски была работа над рефератом о Блоке [*Жолковский 1994: 335; гл. 7, примеч. 30*]. О развенчании молодым Зоценко прекрасных дам и незнакомок Блока см. также в воспоминаниях Веры Зоценко, вдовы писателя [*Воспоминания 1981: 84*]; об уравнивании «Аристократка» = «Незнакомка» см.: *Жолковский 2005 [1988]*.

¹² Ср. сведения о возможном прототипе героини — жене Ф. К. Со-
логуба писательнице Анастасии Чеботаревской [*Вольпе* 1991: 181].

¹³ Вспомним денежные расчеты вокруг финального посещения мо-
гилы станционного смотрителя (см.: *Жолковский* 1994: 105).

¹⁴ Перед нами ситуация, диаметрально противоположная «Бедной
Лизе», где измена приводит к самоубийству, каковое, в свою очередь, поз-
воляет Лизе уже из-за гроба вернуть себе любовь Эраста. Кстати, этот
довольно скупо намеченный Карамзиным эффект положил начало суще-
ственному для русской литературы мотиву 'женщины-жертвы, преследу-
ющей своего бывшего мучителя'. В пушкинской «Русалке» он принимает
форму планируемой физической расправы (Русалки с Князем), а в «Иди-
оте» жертве (Настасье Филипповне) удается морально раздавить всех ви-
новных и невиновных мужчин еще в этом мире [*Matich* 1987: 55]; наконец,
у Блока роковая женщина достигает вершины господства над мужским
лирическим «я», — чтобы в буквальном смысле получить сапогом по мор-
де в развязке «Дамы с цветами».

¹⁵ Эти зощенковские рыбаки играют ту же роль 'свидетелей сцены
узнавания', принимающих участие в ее (про- или анти-)культурной ин-
терпретации, что и богобоязненный кузнец (а также полковник) в сцене
экзекуции в «После бала». Их интерес к деньгам вовсе не находится «по ту
сторону культуры» и явственно отражает новую систему ценностей, сто-
ящую за «материалистическими» рассуждениями рассказчика. А на более
глубинном уровне роль этих рыбаков — как в буквальном смысле «ловцов
человеков» (причем не столько их душ, сколько тел) — тоже соотноси-
ма с темой рассказа, а значит, и с христианской концовкой «После бала»
(ср. также примеч. 18).

¹⁶ Автор — приблизительный ровесник инженера, которому в рас-
сказе «лет сорок»; самому Зощенко сорок лет исполнилось в 1934 г.

¹⁷ О попытках интерпретации художественных текстов Зощенко
в свете автопсихоанализа, предпринятого им в этой книге, см.: *Hanson*
1989; *Жолковский* 2005 [1988], *Жолковский* 2007.

¹⁸ Как прямо заявленная тема рассказа «Дама с цветами», так и его
подспудная личная проблематика уходят корнями в соответствующие
архаические структуры (ср. наш анализ «исторических корней» «После
бала»). Героиня представляет собой своего рода спящую красавицу, а вер-
нее Эвридику, подлежащую вызволению из подземного царства, на грани-
це которого возникает вопрос об уплате денег хароноподобным рыбакам
(недоверие рыбаков можно соотнести с уклонением Орфея от платежа
Харону). В сущности, героиня мертва с самого начала (она не ест и не
улыбается) и соответственно отделена водной преградой от мужа, ездя-
щего на работу на пароходе (ср. страх воды у самого Зощенко, в частно-
сти в рассказе «Рогулька»). Однако, найдя героиню, так сказать, в царстве
мертвых, герой, вместо того чтобы вернуть ее к жизни поцелуем и забрать
с собой, цинично отвергает ее и с легким сердцем возвращается на свой
берег один, чем вносит радикальную поправку в мифологический под-

текст рассказа. Но в целом этот поворот имеет опору, с одной стороны, в трагическом исходе мифа об Орфее и Эвридике, а с другой — в центральной для русской литературы мифологеме лишнего человека, неспособного к полноценному союзу с женщиной, от которой он по тем или иным мотивам отказывается.

¹⁹ Это первое упоминание латыни исподволь готовит ее использование в кульминационном эпизоде главы (см. ниже).

²⁰ В результате она получает возможность писать о «настоящем рае, небесном».

²¹ Ср. озабоченность детскими воспоминаниями героя «Дамы с цветами».

²² Имеется в виду семиотическое значение слова «символ», то есть «знак, значение которого задается языковой конвенцией». Интересное семиотическое прочтение этого эпизода «Анны Карениной» см.: *Pomorska 1982: 389*.

²³ Подробный разбор этого стихотворения см.: *Щеглов 1982*.

²⁴ Кстати, последняя метафора отнюдь не столь абсолютно убедительна, как, по-видимому, полагает рассказчица; скажем, Толстой — автор «Холстомера» или Пильняк — автор «Машин и волков» вполне могли бы взять сторону животного против человека, тем более против начальника режима.

