

Научное приложение. Вып. СXXX

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ



А.К. Жолковский

**ПОЭТИКА  
ЗА ЧАЙНЫМ СТОЛОМ  
И  
ДРУГИЕ РАЗБОРЫ**

Москва  
Новое литературное обозрение  
2014

УДК 82.09  
ББК 83.3(0)  
Ж79

## НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. СХХХ

Жолковский, А.К.

Ж79 **Поэтика за чайным столом и другие разборы** / Александр Константинович Жолковский; сборник статей. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 824 с.: ил.

**ISBN 978-5-4448-0189-5**

Книга представляет собой сборник работ известного российско-американского филолога Александра Жолковского — в основном новейших, с добавлением некоторых давно не перепечатававшихся. Четыре десятка статей разбиты на пять разделов, посвященных стихам Пастернака; русской поэзии XIX–XX веков (Пушкин, Прутков, Ходасевич, Хармс, Ахматова, Кушнер, Бородинская); русской и отчасти зарубежной прозе (Достоевский, Толстой, Стендаль, Мопассан, Готорн, Э. По, С. Цвейг, Зощенко, Евг. Гинзбург, Искандер, Аксенов); характерным литературным топосам (мотиву сна в дистопических романах, мотиву каталогов — от Гомера и Библии до советской и постсоветской поэзии и прозы, мотиву тщетности усилий и ряду других); разного рода малым формам (предсмертным словам Чехова, современным анекдотам, рекламному постеру, архитектурному дизайну). Книга снабжена указателем имен и списком литературы.

УДК 82.09  
ББК 83.3(0)

© А.К. Жолковский, 2014

© ООО «Новое литературное обозрение», 2014

## ОТ АВТОРА

В этот сборник вошли четыре десятка статей, написанных в основном за последние несколько лет. Большинство из них уже публиковались в периодической печати, российской или зарубежной, а некоторые — в составе более ранних книг (см. постатейные примечания), но под одной обложкой они собираются впервые. Объединяет их мой постоянный интерес к стратегиям художественного воплощения смыслов и к поэтическим инвариантам — мотивам, характерным для одного автора, одного направления, одной эпохи.

Но в фокусе книги не сама эта теоретическая проблематика, а разбор конкретных текстов, призванный наглядно продемонстрировать аналитические выгоды такого подхода. Отсюда заглавие книги — по названию той из статей, в которой идея занимательной поэтики за чайным столом дополнительно мотивирована застольностью разбираемого произведения («Сахарницы» Александра Кушнера). Собственно теоретических статей в сборнике нет, — за исключением разве что достаточно техничного (зато богато иллюстрированного примерами) обзора метрических аналогов к «Матросу в Москве» Пастернака, заметок об иконическом выражении смыслов в стихе (тоже, на мой взгляд, читательски любопытных) и обзоров целых мотивных кластеров (снов нового типа, каталогов, житнетворческих стратегий...).

Книга разбита на пять разделов. *Первый* посвящен поэзии Пастернака. Всего три года назад издательство выпустило сборник моих пастернаковедческих работ за сорок лет, и менее всего я ожидал, что после итогового тома я продолжу эти свои занятия. Но оказалось, что его выход стал для меня новым стимулом, и в настоящий сборник я смог включить семь новых статей о творчестве Пастернака — о его поэзии разных периодов и в одном случае о «ревиизионистских» переключках романа «Доктор Живаго» с ранними стихами.

Во *второй* раздел вошли исследования о поэзии XIX в. (Пушкин, Козьма Прутков), первой половины XX в. (Ходасевич, Хармс, Ахматова, Мандельштам) и текущего периода (Кушнер, Бородинская). В большинстве этих разборов сильнейший акцент — и, полагаю, объ-

яснительный эффект — состоит в обнаружении неожиданных, казалось бы, связей между новыми, часто новаторскими текстами («Перед зеркалом» Ходасевича, «Что это было?» Хармса, «Сахарницей» Кушнера) и литературной традицией, включая прозаическую (с Толстым, Гоголем, Чеховым). Работа о нескольких стихотворениях Ахматовой (совместная с Л. Г. Пановой), посвящена демонстрации органического единства текстовых и внетекстовых стратегий поэтессы. А в статье об одном проблемном стихотворении Мандельштама я продолжаю исследование феномена «коллорабационизма» в поэзии великих подсоветских авторов: сопоставляя «Сохрани мою речь...» со стихами Пастернака тех же лет и с соответствующей поэтической традицией, я прихожу к новому для меня самого прочтению мандельштамовского стихотворения.

*Третий* раздел книги посвящен прозе, в основном русской, но отчасти и западной — французской (Мольер, Стендаль, Мопассан) и англоязычной (Готорн, Оруэлл, Хаксли, Брэдбери). В статье о «Кроткой» Достоевского рассматривается фундаментальная связь мотивов ростовщичества, утопического деспотизма и авторства, а в статье о Толстом и Стендале — принципиальное различие функций сходных «коммерческих» мотивов в их военной прозе. В центр разборов рассказа Толстого «После бала» и его неожиданных аналогов у Зоценко и Евгении Гинзбург поставлен мотив смертного тела (прогоняемого сквозь строй солдата; утопленницы; зэка, убитого его товарищем-людоедом) и знаменательные различия в его трактовке (эти две статьи перепечатываются из книги 1994 г.). Интерес к мопассановскому рассказу («Эта свинья Морен») был вдохновлен ролью его автора в формировании давно занимавшей меня поэтики Бабеля, но фокус разбора — в выявлении метатекстуальной (а не сугубо фабульной) доминанты рассказа и его опоры на богатейший повествовательный репертуар французской и — шире — европейской литературы. Три последующие статьи касаются интертекстуальной подоплеку аксеновской «Победы», перекличек между «Пирами Валтасара» Искандера и американской новеллы XIX в. и многообразных источников пряной стилистики «Палисандрии» Саши Соколова, с особым упором на сходство заглавного героя с командорской фигурой Остапа Бендера.

В *четвертом* разделе собраны работы о целых мотивных кластерах, представленных будь то в поэзии или прозе. Статья о мотиве «сна по заказу» в дистопической прозе XX в., включая «Золотого тельца», и о его корнях в русской классике (Гоголь, Достоевский) перепечатывается как образец подхода к подобным сюжетным инвариантам. В какой-то мере ее продолжает рассмотрение типового образа «человека с раннего времени» (у Ильфа и Петрова, Л. Лагина, Солженицына, Оруэлла и Андрея Сергеева). В исследовании жизнетворческих

инвариантов Ахматовой (напечатанном почти 20 лет назад в венском славистическом альманахе и в России публикуемом впервые) материалом для обобщений служат не стихи, а корпус мемуарной литературы о поэтессе. Статья о мотиве «купальных повозок» сочетает филологический подход с обращением к визуальному материалу — изображениям, проясняющим тексты Кузмина и Блока. Замыкают раздел эссеистичный набросок о топосе «тщетных усилий» и обширная работа о поэтике литературных каталогов (начиная с гомеровского перечня кораблей и кончая подсоветскими текстами XX в.).

В *пятый* раздел я поместил более легкие статьи — этимологический анализ чеховского «Ich sterbe» и его альтернативного прочтения («Эх, стерва!»), упомянутые выше заметки об иконике, структурный разбор политического анекдота про «правильные ниточки» и анализ варваризмов у Вальтера Скотта, Толстого и в современном городском фольклоре. В эссе об архитектуре одного из санта-моникских домов к анализу привлекаются структурные параллели из Пушкина, а разбор эффектного рекламного постера выявляет опору на прототипы из серьезной живописи. В очерке невероятной, но правдивой истории моих взаимоотношений с творчеством и личностью Василия Аксенова грань между в принципе объективным научным подходом и невольной субъективностью мемуариста неизбежно нарушается.

А вынесенное в *Заключение* к книге метатеоретическое эссе, написанное белым пятистопным ямбом, переходит и границы деловой прозы. Максимальный кайф я получил, перелагая в лоханкинские ямбы знаменитые строки из письма Толстого к Н. Н. Страхову по поводу толкований «Анны Карениной» современными критиками.

Удовольствия от тех или иных мест книги я искренне желаю ее читателям.

Для удобства чтения предупрежу, что пространные цитаты даются петитом с отступом по левому краю; пересказы сюжетов, отступления от основного повествования и частные уточнения — также петитом, но без отступов; общий список источников и литературы — в конце книги.

\* \* \*

Приятный долг автора — поблагодарить тех, кому книга обязана своим существованием. Внимательных читателей и критиков отдельных статей я каждый раз с признательностью перечисляю в начале соответствующих примечаний, здесь же хочу назвать редакторов тех изданий, где, с их поощрения, появлялись мои работы: Андрея Арьева и Алексея Пурина («Звезда»), Андрея Василевского, Владимира Губайловского и Ольгу Новикову («Новый мир»), Захара Давыдова

(«Toronto Slavic Quarterly»), Филиппа Дзядко и Марию Котову («Большой город»), Александра Кобринского (Летние школы по русской литературе на Карельском перешейке и в Санкт-Петербурге), Олега Лекманова, Наталию Мазур, Александра Осповата и Лазаря Флейшмана (ряд престижных фестшрифтов), Ирину Прохорову («Новое литературное обозрение»), Елену Толстую (Иерусалимский сборник о Льве Толстом), Оге Ханзен-Лёве («Wiener Slawistischer Almanach»), Игоря Шайтанова («Вопросы литературы») и Глеба Шульпякова («Новая Юность»).

*Санта-Моника  
2 апреля 2014 г.*



**I**  
**Ο ΠΑΣΤΕΡΝΑΚΕ**



## «ЧТОБ ФРАЗЕ РУК НЕ ОТОРВАЛО...»: матросский танец Пастернака

Стихотворение «Матрос в Москве» — может быть, не лучшее у Пастернака, но во многих отношениях очень характерное.

Основанное на впечатлениях зимы 1917/18 или 1918/19 гг., датированное 1919 г., опубликованное в конце 1921 г. и затем включенное в раздел «Эпические мотивы» книги «Поверх барьеров» (1929), стихотворение довольно длинно (в нем 76 строк) и в большинстве публикаций двухчленно (13 + 6 четверостиший, разделенных звездочкой или прочерком)<sup>1</sup>. Однако собственно эпическая его составляющая (если не считать затекстового исторического фона) невелика: она сводится к лицемерию на московской улице однажды ветреным зимним вечером нескладно одетого и нетвердо держащегося на ногах пьяного матроса-красногвардейца. Тем интереснее присмотреться, что, как, зачем и в каком порядке на протяжении девятнадцати строф извлекает из этого поэт, творящий в инвариантном духе своей поэтики «единства и великолетия мира»<sup>2</sup>, но с трезвым учетом политической конъюнктуры, воспринимавшейся им как минимум неоднозначно<sup>3</sup>.

### I

1. С первых же, подчеркнуто информационных, строк:

I        Я увидел его, лишь только  
          С прудов зиме  
          Мигнул каток шестом флаштока  
          И сник во тьме, —

задается высокий уровень пастернаковской тропики<sup>4</sup>. Презренной прозой говоря, здесь сообщается примерно следующее:

лирический субъект увидел матроса сразу после того, как с наступлением зимы на прудах был залит и заработал каток<sup>5</sup>, о чем сигнализировал флаг

при входе, и это случилось вечером, причем поздним, когда каток уже закрылся и его огни были погашены.

Помимо словесной изощренности, обращают на себя внимание:

- насыщенность текста реалиями (пруды, каток, шест, флашток, подразумеваемый флаг);
- интенсивность звуковых повторов в тропеически ключевой 3-й строке (*каТОК — ШесТОМ — флагШТОКа*);
- реминисценция конькобежного мотива (из «Зимнего неба», 1915);
- и
- выисканность слова *флашток*, предвещающего развитие «флотской» темы.

Экспозиция продолжается во II строфе:

II    Был чист каток, и шест был шаток,  
           И у перил,  
           У растарщенных рогаток,  
           Он закурил.

Здесь наращивается список реалий (появляются *перилы* и *рогатки*<sup>6</sup>), подтверждается, что каток был закрыт (*чист*), уточняется местоположение матроса, немного детализируется и оживает его портрет (*закурил*). Главное же, вводится центральный мотив «шатания, качания» — один из вариантов пастернаковской темы «великолепия», часто строящийся на парадоксе: великое высматривается в чем-то низком, ненадежном, непрочном.

Настойчивая аллитерация на [т] и обилие шипящих в строфе высвечивают фонетику лейтмотивного слова *шаток* (намеченную уже в предыдущем четверостишии), а саму тему «шатания» иконически разыгрывает последовательное чередование четырех- и двустопных ямбических строк.

Конструкция *Был..., был...*, подхватываемая в следующей же строфе (и не столь явственно — в VII), работает на «фактографичность» описания, контрастирующую с полетом поэтической фантазии и в то же время призванную удостоверять его реальность<sup>7</sup>. Эта фактографичность также находит опору в отмеченном выше (и продолжающемся до конца стихотворения) насыщении текста конкретной предметной лексикой.

2. В строфах III–V начинает, наконец, разворачиваться некое минимальное действие.

- III Был юн матрос, а ветер — юрок:  
Напал и среб,  
И вырвал, и задул окурок,  
И ткнул в сугроб.
- IV Как ночь, сукно на нем сидело,  
Как вольный дух  
Шатавшихся, как он, без дела  
Ноябрьских мух.
- V Как право дуть из всех отверстий,  
Сквозь все — колоть,  
Как ночь, сидел костюм из шерсти  
Мешком, не вплоть.

Закуренную было папиросу уносит ветром, что демонстрирует «великолепную» силу этой любимой Пастернаком стихии. Вещный реестр продолжается (*окурок, сукно, костюм из шерсти*), но параллельно набирает силу тропика: ветер олицетворяется (*напал, среб, вырвал*) и отчасти уподобляется самому курильщику (*ткнуть окурок* — типично человеческое действие).

Матрос, обещанный в заглавии, но появившийся сначала анонимно, в строфе III, наконец, идентифицируется как таковой, но предстает в довольно неавантажном виде (ветер вырывает у него окурок), что продолжится в строфе VI (*шаг неверный*). В годы поэтического культа революционных матросов, когда их воспевали не только пролетарские поэты и Маяковский, но и Клюев<sup>8</sup>, это могло звучать диссонансом. Скорее всего — нарочитым, образующим эффектный отказный ход к предстоящему апофеозу, скрыто заложенному уже в мотиве «шатания», совмещающем «слабость» пьяного матроса с «силой» — профессиональной «палубной» походкой<sup>9</sup>.

В бытовом плане далее (в строфах IV–V) констатируется, что идет снег, что шерстяной бушлат сидит на матросе мешковато, то есть выглядит некрасиво и продувается ветром; а повторенное дважды сравнение одежды с ночью подтверждает сложившееся ощущение темноты. На уровне же тропов тут проходят четыре развернутых сравнения (*Как...*) и перифрастическое обозначение снега — *ноябрьских мух*, которые опять-таки *шатаются*, подобно матросу, *без дела*, чему приписывается «великолепный» *вольный дух*.

Еще более смелый эффект этого типа — выявление в образе плохо — *не вплоть*, но тем самым «вольно» — сидящей одежды ценного революционного потенциала: инвариантные пастернаковские мотивы «проникание, касание, зацепление, укалывание»<sup>10</sup> трактуются

здесь как «право на тотальное насильственное вторжение в личную сферу» (...*право дуть из всех отверстий, Сквозь все — колоть*). Однако en toute lettre политический смысл этих диктаторских аспектов новой вольности не прописывается.

Еще интереснее, что попытка понять эти лейтмотивные строки буквально наталкивается на смысловые неувязки. Дуть может не костюм (которому дается это право), а ветер, но, конечно, не *из* отверстий наружу, а *в*, *сквозь* них внутрь. И, конечно, имеется в виду именно ветер (со снегом), продувающий одежду — способный *сквозь все — колоть*<sup>11</sup>.

Подобные сбои перспективы, вообще характерные для пастернаковской поэтики, занятой великолепным перемешиванием и сплавлением воедино всего изображаемого (здесь — матроса, его одежды и ветра), повторятся в стихотворении еще не раз. В более общем плане они, как и вообще всякие аграмматизмы, являются симптомами выхода на поверхность текста его сокровенной сути<sup>12</sup>.

Росту напряжения аккомпанирует нагнетание в строфах IV–V повторов (начавшееся уже в III строфе с ее серией из 6 однородных сказуемых к подлежащему *ветер*) и общее усложнение синтаксиса. Простые сочинительные структуры III строфы сменяются многоярусным гипотаксисом. Так, один из четырех сочиненных оборотов *с* *как*, в свою очередь, управляет аналогичным сравнением: «Сукно сидело, как дух ноябрьских мух, шатавшихся, как матрос». А сами повторы сравнительной конструкции в составе единого сложноподчиненного предложения перебрасываются через границу строф IV/V (лишь формально обозначенную точкой).

В результате складывается лейтмотивный кластер:

представление чего-то неприятного — матроса, его мешковатой одежды, колющего зимнего ветра — как великолепного воплощения свободы, силы и интенсивного контакта, перемешивающего и сплавляющего все воедино, что преподносится в подспудно революционном и притом эзоповски амбивалентном ключе: пробольшевистские коннотации артикулируются более явно, чем антибольшевистские.

3. Накопившейся поэтической энергии предстоит вылиться во внушительную сюжетную метаморфозу, но произойдет это не путем взрыва, как это часто бывает у Пастернака, а в результате постепенного, «реалистически» мотивированного перехода, занимающего строфы VI–IX.

VI И эта шерсть, и шаг неверный,  
И брюк покрой

Трактиром пахли на Галерной,  
Песком, икрой.

VII Москва казалась сортом щебня,  
Который шел  
В размол, на слом, в пучину гребней,  
На новый мол.

VIII Был ветер пьян, — и обдал дрожью:  
С вина — буян.  
Взглянул матрос (матрос был тоже,  
Как ветер, пьян).

IX Угольный дом напомнил чем-то  
Плавающий дом:  
За шапкой, вея, дыбил ленты  
Морской фантом.

Противопоставление двух столиц, заложенное в заглавии стихотворения (и оттененное аллитерацией на [м] и просодическим сходством двух слов), оживает, чтобы быть преодоленным: в Москве обнаруживаются черты Петрограда — морского порта и, подразумевается, города революции<sup>13</sup>. Мотивировкой этого наложения становится двусмысленный предикат *пахли*: неясно, имеется ли в виду запах в буквальном или переносном смысле и кем он воспринимается — матросом, знакомым с запахами и картинами Петрограда, или лирическим «я», вглядывающимся в этого матроса и его неверную походку со стороны. Та же неопределенность/двусмысленность налицо и в центральных предикатах VII и IX строф — *казалась* и *напомнил*. Таким образом, вновь и вновь утверждается лейтмотивное смещение точек зрения (которое достигнет кульминации в финале стихотворения). В VIII строфе к мотивировкам, укореняющим нужную поэту буйную тропику в восприятиях персонажа, добавляется прямое — под знаком фактографического глагола *был* — утверждение о его опьянении.

В целом как тропы, так и синтаксис держатся пока что в рамках, и не ослабевают напор предметных реалий (шерсть, брюки, песок, икра, щебень, мол, дом, шапка, ленты). Тем не менее расправляет крылья и тропика. Пьянство ветра появляется в тексте раньше, чем метонимически мотивирующее его, но метафорически поставленное в зависимость от него пьянство матроса («Матрос тоже пьян — как ветер»). А московский щебень смело мутирует в питерские пучины и гребни, причем продолжается насильственная — разрушительная,

но и созидательная — работа разнообразных сил (щебень — слом — размол — новый мол), опять-таки в типично пастернаковском духе, но с подспудными специфически революционными коннотациями. Вслед за «шатанием» и «прониканием под одежду» ветер вызывает «дрожь», — еще один болезненно-великолепный инвариант Пастернака. И наконец, тоже типично по-пастернаковски вслед за молом появляется *плавучий дом*, правда, сначала в качестве фантома<sup>14</sup>.

Дополнительным оправданием этого миража, по-видимому, служит намек на флаг, который угадывался за шестом флагштока, мигнувшим над катком в I строфе, — наподобие, как теперь оказывается, ленточек матросской бескозырки. Это если понимать *напомнил* в смысле «напомнил матросу» (каковой в предыдущей строфе *взглянул* — предположительно в эту сторону). Если же *напомнил* отнести к лирическому субъекту, то ассоциация с флагом необязательна: просто ленточки за шапкой матроса наводят поэта на мысль о корабле и его вьющихся (дыбящихся — еще одно великолепное состояние) на ветру флагах. Два прочтения возможны как по отдельности, так и совместно — в порядке все того же смешения точек зрения.

4. В следующих четырех строфах, образующих финал первой части, прозаические мотивировки и оговорки отбрасываются, и воображаемый корабль — в безоговорочно изъясительном наклонении — занимает все пространство текста.

- X      За ним шаталось, якорь с цепью  
           Ища в дыре,  
           Соленое великолепье  
           Бортов и рей.
- XI     Огромный бриг, громадой торса  
           Задрав бока,  
           Всползая и сползая, терся  
           Об облака.
- XII    Москва в огнях играла, мерзла,  
           Роился шум,  
           А бриг вздыхал, и штевень ерзал,  
           И ахал трюм.
- XIII  Матрос взлетал и ник, колышим,  
           Смешав в одно  
           Морскую низость с самым высшим,  
           С звездами — дно.



В этой захватывающей картине всю разыгрываются и уже знакомое нам «шатание» (*шаталось, колышим, ерзал*), и интенсивные проникания и прикосновения (*ища в дыре, терся, всползая, сползая*), и сильные «воздушно-дыхательные» реакции (*вздыхал, ахал — ср. предыдущие задул, дуть*), причем напрямую называются самые общие категории пастернаковской поэтики (*великолепье, смешав в одно*).

Что же касается пастернаковского пристрастия к специальной лексике, то оно получает здесь очередной мощный толчок, переходя в новый — маринистский — регистр. Текст заполняется флотскими терминами (*якорь, цепь, борта, рей, бриг, штевень, трюм*, предвестием которых были в предыдущих строфах *Галерная, мол, плавучий дом*). В результате полет фантазии как бы обретает осязаемую, предметную реальность<sup>15</sup>. «Реализму» описания способствует и вкрапление на той же ноте не подлежащих сомнению зарисовок московского городского пейзажа (*Москва в огнях играла, мерзла, Роился шум*).

Существенно новым измерением, отличающим этот фрагмент, является вертикаль, часто венчающая экзастические композиции Пастернака<sup>16</sup>. В X строфе она еще не заявлена — сохраняется горизонтальная перспектива (*за ним...*), хотя фактически *великолепье бортов и рей*, конечно, направляет мысленный взор вверх. Но начиная с XI строфы противопоставление верх/низ завладевает текстом и мощно кульминирует в XIII (*задрав — всползая — сползая — облака — взлетал и ник — низость — высшим — звездами — дно*). Первым и единственным намеком на вертикаль был до сих пор шест флагштока в I строфе, который, впрочем, сразу же *сник*, и теперь это разворачивается в столь же противоречивое, но более драматичное *Матрос взлетал и ник...*

Образ корабля, разумеется, играет своими революционными и государственническими обертонами, ср. написанные несколько позже строки:

*Опять из актового зала В дверях, распахнутых на юг, Прошлошь по лампам опахало Арктических петровых вьюг. Опять фрегат пошел на траверс. Опять, хлебнув большой волны, Дитя предательства и каверс Не узнает своей страны («Высокая болезнь»)*<sup>17</sup>.

Но играет под сурдинку — в отличие от «Высокой болезни» прямое соотнесение с революционной реальностью в нашем стихотворении отсутствует.

И, конечно, очевидна последовательная двусмысленность оценки. Совмещение неба с землей или морским дном — типовой пастернаковский мотив<sup>18</sup>, однако вписанная в образ корабля (и породивший его образ матроса) *низость* прочитывается как достаточно отчетливый знак двойственного отношения поэта к Октябрю. Эзоповская по-

этика одновременного приятия и подрыва социализма будет богато разработана Пастернаком под знаком «второго рождения» десяток лет спустя<sup>19</sup>, но, как видим, ее характерные черты налицо уже здесь.

## II

На драматическом пике XIII строфы стихотворение могло бы закончиться, но оно — после разделительной отбивки — продолжается. То ли, опасаясь слишком рискованно торчащей *низости*, Пастернак спешит повысить степень самоотжествления со своим революционным (анти)героем, то ли чисто предметного экстаза (в амплитуде звезды/дно) ему недостаточно по художественным соображениям, требующим завершить композицию метапоэтической нотой — программным братанием *Стихии свободной стихии С свободной стихией стиха*.

1. Так или иначе, в строфах XIV–XV незадачливому матросу предоставляется слово:

XIV Как зверски рывкать надо клетке  
Такой грудной!  
Но недоразуменья редки  
У них с волной.

XV Со стены, с гирлянды поднебесий,  
Почти с планет  
Горланит пене, перевесясь:  
«Сегодня нет!»

Взгляд на матроса несколько свысока сменяется уважительной эмпатией, включающей почвенническо-интеллигентское восхищение его грубоватостью (*зверски, рывкать, горланит*). Строго говоря, рывкает в XIV строфе не матрос, а его грудная клетка, но в любом случае здесь, по-видимому, налицо еще одна неувязка (выдающая желание поэта слиться со своим героем, представив его своего рода речетворцем): ведь на корабле звучат голоса главным образом не матросов, а командующих ими боцмана и офицеров. (Разумеется, свое ответное «Есть!» матрос может именно прорывкать; однако реплика, подаваемая им в следующей строфе, к этому не сводится, см. ниже.)

Что касается грудной клетки, то во «Втором рождении» она появится у Пастернака в качестве его собственной: *Но как мне быть с моей грудною клеткой?..* («Борису Пильняку»; примечательно сход-

ство модальных конструкций: *надо рывкать — как быть*). Впрочем, уже и здесь она подается в трогательно эмоциональном, немного инфантильном тоне; ср. вызывавшее пародии мандельштамовское *Дано мне тело — что мне делать с ним, Таким единым и таким моим?* («Дано мне тело...», 1909)<sup>20</sup>. Прототипом подобного сентиментализирующего оживления нейтральной идиомы могла послужить и знаменитая *тоска дорожная, железная* Блока (отзвук которой можно слышать в словах *тоски морской* несколькими строками ниже).

Заключительные строки XIV строфы простирают «смешение воедино» лирического субъекта с окружающим еще дальше. Он не только сам вчувствуется в личность матроса, но и констатирует полноту гармонии последнего с морской стихией, редкость недоразумений между которыми наглядно доказывается редкостью ударений в этой строке и редкостью самой этой формы 4-стопного ямба (с ударением только на 3-й и 4-й стопах)<sup>21</sup>.

В следующей строфе продолжает гиперболизироваться тема вертикальных перебросов (к стенам и поднебесьям присоединяются планеты) и вообще всяческие нарастать великолепие образов (*гирлянды* и *горланит* еще и связаны паронимией). Матрос принимает излюбленную пастернаковскими персонажами позу человека, перевешивающегося за пределы своей опоры, чтобы сверху заглянуть вниз (из окна, с подоконника, здесь — с корабельной оснастки), и, наконец, подает свою реплику. Смысл ее не совсем ясен: «Сегодня у нас с волной нет недоразумений»? / «Сегодня я еще не погибну»?.. Но сам мотив обращения слов (устных и письменных) к природе, ветру, городу (а также рождения слов из ветра, природы и т. п.) — один из инвариантных у Пастернака, а избыточность выкрика (*рывкать матросу не надо*) лишь подчеркивает его восторженную — поэтическую — природу.

2. Процесс преобразования реальности, уже и так по большей части вымышленной, не останавливается и на этом. В трех следующих строфах не только продолжает повышаться градус великолепия воображаемой сцены (*в разгоне; свищущих; едва упав... опять кипит; воющем; полноводья; адском*), но и совершается еще одна метаморфоза. На этот раз — в кубо-футуристическом и индустриально-пролетарском коде: морские волны (и корабль?) предстают своего рода заводом, а матрос — рабочим.

XVI В разгоне свищущих трансмиссий,

Едва упав

За мыс, кипит опять на мысе

Седой рукав.