²⁵ Это местоимение, напечатанное двумя большими буквами и вынесенное в буквальном смысле в конец главы (в качестве ее самого последнего слова), является, конечно, прозрачной отсылкой к Пушкину — классическому для русского читателя арбитру в вопросах любви, смерти и культуры: *Пустое «вы» сердечным «ты» Она, обмолвясь, заменила... («Ты и вы»)*.

²⁶ Вспомним, кстати, прозвище вохровца, издававшегося над забывчивым Байгильдеевым, — Зверь.

²⁷ Однако вовсе не доктору, несмотря на его способность открывать другим глаза на вещи, отведена в сюжете роль 'свидетеля узнавания' (ср. кузнеца в «После бала» и рыбаков в «Даме с цветами») — в этой роли выступает начальник режима. Доктор получает возможность прокомментировать происшедшее позже, так сказать, в эпилоге — в соответствии с общей повествовательной стратегией главы (и книги в целом), нацеленной на переписывание грубой реальности в более возвышенных 'культурных' терминах.

Повествование, писание, письмо, *écriture* имеет стержневое значение для гинзбурговского текста, принадлежащего к романтической традиции, с автором в качестве главного героя. Отсюда изобилие различных видов культурно-языковой деятельности: обмен письмами; стихотворство; чтение книг; обращение к писмоноцу (подозреваемому в стукачестве!) в стиле романов Дюма-отца («Доложите герцогу: ответа не будет... Доброй ночи, виконт!»); вспоминание названия статьи Уголовного кодекса («АСЭВЭЭЭ») и т. п.

Мироощущение, которым вдохновлено это письмо, носит не модернистский и тем более не авангардистский характер (как, скажем, в металитературном рассказе Бабеля «Гюи де Мопассан»), а скорее романтический и даже сказочный. Перед нами своего рода приключения царевны, попавшей в беду, потерявшей в зачарованном лесу, оказывающейся на милости целой серии злых «мачех» (начальниц, фигурирующих в других главах мемуаров), но наконец встречающей своего прекрасного принца и по совместительству доброго волшебника, принимающего ее в ученицы; героине помогает также добрая фея — Ахматова (и, шире, вся русская поэзия, поддерживающая ее в трудные минуты). Эти сказочные мотивы более или менее очевидны, но за ними можно усмотреть и более скрытую архаическую подоплеку (в духе нашего аналогичного подхода к «После бала»).

Центральный мотив горшка с человеческим мясом допускает по меньшей мере два прочтения (совместимых друг с другом). С одной стороны, он символически репрезентирует мертвое тело жениха (отсюда отсутствие самого доктора), которому таким образом гарантируется магическое возрождение (отсюда скорое возвращение доктора). Инициационные и свадебные обряды включали разного рода кровопускания, надрезы, поджаривание на огне и даже отрубание органов посвящаемых юношей (а иногда и девушек; ср. мысль о метаморфозе героини в котлетки) как способы приготовления их к роли полноправных членов племени и к браку; одним из видов магического знания, получаемого таким образом, было овладение языками животных; нанесение ритуальных увечий могло возлагаться на особых деятелей — рабов, колдунов, помощных зверей (в связи с этим волк, с которым отождествляется заключенный-людоед, может рассматриваться как тотемное животное героя и героини, — ср. положительный образ «серого волка» в русских сказках; ср. также выше примеч. 24).

С другой стороны, правильно опознав мясо в котелке заключенного, героиня с успехом выдерживает предлагаемое ей испытание. Среди инициационных и свадебных испытаний невесты были испытания, связанные с едой, умением пользоваться печью и с приготовлением пищи; как в свадебных обрядах, так и в их фольклорных и литературных отображениях видное место занимали горшки и другая посуда (см.: *Протт 1946; Фрейденберг 1936*).

Совокупный эффект обоих мотивов создает мощный подспудный аккомпанемент к прямо заявленной в тексте теме реабилитации брака, культуры и общественных ценностей, обогащая несколько идиллический тонус повествования кровью древних ритуалов.

²⁸ Согласно Б. Гройсу, сталинизм и был плодом одного из экстремистских вариантов русского авангарда [*Гройс 1993*].

²⁹ Интересно, что чем суровее действительность, с которой приходится иметь дело тексту, тем более конвенциональным и непроницаемо-защитным оказывается тип повествования, избираемый для ее изображения. Толстой исследует полумертвое тело с реалистической серьезностью;

Зощенко прячется от обезображенного и брошенного трупа под маску бессердечного юмора; Гинзбург может смотреть на людоедство лишь сквозь розовые очки литературной идиллии.

³⁰ Ср., например, «Палисандрию» Соколова, повествуемую абсолютным правителем России (так сказать, «начальником режима» в квадрате) в 'ультракультурном' стиле Серебряного века и изобилующую как трупами, так и некрофильскими страстями; о «Палисандрии» см. нашу статью в наст. изд. (с. 454–484).