- XVII      На этом воющем заводе  
              Сирен, валов,  
              Огней и поршней полноводья  
              Не тратят слов.
- XVIII     Но в адском лязге передачи  
              Тоски морской  
              Стоят, в карманы руки пряча,  
              Как в мастерской.

На фоне явно парусного судна (*брига с реями, стеньгами и штевнем*) тем резче ощущается очередной скачок к обновлению списка реалей — к *трансмиссиям, заводу, поршням и лязгу передачи*.

Трансформация матроса, вернее, уже массы матросов — отметим множественное число глаголов *не тратят* и *стоят*, искусно мотивированное категорией неопределенно-личного субъекта<sup>22</sup>, — в массу рабочих сопровождается очередным семантическим казусом. Желая представить своего героя типовым воплощением немногословной простонародной мужественности, Пастернак рисует его в характерной мужской — самодостаточной и несколько угрюмой, если не вызывающей, — позе руки в карманах, что, однако, выглядит странно в мастерской, где этим рукам следовало бы быть занятыми делом.

3. Сверхзадача, стоящая за этой аграмматичной позой, раскрывается в финальной XIX строфе:

- XIX        Чтоб фразе рук не оторвало  
              И первых слов  
              Ремнями хлещущего шквала  
              Не унесло.

Матрос/рабочий, как мы помним, является и своего рода апофатичным поэтом, alter ego своего автора. И в этой своей ипостаси он теперь предстает одновременно и человеческой фигурой, и фигурой речи (*фразой*) — как бы самим телом поэтического текста, вступающим в рискованное взаимодействие с природными и промышленными стихиями (*ремнями хлещущего шквала*). Подготовка этого пантомимического номера началась заблаговременно, с вырывания ветром окурка (III строфа), и была подхвачена *торсом* брига, трущимся своими боками об облака (строфа XI)<sup>23</sup>.

Образ лирического субъекта, бросающего в мировой хаос свое магическое слово на манер Бога в книге Бытия и Евангелии от Иоанна, появляется в раннем стихотворении Пастернака «Раскованный

голос» (1915); многочисленны у него и другие отсылки к архетипической ситуации «В Начале»<sup>24</sup>. Возможно, соответственным образом должна читаться и строка о *первых словах* в заключительной строфе «Матроса»<sup>25</sup>. В то же время образ отрываемых стихией слов мог быть продиктован не только знаменитой пастернаковской склонностью к косноязычию, но и реальным опасением оказаться слишком хорошо понятым.

Таков великолепный — и местами по-эзоповски двусмысленный — итог серии поэтических трансформаций, исходной точкой которых была неказистая фигурка пьяного матроса на ветреной московской улице.

### III

Политический контекст стихотворения был затронут выше лишь бегло и в самом общем смысле, без упоминания о тексте, который явился важнейшим общественным событием эпохи, — поэме Блока «Двенадцать» (1918).

1. Переключки, причем не только общетематические, но и текстуальные, многочисленны. Приведу наиболее релевантные в этом смысле места блоковского текста.

*Черный вечер. Белый снег. Ветер, ветер! На ногах не стоит человек <...> Завивает ветер Белый снежок. Под снежком — ледок. Скользко, тяжело, Всякий ходок Скользит — ах, бедняжка! <...> Старушка, как курица, Кой-как перемотнулась через сугроб <...> Ветер хлесткий! Не отстает и мороз! И буржуй на перекрестке В воротник упрятал нос <...> Ветер веселый И зол и рад. Крутит подошвы, Прохожих косит, Рвет, мнет и носит Большой плакат: «Вся власть Учредительному Собранию»... И слова доносит: <...> Поздний вечер. Пустеет улица. Один бродяга Сутулится, Да свищет ветер <...>*

*Гуляет ветер, порхает снег. Идут двенадцать человек. Винтовок черные ремни, Кругом — огни, огни, огни... В зубах — цыгарка, примят картуз <...> Свобода, свобода, Эх, эх, без креста! Кругом — огни, огни, огни... Оплечь — ружейные ремни... <...>*

*Эх ты, горе-горькое, Сладкое житье! Рваное пальтишко, Австрийское ружье! <...>*

*В очи бьется Красный флаг <...>*

*Это — ветер с красным флагом Разыгрался впереди... Впереди — сугроб холодный <...> Кто там машет красным флагом? — Прилядись-ка, эка тьма! <...> Впереди — с кровавым флагом, И за*

вьюгой невидим <...> В белом венчике из роз — Впереди — Исус Христос.

[Блок 1999: 7–9, 11, 12, 18, 19–20]

Налицо (правда, не всегда в том же порядке и в той же роли, что в «Матросе») образы вечера, тьмы, одинокого человека, бродяги, хлесткого и свищущего ветра, лежащего и порхающего снега, пронизывающего холода, плохо защищающей от него одежды, скользкого льда, неверной походки, падения в сугроб, цыгарки, ремней, огней, слов, носимых ветром, веселья, свободы, флага, бьющегося на ветру... Соответствия эти — исключительно из начальных и конечных главок «Двенадцати»; сюжетное ядро блоковской поэмы параллелей в «Матросе» не имеет. Нет там и явного соответствия финальному образу Христа, вызвавшему у современников бурю противоречивых реакций. Однако выявленная выше метаморфическая композиция, поэтизирующая, а то и обожествляющая матроса, в какой-то мере родственна блоковской<sup>26</sup>.

Более того, есть аргументы и в пользу прочтения «Матроса в Москве» как непосредственного отклика на финал «Двенадцати». Даже отвлекаясь от недостаточно документированных утверждений, что оппоненты как справа, так и слева (в частности, советские цензоры) пытались заменить последнюю строку поэмы на *Впереди идет матрос*<sup>27</sup>, этот апокриф имеет вполне определенное литературное происхождение.

В 1919 г. Зинаида Гиппиус, с самого начала возмущенная прооктябрьской позицией Блока (в поэме и в параллельной статье «Интеллигенция и революция»), обратила к нему язвительные строки:

Впереди 12-ти не шел Христос:  
 Так сказали мне сами хамы.  
 Но за то в Кронштадте пьяный матрос  
 Танцевал польку с Прекрасной Дамой.

(«А. Блоку»; Гиппиус 1999: 335)

Блок ответил тоже эпиграммой: *...И что Вам, умной, за охота <...> В них видеть только шантрапу?* («Зинаиде Николаевне», 1919; Блок 1999: 82). Ответ Блока был опубликован лишь в 1930-х гг., а стихотворение Гиппиус — вообще в 1962 г., но эта полемика или, по крайней мере, слухи вокруг нее и весь ее культурно-политический контекст могли быть известны Пастернаку. Можно полагать, что именно готовностью, вослед Блоку, увидеть в «них» не только шантрапу и была продиктована честолюбивая задача поэтической реабилитации пьяного матроса, решенная, однако, в совершенно иной, отличной от «Двенадцати», типично пастернаковской манере<sup>28</sup>.

2. Сознательных отсылок к поэме Блока в «Матросе» нет, история же его создания соотносится с ней интересным — несколько двусмысленным — образом.

Огромные сугробы лежали на улицах <...> Жизнь в Москве истово полыхала. На нашей улице <...> была тогда одна из казарм революционных матросов. Приятель<sup>29</sup> <...> попросил проводить его до того дома <...> Я пошел, чтобы взглянуть в переменчивое лицо революции. Странно — среди матросов была женщина <...> Это была Лариса Рейснер <...> За несколько месяцев до [того она] напечатала <...> статью о Рильке <...> С улицы в помещение, где мы сидели, куда приходили и откуда выходили матросы, пробивался гомон революции, а мы сидели и читали друг другу наизусть стихи Рильке.

[Брюгель 1993: 566]<sup>30</sup>

О Рейснер как завораживающем воплощении духа революции Пастернак потом написал отдельно<sup>31</sup>, в «Матросе» же соответствующего (да и вообще никакого — в отличие от «Двенадцати») женского образа нет, как, кстати, нет ничего и от поэтики Рильке. Все же соблазнительно предположить, что своим восторженным тоном стихотворение хотя бы отчасти обязано чарам этой большевистской валькирии.

Но вернемся к Блоку. В «переменчивое лицо революции» Пастернак, по его словам, пошел взглянуть зимой 1917/18 гг.; иногда его знакомство с Рейснер датируется январем 1918 г.<sup>32</sup>; впрочем, если верить тексту «Матроса в Москве», встреча с его героем произошла сразу же по заливии катка, которое могло произойти и раньше, скажем, в ноябре — декабре 1917 г. Но декабрь 1917 г. — январь 1918 г. — это как раз время действия поэмы «Двенадцать», а январь — время ее написания. Учредительное собрание, плакат о созыве которого фигурирует в главе 1-й, заседало 5 января и было разогнано в ночь на 7-е, а поэма была закончена 28 января и уже через двадцать дней напечатана<sup>33</sup>.

Под пастернаковским стихотворением стоит дата 1919, а опубликовано оно было еще двумя годами позже — в 4-й книжке «Красной нови» (ноябрь — декабрь 1921 г.), то есть уже после смерти Блока (7 августа 1921 г.). Таким образом, «Матрос в Москве» не только текстуально, но и в плане истории создания вторит поэме Блока, чуть ли не претендует быть ее московским вариантом, но как бы молча, обходя ее стороной<sup>34</sup>. Примечательно, что о самой знаменитой поэме Блока ни разу не заходит речь ни в двух автобиографических текстах Пастернака (в «Охранной грамоте» Блок упоминается мельком, в «Людях и положениях» ему посвящено несколько страниц), ни в черновой заметке «К характеристике Блока» (1946; опубл. 1972). И в новейшем обзоре откликов на поэму Блока его современников [Смола, Приходь-

ко, Гоморев 1999] в качестве единственного упоминания о ней у Пастернака фигурируют его строки из позднего стихотворения «Ветер (Четыре отрывка о Блоке)», 1956/1959 (см.: Там же: 367–368):

Тот ветер, проникший под ребра  
И в душу, в течение лет  
Недоброю славой и доброй  
Помянут в стихах и воспет.

Тот ветер повсюду. Он дома,  
В деревьях, в деревне, в дожде,  
В поэзии третьего тома,  
В «Двенадцати», в смерти, везде.

Они действительно — но лишь спустя четыре десятка лет и в составе длинного списка — открыто отсылают к ней, а заодно — скрыто — и к «Матросу в Москве», ср.:

**Ветер хлесткий! Не отстает и мороз! <...> Ветер веселый И зол  
и рад. Крутит подошвы <...> Рваное пальтишко...** («Двенадцать»);

Как право дуть из всех отверстий, Сквозь все — колоть <...>  
Был ветер пьян, — и обдал дрожью <...> Ремнями хлещущего шквала... («Матрос в Москве»).

Напрашивается мысль, что Пастернак внутренне воспринимал «Матроса в Москве» как свой собственный, более подлинный вариант блоковской поэмы, как бы замещающий и вытесняющий ее — во всяком случае, в рамках его поэтического видения мира<sup>35</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Звезда. 2012. № 2. С. 215–228. Написано для сборника «Пастернаковские чтения — 3», готовящегося в ИМЛИ.

За замечания и советы я признателен К. М. Азадовскому, А. Ю. Арьеву, Михаилу Безродному, Н. А. Богомолу, Дмитрию Быкову, О. А. Лекманову, Л. Г. Пановой, Е. В. Хворостьяновой и Н. Ю. Чалисовой.

<sup>1</sup> В статье для простоты рассматривается только текст 1929 г. [Пастернак 2003–2005: I, 238–240], от которого ранние варианты [Там же: 511–512] отличаются незначительно; отсутствие в одиннадцатитомнике разделяющего знака после 13-й строфы никак в нем не прокомментировано.



<sup>2</sup> Подробное описание поэтического мира Пастернака см.: Жолковский 2011а.

<sup>3</sup> Свидетельств как приятия им Октября, так и неприятия множество; из числа последних стоит процитировать написанное в 1918 г., но не напечатанное до 1989 г. стихотворение «Русская революция», во многом, в частности словесно, представляющее собой негатив «Матроса в Москве»:

*Как было хорошо дышать тобою в марте <...> Что эта, из  
всех великих революций Светлейшая, не станет крови лить <...>  
Почудилось: вдали курьерский неся, пломбы Тряслись, и взвод кур-  
ков мерещился стране. Он — «С Богом, — кинул, сев; и стал горла-  
нить, — к черту <...> Лети на всех парах! Дыми, дави и мимо! <...>  
Здесь так знакомо все, дави, стесненья брось!» Теперь ты — бунт. Те-  
перь ты — топки полыханье. И чад в котельной, где на головы котлов  
Пред взрывом плещет ад Балтийскою лоханью Людскую кровь, мозги  
и пьяный флотский блев [Пастернак 2003–2005: II, 224–225].*

<sup>4</sup> Ср. хрестоматийно головоломные строки: *Там, озаренный, как  
покойник, С окна блужданьем ночника, Сиренью моет подоконник Про-  
дрогший абрис ледника* («Из поэмы. Два отрывка»; 1917); см.: Жолковский  
2011а: 15, 223.

<sup>5</sup> Какой именно каток имеется в виду, неясно. Зимой 1917/18 гг. вся семья Пастернаков жила на Волхонке, а Борис неподалеку — в разное время в Сивцевом Вражке, Гагаринском и Лебяжьем переулках. Речь могла идти о катке, заливавшемся на Чистых прудах, рядом со старой вхутемасовской квартирой Пастернаков на Мясницкой, или о знаменитом катке на Патриарших (где в «Анне Карениной» Левин видится с Кити).

<sup>6</sup> Комментаторы изданий Пастернака не разъясняют, что это за рогатки; вероятно, части ограды/ворот, позволявшие контролировать доступ на каток. Ср., впрочем, упоминание о рогатках в рассказе знаменитого конькобежца Н. А. Панина-Коломенкина (1871/1872–1956) о дореволюционном катке в Юсуповском саду в Петербурге: «Она [молодежь] обитала преимущественно в “академии”, то есть, на правом пруду за рогатками, которыми “академия” обычно отделялась от остальной части катка. Эта группа сплотилась вокруг меня, состояла почти сплошь из моих учеников и была почему-то прозвана “головастиками”» (цит. по: Глезеров 2009: 156; курсив мой.— А. Ж.).

<sup>7</sup> Конструкция *Был... был...* имеет свою интересную родословную, анализ которой здесь предпринят не будет — как и анализ места «Матроса» в традиции Я4/2жм и использования в нем соответствующих семантических ореолов (об этом см. в следующей статье настоящего сборника).

<sup>8</sup> Ср.: «Матросам» Владимира Кириллова (1918): *Как бурные волны,  
вы грозно вливались Во дни революций на Невский гранит <...> Открытые  
лица, широкие плечи, Стальные винтовки в бесстрашных руках <...> По-  
добно утесам, вы встали, титаны, На страже коммуны, на страже свобод*

Герои, скитальцы морей, альбатросы, Застольные гости громовых пиров,  
Орлиное племя, матросы, матросы, Вам песня поэта, вам слава веков;

«Я люблю...» Гастева (1918): Я люблю вас, парходные гудки <...>  
Я люблю тебя, убогий, грязный трюм <...> Я люблю тебя, суровая корма  
<...> Можно в глубях наше судно все сгноить, Не устанут только люди  
говорить, Что смеялись они над злым бичом, Не хотели сдаться буре ни-  
почем И метались перед смертью в море пламенным мечом!;

«Левый марш (Матросам) Маяковского (1918): Эй, синемлузы! Рей-  
те! За океаны! <...> Крепи у мира на горле пролетариата пальцы!;

«Матрос» Клюева (1918): Недвижно лицо молодое, Недвижен гранит-  
ный утес... Замучен за дело святое Безжалостно юный матрос <...> Погиб  
он в борьбе за свободу, За правду святую и честь;

«В кровь зацелован топкой жаркой...» Герасимова (1923?): В кровь за-  
целован топкой жаркой, Измят объятьями котла, Выскакиваю из коче-  
гарки Под палубные вымпела <...> Забыл я трюм и кочегарку И угля черное  
лицо, Фантазия по жилам жарко Текла расплавленным свинцом.

<sup>9</sup> Литературным прототипом пьяного матроса, который шатается на зимнем ветру в такт качающемуся фонарю (ср. мигнувший и сникший шесток флагштока), мог послужить герой блоковского стихотворения «Поздней осенью из гавани...» (1909/1910): В черном небе означается Над водой подъемный кран, И один фонарь качается На оснеженном берегу. И матрос, на борт не принятый, Идет, шатаясь, сквозь буран. Все потеряно, все выпито! Довольно — больше не могу!

<sup>10</sup> Это варианты «интенсивного, пусть неприятного, контакта», ср. в «Оригинальной» вариации (1922; из «Тем и вариаций»): ...Молочай, По-  
лынь и дрок за набалдашник Цеплялись, затрудняя шаг, И вихрь степной  
свистел в ушах.

<sup>11</sup> Ср. в более позднем стихотворении: На свечку дуло из угла... («Зимняя ночь», 1946).

<sup>12</sup> О месте аграмматизма (ungrammaticality) в поэтической структуре см.: *Riffaterre 1978*.

<sup>13</sup> Такова, в частности, роль упоминания о Галерной: эта улица в Петрограде, и морская, и революционная одновременно (в 1918 г. переименована в Красную), тянется вдоль Невы от Медного всадника до Адмиралтейской верфи и вызывает у петербуржцев именно такие ассоциации.

<sup>14</sup> Ср. в «Соснах» (1941): И столько широты во взоре, И так покорно все извне, Что где-то за стволами море Мережится все время мне.

<sup>15</sup> Кстати, и здесь есть некоторая словесная неувязка — в неудачном «уподоблении корабля человеческому телу: Огромный бриг, громадой торса / Задрав бока <...> Торс — не что иное, как туловище, а бока — части туловища; выражение задрать туловищем бока — неловкое по своей внутренней форме. Ссылка на олицетворение ничего не меняет: корабль «задирает» борта, как человек — плечи (но человек, а не человеческий торс)» [Шапир 2004: 238]. Разумеется, реальность пастернаковского маринизма преимущественно словесная, отчасти в духе «генерала» Ревунова-Караулова в чеховской «Свадьбе с генералом»; ср.

Морская служба <...> Всякое незначительное слово имеет, так сказать, свой особый смысл! Например: марсовые по вантам на фок и грот! Что это значит? Матрос небось понимает! <...> А вот, если идя полным ветром <...> надо поставить брамсели и бом-брамсели! Тут уж надо командовать: салинговые к вантам на брамсели и бом-брамсели... и в это время, как на реях отдают паруса, внизу становятся на брам и бом-брам-шкоты, фалы и брасы... <...> Эх, жизнь! Командуешь, а сам смотришь, как матросы, как молния, разбегаются по местам и разносят брамы и брасы. Этак не вытерпишь и крикнешь: молодцы, ребята! (*Поперхнулся и кашляет.*) <...>

[П]омните этот восторг, когда делают поворот оверштаг! <...> Ведь как только раздалась команда: свистать всех наверх, поворот оверштаг — словно электрическая искра пробежала по всем. Начиная от командира и до последнего матроса — все встрепенулись... <...> На фоковые и гротовые брасы на правую, на крьюсельные брасы на левую, на контра-брасы на левую, командует старший офицер <...> Фока-шкот, кливер-шкот раздернуть... право на борт! (*Встают.*) <...> И <...> наконец <...> раздается громовая команда: грот-марса-булинь отдай, пшел брасы! Тут все летит, трещит — столпотворение вавилонское!..

[Чехов 1974–1983: XII, 119–122]

Об источниках, использованных Чеховым в работе над этим морским лексиконом, см.: *Там же*: 374–375 (примечания И. Ю. Твердохлебова); об изучении Пастернаком флотских реалий при написании поэмы «Девятьсот пятый год» (1925–1927) см.: *Пастернак 2003–2005*: I, 525–526 (комментарии Е. Б. и Е. В. Пастернаков, со ссылкой на письмо поэта к М. И. Цветаевой от 8 [вернее, 5] мая 1926 г. — *Пастернак 2003–2005*: VII, 669).

<sup>16</sup> Ср. аналогичный переход от горизонталей к вертикали в «Магдалине. 2» (1949): *Завтра упадет завеса в храме, Мы в кружок собьемся в стороне, И земля качнется под ногами, Может быть, из жалости ко мне. Перестроятся ряды конвоя, И начнется всадников разъезд. Слово в бурю смерч, над головою Будет к небу рваться этот крест* [*Пастернак 2003–2005*: IV, 546].

<sup>17</sup> Ср. у Мандельштама: *Чудовищна, как броненосец в доке, Россия отдыхает тяжело* («Петербургские строфы», 1913); *Чудовищный корабль на страшной высоте Несется, крылья расправляет...* («На страшной высоте блуждающий огонь...», 1918); *В ком сердце есть — тот должен слышать, время, Как твой корабль ко дну идет <...> Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий, Скрипучий поворот руля* («Прославим, братья, сумерки свободы...», 1918).

Это было общее место в поэзии тех лет, ср. еще: «Красный кормчий (Владимиру Ильичу Ленину)» Ильи Ионова (1918): *Руками сжав штурвал железный, На красной вышке броневой Стоит и держит путь свой звездный Мятежный, гордый рулевой...* и т. д. еще 9 строф; «Воздушный корабль»

Клюева (1918–1919): *Я построил воздушный корабль <...> Мой корабль — буревые стихи. Только с паруса Ленина лик С укоризной на Смольный глядит.*

<sup>18</sup> Ср.: *И палое небо с дорог не подобрано* («После дождя», 1915); *И все ниже спускается небо И падает накось, И летит кувыркою, И касается чайками дна* («Девятьсот пятый год», 1925–1927). В строке *С звездами — дно* слышится еще и отзвук ломоносовского «Вечернего размышления...»: *Звездам числа нет, бездне дна.*

<sup>19</sup> О «коллорабионистской» поэтике «Второго рождения» см.: *Жолковский 2011a*: 301–306.

<sup>20</sup> Подобные эмфатические, но грамматически не совсем правильные выражения с *такой, такая, настолько* есть в письмах влюбленного Пастернака к З. Н. Нейгауз; ср. «...работа, и природа, и музыка **настолько** оказались тобою <...> Что ты **такое** счастье, **такое** подтверждение <...> *моей особенной* [курсив Пастернака. — А. Ж.] способности любить <...> **такая** разгадка всего моего склада <...> **такая сестра** моему дарованью...» (28 июня 1931 г.; *Пастернак 2003–2005*: VIII, 548); ср. в стихах к ней же: *Ты стала настолько мне жизнью...* («Кругом семящейся ватой...», 1931).

<sup>21</sup> «В ямбах и анапестах Пастернака достойны удивления многочисленные безударные зачины <...> Во всей русской поэзии XIX в. до сих пор разыскан только один стих 4-стопного ямба с несомненным пропуском двух первых метрических ударений: <...> **И не перестает сиять** <...> (Г. Батеньков) <...> — тогда как в пастернаковских стихах насчитывается 17 таких строк» [*Шапир 2004*: 259–260]. Шапир приводит полный список этих примеров, начиная со строчки из «Матроса в Москве», и связывает эту черту пастернаковской дикции с ее небрежной естественностью. Это, однако, не отменяет иконического потенциала таких двойных пиррихийев, реализующегося при соответствующих семантических обстоятельствах.

<sup>22</sup> Потребность в подобных метаморфозах и их возможность, в сущности, уже была задана исходной потерянностью одинокого пьяного матроса в Москве (по контрасту с принятым топосом питерской революционной матросской массы).

<sup>23</sup> Поэтому отмеченная Шапиром неувязка (см. примеч. 15) может объясняться насущностью этого построения, опирающегося, кстати, на паронимическое родство *торса* и *матроса*.

<sup>24</sup> См. об этом: *Жолковский 2011a*: 248–252, 279.

<sup>25</sup> Этому способствует и настойчивый упор в стихотворении на предикат *был*, который несколько раз проходит и в первой главе Бытия (*И был вечер, и было утро* и т. п.).

<sup>26</sup> О возможной автопроекции Блока на финальный образ Христа см.: *Смола, Приходько, Гоморев 1999*: 326–340.

<sup>27</sup> «В советское время подчеркивалось, что поэт принимает революцию, поставив впереди двенадцати революционеров (двенадцати апостолов) Иисуса Христа: *В белом венчике из роз Впереди Исус Христос*. Кстати, некоторые противники “религиозного дурмана” считали неуместным,

снижающим революционный пафос поэмы, появление Христа во главе двенадцати. Они предлагали другой вариант последней строки: *Вперед идет матрос*, не заботясь о том, что с матросом не совсем совместим белый венчик из роз. Но если придерживаться реальности, что вовсе не входило в замысел Блока, оправдывавшего революцию высшим из возможных оправданий — именем Христа, матрос и на самом деле был бы более уместным впереди героев поэмы. Ведь они тесно связаны с разбойной, уголовной стихией, с кровью, грабежами (*на спину надо б бубновый туз; запирайте этажи, нынче будут грабежи*)» [Рейфман 2003: ч. I, гл. 8].

В связи с проблемой *Христос/матрос* уместно привести следующие соображения комментаторов «Двенадцати»: «Петька и Катька до появления “буржуя” Ваньки составляют пару, к которой приложимо суждение Блока о матросе и проститутке: “Матрос и проститутка были, есть и будут неразрывной классической парой, вроде Арлекина и Коломбины <...> Мы <...> знаем, что матрос с проституткой нечто совершенно иное, чем ‘буржуй’ с той же самой проституткой, что в этой комбинации может не быть тени какой бы то ни было грязи; что в ней может быть даже нечто очень высокое” (“О репертуаре коммунальных и государственных театров”») [Смола, Приходько, Гоморев 1999: 373].

Таким образом, хотя никакой *матрос* в «Двенадцати» не фигурирует, архетипически он там вполне на месте и может претендовать на роль Христа.

<sup>28</sup> Многочисленные очевидные различия между двумя текстами здесь рассматриваться не будут.

<sup>29</sup> Дмитрий Петровский, которому была посвящена публикация «Матроса» в «Красной нови».

<sup>30</sup> С той или иной полнотой этот рассказ Пастернака Фрицу Брюгелю (относящийся к 1936 г.) приводится в комментариях к «Матросу в Москве» (см., например: *Пастернак 2003–2005: I, 511*).

<sup>31</sup> См. «Памяти Рейснер» (1926). Статья Рейснер о Рильке была напечатана в журнале «Летопись» в 1917 г. (№ 7–8). В Москву Рейснер (1895–1926) переехала из Петрограда весной 1918 г. и с осени того же года стала комиссаром Генерального Морского штаба, адъютантом и женой Ф. Ф. Раскольникова, одного из командующих военно-морскими силами Советской Республики (в дальнейшем бежавшего от Сталина и убитого за границей). Романы ранее с Гумилевым, а в дальнейшем с Карлом Радеком, утонченные поэтические вкусы, роскошная комиссарская жизнь посреди разрухи и голода, ранняя смерть от тифа — все это создало ей романтический ореол. Она стала прототипом матросской комиссарши в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского (1933), а ее имя Пастернак дал героине «Доктора Живаго» (Ларисе Гишар-Антиповой, жене Стрельникова, чья фамилия похожа на фамилию мужа Рейснер — Раскольников).

В контексте знакомства с Рейснер иногда рассматривается и «Матрос в Москве». Ср.: «Так или иначе, Рейснер в толпе революционных матросов он видел и по следам встречи написал стихотворение “Матрос в Москве”

<...> Как соединить в одно это любование пьяным матросиком, шатающимся на московских улицах, словно на штормовой палубе, — и “пьяный флотский блев” из “Русской революции”? Да так и соединить: “морскую низость с самым высшим, с звездами дно”. Это и было для Пастернака точным портретом русской революции: небо сошло на землю, в самую грязь. Еще яснее это выражено в известном письме к Рильке от 12 апреля 1926 года: “Великое в своем непосредственном проявлении оборачивается собственной противоположностью. Оно в действительности становится ничтожным в меру своего величия и косным в меру своей активности. Такова между прочим и наша революция”» [Быков 2005: 160–161].

<sup>32</sup> См.: Пастернак 2003–2005: I, 511; Пастернак 1997: 293. Однако в свете биографии Рейснер (см. предыдущее примечание) и ноябрьских мух в IV строфе стихотворения более вероятно встреча с ней Пастернака осенью — зимой 1918/19 г., что не подрывает ретроспективной проекции на «Двенадцать» Блока стихотворения, помеченного 1919 г.

<sup>33</sup> 3 марта (18 февраля); в феврале 1918 г. вступил в силу григорианский календарь и за 31 января ст. ст. последовало 14 февраля н. ст.

<sup>34</sup> О сходном соотношении между рассказом Набокова (в главе 11-й «Speak, memoгу») о сочинении своего первого стихотворения и ходасевичевской «Обезьяной» (перевод которой на английский язык Набоков напечатал только после смерти его автора, а упомянутую главу не включил в русскоязычный вариант своей автобиографии «Другие берега») см.: Жолковский 2006а.

<sup>35</sup> В одном разборе стихотворения «Встреча» (1921; книга «Темы и вариации») там, среди прочего, выявляется ряд вероятных отсылок к «Двенадцати»: «Один из <...> образов необычной городской мартовской ночи — ветер, рвущий воду, как вретнице, т. е. как кусок материи, в сочетании со скользкими тротуарами — может напомнить о первой главе “Двенадцати” <...> ветре, рвущем натянутый плакат, огромный лоскут, натянутый над скользкими улицами. Этот блоковский образ вспомнился Пастернаку и в одной из сибирских картин в “Докторе Живаго” <...> Через две строфы после ветра появляется автоматический блок <...> Подобная игра словами была допустима у Пастернака — солнце северянка у него рядом с “северянинской стилистикой” в одном стихотворении <...> скрипящий блок в стихотворении “Хор”, содержащем аллюзию на “Девушка пела в церковном хоре...”» (Поливанов 2006: 551–552; автор приводит и еще ряд аналогичных примеров).

Эти соображения подкрепляют гипотезу о скрытой ориентации «Матроса в Москве» на «Двенадцать». И почему бы — в pendant к игре на словах блок/Блок — не усмотреть ее развитие в настойчивых упоминаниях о передаче, трансмиссиях и ремнях — тоже своего рода блоках?

**Я4242ЖМЖМ,  
ИЛИ  
ФОРМАЛЬНЫЕ КЛЮЧИ  
К «МАТРОСУ В МОСКВЕ» ПАСТЕРНАКА**

Я увидел его, лишь только  
С прудов зиме  
Мигнул каток шестом флагштока  
И сник во тьме.

Был чист каток, и шест был шаток,  
И у перил,  
У растарщенных рогаток,  
Он закурил.

Был юн матрос, а ветер — юрок:  
Напал и сгреб,  
И вырвал, и задул окурок,  
И ткнул в сугроб.

Как ночь, сукно на нем сидело,  
Как вольный дух  
Шатавшихся, как он, без дела  
Ноябрьских мух.

Как право дуть из всех отверстий,  
Сквозь все — колоть,  
Как ночь, сидел костюм из шерсти  
Мешком, не в плоть.

И эта шерсть, и шаг неверный,  
И брюк покрой

Трактиром пахли на Галерной,  
Песком, икрой.

Москва казалась сортом щебня,  
Который шел  
В размол, на слом, в пучину гребней,  
На новый мол.

Был ветер пьян, — и обдал дрожью:  
С вина — буйн.

Взглянул матрос (матрос был тоже,  
Как ветер, пьян).

Угольный дом напомнил чем-то  
Плавучий дом:

За шапкой, вея, дыбил ленты  
Морской фантом.

За ним шаталось, якорь с цепью  
Ища в дыре,

Соленое великолепье  
Бортов и рей.

Огромный бриг, громадой торса  
Здрав бока,

Всползая и сползая, терся  
Об облака.

Москва в огнях играла, мерзла, Роился шум, А бриг вздыхал, и штевень ерзал, И ахал трюм.	В разгоне свищущих трансмиссий, Едва упав За мыс, кипит опять на мысе Седой рукав.
Матрос взлетал и ник, колышим, Смешав в одно Морскую низость с самым высшим, С звездами — дно.	На этом воющем заводе Сирен, валов, Огней и поршней полноводья Не тратят слов.
* * *	Но в адском лязге передачи Тоски морской Стоят, в карманы руки пряча, Как в мастерской.
Как зверски рывкать надо клетке Такой грудной! Но недоразуменья редки У них с волной.	Чтоб фразе рук не оторвало И первых слов Ремнями хлещущего шквала Не унесло.
Со стеньг, с гирлянды поднебесий, Почти с планет Горланит пене, перевесясь: «Сегодня нет!»	

В предыдущей статье я ограничился содержательной интерпретацией сюжета этого стихотворения, лексики и тропики, а также переключки с «Двенадцатью» Блока — на фоне непосредственного исторического, биографического и поэтического контекста. Вне поля зрения осталась собственно формальная проблематика: роль избранных автором размера, строфики, жанра и речевого модуса. Об этой стороне текста — «музыке», на которую положено его «содержание», — и пойдет речь.

## I

«Матрос в Москве» (ММ)<sup>1</sup> написан урегулированным разно-  
стопным ямбом — четверостишиями перекрестной рифмовки АbАb,  
в которых четырехстопные женские строки чередуются с двустопными мужскими: Я4242жмжм. Это очень прозрачная, но сравнительно редкая форма. Специальных работ о ней и ее семантическом ореоле я не нашел и буду опираться на собранный мной корпус примеров — шесть десятков стихотворений (около полутора тысяч строк), написанных за сто с небольшим лет, начиная с В. А. Жуковского и П. А. Катенина, в том числе такими важными предшественниками Пастернака,



как Лермонтов, Фет и Блок, и кончая самим Пастернаком и некоторыми его современниками.

При рассмотрении смыслового потенциала всякой, тем более столь специфичной стиховой формы релевантен (рассуждая в духе идей, восходящих к [Тарановский 2000 [1963]]) как ее органический аспект — структурный рисунок, предрасполагающий к тем или иным иконическим интерпретациям, так и аспект конвенциональный — ее место в поэтической традиции, очерчивающее круг коннотаций, освященных каноном.

Естественные иконические возможности схемы Я42жм определяются броским количественным соотношением длинных нечетных и коротких четных строк, дополнительно усиленным благодаря женским клаузулам в длинных строках<sup>2</sup>. Эта пропорция может служить воплощением оппозиций типа «большое, великое, верхнее, высшее... / малое, незначительное, нижнее, низменное...» и стиливых окрасок типа «контрастность, парадоксальность; странное, неожиданное, необычное», а сама ее четкость (два к одному — как бы стих и полустушие) и регулярность чередования подобных строк — носителем тем типа «качание, шатание» и натурализующей стилиевой установки на рефренность, песенность, мнемоническую простоту<sup>3</sup>.

Что же касается традиции обращений к такой строфике, то они носят тройкий характер.

1. Впервые эта схема появляется в балладе Жуковского «Алина и Альсим» (1814; далее сокращенно — **Жук**), повествовательном, от 3-го лица<sup>4</sup>, романтическом тексте (29 восьмистрочных строф АБАБСДСД) с трогательным до мелодраматизма сказочным любовным сюжетом и скорбными ламентациями персонажей. Баллады, в частности русские, часто писались разноstopным размером, в частности 43, но примененный Жуковским Я42 — скорее исключение, и такой выбор мог быть связан с отличающим этот текст балансированием на грани пафоса и иронии<sup>5</sup>.

Почти одновременно с Жуковским размер Я4242 использовал Катенин в балладе «Певец Услад» (*Певец Услад любил Всемилу, И счастлив был...*; 1817; 8 четверостиший; **Кат**);

Балладна и «средневековая легенда» К. Льдова «Кармелитка» (*Луна, как факел, осветила Безмолвный сад...*; 1887; 11 четверостиший; **Льд**);

В реалистически серьезном нарративном ключе выдержано вступление к поэме К. К. Павловой «Три души» (1845; **Па-Т**), начинающееся: *В наш век томительного знания, Корыстных дел Шли три души на испытанья В земной предел*; следуют 5 четверостиший, из которых первое — прямая речь от имени Бога (*И им рекла Господня воля...*), а последнее замыкает рамку в 3-м лице от автора;

У Пастернака этим размером написана одна главка «Лейтенанта Шмидта» — П, 7 (*Он тихо шел от пушки к пушке, А даль неслась...*; 5 четверостиший; 1926; **Паст-III**).

2. Второй — и более частой — областью применения той же версификационной схемы была, начиная с середины XIX в., лирика, преимущественно любовная, иногда медитативная, представленная в основном сравнительно короткими стихотворениями (12–20 строк), но и некоторыми более длинными текстами, иногда с повествовательным или драматическим дискурсом. Таковы:

«Звезды» Е. А. Баратынского (*Мую звезду я знаю, знаю И мой бокал...*; 1839) — **Бар**;

«Любовь мертвеца» Лермонтова (*Пускай холодною землею Засыпан я...*; 1841; 5 восьмистрочных строф, составленных из четверостиший, от имени ревнивого покойника) — **Лер**;

«Дума» К. Павловой (*Хотя усталая, дошла я До полпути...*; 1843; 11 четверостиший медитативно-реминисцентного характера) — **Па-Д**;

«Не говори, что сердцу больно От ран чужих...» Н. Ф. Павлова (1853) — **Н-П**;

два иронических стихотворения Апухтина (1855): «Отъезд» (*Осенний ветер так уныло В полях свистал...*; **Ап-О**) и «Приезд» (*Осенний дождь волною грязной Так и мочил...*; с подзаголовком «Пародия»; **Ап-П**);

«Сон» И. П. Мятлева (*Зачем так скоро прекратился Мой лучший сон?..*; 1857) — **Мят-С**;

пять стихотворений Фета: «Как на черте полночной дали Тот огонек...» (1842; **Ф-Как**), «Молчали листья, звезды рдели, И в этот час...» (1859; **Ф-Мо**), «Я повторял : “Когда я буду Богат, богат!”...» (1864; **Ф-Ко**), «Одна звезда меж всеми дышит И так дрожит...» (1874; **Ф-Од**), «Где, среди иного поколенья, Нам мир так пуст...» (1889; **Ф-Где**);

«Мемфисский жрец» К. К. Случевского (*Когда я был жрецом Мемфиса Тридцатый год...*; 1860; 16 повествовательных четверостиший — практически баллада, богатая сюжетными поворотами, но написанная целиком от 1 лица) — **Слу**;

«Сказал бы ей... но поневоле Мне речь страшна...» С. А. Андреевского (1878–1885) — **Андр**;

два стихотворения Д. М. Ратгауза: «Душе мечтательной и нежной Отрады нет...» (1893; **Рат-Д**) и «Одиночество» (*По обезлиственному саду Один бреду...*; 1906; **Рат-О**);

три стихотворения Ф. К. Сологуба: «Суровый друг, ты недоволен, Что я грустна...» (1897; **Сол-Сур**), «Идти б дорогою свободной, — Да, лих, нельзя...» (1898; **Сол-Ид**); «Пойми, что гибель неизбежна. Доверься мне...» (1902; **Сол-Пойм**);

«Я имени тебе не знаю, Не назову...» В. Я. Брюсова (1900) — **Брю**;

девять стихотворений Блока, в основном ранних: «Servus — Reginae» (*Не призывай. И без призыва Приду во храм...*; 1899; **Бл-Serv**), «Готов ли ты на путь далекий, Добра певец?..» (1899; **Бл-Гот**), «За краткий сон, что нынче снится, А завтра — нет...»; 1899; **Бл-За**), «Дитя! Твоим прозрачным словом Я окрылен...» (1899; **Бл-Дит**) «Теряет берег очертанья. Пльви, челнок!..» (1900; **Бл-Тер**), «31 декабря 1900 года» (*И ты, мой юный, мой печальный, Уходишь прочь!...*; 1900; **Бл-31**), «Бежим, бежим, дитя свободы, К родной стране!..» (1900; 3 восьмистишия, составленные из четверостиший, с одной сквозной рифмой в 1-м восьмистишии и с четырехстопной строкой в конце: *Злым дням — без срока, без числа*; квазидраматическое обращение «я» к «ты» сменяется повествованием в 3-м лице; **Бл-Беж**), «Когда-то долгие печали Связали нас...» (1901; **Бл-Когд**), «Из ничего — фонтаном синим Вдруг брызнул свет...» (1913–1914; с одностопной заключительной строкой: *И, всполошив ее напрасно, Зачах*; **Бл-Из**);

«Эпитафия» Андрея Белого (*В предсмертном холоде застыло Мое лицо...*; 1908) — **Бел**;

два стихотворения Бальмонта: «Световит» (*Мне снится древняя Аркона, Славянский храм...*; 1907; 10 четверостиший от 1-го лица, но в балладно-повествовательном ключе; **Бал-Свет**) и «Уйти туда» (*Уйти туда, где бьются струи, В знакомый брег...*; 1929; **Бал-Уйт**);

два стихотворения Ходасевича: отчаянно антиромантическое, от 1-го лица — «Утро» (*Нет, больше не могу смотреть я Туда, в окно!...*; 1916; **Хо-Ут**) и аналогичное лирико-повествовательное «27 мая 1836 г.» (*Оставил дрожжи у заставы, Побрел пешком...*; несобственно прямая речь героя — Пушкина; 1924, опубл. 1965; **Хо-27**);

«Не вспоминай с улыбкой милой Страны моей...» И. Г. Эренбурга (1914) — **Эр**;

«Безумье — и благоразумье, Позор — и честь...» М. И. Цветаевой (1915; 9 автомативных четверостиший) — **Цв**;

«1 Мая» С. А. Есенина (*Есть музыка, стихи и танцы, Есть ложь и лесть...*; 1925; 9 четверостиший от 1-го лица, но с повествовательными кусками) — **Ес**.

3. Третья сфера применения схемы — «легкие» стихи: эпиграммы, пародии и шуточные послания на случай, игриво снижающие романтическую приподнятость текстов двух первых типов. Это:

единственный образец пушкинского обращения к такой форме: *За Netty сердцем я летаю В Твери, в Москве — И R и O позабываю Для N и W* (1828) — **Пуш**;

поздравительное послание Мятлева Жуковскому по поводу его предстоящего бракосочетания: «Алина и Альсим» (*Зачем, зачем вы замолчали Поэт души?...*; 1840; 4 четверостишия в ключе одноименной баллады адре-

сата, с несколькими «мятлевскими» варваризмами под рифмой в двустопных строках) — **Мят-Ж**;

приветствия Фета «Графине А. А. Олсуфьевой при получении от нее гиацинтов» (*В смущеньи ум, не свяжешь взглядом, И нем язык...*; 1874; **Ф-Олс**) и «П. И. Чайковскому» (*Тому не лестны наши оды, Наш стих родной...*; 1891; **Ф-Чай**), его более длинное дружеское послание к И. С. Тургеневу «Хотя по-прежнему зеваю, Степной Тантал...» (1869; 8 четверостиший; **Ф-Хо**) и шуточный (местами непристойный) отчет М. Н. Лонгинову о невозможности достать ему чернил заказанной иностранной марки «Я был у Кача и Орбека, Молил, просил...» (1869; **Ф-Я**);

пародийное «Подражание кн. Вяземскому» Д. И. Минаева «Когда в любви однажды полька Клялася мне...» (1862–1863; 3 восьмистишия, составленные из четверостиший, с эпиграфом из мадригала Вяземского к кн. В. А. Голицыной «17 сентября 1850 г.», написанного строфами Я4442жмжм; **Ми-Вя**), его же «Первый поцелуй. Элегия (Сюжет взят из одной современной повести [имеется в виду повесть К. Бабикова «Захолустье»])» (*Для моциона, после ванны (Жар только спал)...*; 1863; **Ми-По**) и «Ужасный пассаж, или истинное повествование о том, как один господин важного сана обратился в водолаза и что от этого произошло (подражание Ф. Достоевскому)», — длиннейшая ироническая баллада от 1-го лица (*Однажды я с супругой Анной Почил от дел...*; в трех частях — 8+8+7 четверостиший = 92 строки, — пародирующая «Крокодила» Достоевского; 1865; **Ми-До**);

восьмистрочные эпиграммы (по два четверостишия) В. А. Тихонова «Начал ты с “Вестника Европы”, А я — с “Шута”...» (На А. А. Лугового; с одной сквозной рифмой; 1905; **Тих**) и В. В. Князева «В альбом С. Ю. Витте» (*Внимает он привычным ухом Руси протест...*; 1906; **Кня**).

4. Несмотря на содержательные и интонационные различия между тремя ветвями корпуса, очевидны связи между ними и пограничные случаи.

Различие между эпичностью первой группы и лиричностью второй смазывается наличием: балладных текстов, повествуемых от 1-го лица; лирических текстов в 3-м лице и/или с событийным сюжетом; перволичных lamentаций героев баллад; прямой речи героя баллады о себе и в 1-м, и в 3-м лице<sup>6</sup>; и лирических стихотворений в маске Другого. А отличие «легкой» третьей группы от двух первых основано как раз на общности структуры, подвергаемой ироническому обыгрыванию. Особенно очевидно это в случае откровенных пародий, но заложено уже в самой природе высокого поэтического слога. Как лирические тексты, так и баллады строятся на предельном накале поэтической условности: лирика — на стилизованном преувеличении чувств субъекта, баллады — на невероятности сюжета

и эмоций героев; перевод в легкий регистр сводится к обнажению этих гипербола.

## II

Роднит три группы и ряд общих мотивов. Перечислим основные изотопии, от типовых поэтических ходов до конкретных деталей и словесных оборотов.

**1.** Часто речь идет о том или ином чуде, парадоксе, метаморфозе. В балладах это чуть ли не обязательное условие жанра, в лирике — излюбленный гиперболический ход, в легких стихах — естественный прием осмеяния; органическую мотивировку этого ореола «чуждесности» можно усмотреть в со-противопоставлении длинных и коротких строк. Примеры:

подделка матерью Алины письма Альсима, приход Альсима к Алине под видом торговца драгоценностями, обнаружение ею своего лица на портрете его любимой (**Жук**);

загробная ревность мертвеца (**Лер**);

тотальность молчаливого взаимопонимания влюбленных: *Все что <...> Что чище звезд, пугливей ночи, Страшнее тьмы, Тогда, взглянув друг другу в очи, Сказали мы* (**Ф-Мо**);

грядущее преобразование природы: *Цветы последние увяли: Побил мороз <...> Но <...> Вот здесь со мной, Цветы задышат прежним летом И резедой* (**Ф-Где**);

волшебная власть над природой: *Власть вам дана: Где вы царите так приветно — Всегда весна* (**Ф-Олс**);

полное слияние с гением: *Восторг не может и меж нами Терпеть граници* (**Ф-Чай**);

сказочное богатство: *Я повторял: «Когда я буду Богат, богат! К твоим серьгам по изумруду — Какой наряд!» <...> Как будто сон оваял райский Нас наяву. В моей руке — какое чудо! — Твоя рука, И на траве два изумруда — Два светляка* (**Ф-Я**);

систематический перевод с куртуазного языка на военный (в pendant к пародируемым строкам Вяземского: *Вам делали, княгиня Вера, На караул*), например: *Когда ж коснулся к губкам алым, — Какой афронт! — Как пред бригадным генералом Я стал во фронт* (**Ми-Вя**);

превращение «я» в собаку: *И в страшном ужасе, в испуге Сознал в тот час, Что я — не муж своей супруги, А... водолаз! Собачья шерсть, собачья морда... Пропал мой рост <...> Никто не знал, что пес мохнатый — Был человек...* (**Ми-До**);

повышение сакрального ранга «я»: *Когда я был жрецом Мемфиса Тридцатый год, Меня пророком Озириса Признал народ. Мне дали жезл и колесницу, Воздвигли храм; Мне дали стражу, дали жрицу — Причли к богам (Слу);*

парадоксальные изменения социальных ролей автора и адресата эпиграммы: *Я кончил вестником Европы, А ты — шутом! (Тих);*

превращение кармелитки в грешницу: *...Ты не монахиня — блудница... <...> Упали темные одежды, Обнажена, Без покаянья, без надежды Стоит она... (Льд)?;*

мечта о невозможном преображении действительности: *Но светлый край далек отсюда, И где же он? Его приблизит только чудо Иль вещей сон (Сол-Ид);*

воображаемый полет с возлюбленной над Нилом: *Иль, может, все в мгновенной смене, И нет имен, И мы с тобой летим, как тени, Как чей-то сон?.. (Брю);*

окрыление поэта: *Я не таков: пусть буду снами Заворожен, — В мятежный час взмахну крылами И сброшу сон (Бл-За);*

провал чуда: *И приняла земля родная Своих детей <...> И, манив их невозможным, Вновь предала Дням быстротечным, дням тревожным, Злым дням — без срока, без числа (Бл-Беж);*

колдовской финал: *К каким ты нас уводишь чарам, Бог Световит? (Бал-Свет);*

парадоксальность лирического «я»: *Безумье — и благоразумье, Позор — и честь <...> Всё слишком есть — Во мне. Все каторжные страсти Слили в одну! — Так в волосах моих — все масти Ведут войну! (Цв);*

внезапное видение далекого города: *Он видел не толпу над бухтой, А Петербург (Паст-Ш).*

2. В согласии с установкой на чудо — настойчивая фиксация на мечтах, снах, бреде, фантазиях, лжи, устремлениях, переходах, полетах и полетах в иное.

*Всё поневоле улетаем К мечте своей (Жук);*

*За Netty сердцем я летаю (Пуш);*

*Живет, не здесь, в звездах Мозга Душа моя! (Бар);*

*Что мне сиянье божьей власти И рай святой? Я перенес земные страсти Туда с собой. Ласкаю я мечту родную Везде одну (Лер);*

*Зачем так скоро прекратился Мой лучший сон? Зачем душе моей явился Так внятно он? Зачем блаженство неземное Мне посулил (Мя-С);*

*И есть мечта в душе холодной, Одна досель; Но думе детской и бесплодной Предаться мне ль? <...> Но этот сон лежал сначала В груди моей; Но эта вера просияла Мне с первых дней <...> И странен этот мне упорный, Напрасный бред (Па-Д);*

Восторгам вашим будет слово И власть мечтам (Па-Т);  
Всю зиму ты встречала гневно Мои мечты <...> Как будто сон  
овеял райский Нас наяву (Ф-Я);

Увы, я больше не витаю, Где я витал! У одичалой, непослушной  
Мечты моей Нет этой поступи воздушной Царицы фей <...> О, при-  
езжай же светлым утром... (Ф-Хо);

На нас напал припадок странный...<...> Потом, как сон, исчезла  
дева... (Ми-По);

Но не хочу я быть счастливой, Идти к другим (Сол-Су);

Идти б дорогою свободной, — Да лих, нельзя <...> Меня ведет  
Моя судьба звериным следом Среди болот (Сол-Ид);

Но я в мечтах тебя ласкаю... И наяву! <...> Но как решить, что  
в жизни внешней И что во сне? <...> Иль это только бред недавний, Ты  
не со мной? Иль, может <...> И мы с тобой летим, как тени, Как чей-  
то сон?.. (Брю);

Не призывай. И без призыва Приду во храм (Бл-Serv);

Все о бессмертии в сне далеком Мечты мои (Бл-Тер);

И ты, мой юный, мой печальный, Уходишь прочь! <...> Бреду, как  
путник запоздалый, За красотой (Бл-31);

За краткий сон, что нынче снится, А завтра — нет <...> В мя-  
тежный час взмахну крылами И сброшу сон (Бл-За);

Бежим, бежим, дитя свободы, К родной стране! <...> Бежим, бе-  
жим, дитя природы, Простор — в полях! (Бл-Бж);

Ко мне летят мечты о новом Со всех сторон. Тоской неведомой,  
но сладкой Вся грудь полна (Бл-Дит);

Готов ли ты на путь далекий <...> Лететь к звезде, что всех пре-  
лестней, На склоне лет? (Бл-Гот);

Мне снится древняя Аркона, Славянский храм (Бал-Свет);

Уйти туда <...> Где ярким сном былинной были <...> Уйти —  
уйти — уйти — в забвенье. В тот вспев святой, Уйти туда — хоть  
на мгновенье, Хотя мечтой (Бал-Уйт);

Нет, больше не могу смотреть я Туда, в окно! <...> Ни голоса во-  
круг, ни стука, Все та же даль... (Хо-Ут);

Оставил дрожжи у заставы, Побрел пешком <...> Недавно ведь  
мечтал: туда бы, В свои поля! <...> И только к теням застигийским  
Душа летит. Уж и мечта и жизнь — обуза Не по плечам (Хо-27);

В Париже средь толпы нарядной, В краю родном Блуждаю я с меч-  
тою жадной Лишь об одном (Эр);

Я виртуоз из виртуозов В искусстве лжи <...> Лгу оттого, что  
по кладбищам Трава растет, Лгу оттого, что по кладбищам Ме-  
тель метет <...> И как могу Не лгать, — раз голос мой нежнее, —  
Когда я лгу (Цв);

Он тихо шел от пушки к пушке, А даль неслась (Паст-III).

3. Частые ориентиры устремленности в иное — звезды, небеса, громы, молнии, тучи.

*Мою звезду я знаю, знаю <...> Живет, не здесь, в звездах Моэта  
Душа моя! <...> Не нужно мне ни звезд небесных, Ни звезд Аи! (Бар);*

*Зачем блаженство неземное Мне посулил (Мя-С);*

*Стремился взор в толпе коварной Всегда, везде К той предугаданной,  
Полярной, Святой звезде (Па-Д);*

*Одна звезда меж всеми дышит И так дрожит, Она лучом алмазным  
пышет И говорит... (Ф-Од);*

*Молчали листья, звезды рдели, И в этот час С тобой на звездах  
мы глядели, Они — на нас. Когда все небо так глядится В живую грудь...  
(Ф-Мо);*

*И небо самое кричало Тебе: Ура! (Ми-Вя);*

*Я ей сказал: «К началу ночи Взойдет звезда...» <...> И, купы звезд  
в себе качая, Зажегся Нил (Слу);*

*В лазури звездные кадила Чуть-чуть дрожат... (Льд);*

*И проливает небо слезы С немых вершин (Раг-О);*

*И Божий гнев с небес не вержет Своих громов (Сол-Ид);*

*Узрел ли ты в звезде высокой Красот венец? Лететь к звезде, что  
всех прелестней, На склоне лет? (Бл-Гот);*

*Пылают дали небосклона, Есть час громам. Я вижу призрак Световита  
Меж облаков <...> О, вихри молний нагоняет Тот белый конь  
<...> И льнет к нетронутому лону, К степям небес <...> И с ним не  
сется небесами Громовый звук (Бал-Свет);*

*Где ярким сном былинной были Нам громы вдруг Молниеносно  
тучу взрыли, Как черный луг (Бал-Уйт);*

*Уж и возвышенным и низким По горло сыт (Хо-27).*

4. Естественный фон к снам и звездам образует преимущественно вечерний пейзаж (ночь, тьма, мгла, туман), которому противопоставлен свет (луна, лучи, огоньки, светляки, изумруды, жемчуга, перламутр, серебро, утро, день).

*Но эта вера просияла Мне с первых дней <...> Одна б [звезда]  
стояла беззакатно Над мелкой земли. И хоть ищущую с любовью тщетной,  
Хоть мрак глубок, — Сдается мне, что луч заветный Солгать не мог,  
Что он блеснет над тучей черной Душе в ответ... (Па-Д);*

*Младую грудь наполню каждой, В краю земном Понятьем правды,  
чистой жаждой, Живым лучом (Па-Т);*

*Одна звезда <...> Она лучом алмазным пышет <...> Но мы <...>  
Чем мы горим, светить готово Во тьме ночей (Ф-Од);*

*Что чище звезд, пугливей ночи, Страшнее тьмы... (Ф-Мо);*



Как на черте полночной дали Тот огонек <...> И точка трепетного света Моих очей — Тебе печальная примета Моих страстей **(Ф-Как)**;

И только этот вечер майский <...> И на траве два изумруда — Два светляка **(Ф-Я)**;

И замирает вдохновенье В могильной мгле <...> О, приезжай же светлым утром, Когда наш сад С востока убран перламутром, Как грот наяд **(Ф-Хо)**;

И застлал туман чужую Черту земли **(Ап-О)**;

Смотрели грустно так и лужи, И улиц тьма **(Ап-П)**;

Я эту ночь лишь вспомню только — Вся кровь в огне <...> Я помню сад и вечер лета Далеких мест **(Ми-Вя)**;

Вкруг нас легло молчанье гроба И царство тьмы... <...> Себе не веря, я у шкапа Огня ищу, И вот моя собачья лапа Зажгла свечу <...> Жена проснулась в полумраке... **(Ми-До)**;

Когда, молясь, она стояла У алтаря И красным светом обливала Ее заря; Когда, склонив свои ресницы, И вся в огне <...> Заря, кончаясь, трепетала И умерла, А ночь с востока набегала — Пышина, светла И, купы звезд в себе качая, Зажегся Нил <...> Горела кровь огнем желанья, — Я изнывал. Зажглась румяная денница, И ночь прошла **(Слу)**;

Луна, как факел, осветила Безмолвный сад **(Льд)**;

Покрыта мглою безучастья Скрижаль годов **(Рат-Д)**;

О, в чем же светлом скорбь потонет Души моей? Кто к счастью светлый путь укажет, Откроет рай? **(Рат-О)**;

Но светлый край далек отсюда, И где же он? **(Сол-Ид)**;

Привет тебе, привет прощальный Шлю в эту ночь <...> Я за тобою, гость случайный, Как прежде — в ночь **(Бл-31)**;

Здесь недоступны неба своды Сквозь дым и прах! <...> Бегут навстречу солнца, мая, Свободных дней **(Бл-Беж)**;

И вечер гас. Хладели руки, Среди огней Мы шли... **(Бл-Ког)**;

Земля мертва, земля уныла, — Вдали — рассвет **(Бл-Гог)**;

Из ничего — фонтаном синим Вдруг брызнул свет. Мы головы наверх закинем — Его уж нет, Рассыпался над черной далью Златым пучком <...> Зеленый, желтый, синий, красный — Вся ночь в лучах... **(Бл-Из)**;

Пылают дали небосклона, Есть час громам. Я вижу призрак Световита Меж облаков <...> Он бросил алую Аркону, Туман завес <...> Славянский мир объят пожаром, Душа горит **(Бал-Свет)**;

Как луч в дивующемся слухе, Развъял все тьмы. Где ярким сном былинной были Нам громы вдруг Молниеносно тучу взрыли, Как черный луг. Из тучевого луга книзу, Решиш: «Пора!», Метнули злата в божью ризу И серебра **(Бал-Уйт)**;

«Утро» **(Хо-Ут)**;

*Я видел праздник, праздник мая — И поражен <...> Куда пойдешь, кому расскажешь <...> Что в солнечной купались пряхе Балаханы? (Ес).*

5. В метеорологическом плане тьме соответствуют холод, мороз, стужа, зима, осень, метель, ветер, контрастом к которым служат тепло, огонь, весна, лето.

*Пускай холодной землю Засытан я <...> Твои слова текут пылая По мне огнем (Лер);*

*Цветы последние увяли: Побил мороз <...> Но знаю, в воздухе нагретом <...> Цветы задыхают прежним летом И резедой (Ф-Где);*

*Где вы царите так приветно — Всегда весна (Ф-Олс);*

*Всю зиму ты встречала гневно Мои мечты. И только этот вечер майский... (Ф-Я);*

*Не спеют розы жемчугами, А бьет мороз (Ф-Хо);*

*Осенний ветер так уныло В полях свистал (Ап-О);*

*Осенний грустный ветер стонет Среди ветвей (Рат-О);*

*Мой путь лежит в степи холодной; Иду, скользя (Сол-Ид);*

*В предсмертном холоде застыло Мое лицо (Бел);*

*Где звук жужжания первой мухи В конце зимы <...> Разъял все тьмы (Бал-Уйт);*

*Лгу оттого, что по кладбищам Метель метет (Цв).*

6. Излюбленная декорация — реальный или метафорический водный пейзаж: стихия, струи, дождь, волны, шквалы, ладьи, челны, берег.

*Осенний дождь волною грязной Так и мочил <...> И как-то сжалили от стужи Кругом дома (Ап-П);*

*Клянусь! Клянусь бессмертным Фтою, — Широкий Нил, Такой красы своей волною Ты не поил! <...> И, купы звезд в себе качая, Зажегся Нил (Слу);*

*Проходит время, и... он в Лету Свободы бух!.. (Кня);*

*Теряет берег очертанья. Плыви, челнок! Плыви вперед без содроганья — Мой сон глубок. Его покоя не нарушит Громеда волн, Когда со стоном вниз обрушит На утлый челн. В тумане чистом и глубоком, Челнок, плыви (Бл-Тер).*

*А в душу просится украдкой Страстей волна (Бл-Дит);*

*Уйти туда, где бьются струи, В знакомый берег (Бал-Уйт);*

*И вот, стругая воду, будто Стальной терпуг <...> Назад! Зачем соваться под нос, Под дождь помой? (Паст-Ш).*

7. Личность героев представлена, прежде всего, душой, глазами, губами (примеров множество, и их опускаю), но также сердцем, грудью, руками, крыльями и одеждой.

Зачем, зачем вы разорвали Союз сердец? <...> Что пользы в латве золотое Себя рядить? <...> Алины сердце покорилось Судьбе своей; Супругу ж то, что сохранилось От сердца ей <...> Алине руку на прощанье Он подает: Она берет ее в молчанье И к сердцу жмет <...> Он [муж] задрожал И им во грудь в одно мгновенье Вонзил кинжал <...> «За что ж рука твоя пронзила Алине грудь?» <...> Повсюду вслед за ним влачится Алины тень; Обагрена кровавым током Вся грудь ея (Жук);

Не говори, что сердцу больно От ран чужих (Н-П);

Коснется ль чуждое дыханье Твоих ланит, Моя душа в немом страданье Вся задрожит (Лер);

О том, что было сердцу мило, Умолкла грусть <...> Но этот сон лежал сначала В груди моей (Па-Д);

Младую грудь наполню каждой, В краю земном Понятьем правды, чистой жаждой, Живым лучом (Па-Т);

Когда все небо так глядится В живую грудь, Как в этой груди затаится Хоть что-нибудь? (Ф-Мо);

В моей руке — какое чудо! — Твоя рука (Ф-Я);

Мои опущенные руки По швам лежат <...> Где посадила сердце это Ты под арест <...> И сделал ей, как честный воин, Под козырек (Ми-Вя);

Смотрю и вижу — над поляной Мелькнул капот <...> (И грудь, волнуя, поднимает Ее капот.) (Ми-По);

Хотел рукой схватить злодея, Чтоб не кусал <...> И вот моя собачья лапа Зажгла свечу <...> Когда ж на грудь хотел я рыло Склонить к жене (Ми-До);

Но я признал, блестя в короне, С жезлом в руке... (Слу);

Трепетет грудь под рясой черной, Раскрыт клубок, И четки змейкою проворной Ползут из рук Над ней раздалися проклятья И звонок оков <...> Упали темные одежды, Обнажена (Льд);

В мятежный час взмахну крылами И сброшу сон (Бл-За);

И вечер гас. Хладели руки <...> О, если б вновь живую руку Прижать к губам! (Бл-Ког);

Тоской неведомой, но сладкой Вся грудь полна (Бл-Дит);

От нежного боа на шее... (Цв);

Чтоб я припал к груди раскрытой Земли моей! (Эр);

Ну как тут в сердце гимн не высечь, Не впасть как в дрожь? (Ес).

8. Частые проявления романтического начала — вино, опьянение, застолье, пир, чаша.

Мою звезду я знаю, знаю И мой бокал Я наливаю, наливаю, Как наливал <...> Живет, не здесь, в звездах Мозга Душа моя! (Бар);

Так пусть надолго музы наши Хранят певца И он кипит, как пена в чаше И в нас сердца! (Ф-Чай);

Во славу нимф и Аполлона Устроим пир <...> Когда остудим нежной винной Мы тук тельца <...> Не хватит сил допить стакана — Хоть разолью! (**Ф-Хо**);

Боюсь, что в кубке расплеснется Мое вино. А между тем — кругом молчанье, — Мой кубок пуст (**Бл-31**);

И рог с вином им брошен в храме (**Бал-Свет**);

Гуляли, пели сорок тысяч И пили тож <...> Мы пили за здоровье нефти И за гостей. И, первый мой бокал вздымая, Одним кивком Я выпил в этот праздник мая За Совнарком. Второй бокал, чтоб так, не очень Вдрезину лечь, Я выпил гордо за рабочих Под чью-то речь. И третий мой бокал я выпил <...> пей, сердце! <...> Вот потому я пил четвертый Лишь за себя (**Ес**).

9. Повышено авторефлексивное внимание к слову, письму, стиху, пению и вообще искусству, часто в соотношении с молчанием, тайной, тишиной, невыразимостью. Уже в балладе Жуковского огромную роль играет контраст между подделанным матерью письменным документом:

И ей читать Она дает письмо Альсима. Его черты: Прости; другая мной любима; Свободна ты... —

и молчаливым, после долгих ретардаций, предъявлением Алине ее портрета, написанного Альсимом:

«Что пользы! Горя нам словами Не утолить» <...> Алине молча, как убитый, Он подает Парчою досканец обвитый, Сам слезы льет <...> И в ком бы сердце не мутилось?.. Ее портрет.

Ср. еще:

Будь молчалива, как могилы, Кто ни страдай <...> Перетолкует всё от скуки Безбожный свет (**Н-П**);

Моя душа в немом страданье Вся задрожит. Случится ль, шепчешь засытая Ты о другом, Твои слова текут пылая По мне огнем <...> Ты мертвецу, святыней слова, Обручена. Увы, твой страх, твои моленья К чему оне? (**Лер**);

Зачем, зачем вы замолчали Поэт души? Охотно бы мы вам сказали: «Пиши, пиши!» Коль все прекрасно, живописно В стихах у вас! Запойте же вы присно, присно! Еще хоть раз (**Мят-Ж**);

Сдается мне, что луч заветный Солгать не мог (**Па-Д**);

И им рекла Господня воля: «<...> Восторгам вашим будет слово И власть мечтам <...> Да не винит ваш ропот лживый Любовь мою». И на заветное призванье... (**Па-Т**);

Не ищем мы и нам не нужно Ни клятв, ни слов (**Ф-Од**);  
 Молчали листья, звезды рдели <...> И в этот час Как в этой гру-  
 ди затаится Хоть что-нибудь? Всё <...> Тогда, взглянув друг другу  
 в очи, Сказали мы (**Ф-Мо**);

В смущеньи ум, не свяжешь взглядом, И нем язык (**Ф-Олс**);  
 Тому не лестны наши оды, Наши стих родной, Кому гремели анти-  
 поды Такой хвалой. Но, потрясенный весь струнами Его цевниц <...>  
 Так пусть надолго музы наши Хранят певица (**Ф-Чай**);

В лугах поэзии зарями Из тайных слез Не спеют розы жемчугами,  
 А бьет мороз. И замирает вдохновенье В могильной мгле <...> Найду  
 начальный стих пэана Я в честь твою (**Ф-Хо**);

Когда в любви однажды полька Клялася мне <...> Команды нежной  
 чую звуки <...> И небо самое кричало Тебе: Ура! (**Ми-Вя**);

В ветвях гремел певцов пернатых Звенящий хор <...> Я вижу  
 даму — страстно, громко <...> Раскрыть не смея в то мгновенье Го-  
 рячих уст, Я <...> Она поет — лицо пылает, Она поет! <...> И в по-  
 целуи благоуханный Без слов слились (**Ми-По**);

Вкруг нас легло молчанье гроба <...> Хотел я крикнуть что есть  
 мочи, И... и не мог. Застигнут новой неудачей, Я начал выть И только  
 громкий лай собачий Мог испустить <...> Напрасно ей хотел сказать  
 я, Что я — не пес <...> О, Достоевский Федор! Ты хоть Мне б здесь  
 помог!.. Хоть ты воспой мои несчастья!.. Прошу с мольбой... Смотри:  
 раскрыл собачью пасть я Перед тобой. Зато (недаром водолазом Я на-  
 чал выть) Могу меж псов «Эпоху» разом Распространить (**Ми-До**);

Раз, службу в храме совершая, Устав молчать... (**Слу**);

Писал ты, не жалея жопы, А я — шутя. Мы извели бумаги стопы,  
 С тобой потом... (**Тих**);

И пишет он единым духом Свой манифест... (**Кня**);

Но, вместо страстного объятья, Сердечных слов, Над ней раз-  
 далися проклятья И звон оков <...> И услышала кармелитка: «Заму-  
 ровать!» <...> И скрылась тайна в темной нише, Исчез тайник, И за-  
 мирал все тише, тише Предсмертный крик (**Льд**);

Сказал бы ей... но поневоле Мне речь страшна: Боюсь, что слово  
 скажет боле, Чем шепот сна <...> И почему коснется губы, Когда я  
 с ней? Признанья в ветреные годы Я делал вмиг; От той уверенной  
 свободы Отстал язык (**Андр**);

Покрыта мглою безучастья Скрижаль годов, И глохнет зов:  
 явьсь, о счастье! — Напрасный зов! (**Рат-Д**);

Кто сердцу ноющему скажет: Люби, желай! В ответ мне слы-  
 шатся угрозы: Навек один!.. И проливает небо слезы С немых вершин  
 (**Рат-О**);

Ты молчалив, ты вечно болен, — И я больна <...> Перед тобой  
 в немом томленьи Сгораю я (**Сол-Сур**);

Я имени тебе не знаю, Не назову. Но я в мечтах тебя ласкаю...  
 И наяву! <...> Иль, может, всё в мгновенной смене, И нет имен (**Брю**);  
 Не призывай. И без призыва Приду во храм. Склонюсь главою молча-  
 ливо К твоим ногам. И буду слушать приказанья И робко ждать (**Бл-Ser**);  
 Дитя! Твоим прозрачным словом Я окрылен (**Бл-Дит**);  
 Готов ли ты с прощальной песней Покинуть свет...? (**Бл-Гот**);  
 Рыдайте, сорванные струны Души моей! (**Бел**);  
 Где, под ногой хрустя, валежник Пропел стихом <...> Где ярким  
 сном былинной были <...> Уйти — уйти — уйти — в забвенье. В тот  
 вспев святой... (**Бал-Уйт**);  
 Ни голоса вокруг, ни стука... (**Хо-Ут**);  
 Умолкни, Парка. Полно, Муза! Довольно вам! (**Хо-27**);  
 Я виртуоз из виртуозов В искусстве лжи <...> Лгу оттого, что  
 <...> От жеста и стиха — для жеста И для стиха! (**Цв**);  
 Есть музыка, стихи и танцы, Есть ложь и лесть... Пускай меня  
 бранят за стансы — В них правда есть <...> Куда пойдешь, кому рас-  
 скажешь На чье-то «хны», Что <...> Ну как тут в сердце гимн не вы-  
 сечь <...> Стихи! стихи! Не очень лефте! Простей! Простей! <...>  
 Я вытил гордо за рабочих Под чью-то речь (**Ес**).

**10.** Метатекстуальный мотив сочетается с подчеркнутой эмоцио-  
 нальностью лексики и синтаксиса, обилием эмфатических вопросов,  
 восклицаний, императивов, призывов, тостов, иногда с усилительны-  
 ми повторами.

Зачем, зачем вы разорвали? <...> Вам розно быть! вы им сказа-  
 ли <...> Что пользы <...> Что жребия страшней такого? И льзя ли  
 жить? <...> Однажды... о! как свет коварен!.. <...> Но как же дни свои  
 смиренно Ведет она! <...> Ах! если потерял, что мило, Как жалок  
 он! <...> Как было сладко любоваться Им в день сто раз! <...> Но ах!  
 от сердца то, что мило, Кто оторвет? <...> Какой предмет! И в ком  
 бы сердце не смутилось?.. (**Жук**);

Какая в том тебе утрата, Какой подрыв, Что...? (**Н-П**);

Когда-ж коснутся уст прелестных Уста мои, — Не нужно мне  
 ни звезд небесных, Ни звезд Аи! (**Бар**);

Пускай холодною землю Засытан я, О дру! <...> Что мне сия-  
 нье божьей власти И рай святой? <...> Увы, твой страх, твои моле-  
 нья К чему оне? (**Лер**);

Зачем так скоро прекратился Мой лучший сон? Зачем душе моей  
 явился Так вятно он? Зачем <...>? (**Мят-С**);

Зачем, зачем вы замолчали Поэт души? Охотно бы мы вам ска-  
 зали: «Пиши, пиши!» Коль все прекрасно, живописно В стихах у вас!  
 Запойте же вы присно, присно! Еще хоть раз (**Мят-Ж**);

Но думе детской и бесплодной Предаться мне ль? <...> Когда мне грех терять напрасно Остатки сил! (Па-Д);

Когда всё небо так глядится В живую грудь, Как в этой груди за-таится Хоть что-нибудь? (Ф-Мо);

Где, средь иного поколенья, Нам мир так пуст... (Ф-Где);

Так пусть надолго музы наши Хранят певица...! (Ф-Чай);

Я повторял: «Когда я буду Богат, богат! К твоим серьгам по-изумруду — Какой наряд!» <...> В моей руке — какое чудо! — Твоя рука (Ф-Я);

Увы, я больше не витаю, Где я витал! <...> О, приезжай же свет-лым утром (Ф-Хо);

Теперь, о Клио, понимаю, Как их е...! <...> Но яд чернил к душе по-эта Не подноси! (Ф-Я);

Я эту ночь лишь вспомню только — Вся кровь в огне <...> Когда ж коснулся к губкам алым, — Какой афронт! <...> И небо самое кричало Тебе: Ура! (Ми-Вя);

О, кто ты, кто ты, незнакомка? Кто ты, жена? (Ми-По);

Исуган случаем той ночи (Он был жесток!) <...> Ужель мне жре-бий дан проклятый На целый век? Ужель продлится долго прихоть Твоя, о рок? О, Достоевский Федор! Ты хоть Мне б здесь помог!.. Хоть ты воспой мои несчастья!.. (Ми-До);

Клянусь! Клянусь бессмертным Фтою, — Широкий Нил, Такой красы своей волною Ты не поил!.. (Слу);

Я кончил вестником Европы, А ты — шутом! (Тих);

Проходит время, и... он в Лету Свободы бух!.. (Кня);

Покайся, грешная черница! <...> Твой грех открыт! <...> И услы-хала кармелитка: «Замуровать!» (Льд);

Откуда робость? Почему бы Не быть храбрей? И почему коснеют губы, Когда я с ней? (Андр);

Что может дать ей свет мятежный, Ничтожный свет? <...> И глохнет зов: явьсь, о счастье! — Напрасный зов! (Рат-Д);

О, в чем же светлом скорбь потонет Души моей? Кто к счастью светлый путь укажет, Откроет рай? Кто сердцу ноющему скажет: Люби, желай! В ответ мне слышатся угрозы: Навек один!.. (Рат-О);

Идти б дорогом свободной, — Да, лих, нельзя <...> Но светлый край далек отсюда, И где же он? (Сол-Ид);

Пойми, что гибель неизбежна. Доверься мне И успокойся безмя-тежно В последнем сне. В безумстве дни твои сгорели, Но что ту-жить! (Сол-Пойм);

Но как решить, что в жизни внешней И что во сне? <...> Иль это только бред недавний, Ты не со мной? (Брю);

Теряет берег очертанья. Плыви, челнок! (Бл-Тер);

И ты, мой юный, мой печальный, Уходишь прочь! (Бл-31);

Бежим, бежим, дитя свободы, К родной стране! Я верен голосу природы, Будь верен мне! (Бл-Беж);

О, если б вновь живую руку Прижать к губам! (Бл-Ког);

Готов ли ты на путь далекий, Добра певец? Узрел ли ты <...> ?  
Готов ли ты <...> ? Готовься в путь! Близка могила, — Спеши, поэт!  
(Бл-Гот);

Рыдайте, сорванные струны Души моей! (Бел);

К каким ты нас уводишь чарам, Бог Световит? (Бал-Свет);

Уйти туда, где бьются струи <...> Где <...> Где <...> Где <...>  
Где <...> Где <...> Уйти — уйти — уйти — в забвенье. В тот всплеск  
святой, Уйти туда — хоть на мгновенье, Хотя мечтой (Бал-Уйт);

Нет, большие не могу смотреть я Туда, в окно! О, это горькое пред-  
смертье, — К чему оно? <...> Как нежно в нашем переулке Желтеет  
клен! (Хо-Ут);

...туда бы, В свои поля! <...> Умолкни, Парка. Полно, Муза! До-  
вольно вам! (Хо-27);

Все, что наводит на раздумье, Все слишком есть <...> Все <...>  
Так в волосах моих — все масти <...> Я знаю весь любовный шепот, —  
Ах, наизусть! — Мой двадцатидвухлетний опыт — Сплошная грусть!  
<...> Что ни скажи! — <...> И как могу Не лгать — раз голос мой неж-  
нее, — Когда я лгу... (Цв);

Не вспоминай с улыбкой милой <...> Иль на сегодня ты забыла,  
Что я еврей? <...> Чтоб было стерто и забыто, Что я еврей, Чтоб я  
припал к груди раскрытой Земли моей! (Эр);

Куда пойдешь, кому расскажешь <...>? Ну как тут в сердце гимн  
не высечь, Не впасть как в дрожь? <...> Стихи! стихи! Не очень лефте!  
Простей! Простей! <...> Мы пили за <...> Я выпил <...> За Совнар-  
ком <...> Я выпил гордо за рабочим <...> За то, чтоб <...> Пей, сердце!  
<...> Вот потому я пил четвертый Лишь за себя (Ес);

Но что могло напомнить юность? Неужто сброд <...> Назад! За-  
чем соваться под нос, Под дождь помой? Утратят ли боеспособность...?  
(Паст-III).

Эмфатические интонации перемежаются более спокойными, но потенциально драматичными конструкциями с *когда*, *однажды*, *вдруг*, с *тех пор*. А при анафорическом нагнетании и сама повествовательность возгоняется до высокого эмоционального градуса (ср. интенсивные *когда* и *где* в предыдущей группе примеров).

Когда случится, жизни в цвете, Сказать душой: <...> Однажды  
<...> Но все по-прежнему <...> Однажды, приуныв, Алина Сидела; вдруг...  
<...> С тех пор, как я все то, что льстило, В нем погубил <...> Вдруг  
входит муж <...> Убийца с той поры томится И ночь и день (Жук);



Где, средь иного поколения, Нам мир так пуст... (Ф-Где);  
 О, приезжай же светлым утром, Когда наш сад <...> Когда осту-  
 дим пеной винной Мы тук тельца (Ф-Хо);  
 Когда края отчизны милой Я покидал (Ап-О);  
 Когда к клячонке безобразной Я подходил (Ап-П);  
 Когда в любви однажды полька Клялася мне <...> Где посадила серд-  
 це это Ты под арест <...> Когда же коснулся к губкам алым... (Ми-Вя);  
 Однажды я с супругой Анной Почил от дел <...> Вдруг клоп <...>  
 И вот моя собачья лапа <...> Когда ж на грудь хотел я рыло Склонить  
 к жене <...> На пятый день меня поймали (Ми-До);  
 Когда я был жрецом Мемфиса Тридцатый год <...> Когда, моляся,  
 она стояла <...> Когда, склонив свои ресницы <...> Раз, службу в храме  
 совершая, Устав молчать <...> Тогда, на завтра, в жертву миценью, Я,  
 как пророк... (Слу);  
 Когда-то долгие печали Связали нас. Тогда мы <...> Теперь —  
 за ту младую муку Я жизнь отдам... (Бл-Кор).

II. Установкам на словесную экспрессию и чудо вторит пристра-  
 стие к варваризмам, этнографическим и собственным именам, возвы-  
 шенной, архаической, экзотической, терминологической и иной орна-  
 ментальной лексике, проецирующей текст в некий особый план.

Алина, Альсим, монастырь святой Ирины, армянин, рубин, ко-  
 ралл, кинжал (Жук);  
 бокал, Моэт, Аи (Бар);  
 Netty, Тверь, Москва, R, O, N, W (Пуш);  
 ланиты (Лер);  
 присно, присно, Avec des pleurs, Rempli de fleurs, Votre beauté, Félicité  
 (Мят-Ж);  
 Полярной, Святой звезде (Па-Д);  
 рекла Господня воля (Па-Т);  
 антиподы, струны цевницы, музыки (Ф-Чай);  
 Степной Тантал, царица фей, корнеплодное растение, перла-  
 мутр, нимфы, Аполлон, стих пэана (Ф-Хо);  
 Я был у Кача и Орбека, Plessy, Коммуна, прусский, французский,  
 Клио, Plessy (Ф-Я);  
 полька, команда, руки по швам, арест, я деве рек, под козырек,  
 афронт, бригадный генерал, стал во фронт, ура (Ми-Вя);  
 моцион, ванна, сигара из Гаванны (Ми-По);  
 (собака-)водолаз, шерсть, лапа, хвост, конура, пасть, Достоев-  
 ский Федор, «Эпоха» (Ми-До);  
 жрец Мемфиса, пророк Озириса, жезл, колесница, храм, жирица, ла-  
 ниты, Фта, Нил, алтарь, кадить, корона, денница (Слу);

«Вестник Европы» (Тих);  
 Русь, манифест, Лета (Кня);  
 Кармелитка, ряса, клобук, четки, грешная черница, монахиня,  
 блудница, грех, пергаментный свиток (Льд);  
 Нил (Брю);  
 Servus — Reginae, храм, иго (Бл-Serv);  
 утлый челн (Бл-Тер);  
 Аркона, храм, призрак Световита, святая свита, рог с вином, лук,  
 славянский мир, чары (Бал-Свет);  
 брег, подснежник, крутом, валежник, золото, божья риза, вспев  
 (Бал-Уйт);  
 предсмертье (Хо-Ут);  
 застигийские тени, Парка, Муза (Хо-27);  
 виртуоз из виртуозов, автомобиль, шелка, боа (Цв);  
 Париж, еврей (Эр);  
 стансы, праздник мая, чье-то «хны», Балаханы, лефить (не очень  
 лефите!), бокал, Совнарком, в дрезину, хан (Ес);  
 пушки, терпуг, бухта, Петербург, гальян, боеспособность, «Си-  
 ноп», «Чесма» (вдвойне собственные имена) (Паст-III).

12. Иногда повествовательная перспектива задается фиксацией почтительного внимания на некоем третьем лице, вводимом либо с указанием его имени собственного или профессии, либо с местоименной анонимностью (он, она); отчужденное описание может затем сменяться прямым обращением к загадочному персонажу.

Купца к ней вводит армянина Ее супруг <...> Товары перед ней открывши, Купец молчит <...> Он, взор потупя, разбирает Жемчуг, алмаз; Подносит молча; но вздыхает Он каждый раз. Блистала красота младая В его чертах <...> Но часто, часто он вздыхает И глубоко. Что (мыслит) он такой унылый? Чем огорчен? <...> Алине молча, как убитый, Он подает Парчою досканец обвитый, Сам слезы льет (Жук);

Когда, молясь, она стояла У алтаря И красным светом обливала Ее заря. Когда, склонив свои ресницы, И вся в огне, Она по долгу первой жрицы Кадила мне... Я долго думал: царь по власти, Я господин <...> Но я признал <...> Свой приговор в ее поклоне, В моей тоске (Слу);

В ограде звякнула калитка, Шуришит сирень, И молодая кармелитка Скользит, как тень. Трепещет грудь под рясой черной, Раскрыт клобук... (Льд);

Я шел, но вот, Смотрю и вижу — над поляной Мелькнул капот. Я вижу даму — страстно, громко Поет она (Ми-По);

*Я вижу призрак Световита Меж облаков, Кругом него — святая свита Родных богов. Он на коне — и слишком знает Восторг погонь <...> Он бросил алую Аркону <...> И льнет к нетронутому лону <...> Он позабыл священность красных Заклятых стен <...> К каким ты нас уводишь чарам, Бог Световит? (Бал-Свет);*

*Он тихо шел от пушки к пушке <...> Он шел под взглядами опухших, Голодных глаз <...> Он видел не толпу над бухтой, А Петербург... (Паст-III)<sup>8</sup>.*

В нашем корпусе нарратив такого типа представлен относительно редко, поскольку многие повествовательные сюжеты даны от 1-го лица (Лер, Па-Д, Ф-Я, Ми-Вя, Ми-До, Слу, Ес), но для балладного стиля он достаточно характерен. Сошлюсь на два текста, написанные отчасти сходными размерами: Я4343жмжм (Блок, «Митинг», 1905) и Я4242мммм (Сологуб, «Блаженство в жизни только раз, Безумный путь...»); квазibalлада на евангельскую тему — о метаморфозе Савла в Павла; 8 четверостиший; 1908):

*Он говорил умно и резко, И тусклые зрачки <...> А снизу устремлялись взоры От многих тысяч глаз <...> Его движенья были верны, И голос был суров <...> Он знал всему предел <...> Но те, внизу, не понимали <...> И человек упал на плиты С разбитой головой <...> И были строги и спокойны Открытые зрачки;*

*Едва надменный Савл вступил На путь в Дамаск, Уж он во власти нежных сил И жужих ласк. Его глаза слепит огонь Небесных нег, И стройно-тонкая ладонь Бела, как снег. Над ним возник свирельный плач В пыляньи дня: «Жестокий Савл! о злой палач, Люби меня!»*

### III

Намеченный круг тем в известной мере предварителен. В качестве отдельных могли бы быть рассмотрены и некоторые другие повторяющиеся мотивы (любовь, страсть, цветы, далекий путь, звуки, тени, кровь, могила), отразившиеся в нашей классификации лишь окказионально. И, конечно, в стороне остались многочисленные стихи, структурно и тематически родственные нашему корпусу, но написанные «соседними» размерами<sup>9</sup>.

Сам же кластер инвариантов оказался очень узнаваемым — стандартно романтическим. Его клишированность можно связать с заостренной контрастностью схемы Я4242жмжм, по-видимому, предполагающей к обнажению риторики, причем как в легких, так и в серьезных текстах. Тем поразительнее, сколь полно этот кластер пред-

ставлен в ММ, — разумеется, в иных, типично пастернаковских поворотах<sup>10</sup>.

1. Чудо, метаморфоза — центральный троп ММ: превращение пьяного матроса в воображаемый бриг, в одного из братающихся с морской стихией членов его экипажа, в некий завод и в одного из его рабочих, а также в поэта, alter ego автора.

2. Мечтам, снам, бреду соответствует серия:

*Трактиром пахли на Галерной, Песком, икрой <...> Москва казалась сортом щебня <...> Угольный дом напомнил чем-то Плавучий дом: За шапкой, вая, дыбил ленты Морской фантом.*

3. Звездно-небесный мотив:

*Огромный бриг <...> Всползая и сползая, терся Об облака <...> Матрос взлетал и ник, кольшим, Смешав в одно Морскую низость с самым вышшим, С звездами — дно <...> Со стеньг, с гирлянды под-небесий, Почти с планет...*

4. Оппозиция тьма/свет:

*Мигнул каток шестом флаги́тока И сник во тьме <...> Как ночь, сукно на нем сидело <...> Как ночь, сидел костюм из шерсти...*

5. Ветер как один из лейтмотивов ММ иллюстраций не требует. Представлены также зима, снег, холод и в противовес им огонь, тепло:

*С прудов зиме Мигнул каток <...> Был чист каток <...> И вырвал, и задул окуроч, И ткнул в сугроб <...> Шатавишихся, как он, без дела Ноябрьских мух <...> Москва в огнях играла, мерзла <...> кипит опять на мысе Седой рукав. На этом воющем заводе <...> Огней и поршней полноводья...*

6. Еще один ведущий мотив — маринистский (в том же коде выдержано и **Паст-III**). В ММ не исключено прямое влияние «Decrescendo» И. Ф. Анненского (написанного в «соседнем» размере, см. примеч. 9), где есть и индустриальный «железный» мотив, ср.:

*Из тучи с тучей в безумном споре Родится шквал <...> То, как железный, он канет в бездны И роет муть, То, бык мозущий, нацелит*

*тучи Хвостом хлестнуть <...> А вслед из пастей за ним стозевный И рев и гам... То, как железный, он канет в бездны И роет муть...<sup>11</sup>*

и

*Роился шум <...> В разгоне свищущих трансмиссий <...> Огней и поршиней полноводья <...> Но в адском лязге передачи... (ММ).*

#### 7. Одежда, грудь, руки:

*Как ночь, сукно на нем сидело <...> Как ночь, сидел костюм из шерсти Мешиком, не вплоть. И эта шерсть, и шаг неверный, И брюк покрой <...> За шапкой, вея, дыбил ленты <...> Как зверски рывкать надо клетке Такой грудной! <...> Стоят, в карманы руки пряча, Как в мастерской. Чтoб фразе рук не оторвало...*

#### 8. Опыянение:

*И эта шерсть, и шаг неверный <...> Был ветер пьян, — и обдал дрожью: С вина — буян. Взглянул матрос (матрос был тоже, Как ветер, пьян).*

#### 9. Метатекстуальность:

*Как зверски рывкать надо клетке Такой грудной! <...> На этом воющем заводе <...> Не тратят слов <...> Чтoб фразе рук не оторвало И первых слов Ремнями хлещущего шквала Не унесло.*

#### 10. Повествовательность и эмфазы:

*Я увидал его лишь только <...> А бриг вздыхал, и штевень ерзал, И ахал трюм <...> Как зверски <...> Такой грудной! <...> Горланит <...>: «Сегодня нет!»*

#### 11. Орнаментальная лексика, в частности морская и индустриальная:

*каток, шест, флажок, рогатки, ноябрьские мухи, трактир, Галерная, щепень, мол, фантом, якорь с цепью, борта, реи, бриг, торс, штевень, трюм, стенги, трансмиссии, сирены, валы, поршни, лязг передачи, ремни, шквал.*

12. Введение героя (матроса, превращающегося в бриг и его торс...) в 3-м лице:

*Я увидал его, лишь только <...> Он закурил. Был юн матрос <...> Как ночь, сукно на нем сидело <...> Взглянул матрос (матрос был тоже, Как ветер, пьян) <...>. За шапкой, вея, дыбил ленты Морской фантом. За ним шаталось <...> Соленое великолепье Бортов и рей. Огромный бриг, громадой торса <...> А бриг вздыхал <...> Матрос взлетал и ник, колышим...*

В этом отношении ММ интересно соотносится с жанровыми параметрами корпуса. Начиная с книги «Поверх барьеров» (1929), ММ включается в раздел «Эпические мотивы». Однако собственно эпическая его составляющая невелика, сводясь к лицемерию перволичным субъектом пьяного матроса (*Я увидал его, как только...*), а весь последующий сюжет носит сугубо лирический характер — это серия метаморфоз, совершающихся на уровне тропов. Тем самым ММ вмещает — оригинальным образом — черты балладных и лирических текстов. Повествовательные обычно написаны либо в 1-м лице, и тогда «я» является одним из героев, либо в 3-м лице. Исключения составляют «Певец Услад» (см. примеч. 6) и «Световит» Бальмонта, начинающийся в 1-м лице, а потом целиком переключающийся на третьеличного персонажа; но даже и тут в финале осторожно — в качестве не называемого вопрошателя — опять проглядывает лирический субъект:

*Мне снится древняя Аркона <...> Я вижу призрак Световита <...> Он на коне — и слишком знает <...> К каким ты нас уводишь чарам, Бог Световит? (Бал-Свет).*

Пастернак в ММ не только не возвращается к начальному «я», но и вводит это «я» подчеркнуто повествовательным образом, — ср. его сов. вид прош. вр. (*увидал*) с наст. вр. у Бальмонта (*мне снится; я вижу*)<sup>12</sup>.

В отличие от бальмонтовского героя, пастернаковский — не бог, а неказистый матросик (правда, мутирующий по ходу сюжета в нечто большее). Этой неказистостью героя ММ переключается с комической частью корпуса. До смеха дело не доходит, но нарочитое снижение, с вероятной опорой на пародийные квазибаллады, налицо. Ср., хотя бы трактовку одежды и груди и речи героя в ММ (см. выше, в п. 7) и, скажем, у Минаева:

*Смотрю и вижу — над поляной Мелькнул капот <...> (И грудь, волнуя, поднимает Ее капот.) (Ми-По); Застигнут новой неудачей, Я начал выть И только громкий лай собачий Мог испустить (Ми-До).*

\* \* \*

Таков примерный круг «музыкальных» возможностей, предлагаемых традицией рифмованного Я4242жмжм и более или менее сознательно использованных автором ММ. Грубо говоря, основной стиховой ход Пастернака состоит в том, что возвышенно-романтический ореол этого размера по-футуристски остраивается благодаря активизации его шуточно-пародийного потенциала.

Стоит бегло назвать вероятные интонационные подтексты, лежащие за пределами рассмотренного корпуса<sup>13</sup>. Это уже упомянутые «Обвал» Пушкина и «Decrescendo» Анненского, а также блоковский «Митинг», в котором с ММ сходны: сюжетный контекст (революционный), герой (оратор на митинге) и повествовательная перспектива («он», — правда, вводимый без помощи «я»). «Митинг», в свою очередь, восходит к английской традиции, в первую очередь «Балладе Редингской тюрьмы» О. Уайльда, а в дальней перспективе — к маринистской (!) «Поэме о старом моряке» С. Кольриджа (переведенной Н. С. Гумилевым в 1919 г.).

Вопрос же о музыкальных ключах в буквальном смысле слова остается открытым. Об очевидной рефренности, как бы песенности, данного размера речь уже заходила. Вне него ММ переключается — благодаря ряду тематических, словесных и ритмико-синтаксических сходств — со знаменитым в свое время стихотворением Виктора Гофмана «Летний бал» (1905; Я4444жмжм)<sup>14</sup>:

*Был тихий вечер, вечер бала, Был летний бал меж темных лип  
<...> Был тихий вальс, был вальс невучий, И много лиц, и много встреч  
<...> Река казалась изваяньем Иль отражением небес, Едва живым  
воспоминаньем Его ликующих чудес. Был алый блеск на склонах тучи  
<...> Был вальс, призывный и невучий, Светло овеванный мечтой. Был  
тихий вальс меж лип старинных...*

Но вальс тут, конечно, чисто словесный, а не ритмический. Подзаголовок статьи Жолковский 2012 гласил: «Матросский танец Пастернака», однако ни на русское «Яблочко», ни на европейский матлот ритм ММ не похож.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* (Не)музыкальное приношение, или Allegro affettuoso. Сборник статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца / Ред.-сост. А. Долинин,

И. Доронченков, Л. Ковнацкая, Н. Мазур. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 451–456.

За замечания и подсказки я признателен Н. А. Богомолу, Дмитрию Быкову, А. А. Добрицыну, Л. Г. Пановой, И. А. Пильщикову, Е. В. Хворостьяновой и Н. Ю. Чалисовой.

<sup>1</sup> Это стихотворение, основанное на впечатлениях зимы 1917/18 или 1918/19 гг., датировано 1919 г. и было опубликовано в конце 1921 г. (ср. в статье «Чтоб фразе рук не оторвало...» в Наст. сб. С. 11).

<sup>2</sup> Ср., напротив, эффект выравнивания в строфах типа 4/3 с мужскими клаузулами в длинных строках и женскими в коротких [Вишневский 1976: 46].

<sup>3</sup> Этот тип сочетания разноstopных строк в урегулированных строфах «основан на ритмической кратности, своеобразном метрическом резонансе: стих и его полустиише удерживают заданную ритмическую инерцию, не ломают ее; это особенно заметно в стихе цезурированном, где полустиише особо цезурой подчеркнуто» [Там же: 47]. Кратность работает на повышение рефренности — 1-му полустииши нечетной строки вторит четная строка (кстати, в ММ количество словоразделов после 4-го слога в нечетных строках далеко превышает среднюю норму «цезурности» 4-стопного ямба). Четкой делимитации нечетных строк способствует и стык их женских клаузул с безударным началом четных (в отличие, скажем, от строф Я42мжмж, типа *Мело, мело по всей земле Во все пределы*, где нечетная строка плавно перетекает в четную).

<sup>4</sup> Подспудное присутствие лирического 1-го лица задано с самого начала серией риторических вопросов, обращенных к неким «вы»: *Зачем, зачем вы разорвали Союз сердец? Вам розно быть! вы им сказали, — Всему конец (Жук)*. «Лирична» и связь баллады с обстоятельствами неудачного сватовства автора к М. А. Протасовой.

<sup>5</sup> «Строфа эта известна в русском языке по переводу Жуковского из Монкрифа “Алина и Альсим”, по “Усладу” Катенина и др... [Она] считалась специфически “трубадурной”» [Томашевский 1990: 314]. Собственно, у трубадуров эта строфа не представлена [Frank 1966: 31, 39–41]. В обоснование термина Томашевский приводит начало романа Виже (Étienne Vigée, 1758–1820) про трубадура, горящего об отсутствии подруги. Романс Монкрифа (Paradis de Moncrif, 1687–1770) «Les Constantes Amours d’Alix et d’Alexis» (1738) состоял из 37 восьмистрочных строф. Начиная с XVIII в. подобная строфика культивировалась во французской поэзии именно в жанре romanse и писалась на готовый музыкальный мотив. Таким образом, и истоки этой формы — наполовину песенные. В XIX в. chansons в этом размере писали в частности Мюссе и Гюго [Martinon 1912: 150–153].

<sup>6</sup> *Певец Улад им со слезами Сказал в ответ: «Нет счастья мне под небесами <...> Певец Улад лишь за могилой Быть может рад...» (Кар)*.



<sup>7</sup> Ср. позднее у Сологуба в ведьмовском стихотворении «Луны безгрешное сиянье...» (1903; со строфической Я4442жмжм): *Упала белая рубаха, И предо мной, обнажена, Дрожа от страсти и от страха, Стоит она.*

<sup>8</sup> Особый случай — на грани лирики, балладности и пародии — является **Хо-27**, где герой не вводится, а как бы дан присутствующим с самого начала (неясно даже, какое местоимение подразумевается: *я, ты* или *он*): *Оставил дрожжи у заставы, Побрел пешком. Ну вот, смотри теперь: дубравы Стоят кругом. Недавно ведь мечтал: туда бы, В свои поля! Теперь несносны роищи, бабы И вся земля и т. д. (Хо-27).*

<sup>9</sup> Назову некоторые: Вяземский, «Когда? Когда?...» (Я44442жмжмжм); Н. Д. Иванчин-Писарев, «Тебя забыть!..» (Я4442жмжм), «Индийская песня» (Я222222жжжжжжжж); Пушкин, «Обвал» (Я42442ммммм); К. Павлова, «Река несется, и, шепча, льется В реке струя...» (Я4242жмжм с дополнительным слогом и цезурой в нечетных строках, — часть полиритмического стихотворного фрагмента романа-поэмы в стихах и прозе «Двойная жизнь»); А. Н. Плещеев, «Слова для музыки» (Я44442жмжжжм); А. Н. Майков, «Поэзия — венец познания...» (Я4442жмжм); Раггауз, «Умчался день» (Я4442жмжм); С. Д. Дрожжин, «Весеннее царство» (Я44242ммммм); З. Н. Гиппиус, «Ты не один в своей печали...» (Я44244[4]2жжжжжж[ж]м); Анненский, «Decrescendo» (Я4242жмжм, с добавочным слогом и цезурой в нечетных строках (*Из тучи с тучей в безумном споре Родится шквал...*)); Сологуб, «Мы были праздничные дети...» (Я4242/3жмжм); Блок, «Черная кровь. 6» («Испугом схвачена, влекома...»; Я4243жмжм), «Черная кровь. 7» («Ночь — как века, и томный трепет...»; 4244жмжм), «Болотистым, пустынным лугом...» (4244жмжм); Цветаева, «П. Э. 1» («День августовский тихо таял...»; 4442жмжм), «Подруга. 2» («Под лаской плюшевого пледа...»; 4442жмжм); Н. Грушко, А. Вергинский, «Маленькая балерина» (Я4442жмжм). Многие из этих текстов носят отчетливо песенный характер, с чем переключается квазипесенная — рефренная — структура многих текстов нашего корпуса.

<sup>10</sup> О пастернаковской тропике ММ см. *Жолковский 2012*, а также с. 11–21 наст. сборника.

<sup>11</sup> В свою очередь, «Decrescendo» (и ММ) можно соотнести с пушкинским «Обвалом», изобилующим водной мотивикой (*шум, вал, рев, берега, затопил, шумная пена, ледяный свод*; есть там и ветер — *Эол, Небес жилищ*), и с «водным» стихотворением К. Павловой (*Река несется, и, шепча, льется В реке струя. Несется мимо неутомимо С рекой ладья. Навстречу девы скользят напевы Средь тишины, Как отзвон дальний, как музыкальный Аккорд волны. И самовластно, с волной согласен <...> И звездный хор <...> В волн вся стая поет, сливая Свой звучный глас: И даль чужая немого края Отозвалась. И ветер летучий, в тени дремучей, Сквозь пенные вод, Сквозь гул созвучий ответ могучий Оттоль несет...*).

<sup>12</sup> Что касается пастернаковского как только, ср. *Я эту ночь лишь вспомню только (Ми-Вя).*

<sup>13</sup> Содержательная переключка ММ с «Двенадцатью» Блока и целым рядом «матросских» стихов того времени рассмотрена в *Жолковский 2012*, а также на с. 21–24 наст. сборника.

<sup>14</sup> Оно даже удостоилось пародии в «Парнасе дыбом» (1925): «Был старый дом, дом обветшалый...».

## «ГРОЗА, МОМЕНТАЛЬНАЯ НАВЕК»: ЦАЙТ-ЛУПА И ДРУГИЕ ЭФФЕКТЫ

### 1

Вспоминая в «Людах и положениях» о своем двойственном отношении к поэтике раннего Маяковского, Пастернак писал:

Как я уже сказал, нашу близость преувеличивали. Однажды, во время обострения наших разногласий, у Асеева, где мы с ним объяснялись, он с обычным мрачным юмором так определил наше несходство: «Ну что же. Мы действительно разные. Вы любите молнию в небе, а я — в электрическом утюге».

[Пастернак 2003–2005: III, 335]

Насчет собственной узости Маяковский был, возможно, прав, но относительно творческой недооценки Пастернаком электроприборов явно ошибался. Убедительным ответом на его упрек могло послужить написанное примерно в то время стихотворение «Гроза, моментальная навек» (1919, опубликовано 1922; далее — ГМН), метафорически налагающее друг на друга образы молнии и фотосъемки со вспышкой. Об этом центральном тропе ГМН уже писалось<sup>1</sup>, я же сосредоточусь на связанной с ним разработке, в частности иконической, «растягивания времени».

В давней работе [Жолковский 1996 [1978]: 83] я рассмотрел выражение темы «откладывание конца» строфическими средствами — путем вставления «лишней» строки в и без того «затянутую» строфу опоясывающей рифмовки. Такое растяжение схемы (*abba* → *abbba*) естественно прочитывается — в стихах соответствующего содержания — как иконизация «продления, откладывания, оттягивания».

Вслед за примером из Парни (об «отнятии, всего, что можно, у старости»)<sup>2</sup> я разобрал приблизительный пастернаковский аналог — первую строфу «Поездки» (1958):

На всех парах несется поезд,  
 Колеса вертит паровоз.  
 И лес кругом смолист и **хвоист**,  
 И что-то впереди **еще есть**,  
 И склон березами порос.

Добавление «лишней» строки в привычный катрен, — правда, на этот раз исходно более скромной перекрестной рифмовки (*abab* → *abaab*), — наглядно иллюстрирует «оттягивание конца», которое предметно выражено именно в этой строке (*И что-то впереди еще есть*)<sup>3</sup>.

У Пастернака есть и более радикальные опыты манипулирования временем (см.: *Жолковский 2011a*: 151–160), в частности с помощью ретардации в строфике. Именно таково ГМН, где идея цайт-лупы присутствует в заглавии, и одним из ее структурных воплощений является строфическая композиция:

А затем прощалось лето  
 С полустанком. Снявши шапку,  
 Сто спящих фотографий  
 Ночью снял на память гром.

Меркла кисть сирени. В это  
 Время он, нарвав охапку  
 Молний, с поля ими трафил  
 Озарить управский дом.

И когда по кровле зданья  
 Разлилась волна злорадства  
 И, как уголь по рисунку,  
 Грянул ливень всем плетнем,

Стал мигать обвал сознания:  
 Вот, казалось, озарятся  
 Даже те углы рассудка,  
 Где теперь светло, как днем!

[*Пастернак 2003–2005*: I, 155]

Схема ABCd ABCd EFGd EFGd, столь четкая при одновременном ретроспективном охвате, предстает, в ходе ее линейного развертывания, в высшей степени непрозрачной, далеко не сразу воспринимаемой в качестве рифменной конструкции. Первые четыре строки озадачивают полным отсутствием рифм, допуская возможность прочтения в качестве белых стихов, единственным принципом строфиче-

ской организации которых является (помимо 4-стопного хорее) сме-на трех женских клаузул мужской, как, например, во многих стихах, написанных так называемым «испанским хореем»<sup>4</sup>. Дополнительная невнятица вносится броским ассонансом на А в женских окончаниях 2-й и 3-й строк (*сняВши шапку / [фатагрАфий]*), способным претендовать на роль квазирифмы<sup>5</sup>.

Последовательная заримфованность строк первого четверостишия соответствующими строками второго — двоянные строфы, являющиеся одним из вариантов скользящей рифмовки<sup>6</sup>, — обнаруживается лишь по мере постепенного ознакомления с ними и производит тем более сильный, чем более оттянутый эффект. Этот эффект постепенного разгадывания продолжает развиваться далее, когда в конце 3-го четверостишия намечается единство заключительных рифм (*гром — дом — плетнем...*), которое затем подтверждается (*днем*). За изначальным рифменным хаосом обнаруживается ажурная архитектура 16-строчной, как бы балладной, суперстрофы.

Иконический смысл как рифменной ретардации, так и ее последующего предельно точного разрешения очевиден. Задержка иконизирует оттягивание и увековечение момента, а полнота звуковых соответствий — удачу его фиксации: адекватность сначала фотографий, снимаемых на память летом/громом при свете магниевых вспышек/молний, а затем рисунка, штрихуемого ливнем/углем<sup>7</sup>.

Кстати, в свете фотографического тропа, «оттягивание» наполняется и физическим смыслом особой, далеко не моментальной, стадии фотографического процесса — проявления (с постепенным проступанием изображения), а затем и печатания снимков. В тексте этот процесс прямо не прописан, но подсказывается рядом деталей:

- снятием *шапки*, которое может пониматься не только как прощальный жест, но и как снятие крышки с фотообъектива перед съемкой;
- зримой постепенностью штриховки *углем*;
- *волной*, разливающейся в 3-м четверостишии, вызванной, конечно, грозным ливнем, но подспудно коннотирующей и ванночку фотографа — *кюветку*, каковая, кстати, присутствовала в богатом фототехнической терминологией черновом продолжении ГМН<sup>8</sup>.

## 2

Поразительно не только совмещение двух иконических установок — на хаотическую ретардацию и на обнаруживающуюся задним числом точность отображения, но и их проведение через другие уровни структуры.

Стихотворение открывается довольно прозрачным простым предложением, хотя и начинающимся как бы с полуслова (*А затем...*; этим сразу акцентируется внимание к ходу времени) и по-пастернаковски метафорическим, но больших преград пониманию не ставящим. Зато следующее предложение, с его инверсией подлежащего *гром*, откладывает синтаксическую связность до конца катрена. Ситуация осложняется синтаксической двусмысленностью отнесения деепричастного оборота *снявши шапку* то ли к предыдущему предложению (*прощались лето*), то ли к последующему (*снял <...> гром*), несмотря на пунктуационную ясность — точку после *с полустанком*. В том же направлении работает фонетическое и просодическое сходство соседних оборотов (*с полустанком* и *снявши шапку*), создающих ощущение словесной нерасчлененности. Настойчивые ассонансы на А (продолжающиеся в следующей, 3-й строке) и неуклюжий повтор форм глагола *снять*, опять с той же огласовкой (*сНЯвши шАпку <...> сНЯл на пАмять*), только увеличивают путаницу. Но к концу четверостишия все становится на свои места — наступает полное синтаксическое, семантическое и метафорическое разрешение.

Начальное предложение следующего четверостишия (*Меркла кисть сирени*) синтаксически предельно просто: сказуемое плюс подлежащее с несогласованным определением. Зато второе предложение, напротив, полно озадачивающих анжамбманов, которые оттягивают осмысление как отдельных словосочетаний, так и предложения в целом. Налицо:

- разрезанный пополам оборот *В это / Время*, призванный утверждать, напротив, единство мгновения<sup>9</sup>;
- строкораздел между *охапку* и *молний*, усугубляющий (фигуральную) темноту этого пастернаковского тропа, посвященного вспышке света;
- оттянутое до 4-й строки появление полнозначного глагола *озарить* при помощи анжамбманной остановки на служебно-модальном по отношению к нему *трафил*, не сообщаящем, что именно *трафил*, то есть ухитрился, сумел удачно совершить, *он*, то есть *гром* из I четверостишия.

В результате середина четверостишия, особенно 2-я строка (*Время он, нарвав охапку*), да, пожалуй, и 3-я (*Молний, с поля ими трафил*) образуют бессвязную грудку словесных обрывков, своего рода кубистическое нагромождение фрагментов (вроде разложенных скрипок Пикассо и Брака). Разгадка этого ребуса максимально откладывается — до заключительной строки (где ей вторит успешное замыкание рифмовки: *гром/дом*).

Как обычно у Пастернака, весь этот *сонный начес беспорядка* взбит сильными словесными средствами.

Так, озарение управского дома со стороны поля, то есть открытого участка местности, вообще говоря, не должно было представлять для молний никакой пространственной трудности — сверкнули и озарили. Но тогда слово *трафил* (манифестация типично пастернаковской «счастливой импровизационности» — принципа *чем случайней, тем вернее*), по смыслу настаивающее на эффективности действий, а стилистически очень выисканное, одновременно иностранное и бытовое<sup>10</sup>, оказывается употребленным тавтологически, ломящимся в открытые ворота, «лишним». Но тем нагляднее — с обнажением приема, ценой плохой мотивированности, — осуществляет оно желанную задержку разрешения<sup>11</sup>.

Сугубо бутафорским является это *трафил* и в темпоральном плане, поскольку грому-молнии не требуется особой поспешности, чтобы уложиться с освещением управского дома в то время, пока *меркла кисть сирени*. Молнии, естественно, озарили его ровно тогда, когда сверкнули, и тогда же их блеск осветил заодно и кисть сирени. А *меркла*, то есть становилась неосвещенной, она по мере угасания молнии, то есть опять-таки одновременно с освещенным было домом. Иными словами, приурочивание озарения дома именно к погружению сирени во тьму представляет собой незаметный на первый взгляд, но важный временной сдвиг, благодаря которому как бы растягивается процесс, описываемый глаголом *меркла*. В результате в этой форме несовершенного вида акцентируется, несколько искусственно, значение длящегося незаконченного однократного действия, своего рода прошедшего продолженного: «пока сирень постепенно теряла освещенность, молнии успевали озарить дом»<sup>12</sup>.

Но парадоксальным образом *меркла* может прочитываться и в другом значении, характерном для несовершенного вида — в более естественном и уместном по контексту смысле многократной повторности: «пока множество молний — *сто, охатка, стал мигать* — вспыхивали, озаряя управский дом, гасли и снова вспыхивали, сирень то освещалась, то погружалась во тьму, то снова освещалась». То есть она не столько *меркла*, сколько *мерцала*, подобно тому как *мига*[л] *обвал сознания* в следующем четверостишии и *молньи комкало морганье* в черновом продолжении текста. Это растягивание мгновенности одновременно и в продолженность (чему способствует и анжамбман *В это / Время*), и в многократность, достигаемое средствами поэзии грамматики в пределах одного слова, — еще один иконический турдефорс стихотворения, служащий выражению его центральной темы («моментальности навек»).

Само же создание вокруг двух одновременных действий (*Меркла* и *трафил Озарить*) драматической ауры соперничества и соревнования в скорости — с привлечением излюбленных Пастернаком «зловещих» мотивов<sup>13</sup> — опирается на почтенную поэтическую традицию изображения роковых поединков, отрефлектированную уже А. К. Толстым. Ср.:

**Зажглась** в злодее зависти отрава  
 Так горячо,  
 Что, **лишь надел** мерзавец Станислава  
 Через плечо, —  
**Он окунул** со злобою безбожной  
 Кинжал свой в яд  
 И, к Деларю **подкравшись осторожно**, —  
**Хвать** друга в зад!  
 Тот на пол **лег**, не в силах в страшных болях  
 На кресло сесть.  
**Меж тем злодей, отняв на антресолях**  
 У Дуни **честь**, —  
**Бежал в Тамбов**, где **был**, как губернатор,  
 Весьма любим...  
 («[Великодушие смягчает сердца]»,  
 1860-е гг. (?), опубли. 1900)

Среди прототипов этой конструкции — многие сцены романтических поэм Пушкина и Лермонтова<sup>14</sup>, начиная с «Руслана и Людмилы», где есть и такой, уже сам по себе иронический эпизод:

Уж он приблизился: **тогда**  
**Княжна** с постели **соскочила**,  
 Седого карлу **за колпак**  
**Рукою** быстрой **ухватила**,  
 Дрожащий **занесла кулак**  
 И в страхе завизжала так,  
 Что всех арапов оглушила.  
**Трепеща, скорчился** бедняк,  
 Княжны испуганной бледнее;  
**Зажавши уши поскорее**,  
**Хотел бежать**, но в бороде  
**Запутался, упал и бьется**;  
**Встает, упал**; в такой беде  
 <...>  
**Хватают** колдуна **в охапку**



И вон распутывать **несут**,  
**Оставля** у Людмилы **шапку**.

Примечателен не просто факт употребления в протоколе динамичной схватки, аналогичном пастернаковскому и тоже насыщенном глаголами и деепричастиями (*тогда... соскочила... ухватила... занесла... трепеща, скорчился... зажавши... поскорее, хотел бежать... запутался... встает, упал... хватают... несут... оставя...*), рифмы *оханку/шапку*<sup>15</sup>. Существенную параллель образует конкретное волшебное свойство захваченной Людмилой шапки Черномора, далее много раз обыгрываемое: это шапка-невидимка, без которой ее носитель предстает в своем подлинном виде. Нечто подобное и происходит в ГМН: свои слепящие фотографии гром снимает *снявши шапку*, то есть обнаружив свою связь с молнией. Ср. в «Июльской грозе» (1915):

Гроза в воротах! на дворе!  
 Преображаясь и дуруя,  
 Во тьме, в раскатах, в серебре,  
 Она бежит по галерее.

По лестнице. И на крыльцо.  
 Ступень, ступень, ступень. — **Повязку!**  
 У всех пяти зеркал лицо  
**Грозы, с себя сорвавшей маску.**

Тот же мотив снятия маски, тоже в связи с грозой, — в «Косых картин, летящих ливня...» (1922):

Что в том, что **на вселенной — маска?** <...>  
**Но вещи рвут с себя личину,**  
**Теряют власть, роняют честь,**  
 Когда у них есть петь причина,  
 Когда для **ливня** повод есть.

Таким образом, оборот *снявши шапку* оказывается нагружен, помимо двух более или менее очевидных смыслов (стандартного жеста прощания; открывания крышки фотоаппарата), еще одним, скрытым — идеей обнажения подлинной сущности вещей, в данном случае грозы. Эта дополнительная полисемия встраивается в систему других смысловых обертонов и перекличек текста (таких, в частности, как словесные пары: *снявши — снял, слепящих — мигать, снявши — нарвав, озарить — озарятся, уголь — углы, рисунку — рассудка, сознання —*

*рассудка, ночью — днем, меркла — светло, гром — грянул [ливень];* см.: Бройтман 2007: 532–533). А весь кластер подобных многозначностей, в свою очередь, работает на впечатление хаотической неохватности смыслов, обрывков фраз, фрагментов картины, мерцающих образов, подлежащих мгновенному восприятию, осознанию и запоминанию.

Тем самым к эффекту чудесного продления мгновения добавляется эффект невероятной перегруженности молниеносно озаренного мгновения деталями, ракурсами, ассоциациями, тропами. Эта тщательно выписанная различными средствами «хаотическая неохватность» не просто выполняет служебную композиционную роль отказного хода к отложенному последующему осмыслению/проявлению, но и сама по себе иконически передает «великолепное, выше сил, богатство мгновения». Так в тексте буквально реализуется пастернаковское представление о поэзии как «скорописи духа».

Метафоризм — естественное следствие недолговечности человека <...> [О]н вынужден смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными <...> озарениями. Это и есть поэзия. Метафоризм — стенография большой личности, скоропись ее духа.

(«Замечания к переводам из Шекспира», 1956;  
[Пастернак 2003–2005: V, 73])

### 3

Чудесные совмещения противоположностей продолжают в второй половине стихотворения. Один мощный эффект состоит в экспансии принципа анжамбманности: III четверостишие отделено от IV не точкой, а — в порядке межстрофного переноса — запятой, так что все восемь строк образуют единое предложение. При этом по сравнению с первыми четверостишиями возрастает не только длина конструкции, ожидающей финального разрешения, но и ее синтаксическая сложность.

До сих пор в ГМН использовались только простые предложения, осложненные максимум деепричастными оборотами (*снявши шапку; нарвав охотку*) и инфинитивным управлением (*трафил озарить*), а временные соотношения передавались союзным присоединением без синтаксического подчинения (*Меркла... В это время... трафил...*). Теперь же, помимо аналогичной смысловой (но не синтаксической!) союзной подчиненности одного независимого предложения другому (*Стал... Вот... озарятся...*) и инфинитивного управления (*Стал мигать*), в ход пускаются:

- разветвленный гипотаксис: сдвоенные придаточные (*И когда... И грянул...*), зависящие от сдвоенных главных (*Стал мигать...: Вот... озарятся...*);
- еще одно придаточное, появляющееся в конце второго главного (*Где... светло...*);
- вводный оборот (*казалось*);
- и два сравнительных оборота, первый из которых (*как уголь по рисунку*) образует почти полное — эллиптическое — сравнительное предложение, а второй (*как днем*) подчинен последнему придаточному.

Этот головоломный синтаксис (не говоря о параллельном усложнении тропики) поднимает на новый уровень все важнейшие свойства структуры — совмещение мгновенной непроницаемости и долго откладываемой, но в конце концов наступающей ретроспективной ясности. Задним числом запутанный сложносочиненный синтаксис предстает изощренно стройным, конструкция распределенного контакта (*И, как уголь по рисунку, Грянул ливень всем плетнем*)<sup>16</sup> — идеально прозрачной, а вводное *казалось* берет на себя ответственную роль медиации между прошедшим временем стихотворения в целом и венчающим его неожиданным скачком в будущее, оно же настоящее (*Вот, казалось, озарятся <...> Где теперь светло...*).

Продолжается во второй половине ГМН и нагнетание произвольных, чисто вербальных ужасов.

Таков, на мой взгляд, мотив *злорадства* в III четверостишии. Исследователи любят объяснять его проекцией на грозу близящейся несчастной развязки романа между героями «Сестры моей жизни», что вполне убедительно в свете известной установки поэта на создание цельной книги стихов и соответственного контраста между теперешней грозой и более позитивными предыдущими<sup>17</sup>, но не учитывает нарциссической сосредоточенности раннего Пастернака на себе и своих поэтических задачах<sup>18</sup>. В результате отчасти заслоняется непосредственная адекватность образа грозы<sup>19</sup>, выдержанного в духе двух инвариантных черт пастернаковской поэтики:

- общего стремления к предельно точной и экспрессивной передаче изображаемого, желания «писать так о весне, чтобы иные схватывали грипп от этой страницы»<sup>20</sup>, и «чтобы одно стихотворение содержало город Венецию, а в другом заключался Брестский <...> вокзал»<sup>21</sup>;
- пристрастия к нагнетанию в пейзажные картины «зловещих» мотивов (уже задействованных во II четверостишии).

Портретирование — фотографирование!<sup>22</sup> — грозы явно относится к числу таких задач на изобразительность и предоставляет богатые

возможности для игры со «зловещим», подсказываемой такими стертыми эпитетами к грозовому ливню, как *безжалостный, иступленно хлещущий, срывающий злобу* и т. п., одной из гипербол чего и является метафора «злорадства». Выбор же именно этого слова, скорее всего, мотивирован его двусоставностью — наглядным лексическим соположением *зла* и *радости*, вторящим центральному в ГМН мерцанию тьмы и света<sup>23</sup>.

Еще один эффект, выигрышный прежде всего изобразительно, — в строчке *Грянул ливень всем плетнем*. Что ливень *грянул*, объясняется типично пастернаковским сдвигом сочетаемости — переносом из идиомы *грянул гром*. Вдобавок к созданию синэстетического эффекта, это заряжает действия ливня (и сходного с ним рисовальщика) мощной грозовой энергией, чему способствуют также эмфатическое *всем* и фольклорно-архаический, а значит, не чуждый магии, творительный падеж перемещения (типа *идти лесом, полем*). Однако эта гиперболика (поддержанная коннотациями оборота *всем X-ом*; ср. *всем телом, всем народом* и т. п.) разбивается о достаточно скромные размеры *плетня*, то есть плетеной изгороди из прутьев и ветвей. Результат — не столько передача гигантских масштабов грозы, сколько крупный план заливаемого дождем плетня (и его рисованного аналога), доступный подразумеваемому наблюдателю (возможно, через окно). Но именно взаимодействие грозы с человеческим восприятием, вплоть до слияния наблюдателя с наблюдаемым (ср. в следующей строке: *Стал мигать обвал сознания*), и составляет доминанту ГМН и суть пастернаковского видения мира.

Стихотворение, начавшееся на достаточно сильной ноте, продолжает набирать высоту до самого конца (достаточно проследить кривую природных явлений: *лето — гром — охапка молний — волна — ливень — обвал*). Финальное четверостишие, в котором одна за другой четко закрываются все строфические и синтаксические скобки предыдущего текста, задает и очередные загадки, по-видимому имеющие оставаться неразрешенными *навек*. Происходит это в двух основных планах, причем в обоих вроде бы наступает ожидаемая ясность, которая, однако, перекрывается новыми чудесами.

По осветительной линии, вспышки молний простирают свое действие вглубь сознания лирического субъекта<sup>24</sup>. Новый виток состоит в интенсификации «озаренности» — освещаются участки, и так уже освещенные (с увеличивающей убедительность оговоркой, что так *казалось*). Тем самым эффект предстает и экстатически удвоенным (как при убивании уже мертвого, сжигании уже сожженного и т. п.), и тавтологически избыточным (вспомним ситуацию с *трафил*). Так или иначе, воспроизводится типично пастернаковский парадокс «ночного света», ср.:

*Я их <...> Люблю всей силою тщиеты, До помрачения ума. Как ночь, уставшую сиять <...> Как в неге прояснялась мысль! <...> Как пеной, в полночь, с трех сторон Внезапно озаренный мыс* («Попытка душу разлучить...»);

*И гул, и полыханье Окаченной луной, как из лохани, Пучины <...> Светло как днем. Их озаряет пена <...> Прибой на сфинкса не жалеет свеч...* («Тема»);

*Он блещет снимком (!) лунной ночи, Рассматриваемой в обед* («Волны»).

Непонятым остается, почему — помимо пристрастия к поэтическим оксюморонам — *теперь* там не просто по-дневному *светло*, а *светло, как днем*, то есть подразумевается, *светло во тьме*. Потому ли, что речь идет о закоулках по определению темной человеческой психики или, может быть, о темной комнате, где проявляют фотографии?<sup>25</sup> Но если там всего лишь *светло, как днем*, то уместно ли усиительное *даже*?! Стихотворение кончается вроде бы удвоенным, но по-прежнему загадочным, всплеском все того же ночного свечения.

Что касается времени, то в финале совершается очередной и самый поразительный маневр по его продлению — акробатический прыжок из прошедшего в настоящее.

Пастернак вообще любил анахронизмы<sup>26</sup>, а здесь совместил сразу несколько эффектов. Он подчеркнул временной палимпсест столкновением трех разных грамматических времен (и временного маркера *теперь*<sup>27</sup>) на пространстве всего двух строк и сделал его пуантой всего стихотворения — вынес в самый конец. В этом он мог вдохновляться концовкой стихотворения одного из своих любимых поэтов:

И с замираньем и смятеньем  
Я взором мерил глубину,  
В которой с каждым я мгновеньем  
Всё невозвратнее **тону**.

(Фет, «На стоге сена  
ночью южной...»; 1857)

Однако если у Фета конфликт времен, хотя и с трудом, но разрешим («Тогда мерил, а теперь, когда пишу и вспоминаю, как мерил, — тону»), то у Пастернака противоречие между *казалось*, *озарятся* и *теперь светло* остается запутанным: «Как могло тогда казаться что-то относительно не только будущего озарения темных углов рассудка, но и их неизвестно откуда имеющей взятая освещенности?!» Пастернак прибегает здесь к своему излюбленному способу наложения времен, опирающемуся на лингвистическую категорию будущего в про-

шедшем, — действует, как тот историк, которого он назвал *пророком, Предсказывающим назад*<sup>28</sup>. Реальный ли это анаколуп или мнимый, в любом случае косноязычная сложность финальных строк возгоняет до максимума то ощущение неохватного хаоса, которое с самого начала сопутствовало образу ночного мира в свете мгновенной вспышки.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Toronto Slavic Quarterly. 2014. Vol. 48. P. 13–34.

За замечания я благодарен Михаилу Безродному, Б. А. Кацу, Л. Г. Пановой, И. А. Пильщиковой, А. Ю. Сергеевой-Клятис, Е. В. Хворостьяновой и Н. Ю. Чалисовой.

<sup>1</sup> См.: O'Connor 1988: 150–153; Бройтман 2007: 527–534; Wachtel 2004: 122–125; Пастернак 2003–2005: I, 474.

<sup>2</sup> *Un jour il nous faudra courber Sous la main du temps qui nous presse, Mais jouissons dans la jeunesse, Et dérobons à la vieillesse Tout ce qu'on peut lui dérober* (E. Parny, «A mes amis», 1808).

Эта 3-я и последняя строфа следует за двумя четверостишиями опоясывающей рифмовки, отчетливо контрастируя с ними по принципу «оттягивания». В пушкинском переводе эффект полностью утрачен — не использована даже и исходная опоясывающая рифмовка: *Когда же юность легким дымом Умчит веселья юных дней, Тогда у старости отыmem Все, что отыметя у ней* («Добрый совет», 1817–1820).

Конструкции *abba* соответствовал бы, скажем, следующий экспериментальный текст: *\*Когда ж веселья юных дней Умчатся в Лету легким дымом, Мы и тогда бокал подыmem И с ним у старости отыmem Все, что отыметя у ней.*

<sup>3</sup> Заодно исправлю неточности прежнего анализа и добавлю несколько новых наблюдений.

«Поездка» (общая схема рифмовки: AbAAb CCCb CeCe DfDDdf GhhG IjIj KIKKkljIj) вся построена на игре с растягиванием рифмовки, подхватыванием уже отработанных рифм и наложением сиюминутного движения поезда на вечность, ср.: *Машина испускает вздохи В дыму, как в шапке набекрень, А лес, как при царе Горохе, Как в предыдущие эпохи, Не замечая суматохи, Стоит и дремлет по сей день.*

В I строфе элемент «растягивания» можно усмотреть также в звуковом соотношении между рифмами b = [-Ос] (*паровоз, порос*) и A = [-Оист] (*поезд / хвост / еще есть*) и в том, что «лишняя» рифма (*еще есть*) — составная.

Ср. также игру растянутых рифменных цепей в «Земле» (1947/1958), где схема aBBVa CfCCf EEEf EEEf GGhGGGh IhIIIh IjIIj аккомпанирует мотиву преодоления разлуки; в плане «оттягивания» красноречива строка *И тянут эту канитель.*

<sup>4</sup> В поэтическом разделе «Национального корпуса русского языка» (<http://www.ruscorpora.ru>) найдено 23 образца нерифмованного 4-стопного хоря ЖЖЖ(Ж)м, начиная с «Крест в долине при дороге...» Бунина (1902) и кончая «Колониальным днем» Саши Черного (1931). Из их числа следует исключить «На пути из Назарета» Бунина (1912), где внутри восьмистрочных строф рифмуются мужские строки, — очевидный шаг в направлении рифменной схемы ГМН. (Из более ранних образцов в корпусе зафиксированы лишь отдельные катрены Песни первой «Бовы» Радищева (1798–1799), в основном написанной нерифмованным Х4жжжж.)

Эти стихи принадлежат виднейшим поэтам первой трети XX в., и более половины из них написаны до 1919 г. Графически они разбиты преимущественно на катрены, в пяти случаях — на восьмистишия (Бунин, «Крест в долине при дороге...», 1902, и «На пути из Назарета», 1912; Вс. Рождественский, «Друг, сегодня ветер в море...», 1923; Саша Черный, «Б. К. Зайцеву», 1926), а в двух — на шестнадцатистрочные строфы (Саша Черный, «Дитя», 1924, и «Колониальный день», 1931). Иногда в нерифмованный стих проникают элементы рифмовки, скользящей, а то и внутри-строфной (Саша Черный, «Мы женили медвежонка...», 1911; Г. Иванов, «Вновь с тобою рядом лежа...», 1913–1914; Багрицкий, «Песня о разлуке», 1923; Бальмонт, «Воскресенье», 1923).

Таким образом, возможность воспринять первый катрен ГМН как начало нерифмованного текста у читателя явно имелась.

<sup>5</sup> Аналогичный рифменный ассонанс на том же гласном А повторяется в III и IV четверостишиях, но со сдвигом (на этот раз — в двух начальных строках), тоже увеличивающим нарочитый композиционный беспорядок, каковой затем обернется особым порядком — систематическим противопоставлением двух гласных доминант стихотворения, А и О (на О рифмуются все заключительные строки четверостиший).

<sup>6</sup> Скользящая рифмовка того или иного формата, не замыкающаяся в пределах строфы, создающая напряженное ожидание и приводящая к образованию сдвоенных строф, начала разрабатываться в поэзии Серебряного века, ср. например, «Ночь перед Рождеством» Скалдина (1916; аВсСbDdEd fEggHfHf), иногда используя для иконической передачи элементов темы (см.: *Гаспаров* 1984: 254–256; *Гаспаров* 1993: 171–173). Из более ранних образцов Гаспаров приводит «На севере диком стоит одиноко...» Лермонтова (1841; AbCb AdCd), а в качестве первого образца «скользящей рифмовки (типа abc... abc...)», причем именно такой, как в ГМН (ABCd ABCd), указывает на «Шествие ночи» Фофанова, 1889 [*Гаспаров* 1984: 203]: *Раскрыла бездна очи К источнику начала, Туда, где в свете ясном Дух Вечного почил. И стройным вздохом ночи Молитва зазвучала В мерцании согласном Таинственных светил.*

Рифмовка abcd abcd есть в конце 2-го акта драмы Блока «Незнакомка»:

Звездочет. Ну, ваше горе **пройдет!** Вам надо только **стихи** Как можно длинней **сочинять!** О чем же плакать **тогда?** Поэт.

А вам, господин **звездочет**, Довольно в свитки **свои** На пользу студентам **вписать**: «Пала Мария — **Звезда!**»

Ср. еще 24-строчное стихотворение Блока «Под ветром холодные плечи...» (1907):

Под ветром холодные **плечи** Твои обнимать так **отрадно**: Ты думаешь — нежная **ласка**, Я знаю — восторг **мятежа!**

И теплятся очи, как **свечи** Ночные, и слушаю **жадно** — Шевелится страшная **сказка**, И звездная дышит **межа**...

О, в этот сияющий **вечер** Ты будешь всё так же **прекрасна**, И, верная темному **раю**, Ты будешь мне светлой **звездой!**

Я знаю, что холоден **ветер**, Я верю, что осень **бесстрастна!** Но в темном плаще не **узнают**, Что ты пиновала со **мною!**

И мчмся в осенние **дали**, И слушаем дальние **трубы**, И мерим ночные **дороги**, Холодные выси **мои**...

Часы торжества **миновали** — Мои опьяненные **губы** Целуют в предсмертной **тревоге** Холодные губы **твои**.

Если отвлечься от дополнительных межстрофных рифм (*плечи* — *свечи* — *вечер* — *ветер*) и ассонансов (на А!), схема рифмовки здесь такова: ABCd ABCd EFGh EFGh IJKm IJKm. (Возможность задуматься о тематической связи ГМН с этим блоковым текстом оставлю пока открытой.)

Еще одно 24-строчное стихотворение Блока со двоянными строфами — «Так было» («Жизнь была стремленьем...»; 1904; XАХЬ XАХЬ), где нерифмованные строки X кивают в сторону белого стиха (ср. примеч. 4).

В начале XX в. большинство суперстроф — спаренные трехстишия: ААб ААб. Рекорд оттягивания рифмовки с помощью двоянных строф принадлежит, по-видимому, Северянину: в его «Отечества лишенном» (1925) 32 строки образуют две строфы с рифмовкой abcdefgh abcdefgh (отмечено М. Безродным в его блоге: <http://m-bezrodnyj.livejournal.com/413313.html>).

Меньший вызов привычной внутрострофной рифмовке бросают суперстрофы, в которых большинство строк рифмуются в пределах отдельных строф, а межстрофного замыкания ожидают лишь одна или две заключительные строки; таково, например, «Храповицкому» Державина (1797; АbАbСd EfEfCd [*Гаспаров 1984: 98*]).

<sup>7</sup> Примечательна ассоциация мотивов грозы и «продления» в «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь...» (1918/1923), на этот раз с отчетливо эротическими обертонами (*Как я трогал тебя! <...> Поцелуй был как лето. Он медлил и медлил, Лишь потом разражалась гроза и т. д.*). Ср., кстати, переключку с ГМН по линии *потери сознания* и проникновения пейзажа внутрь организма: *Звезды долго горлом текут в пищевод...* (об этом стихотворении см.: *Жолковский 2011a: 240–242*, а также в наст. изд. С. 680).

<sup>8</sup> *Как фантом в фата-моргане, Тьму пропаж во тьме находок, Море — в море эпилепсий Утопив, Тонул циклон. Молнии комкало мор-*



ганье. Так **глотает** жадный **кодак** Солнце — так трясется **штпель**, Так теряет глаз **циклоп**.

Бурным **бромо-желатином**, Как с пленки рыбакова, Пласт к пласту, с ближайшей ветки Листья **приняло стекло**. К фиолетовым куртинам **Приставал** песок лиловый, Как **налет** на той **кюветке**, Где теперь как днем светло [Пастернак 2003–2005: I, 395].

Помимо прямых упоминаний о фототехнологии, отметим серию переключек с основным текстом: *эпилепсию, трясется — обвал сознания; море... утопив, тонул — разлилась волна; морганье — мигая; теряет глаз — слепящих; с пленки — всем плетнем; ветки, листья — кисть сирени; как днем светло — светло, как днем*.

Возможно, эта высокая степень повторы и привела к исключению второй половины текста из окончательного варианта. Могло сыграть роль также слишком очевидное автоцитирование из заглавного стихотворения книги (несмотря на всю новизну имплицитного тропа *фотография — фата-моргана*), ср.: *Как фантом в фата-моргане <...> Молнии комкало морганье <...> и Мигая, моргая, но спят где-то сладко, И фата-морганой любящая спит*.

В плане рифмовки обращает на себя ассонансная (на О) переключка заключительных рифм этих черновых четверостиший (*циклон — циклоп — стекло — светло*) с соответствующими рифмами основной части (*гром — дом — плетнем — днем*).

<sup>9</sup> См. об этом: Жолковский 2011б: 24. Ср. аналогичный анжамбанный рисунок (с одним, по возможности коротким, словом между точкой и строчкоразделом) в тематически сходных текстах трех разных авторов:

*Толпою нимф окружена, Стоит Истомина; она, Одной ногой касаясь пола, Другую медленно кружит, И вдруг прыжок, и вдруг летит...* (Пушкин, «Евгений Онегин»);

*Нет времени у вдохновенья. Болото, Земля ли, иль море, иль лужа, — Мне здесь сновиденье явилось, и счесть Сведу с ним сейчас же и тут же* (Пастернак, «Петербург»);

*Есть в близости людей заветная черта <...> Стремящиеся к ней безумны, а ее Достигшие — поражены тоскою... Теперь ты понял, отчего мое Не бьется сердце под твоей рукою* (Ахматова, «Есть в близости людей...»).

<sup>10</sup> В поэтическом разделе «Национального корпуса русского языка» (<http://ruscorpora.ru>) пример из ГМН — единственный, да и в других корпусах число примеров с этим глаголом незначительно. Пастернак же был к нему пристрастен, ср. еще: *Облака над заплаканным флоксом, Обволакивая даль, перетрафил* («Осень») («Но и им суждено было выцвествать...»), 1917).

<sup>11</sup> Фонетически и *трафил*, и *управский* нужны для продолжения серии с ударным [рАф]: *фотографий — нарвав* — ... А семантика слова *трафил* соответствует той «удаче» фотофиксации, на которой строится вся тропика стихотворения.

Не исключено, что именно сильный риторический акцент на успешности этого озарения управского дома ввел в заблуждение американских исследователей, склонных понимать его как некое чудесное снабжение управского дома электрическим освещением изнутри (см.: O'Connor 1988: 151, Wachtel 2004: 124).

<sup>12</sup> Ср. аналогичное употребление этого редкого глагола (в «Высокой болезни», 1923/1928): *В сермягу завернувшись, смерд Смотрел назад, где север мерк И снег соперничал в усердьи С сумерничающею смертью.*

Некоторая семантическая загадочность глагола *меркнуть* восходит к его употреблению в «Слове полку Игореве» (*Дльго ночь меркнет*), толкуемому переводчиками и исследователями по-разному — в смысле как долго длящейся тьмы, так и постепенного ее убывания (см. *Слово о полку* 1967: 46, 483–484; в связи с «Меркнут знаки Зодиака...» Заболоцкого, 1929/1933, см. *Жолковский 2011b*: 389–394).

<sup>13</sup> О них см. *Жолковский 2011a*: 65–91. Здесь применен вариант «зловещего», состоящий в нагнетании атмосферы опасности, подстерегания, подкрадывания и других подозрительных маневров, ср.:

*Иван-да-марья, зверобой, Ромашка, иван-чай, татарник, Опутанные ворожбой, Глазют, обступив кустарник;*

*По Каме сумрак плыл с подслушанным;*

*Но ты уже предупрежден. Вас кто-то наблюдает снизу* (это всего лишь ландыши);

*Предупрежденьем о Дарьяле Со дна оврага вырос Ларс;*

*Вы узнаны, ветки! Прохожий, ты узнан!;*

*Еще я с улицы за речью Кустов и ставней — не замечен, Заметят — некуда назад;*

*Тише, скакун, — заподозрят; И к каждому подкрадывался вихрь;*

*Подводит шлях, в пыли по щиколку, Под них свой сусличий подкоч;*

*Воспользовавшись темнотой, Нас кто-то догнал на моторе* (погоня здесь сугубо воображаемая, — речь идет о похоронах).

Есть и примеры подобного описания грозы, ср. финал 3-го стихотворения цикла «Сон в летнюю ночь» («Пианисту понятно шнырянье ветошниц...»; 1921): *Когда, подоспевши совсем незаметно, Сгорая от жажды, гроза четырьмя Прыжками бросается к бочкам с цементом, Дрожащими лапами ливня гремя.*

<sup>14</sup> Таковы, например, следующие пассажи, предвосхищающие ГМН в целом ряде отношений (см. выделения полужирным):

В «Руслане и Людмиле» —

• эпизод похищения Людмилы: *Вдруг Гром грянул, свет блеснул в тумане, Лампада гаснет, дым бежит, Кругом все смерклось, все дрожит, И замерла душа в Руслане <...> И кто-то в дымной глубине Взвился чернее мглы туманной <...> Встает испуганный жених <...> Трепеща, хладною рукой <...> Хватает воздух он пустой; Людмилы нет во тьме густой, Похищена безвестной силой (Песнь I);*

- преследование Фарлафа Рогдаем: *Фарлаф <...> Обедал в мирной тишине. Как вдруг он видит: кто-то в поле, Как буря, мчитя на кон; И времени не тратя боле, Фарлаф, покинув свой обед <...> Вскочил в седло и без оглядки Летит — и тот за ним вослед «Остановись, беглец бесчестный! <...> Презренный, дай себя догнать! Дай голову с тебя сорвать!» (Песнь II);*

- предательское обезглавливание Черномором своего брата: *Лежу, не слышу ничего, Смекая: обману его! Но сам жестоко обманулся. Злодей в жестокой тишине. Привстав, на цыпочках ко мне Подкрался сзади, размахнулся; Как вихорь, свистнул острый меч, И прежде чем я оглянулся, Уж голова слетела с плеч (Песнь III);*

- а также воспоминания Руслана о похищении Людмилы, его «эпическое» сравнение с похищением курицы коршуном и затем схватка Руслана с Рогдаем (Песнь II), перипетии поединка Руслана с Черномором и нечаянное сбивание Русланом шапки со спящей Людмилы (Песнь V).

В «Гавриилиаде» (написана в 1821) — бой Гавриила с Сатаной, который Архангела ударил прямо в зубы. Раздался крик, *шатнулся Гавриил <...> Но вдруг встал, исполнен новым жаром, И сатану нечаянным ударом Хватил в висок <...> Подземный царь <...> С архангела пернатый сбил шлемом <...> Схватив врага за мягкие волосы, Он сзади гнет могучую рукою <...> Уж ломит бес, уж ад в восторге плещет; Но, к счастью, проворный Гавриил Впился ему в то место роковое <...> Лукавый пал, пощады запросил И в темный ад едва нашел дорогу;*

В «Полтаве» (1828) — казнь Кочубея и Искры: *На плаху, Крестьясь, ложится Кочубей <...> Топор блеснул с размаху, И отскочила голова. Все поле охнуло. Другая Катится вслед за ней, мигая...;*

У Лермонтова в «Мцыри» (1839) — схватка героя с барсом: *Я ждал. И вот в тени ночной <...> и начал он Серdito лапой рыть песок, Встал на дыбы, потом прилег, И первый бешеный скачок Мне страшной смертию грозил... Но я его предупредил. Удар мой верен был и скор <...> Он застал, как человек, И опрокинулся <...> Ко мне он кинулся на грудь: Но в горло я успел воткнуть И там два раза повернуть Мое оружие... Он завыл, Рванулся из последних сил <...> Сдавил меня в последний раз...*

Лермонтов доводит пушкинскую технику до предела, даже используя некоторые конкретные находки; ср. в «Тазите» (опубл. 1837): *Врага ты навзничь опрокинул, Не правда ли? Ты шапку вынул, Ты в горло сталь ему воткнул И трижды тихо повернул <...>?.*

Более поздний, уже после ГМН, пример обыгрывания подобной современательной динамики — в «Что это было?» Хармса (1940; см.: Наст. изд. С. 209–216).

<sup>15</sup> В поэтическом разделе «Национального корпуса русского языка» формы слова *охатка* зафиксированы 111 раз, преимущественно в предсказуемых сочетаниях с *ветками, цветами, сиренью, маками, астрами, сеном, хвоей* и т. п., но иногда в более смелых — с бухгалтерскими *счетами*

(Эренбург), электрическими *проводами* (Кирсанов), *винтовками* (Б. Корнилов) и даже *словами* (Эренбург), а дважды, но уже после ГМН и явно под его влиянием, — с *молниями* (Маяковский, «Для малограмотных» [«Пятый Интернационал», 2], 1922; Антокольский, «Идут года — тридцать восьмой, девятый...» [«Сын», 4], 1943).

Почти четверть вхождений слова *охапка* (25) — в рифменной паре с *шапкой*; из них всего два до Пушкина (Крылов в «Демьяновой ухе» (1813); И. И. Дмитриев в поэме-сказке «Причудница» (1794), с которой «Руслан и Людмила» перекликается в ряде отношений) и всего девять — между Пушкиным и ГМН.

Среди этих совместных употреблений преобладают буквальные, предметные, часто в предсказуемых сочетаниях с *хватать*, *надевать*, *надвигать*, *сдвигать*, *снимать*, *срывать*, *сбивать*, *набирать* (полную) — о *шапке* и *набирать*, *хватать/ухватывать/захватывать в*, *брать/взять в*, *собирать в*, *держат в* — об *охапке*, иногда с эллипсисом подразумеваемого глагола (*Ордер этот — В охапку*; Безыменский, «О шапке», 1923). Простейшая комбинация — у Крылова: *Схватя в охапку Кушака и шапку*.

Из более интересных отмечу случаи буквального хватания в охапку людей (вспомним эпизод с Черномором), преимущественно женщин:

*Берет ее в охапку И поперек кладет седла, А сам, надвинув шапку, Припав к луке, летит, как из лука стрела* (Дмитриев, «Причудница», 1794);

*Ее* [выигранную в карты у мужа женщину] *в охапку Схватив — с добычей дорогой, Забыв расчеты, саблю, шапку, Улан отправился домой* (Лермонтов, «Тамбовская казначейша», 1838);

*Палку в нос, провертели глаза И надели лохматую шапку. И стоит он* [снежный дед-Мороз], *ребячья гроза, — Вот возьмет, вот ухватит в охапку!* (Блок, «Снег да снег», 1906);

*Китти, кис,ними же шляпку* [NB: сразу и синоним, и почти точный омоним *шапки*], *Распусти свою косу. Я возьму тебя в охапку, На кушетку понесу* (Саша Черный, «Устарелый», 1908);

*Тут пошел в народе ужас, Все свои хватают шапки И бросаются наружу, Имя девок полные охапки* (Заболоцкий, «Цирк», 1928);

*Ему хотелось вместо всех «прости», Не долго думав, взять ее в охапку, Взять всю как есть, с планшеткой, с шубой, с шапкой, Как перышко, в вагон ее внести* (Симонов, «Первая любовь», 1938–1941).

Есть и опыты переносного употребления *шапки* и/или *охапки*:

*Кто, силач, возьмет в охапку Холм Кремля-богатыря? Кто соьет золотую шапку У Ивана-звоняра?* (Ф. Глинка, «Москва», 1840);

*Не срывай мне шапку; Без тебя, брат, горя Не собрать в охапку* (И. Суриков, «Песня», 1864);

И старый **тополь** — точно мог **В остроконечной темной шапке**. **А аист грезит на часах, Как бы держа гнездо в охапке** (Нарбут, «Сад», 1909);

Семиэтажный **дом с вывесками в охапке**, Курит уголь, как денди сигару, И красноносый **фонарь в гимназической шапке** Подмигивает вывеске — он сегодня в ударе (Багрицкий, «Дерибасовская ночью», 1915);

Опять **артиллерия заграбастывала кварталы в охапку**, И в небе дымки кувыркались красноглазыми кроликами. — Эй, **купола, снимайте же шапки**, Довольно по тучам кресты Волочить, как сляну! (Мариенгоф, «Магдалина», 1919);

Без ордера тебе **апрель Зеленую отпустит шапку**, И тихо **В нежную охапку Тебя обнимет повитель** (Есенин, «Весна», 1924);

...крепчает воздух, / лишь дохни — и **звезды сыплются охапкой**, / косматые, летят они на воротник, / **башилык / и шапку** (Н. Ушаков, «Лес рубят», 1925).

Легко видеть, в какой мере Пастернак опирается на традицию и сколь оригинален делаемый им шаг.

<sup>16</sup> Об этом синтаксическом инварианте Пастернака см.: Жолковский 2011a: 173–209.

<sup>17</sup> Ср.: кстати, замечание о переключке «изысканн[ой] скользязщ[ей] рифмовк[и] [ГМН] <...> и тематически родственной “Нашей грозы” (“Гроза, как жрец, сожгла сирень...”) — aVcс+aVdд в Гаспаров 1997a: 509.

<sup>18</sup> О том, что к Елене Виноград «Сестра моя жизнь» относится лишь «как бы по касательной», см. ее письмо к Е. Б. и Е. В. Пастернакам от 9 декабря 1985 г. [Дороднова 2012: 71–72], а также: Barnes 1989: 230, Жолковский 2011a: 135.

<sup>19</sup> Уходом в сторону от изобразительной сердцевины ГМН представляется и натянутое (мотивированное лишь общностью «ночной» тематики) сопоставление с пушкинскими «Стихами, сочиненными во время бессонницы...» в основательном разборе С. Н. Бройтмана [Бройтман 2007: 530–532].

<sup>20</sup> Письмо к отцу от 10–15 мая 1916 г. [Пастернак 2003–2005: VII, 243].

<sup>21</sup> «Люди и положения», 1956–1959 [Пастернак 2003–2005: III, 325–326].

<sup>22</sup> Кстати, в этом смысле ГМН является метапоэтическим текстом — гроза внутри него делает то же, что поэт, создавая его.

<sup>23</sup> Авторы англоязычных разборов ГМН переводят *злорадство* немецким *Schadenfreude*, прямо [Wachtel 2004: 124] или по умолчанию [O'Connor 1988: 152] ссылаясь на отсутствие английского эквивалента. На самом деле он есть — *gloating*, но, наверное, смущает своей однокоренной структурой, лишенной, в отличие от немецкого синонима, почленного соответствия двусоставному *злорадству*. Переводчики ГМН на английский язык передают эту двусоставность оксюморанными словосочетаниями: *And when waves of evil laughter Ran along the iron roofing*

[Pasternak 1963: 38]; *And when malicious delight ran Down corrugated iron in torrents* [Pasternak 1983: 72].

<sup>24</sup> Этот субъект остается неназванным — подразумеваемым актантом слов *сознания, казалось, рассудка*. Первыми, сугубо косвенными предвестиями его появления были отнесенные (в духе выявленного Якобсоном метонимического принципа пастернаковской поэтики) к *лету* и *грому* предикаты *прощалось* и *снял на память*, где *память* — естественная точка пересечения лирического интереса, фотосъемки и остановки времени.

<sup>25</sup> На это наталкивает черновое окончание ГМН, см. примеч. 8. Какую-то роль в игре света и тьмы, вероятно, играет и соотношение фотографических позитива и негатива.

<sup>26</sup> Ср.:

*Еще не выпавший туман Густые целовал ресницы* («Вариации. 2. Подражательная»);

*Мгновенье длился этот миг, Но он и вечность бы затмил* («Вариации. 6. «В степи охладевал закат...»);

*Как вдруг он вырос на трибуне, И вырос раньше, чем вошел* («Высокая болезнь»);

*Мы в будущем твержу я им, как все, кто Жил в эти дни* («Когда я устаю от пустозвонства...»);

*Я кончился, а ты жива* («Ветер»);

*Найдись в это время минута свободы У листьев, ветвей, и корней, и ствола, Успели б вмешаться законы природы. Но чудо есть чудо и чудо есть бог <...> Оно настаивает мгновенно, врасплох («Чудо»);*

*Я вижу <...> Всю будущую жизнь насквозь. Все до мельчайшей доли с той В ней оправдалось и сбылось* («Все сбылось»).

Об этом см.: Жолковский 2011а: 151–153.

<sup>27</sup> Оборот *Где теперь*, с двумя ударными *Е*, подключается к замыканию композиции на разных уровнях, подхватывая в последней строке стихотворения огласовку на *Е* начальных строк I и II четверостиший (*А затЕм прощалось лЕто — МЕрка кисть сирЕни. В Это*).

<sup>28</sup> Ср.: «[О]дно из любимых “чудес” Пастернака состоит в том, что некое актуальное событие мысленно, при взгляде из прошлого, подается как будущее, и благодаря этому оказывается пророчески сбывшимся: *И за это, быть может, Как огонь горяча, Дочка голову сложит Под рукой палача* (речь идет о заглавной героине драмы Шиллера “Мария Стюарт”).

Зеркальным обращением этого чуда является другое: актуальное настоящее мысленно, при вспоминающем взгляде из воображаемого будущего, подается как ожившая в пророчески предвиденном будущем реальность: *Годами, когда-нибудь в зале концертной Мне Брамса сыграют <...> И станут <...> Как тени, вертеться четыре семейства...»* [Жолковский 2011а: 158–159].

## ГРАММАТИКА ПРОСТОТЫ («Любить иных — тяжелый крест...»)

Любить иных — тяжелый крест,  
А ты прекрасна без извилин,  
И прелести твоей секрет  
Разгадке жизни равносителен.

Весною слышен шорох снов  
И шелест новостей и истин.  
Ты из семьи таких основ.  
Твой смысл, как воздух, бескорыстен.

Легко проснуться и прозреть,  
Словесный сор из сердца вытрясть  
И жить, не засоряясь впредь.  
Все это — не большая хитрость.

1931

Обращенное к новой возлюбленной и будущей второй жене поэта, Зинаиде Николаевне (Еремеевой-) Нейгауз (-Пастернак), это стихотворение (далее — ЛИ) во многом несет отпечаток ее образа. Как известно, З. Н. сразу же заявила Пастернаку, что не очень понимает его ранние стихи; он ответил, что «готов для [нее] писать проще»<sup>1</sup>.

Пастернаковская лирика начала 1930-х гг., действительно, явила новую манеру, нацеленную на *неслыханную простоту*, и ЛИ, написанное принципиально «просто», развивает мысль, что истина — в бесхитростном освобождении от мучительной и ненужной сложности. Но и обновляясь, озвучивая *шелест новостей*, манера остается узнаваемо пастернаковской, изначально «сложной», и, может быть, главный секрет ЛИ — совмещение двух противоположных техник.

## 1. Словарь и грамматика

Простота реализована в ЛИ, прежде всего, на лексическом уровне. Здесь нет ни иностранных слов (типа *vin gai, vin triste, homo sapiens*), ни варваризмов à la Северянин (типа *трюмо, какао, жалюзи*; единственное заимствование, *секрет*, — давно уже часть повседневного лексикона), ни высканных терминологических раритетов, архаизмов и диалектизмов (типа *доведь, крепкие тьме, большак, лопатки [гороха]*), нуждающихся в подстрочных авторских пояснениях. Даже слова с возвышенно-спиритуальной семантикой (*крест, секрет, разгадка, основы, истины, равносилен, прозреть*) подчеркнута элементарны, а нарочито простецкая лексика (*сор, вытрясть*) не выходит за пределы разговорной нормы.

На редкость прост, особенно по сравнению с ранними стихами, и синтаксис. Все предложения — простые или сложносочиненные, но не сложноподчиненные. Вершинами «подчиненности» являются сравнительный оборот *как воздух* и деепричастный оборот *не засоряясь*, относящийся к репертуару простого предложения и выражающий именно отказ от всего лишнего. Еще одно осложнение, но опять-таки в границах простого синтаксиса, — употребление инфинитивов, однажды в 1-й строке, а затем четырежды в III строфе. Это тоже пример совмещения крайностей, причем не только простоты и сложности, но также статики и динамики<sup>2</sup>.

Дело в том, что текст ЛИ построен как система статичных тождеств. Все сказуемые — именные: каждое состоит из опущенной связки [*есть*], выражающей факт предикации, и именной части — существительного или прилагательного (*крест, прекрасна, секрет, равносилен, слышен, легко, хитрость*), несущего сам смысловой предикат. Инфинитивная конструкция *Любить [есть] крест* сразу задает компромисс между динамичным глагольным началом и статичным именным. В роли подлежащего выступает главный лирический глагол стихотворения, но и он выступает в несовершенном виде и в неопределенной форме, функционально близкой к отглагольному имени и означающей не действие или событие, а состояние субъекта.

В последующих строках I строфы статичность и обобщенность закрепляются, а во II строфе начинается динамизирующее оживание — наступает весна, все шелестит, шуршит, обновляется. Однако и эта динамизация упакована в формат именного сказуемого с пассивной, несом. вида причастной формой (*слышен*), и в неподвижные, хотя исходно предикатные существительные (*шелест, шорох, новостей*). Во второй половине строфы движение прекращается и возвращаются панхронные *истины*.



В III строфе мотив пробуждения подхватывается вновь. Текст насыщается глаголами, каковые, оставаясь инфинитивами и подлежащими, решительно активизируются. Во-первых, они выступают теперь преимущественно в формах сов. вида, обозначая направленные к цели процессы и даже одно действие (*проснуться и прозреть; вытрясть*). Во-вторых, инфинитивы перемещаются из начальной позиции (которую *любить* занимало в I) в конечную — под логическим акцентом и рифмой.

Но после этого всплеска активности, которую инфинитивность одновременно и сдерживает, и гипостазирует, провозглашая новой программой жизни<sup>3</sup>, наступает успокоение. Его вносят сначала две неличные формы несовершенного вида, проецирующие во вновь панхронное будущее то истинное состояние, которое, будучи достигнуто (*жить*), потребует лишь поддержания (*не засоряясь*). Полное панхронное успокоение знаменуется (в последней строке стихотворения) возвратом элементарного простого предложения с опущенной связкой.

Переплетение простоты и сложности проявляется и в том, как синтаксическое разрастание обходится независимыми предложениями, не прибегая к гипотаксису — использованию придаточных<sup>4</sup>.

I строфа содержит трехчленное союзное сочинение (с союзами *А* и *И*), причем 3-е предложение по длине равно сумме двух первых, давая классическое суммирование ( $1 + 1 + 2$ ).

II строфа состоит опять из трех независимых предложений, но с зеркальным обращением длины частей ( $2 + 1 + 1$ ), причем 1-е образовано одним сказуемым (*слышен*) с двумя однородными подлежащими.

В III строфе 1-е предложение захватывает уже три строки: однородными подлежащими в нем являются все четыре инфинитива, а именным сказуемым — *легко* (контрастное по смыслу к *тяжелый* из начальной строки ЛИ). Затем следует подытоживающее предложение длиной в одну строку (схема  $3 + 1$ ), своей краткостью вторящее упрощению синтаксиса — отказу от инфинитивных конструкций.

Все эти разрастания и сжатия совершаются строго в рамках целых строф и строк — без анжамбманов, вообще-то частых у Пастернака. Особая «скромная виртуозность» состоит именно в насыщении текста разнообразными риторическими ходами, но без ритмико-синтаксических извилин и хитростей. Некоторые ее аспекты мы уже рассмотрели: работу с простыми и сложносочиненными предложениями разной длины, с однородными подлежащими к одному сказуемому, с именными сказуемыми и инфинитивными подлежащими, со сравнительным

и дееспричастным оборотами. Других, в частности скрытой сложности/динамичности ряда предикатов, мы коснулись лишь бегло и теперь остановимся на них подробнее.

## 2. Логика, семантика

Как было сказано, именная часть именного сказуемого представляет собой предикат, то есть некоторое соотнесение понятий. Если же в роли подлежащего выступает глагол (например, *любить*), связанными оказываются уже два предиката.

*Любить иных — тяжелый крест* значит, в переводе на язык логической прозы, примерно следующее:

Когда кто-то любит человека (женщину) некоторого типа, это равносильно тому, что любящий берется тяжело страдать (от этого человека / такой любви).

Первый предикат выражен довольно прямо — глаголом, хотя и в непростой, инфинитивной форме, второй — конструкцией Прилагательное + Существительное, то есть синтаксически просто, семантически же и сложнее — ввиду внутренней сложности словосочетания *тяжелый крест*, и компактнее — благодаря его идиоматичности.

Во 2-й строке ситуация вроде бы упрощается — роль подлежащего берет на себя личное местоимение *ты*. Но в то же время она усложняется, поскольку к простому именному предикату *прекрасна* присоединяется определение *без извилин*, непростое по форме (существительное с предлогом) и нестандартное по смыслу. Формула «быть прекрасным без извилин» ставит в связь друг с другом два очень разнородных предиката и образует словосочетание, гораздо более сложное, нежели привычный *тяжелый крест* из 1-й строки. Впрочем, этот смелый оборот отчасти подготовлен: предлог *без* эксплицирует отрицание, подразумевавшееся в семантике слова *иных* и анонсированное противительным союзом *А*<sup>5</sup>.

Следующее предложение и прозрачно по своей структуре, и знаменует новый уровень логической сложности. Прозрачность обеспечена лексической синонимией (*секрет — разгадка*) и синтаксической симметрией (которую слегка нарушает только «лишнее» местоимение *твоей* в группе подлежащего):

Подлежащее: *прелести... секрет* (сущ. + несогл. опред. в род. пад.) — Именное сказуемое: [*есть*] *равносилен* (кратк. прил.) — Дополнение: *разгадке жизни* (сущ. + несогл. опред. в род. пад.).

На прозрачность работает также то, что связка [*есть*], хотя и опять опущенная, как бы проговорена здесь вслух в виде полноценного прилагательного *равносилен* — сложного слова, делящегося на два корня ровно пополам. А благодаря своей внутренней форме, строящейся на идее равенства, логической эквивалентности, это слово не просто вербализует связку, но и буквально овещает ее. Без такой вербализации уравнение выглядело бы короче, но звучало бы тяжелее, косноязычнее, в духе раннего Пастернака, как-нибудь вроде \**И прелести твоей секрет — разгадка жизни без усилий*.

Вся эта упрощающая техника не заслоняет того факта, что речь ведется о высоких философских материях — о сути красоты и смысле жизни, что в текст вводится предикат из логико-математического словаря (*быть равносильным*) и что выстраивается двухэтажное уравнение, своего рода силлогизм:

Если секрет X-а (*твоей прелести*) равен разгадке Y-а (*жизни*), то следовательно X (*твоя прелесть*) = Y-у (*жизни*), то есть, Ты = жизнь, что и требовалось доказать (и в той или иной форме утверждается в ЛИ и других стихах «Второго рождения»).

Небезразличен для семантики стихотворения и второй корень сложного слова *равносилен*: указание на силу, источаемую героиней и гарантирующую спасительный переход от тяжести в начале I строфы к легкости в начале III<sup>6</sup>.

Варьирование простых тождеств продолжается во второй половине II строфы привлечением более многословного оборота: *быть из семьи* + несогл. опред. в род. пад. мн. ч. (*основ*). Философские основы (а Пастернак в юные годы занимался философией) упрощаются переводом в домашний план (дело идет к браку, да поэт и вообще пристрастен к именам родства), и вместо абстрактных синонимов (типа *число, класс, множество, категория*, нередких у Пастернака) появляется *семья основ*, причем именно *таких*, как надо, — в отличие от тех *иных*, которым был дан отвод.

Последняя строка II строфы, сравнивающая *смысл* любимой с жизненно необходимым, но как бы лишенным свойств *воздухом*, продолжает развивать апофатическую тему отрицательных достоинств *без извилин* и замыкается прилагательным *бескорыстен*, инкорпорировавшим предлог *без* в виде приставки<sup>7</sup>. Структурно две заключительные строки II строфы относительно просты, — наступает некоторое синтаксическое затишье перед взлетом, предстоящим в III строфе, за которым последует окончательное успокоение. Финальная строка полностью освобождается от предикатных сложностей в составе подлежащего — им становится обобщенно-неопределенное *Все это*,

местоименно суммирующее серию однородных инфинитивов. А в роли сказуемого опять выступает простейшее сочетание Прилагательное + Существительное (типа начального *тяжелый крест*), звучащее непротивительно по смыслу и разговорно по стилю.

### 3. Коннотации

Лейтмотивная тема простоты предстает в характерном повороте «легкости, не-тяжести, не-трудности», под сурдинку звучащем в серии «отрицательных» мотивов, ср.:

отказ от тяжелого креста;  
 избыточность извилин;  
 легковесное приравнивание секрета женской прелести разгадке жизни;  
 эфемерность шороха снов и других весенних шелестов;  
 бестелесность/бескорыстность воздуха;  
 непроизвольность утреннего пробуждения;  
 подразумеваемая беспроблемность перехода от физического пробуждения к экзистенциальному прозрению;  
 чисто механическое выбрасывание сора и последующая превентивная защита от него;  
 незначительные масштабы и без того экономящей усилия хитрости.

По сути, рекомендуется не какая-то положительная — потенциально «трудная» — программа действий, а освобождающее избавление от ненужных пут.

«Легкостью» дышит как нарочитая простота текста, так и некоторая его неоднозначность. Неуклюжему обороту *без извилин* вторят:

- двусмысленный стык *легко проснуться*, некоторыми читателями осмысляемый как Глагол + обстоятельство (типа *проснуться рано, моментально, без труда*), а не как Подлежащее + Сказуемое (типа *Проснуться на рассвете — дело нетрудное*);
- двусмысленная последовательность *не большая хитрость*, допускающая интерпретацию как *небольшая хитрость*, то есть одобрение каких-то маленьких хитростей, тогда как имеется в виду идея — и даже сама языковая формула *Невелика премудрость...*;
- противоречие между отказом *от извилин* и приятием *хитрости*, хотя бы и на чисто словесном уровне.

Однако все эти шероховатости органически соответствуют той вызывающе импровизационной стилистике, которую Пастернак прак-

тиковал сначала в усложненно косноязычных формах, а начиная с 1930-х гг. — в духе разговорной свободы от условностей письменной речи<sup>8</sup>.

#### 4. Жанр

Стихотворение начинается с риторического отторжения неких *иных*, которым противопоставляется традиционная адресатка стихотворения во 2-м лице ед. ч. Это *ты* и его притяжательные формы *твоей*, *твой* будут доминировать в двух первых строфах, но начисто исчезнут в обобщающей третьей. Установка на обобщение и выход за узколичные пределы заявляет о себе уже во II строфе: в первой ее половине *ты* отсутствует и фигурируют лишь типовые весенние перемены, а во второй хотя *ты* и *твой смысл* возвращаются, но *ты* растворяется во множестве правильных *основ*. Размыванию идентичности *ты* способствует и принципиально отрицательный способ его характеристики: *без, бес-, вы-, не, не*<sup>9</sup>. А в III строфе никакого *ты* вообще уже нет, как нет и упоминаний о любви, чему вторит преобладание неопределенного наклонения глаголов. Стихотворение как бы выходит на простор общих истин о жизни, оставляя позади признания в любви к конкретной женщине.

В этом свете особый интерес представляет смысл слова *иных* в 1-й строке. Раньше я никогда не задумывался о его референциальном смысле, а задумавшись теперь, отнес бы к первой жене поэта Евгении Владимировне (Лурье-) Пастернак<sup>10</sup>. Если это верно, то выражение *иных* звучит, с одной стороны, как смягчающий неловкость эвфемизм (дескать, речь не о ней одной), а с другой — как грубоватый, советского типа пренебрежительный жест (*Иным невдомек...*). Но в свете генерализующей риторики ЛИ в целом, уходящей в финале от упоминаний и об адресатке стихотворения, моя первая реакция представляется более адекватной: речь не только о Е. В. в начале, не только о З. Н. в середине, и даже вообще не о любви в конце.

Можно сказать, что ЛИ осциллирует между двумя излюбленными поэтом жанрами лирического дискурса: стихами про «Ты» — объяснениями в любви, будь то к женщине или рождественской елке, в формате: \*Ты — [есть] то-то и то-то...<sup>11</sup>, и стихами про «Это» — определениями неких более абстрактных сущностей в формате: \*Это — [есть] то-то и то-то<sup>12</sup>. По сравнению с обеими группами текстов ЛИ на редкость уравновешенно, свободно от восклицаний, громоздких перечислений и анжамбманов, очень рассудительно и аксиоматично в изложении своей системы уравнений. А подключая к этому в финале инфинитивную серию, оно тяготеет еще и к треть-

му типично пастернаковскому формату: программе действий в инфинитивах<sup>13</sup>.

## 5. Фонетика

В разработке пастернаковской темы единства мироздания, варьируемой многообразными манифестациями контакта, важнейшее место занимают аллитерации и паронимасии, наглядно демонстрирующие фонетическое сходство, едва ли не тождество разных слов, а значит, и соответствующих объектов. Только естественно, чтобы в стихотворении, лейтмотивом которого является приравнение различных сущностей по принципу «это — то же, что то»<sup>14</sup>, подобная техника нашла богатое применение. И, действительно, словарь ЛИ в целом, а часто и отдельные строчки образуют некий звуковой континуум, где отдельные слова разнообразно аукаются и как бы переливаются друг в друга. Но при этом стихотворение сохраняет ауру прозрачной ясности, столь отличную от импровизационного хаоса ранних стихов поэта (ср. характерную строчку *И хаосом зарослей брызнется*).

Набросаем для примера картину аллитераций I строфы:

1-я строка: три *т*, два ударных *И*;<sup>15</sup>

2-я: два *И*, два *р*, два *з*;

3-я: три *т*, все три ударные — *Е*, в том числе два после *р*;

4-я: два *ра* в началах слов, два *з*, три *и*, из них два ударных, три *н*.

В дальнейшем эта тенденция сохраняется, только оркестровка сосредоточивается на других ведущих звуках: на согласном *с* и гласном *о* во II строфе и на согласных *с*, *р* и *ть* и гласном *е* в III.

Но очевидные повторы отдельных звуков не дают представления о возникающей в результате мощной системе аллитерационных связей между словами на всем пространстве текста. Приведем несколько впечатляющих цепочек:

СТ: *крест — прелести — шелест — новостей — истин — бескорыстен — встрясть — хитрость*;

СН: *прекрасна — весной — снов — новостей — основ — проснуться — словесный*;

РЕ: *крест — прекрасна — прелести — секрет — прозреть — впредь*.

Цепи, как легко видеть, пересекаются и даже накладываются, иногда образуя мощные кластеры, например, КРСТ: *крест — се-*

*крет* — *бескорыстен*. Основную же сеть переключек составляют более разреженные наложения, с одним-двумя общими звуками, иногда в разном порядке, а иногда с озвончением/оглушением, так что создается ощущение не броского приравнивания, а некоего размытого единства.

Примером может служить серия сочетаний *з* с последующим переменным согласным (*в, г, н, д, р, с*): *извилин* — *разгадке* — *жизни* — *воздух* — *прозреть* — *из сердца*, после которой в первый и единственный раз в стихотворении *з* появляется, наконец, отдельно, без сопутствующего согласного: *не засоряясь*.

А предыдущее сочетание *з* с ближайшим к нему звуком *с* (в *из сердца*) звучит как подытоживающее богатую систему параллелей между этими комбинациями *з* + согласный и многочисленными комбинациями *с* + согласный.

Это перетекание *з* в *с* начинается в рифмовке I строфы, где *извилин* рифмуется с *равносилен*, несмотря на предшествующие рифменному слову два *з*-слова: *разгадке жизни*, но с опорой на *прекрасна* и *прелести секрыт*; эффектно подано оно и в начале III строфы: парой *проснуться* — *прозреть*, где в сходном морфологическом и фонетическом контексте *с*(*н*) как бы переходит в *з*(*р*).

Особый слой «плетения словес» образует продергивание через весь текст звука *н*, интересное и в плане семантической интерпретации. Обилием употреблений согласный *н* обязан ряду факторов:

- своей роли суффикса прилагательных (*прекрасна, словесный, равно-*<sup>16</sup>), что в кратких формах ставит его в исход слова (*слышен*) и потому иногда под рифму (*равносилен, бескорыстен*);
- своей роли основного согласного отрицательной частицы (*не засоряясь, не большая*) и противительного местоимения (*иных*);
- своему присутствию в немалом числе полнозначных слов (*извилин, жизни, весной, новостей, истин, снов, основ, проснуться*).

Все вместе это способствует кристаллизации вокруг *н* семантического ореола, ассоциирующего «приравнивающую прилагательность» (= функцию именных сказуемых) с отрицательностью и с кластером «без извилин — жизнь — весна — новости — сны/пробуждение — основы — истины — незасоренность».

Стоит подчеркнуть, что на фоне ранних стихов Пастернака эта параномастика выглядит скорее скромно. Она проведена достаточно осторожно и в значительной мере гасится простотой и прозрачностью других аспектов структуры.

## 6. Рифмовка

На первый взгляд, рифменная структура ЛИ более или менее проста. Перед нами три четверостишия 4-стопного ямба с перекрестной рифмовкой *мж*. Рифмы иногда точные (*снов/основ*; *прозреть/впередь*), иногда не совсем (*крест/секрет*), часто глубокие и богатые (*[шоро]x снов/[таки]x основ*; *вытрясть/хитрость*).

Отклонения от этой простоты тоже в значительной мере традиционны для Пастернака и состоят в придании разным рифменным парам сходств между собой, что повышает единство рифменного репертуара.

Рифмы I строфы подвержены этому слабо (разве что *с/з* представлено во всех четырех): они задают почти полное исходное различие между парами, но задним числом будут вовлечены в процесс взаимного оплодотворения.

Рифмы II строфы объединены общими звуками *с* и *н*, причем *с* наследуется из большинства рифм I строфы, а *н* — из ее четных рифм; кроме того, четные рифмы (*истин/бескорыстен*) наследуют *т* из нечетных рифм I строфы (*крест/секрет*); наследуются из I строфы и грамматические соотношения внутри четных рифм *извилил/равносилен* и *истин/бескорыстен* (сущ. ж. р. в род. пад. мн. ч. / кратк. прил. муж. р. ед. ч. в им. пад.), что работает на общую симметрию конструкций и поддерживает пропорцию *секрет прелести = разгадка жизни*.

В III строфе общая часть всех рифменных слов образует кластер *з/с, р, ть*, который подхватывает рифменный материал тех или иных рифм из предыдущих строф (ср. *прозреть/впередь* с *крест/секрет*, а *вытрясть/хитрость* с *истин/бескорыстен*).

Единой колодкой, на которую надеты эти рифменные переключки, служит рифмовка на *И* в четных — и, значит, заключительных — строках всех строф и на *Е* в нечетных строках строф I и II. Рифмы на *О* в нечетных строках II строфы являют таким образом композиционный виток в сторону, с возвращением в финале исходной схемы *Е-И-Е-И*, по принципу тезис — антитезис — синтез. Синтез состоит в очерченном выше обогащении финальных рифм, особенно четных, звуковым материалом предыдущих строф. Еще одна деталь, которая обращает на себя внимание в рифмах последней строфы — это последовательное смягчение *т*, унаследованного из предыдущих строф: стихотворение кончается аккордом из четырех рифм с *[-ть]*<sup>17</sup>.

Длинные неурегулированные цепи неточных рифм — известная черта пастернаковской версификации<sup>18</sup>. Они могут образовывать непрерывные последовательности или чередоваться с другими рифмами.



Многочисленны случаи, когда один и тот же гласный (или согласный) входит в несколько рифменных рядов, образуя серии разных, но «созвучных», рифм, например:

*наигрывай — рви — эпитафю — любви;*  
*резоны — резон — газоны — горизонт;*  
*хорал — молокан — подбирал — облакам;*  
*по лицу — полосую — к концу — поцелуях;*  
*пащенком — берегущей — кипящему — (к) гуще.*

В ЛИ такой свободный, иногда до беспорядочности, порыв дисциплинирован рамками правильной трехстрочной композиции, но эффект вольного перетекания нарастает от строфы к строфе. Рифмы на *И* образуют единую неточную цепь: *извилин — равносильн — истин — бескорыстен — вытрясть — хитрость*; первую пару со второй связывают *И* и *н*, а вторую и третью — *И*, *с*, *т*. Более того, эта цепь аккумулирует и некоторые элементы из первых рифм на *Е* и тем самым отчасти скрещивается, на уровне согласных, с параллельной цепью: *крест/секрет/прозреть/впредь*.

## 7. Анаграммы?

Анаграмматические толкования стихов Пастернака предлагались неоднократно: в одних строках прочитывалась фамилия *Брюсов*, в других — *Бах*, в третьих — *Скрябин*, в четвертых — имя *Елена* (Виноград), тем более что у Пастернака есть и акrostихи *МАРИНЕ ЦВЕТАЕВОЙ*. Я отдал этому дань в разборе нейгаузовской «Баллады», попытавшись усмотреть в тексте анаграммы имени *Гарри*. Там же я бегло указал на вероятность аналогичной шифровки во «Второй балладе» (посвященной, в пару к первой, З. Н. Нейгауз) имени *Зина* — в строках с соответствующими рифмами и аллитерациями (*березы и осины — назад — парусина — два сына — жизни ночью длинной...*)<sup>19</sup>.

«Оба стихотворения мне страшно понравились», — признавалась Зинаида Николаевна<sup>20</sup>. Не исключено, что в обращенном к ней немногим более позднем ЛИ Пастернак воспользовался отчасти той же аллюзивной рифмовкой (на *И*) и поставил ее в сильнейшую структурную позицию. Некоторые аргументы в пользу этого были по сути уже изложены выше — при рассмотрении аллитерационных игр с *з*, *с* и *н* и их сочетаниями с другими согласными. Добавлю, что в строке *И жить, не засоряясь впродь*, рядом стоят глагол *жить* (отсылающий к *разгадке жизни*) и последовательность слогов *НИ ЗА*, то есть, с перестановкой, *ЗИНА*.

К сожалению, эти увлекательные догадки противоречат явному сдвигу внимания в финальной строфе ЛИ с личностей на общие истины, да и вообще недоказуемы. Вот если бы найти реальное свидетельство — скажем, что в домашнем кругу стихотворение именовалось не иначе, как «Зина»!.. Это был бы всем ключам ключ.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Звезда. 2013. № 8. С. 219–227. Вошло в статью «Две заметки о стихах Пастернака» («Объятье в тысячу охватов»: Сборник материалов, посвященных памяти Евгения Пастернака и его 90-летию / Сост. А. Ю. Сергеева-Клягис, О. А. Лекманов. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2013. С. 90–111).

За замечания и подсказки я признателен Михаилу Безродному, Е. В. Капинос, Л. Г. Пановой, Е. В. Хворостьяновой и Н. Ю. Чалисовой.

<sup>1</sup> Пастернак 1993: 175.

<sup>2</sup> О пастернаковском инфинитивном письме см.: Жолковский 2011а: 210–220; 282–283. Его сдержанность в ЛИ хорошо видна на фоне таких инфинитивных стихов, как «Февраль. Достать чернил и плакать...», «Раскованный голос», «Любить, — идти, — не смолкнул гром...», «Опять Шопен не ищет выгод...» и мн. др.

<sup>3</sup> Значение венчающего эту программу глагола *вытрясть* сочетает интенсивность действий, в духе той повседневной работы по хозяйству, которую Пастернак так ценил в З. Н. (см.: Пастернак 1993: 177–178), с минималистским освобождением от лишнего; ср., кстати, аналогичные действия уже героини «Сестры моей жизни»: *Как с полки, жизнь мою достала И пыль обдула.*

<sup>4</sup> Единственный спорный в этом отношении оборот — сравнительная конструкция *как воздух*, так сказать, эллиптическое придаточное сравнительное.

<sup>5</sup> Об этом обороте, уместности/бестактности его употребления применительно к Зинаиде Николаевне и его соотношении с пастернаковской «эстетикой небрежности» см.: Шапир 2004: 236.

<sup>6</sup> О «силе» как центральной теме искусства поэт как раз в это время писал в «Охранной грамоте» (II, 7; Пастернак 2003–2005: III, 186).

<sup>7</sup> О пастернаковском мотиве «отвержения ненужного, шелухи» см.: Жолковский 2011а: 535.

<sup>8</sup> Ср. примеч. 5; об «импровизационности» см.: Жолковский 2011а: 163–164, 531–532, 537–538, 548, 554, 560.

<sup>9</sup> Правда, последнее прямое обращение к *Ты* компенсаторно подчеркнуто единственным в ЛИ метрическим сдвигом: на него приходится

сверхсхемное ударение, а сильная позиция в стопе достается безударному предлогу *из*.

<sup>10</sup> Природу того *креста*, которым обернулась любовь к Евгении Владимировне, проясняет письмо Пастернака к З. Н. от 12 мая 1931 г.: «[В]ижу Женю <...> такой, какой была гимназисткой — прелестной, беззащитной, *принимающей* на себя мир <...> а не *вонзающей* в него взгляд, или замысел, или деятельное желанье <...> [Ты] *есть*, а то — *должно* было быть <...> Я мало знал людей, которых бы так стоило и надо было бы любить, как ее <...> Но так именно и любит большинство людей. Любят любовью дополняющей, довоспитывающей, отделяются завесою взаимных снисхождений от природы и именно эту завесу зовут жизнью. Любят впрок за то, что набегут года и привычки и осядут прошлым, и прошлого будет так много, что оно станет многотомной людской повестью, будет чем зачитываться и что вспоминать <...> И *сами* ничего не делают. Вечно делают за другого и ждут, что он будет делать за тебя, и эту взаимопомощь, извиняющую несовершенство, зовут любовью, а поклоненье несовершенству — нравственностью. Большинство любит любовью должной, а не той, которая *есть*» [*Пастернак 2003–2005: VIII, 498–499; курсив Пастернака*].

<sup>11</sup> Ср.: «Ты справлена в славу, осыпана хвоей...» («Жизнь»), «Ты в ветре, веткой пробуящем...», *Ты не осанка сладкогласца, Ты — лето с местом в третьем классе, Ты — пригород, а не припев* («Поэзия»), *Ты вся, как мысль, что этот Днепр... Твое присутствие, как зов...* («Ты здесь, мы в воздухе одном...»), *Ты — край, где женщины в Путивле...* («Ты рядом, даль социализма...»), *Ты стала настолько мне жизнью...* («Кругом семенищейся ватой...») и др.

<sup>12</sup> Ср. «Это — круто налившийся свист» («Определение поэзии»), «Любить, — идти, — не смолкнул гром...», *Это ведь значит — обнять небосвод* («Сложь весла»), «Ирпень — это память о людях и лете...», *И рифма — не вторенье строк...* («Красавица моя, все стать...»), *Это поистине новое чудо <...> Это она, это она, Это ее чародейство и диво...* («Опять весна»).

<sup>13</sup> См. примеч. 2.

<sup>14</sup> Об этом мотиве и его месте в поэтическом мире Пастернака см. *Жолковский 2011а: 36*.

<sup>15</sup> Согласно Московской фонологической школе, *И* и *Ы* — один гласный; в ЛИ они последовательно рифмуются и аллитерируют друг с другом.

<sup>16</sup> Строго говоря, здесь *-н-* часть корня, и лишь этимологически — суффикс.

<sup>17</sup> Соблазнительно истолковать эту мягкость как фонетический аналог легкости.

<sup>18</sup> *Гаспаров 1997а: 518–520; Жолковский 2011а: 278, 294, 352–353*.

<sup>19</sup> *Жолковский 2011а: 358–360* (со ссылками на анаграмматические прочтения Пастернака у И. П. Смирнова и Б. А. Каца); см. также: *Бройтман 2007: 323–324*.

О готовности Пастернака (вообще склонного к каламбурам на имена собственные, начиная с фамилии *Пастернак*; см.: *Жолковский 2011a*: 127–133, 143–144) анаграммировать имя Зинаиды Николаевны свидетельствует знаменитая фраза из его письма к ней от 17 мая 1931 г.: «Я хочу жить пронзенным и прозиненным» [*Пастернак 2003–2005*: VIII, 510].

<sup>20</sup> *Пастернак 1993*: 179.

## ИЗНАНКА «ВАКХАНАЛИИ» («Цветы ночные утром спят...»)

### 1. Тема

Речь пойдет о последнем — восьмом<sup>1</sup> — отрывке стихотворения/поэмы Пастернака «Вакханалия»:

Цветы ночные утром спят,  
Не прошибает их поливка,  
Хоть выкати на них ушат.  
5 В ушах у них два-три обрывка  
Того, что тридцать раз подряд  
Пел телефонный аппарат.  
Так спят цветы садовых гряд  
В плену своих ночных фантазий.  
Они не помнят безобразья,  
10 Творившегося час назад.  
Состав земли не знает грязи.  
Все очищает аромат,  
Который льет без всякой связи  
Десяток роз в стеклянной вазе.  
15 Прошло ночное торжество.  
Забыты шутки и проделки.  
На кухне вымыты тарелки.  
Никто не помнит ничего.

1957

Сразу же оговорю заглавие статьи. Слишком велик оказался соблазн вывернуть наизнанку пастернаковскую формулу из написанного сорока годами ранее стихотворения «Нескучный»:

Как всякий факт на всяком бланке,  
Так все дознанья хороши

О вакханалиях изнанки  
Нескучного любой души.

Отрывок «Цветы ночные утром спят...» (далее — ЦН) действительно образует контрастную заставку ко всему предыдущему тексту, своего рода «вакханалию наоборот», да и образ *изнанки* — вообще органичный для поэтики Пастернака (ср.: *Засребряются малины листья, Запрокинувшись кверху изнанкой* («Все наденут сегодня пальто...»; 1913, 1928); *Чернеют сережки берез. Лозняк отликает изнанкой* («Пространство»; 1927)) — представлен и в «Вакханалии»:

*Мехом вверх, наизнанку* Свален ворох одёж («Вакханалия», 5-й фрагмент: «И опять мы в метели...»).

Но, конечно, «изнаночность» ЦН по отношению к собственно вакхическим эпизодам своеобразна, — это не столько диаметрально наоборотность, сколько почти полная инакость. То есть, если держаться текстильной метафоры, изнанка тут не четкая, как у набивных тканей, а смазанная, почти неразличимая, как у драпировочных.

Подчеркнуто иной является уже сама стиховая фактура. Все предыдущие фрагменты написаны четверостишиями двухстопного анапеста с чередующейся рифмовкой *жмжм*, а ЦН — четырехстопными ямбами, образующими единый, строфически аморфный период, который открывается и завершается мужскими рифмами.

В сюжетном плане ЦН четко противопоставлено предыдущим сценам своей полной безлюдностью и пространственной ограниченностью — сосредоточением на цветах и предметах обстановки одной квартиры/дачи. Какие-то переключки с основным текстом (где упоминаются цветы: *Три корзины сирени, Ледяной цикламен*, а затем метафорическая *хризантема*) и рефлексы недавнего ночного *безобразья*, оно же *торжество*, в заключительном отрывке есть, но их немного. Резко отличается ЦН от остальных фрагментов и почти полная бесстрастная статичность, — со стороны цветов не удивительная (хотя Пастернаку, вообще говоря, ничего не стоило бы привести их в движение)<sup>2</sup>.

Этот финальный покой и является доминантой отрывка, производящего, по контрасту с предшествующей вакханалией, впечатление благоухающей чистоты и опрятности, комфортного и безмятежного спокойствия, даже если достигается оно ценой полнейшего беспамятства, отсутствия какого-либо присутствия, приятия ничто. Подобная поэтическая установка в пастернаковском мире «единства и великолепия»<sup>3</sup> сравнительно редка, но не исключена. ЦН являет лишь крайнее — и очень удачное — воплощение ряда инвариантов Пастернака, взятых в соответствующем повороте.

## 2. Топос отсутствия у Пастернака

Как упражнение в жанре «стихов про «ничто»<sup>4</sup> отрывок венчает целую серию аналогичных пастернаковских пассажей, если не всегда достигающих тотального nihil — забвения, глухоты, беззвучия, игнорирования, немоты, отсутствия, то стремящихся именно к нему. Ср. (в хронологическом порядке сборников):

*Полы подметены, на скатерти — ни крошки, Как детский поцелуй, спокойно дышит стих, И Золушка бежит — во дни удач на дрожках, А сдан последний грош, — и на своих двоих («Пирь»).*

*Не поправить* дня усильями светилен, *Не поднять* теньям крещенских покрывал. *На земле зима, и дым огней бессилен Распрямить* дома, *полегшие вповал <...> Я один, я спать* уснул ученика. *Никого не ждут. Но — наглухо портьеру. Тротуар в буграх, крыльцо заметно. Память, не ершишь!* Срастись со мной! Уверуй И уверь меня, что я с тобой — одно («Зимняя ночь»).

*И ни души. Один лишь хрип, Тоскливый ляз и стук ножовый, И сталькаивающихся глыб Скрежещущие пережевы («Ледоход»).*

*Ужасный!* — *Капнет и вслушается: Все он ли один на свете <...> Или есть свидетель <...> Полночь в полях назревает. Ни звука. И нет соглядатаев <...> Все я ли один на свете <...> Или есть свидетель. Но тишь. И листок не шелохнется. Ни признака зги <...> («Плачущий сад»).*

*Огромный сад тормошится в зале, Подносит к трюмо кулак, Бежит на качели, ловит, салит, Трясет — и не бьет стекла!* («Зеркало»).

*Тишина, ты — лучшее Из всего, что слышал («Звезды летом»).*

*Лицо лазури пышет над лицом Недышащей любимицы реки. Подымется, шелохнется ли сом — Оглушены. Не слышат. Далек. <...> Не свесть концов и не поднять руки <...> («Как у них»).*

*Когда я говорю тебе — забудь, усни, мой друг <...> Ношусь в сполохах глаз твоих шутливым — спи, утешься, До свадьбы заживет, мой друг, угомонись, не плачь <...> Полночным куполом <...> Я говорю — не три их, спи, забудь: все вздор один («Мой друг, мой нежный, о, точь-в-точь...»).*

*Не спорить, а спать. Не оспаривать, А спать («Весна была просто тобой...»).*

*Есть в опыте больших поэтов Черты естественности той, Что невозможно, их изведав, Не кончить полной немотой («Волны», «Здесь будет все: пережитое...»).*

*На даче спят под шум без плоти, Под ровный шум на ровной ноте <...> Спи, быть. Спи жизни ночью длинной. Усни, баллада,*

*спи, былина, Как только в раннем детстве спят <...>* («Вторая баллада»).

*Никого не будет в доме, Кроме сумерек. Один Зимний день в сквозном проеме Незадернутых гардин <...> Только крыши, снег и, кроме Крыш и снега, никого* («Никого не будет в доме...»).

*Смеркается, и постепенно Луна хоронит все следы Под белой магиею пены И черной магией воды <...> И публика на поплавке Толпится у столба с афишей, Неразличимой вдалеке* («Сосны»).

*Но кто мы и откуда, Когда от всех тех лет Остались пересуды, А нас на свете нет?* («Свидание»).

*Холодным утром солнце в дымке Стоит столбом огня в дыму. Я тоже, как на скверном снимке, Совсем неотличим ему. Пока оно из мглы не выйдет, Блеснув за прудом на лугу, Меня деревья плохо видят На отдаленном берегу <...>* («Заморозки»).

*А на улице вьюга Все смешала в одно, И пробиться друг к другу Никому не дано. В завываньи бурана Потонули: тюрьма, Эскаваторы, краны, Новостройки, дома* («Вакханалия»).

Естественным в мире Пастернака способом подачи «отсутствия» является метонимический сдвиг с лирического субъекта и вообще человека на пейзаж или быт, впервые отмеченный в *Якобсон 1987 [1935]*. Правда, чаще всего человек все-таки присутствует в сцене и лишь опускается из словесного текста, а иногда фигурирует в нем непосредственно, только, скажем, в одиночестве. Но возможно и полное безлюдье, на фоне которого тем более по-человечески активными предстают неодушевленные сущности. Ср.:

- Золушку рядом с подметенными скатертями и без гроша («Пирь»);
- одинокое «я» в центре «Зимней ночи», где все усилия бесплодны, нет больше *никого*, ученик услан *спать*, а *память* призвана не противоречить;
- полное отсутствие людей и агрессивность льдин в «Ледоходе»;
- одиночество, тишь и неподвижность в «Плачущем саде», при явном присутствии «я» и его идентификации с садом по линии одиночества;
- чудесное отсутствие физического воздействия очень динамичного сада на зеркало;
- идеальную тишину («Звезды летом»);
- тишину, неподвижность и оглушенность неба и реки, а также не вписанной в пейзаж, но подразумеваемой (благодаря заглавию: «Как у них») пары влюбленных — метонимического источника любовной энергии;
- совет любимой уснуть и все забыть, ибо *все вздор один* (т. е. nihil), даваемый присутствующим в тексте «я» («Мой друг, мой нежный, о, точно-точно...»);



- краткий вариант того же, но обращенный лирическим «я» к самому себе («Весна была просто тобой...»);
- метапоэтическую программу *немоты* («Волны»);
- сходную программу усыпления стихов — по аналогии с невинным детским сном во «Второй балладе», не нарушаемым, а скорее гарантируемым как бы бесшумным (*ровным*) шумом природы;
- отсутствие в квартире кого бы то ни было, кроме одинокого «я» и элементов пейзажа («Никого не будет в доме...»);
- игрушечность вечернего взгляда издалека, как бы в перевернутый бинокль, парадоксально вторящую дневному отдыху лирического «мы» на лоне прекрасно воспринимаемой просеки («Сосны»);
- отстраненную точку зрения «я» на образы возлюбленной и самого себя, которых уже как бы нет на свете («Свидание»);
- взаимно плохую видимость «я» и окружающей природы из-за зимней дымки в «Заморозках»;
- неспособность людей *пробиться друг к другу* в 1-м отрывке «Вакханалии», предвещающую непрошибаемость цветов поливкой.

Проекция человеческих состояний на окружающее — одна из основных форм пастернаковского «контакта», но не единственная. Мир поэта густо пронизан токами реальных взаимодействий. Представлены они и в сценах «отсутствия» — чаще под тем или иным знаком отрицания, но иногда и в положительном ключе:

- подметание полов и сметание крошек предполагает интенсивный контакт с полом/скатертью, хотя результатом и является некое отсутствие;
- то же верно относительно бесплодных попыток *поправить, поднять, распрямить* такие объекты, как *день, дома* и т. д.; при этом неожидание есть негативная форма мысленной связи, крыльцо физически *заметено*, памяти предлагается *срастись* с «я» и уверовать в тождество с ним;
- столкновения льдин и *скрежещущие пережевы* ими друг друга — мощные физические взаимодействия внутри безлюдного пейзажа;
- сад и «я» вслушиваются в окружающее и беспокоятся о присутствии свидетелей-соглядатаев, то есть потенциальных источников напряженного зрительного контакта, и «я» чувствует свое родство с садом по всем этим параметрам;
- сад отражается в зеркале и совершает серию физически контактных действий (*салит* и т. п.), из которых ему якобы парадоксально не удается только разбивание зеркального стекла;
- «я» на *ты* с тишиной и слышит ее;
- небо и река пребывают в страстном любовном контакте, как и молчаливо уподобляемая им пара влюбленных;

- «я» утешает возлюбленную, упоминая, в частности, будущую свадьбу;
- идея поэтической немоты черпается у больших поэтов;
- сон на даче происходит под аккомпанемент шума;
- под флагом *кроме* в дом сквозь незанавешенное окно проникают *зимний день, крыши, снег*, а в дальнейшем, через дверь, и возлюбленная, подобная *хлопьям*;
  - луна *хоронит следы* происходящего, вступая в эффектный контакт с волнами, «я» старательно, хотя и безуспешно, всматривается в далекую афишу, вокруг которой толпится публика;
  - *свидание* — мысленная, но волнующая встреча с любимой, и об их связи ходят *пересуды*;
  - плохая видимость заставляет напрягать зрение и надеяться, что мгла рассеется;
  - попытки *пробиться друг к другу* неудачны, но это именно попытки контакта, чему вторит описание невидимости окружающих зданий с помощью излюбленного пастернаковского глагола контакта — *потонули*, т. е. здания не исчезли, а, так сказать, слились с *завываемым бурана* (ср. выше оборот *Луна хоронит* в «Соснах» и *крыльцо*, которое *заметено* в «Зимней ночи»).

Продолжая разговор о сценах «отсутствия», присмотримся к манифестациям в них второго центрального инварианта Пастернака — темы «великолепия». На первый взгляд она несовместима с ситуациями «отсутствия, пустоты, одиночества, ничто», однако поэт находит ей место — путем как взбивания самого «ничто» до образного, логического или словесного максимума, так и насыщения «пустоты» какими-то иными проявлениями «великолепной интенсивности». Обратимся к той же серии примеров:

- *на скатерти* — ни одной *крошки*, то есть налицо идиоматически выраженное полное отсутствие (надо полагать, так же чисто *подметены* и *полы*), *сдан* проverbsальный *последний грош*, спокойствие стиха — образцовое, как у детей;
- предельно и бессилие что-либо *поправить* в зимнем пейзаже, *я* совершенно *один, не ждут никого*, портъера закрыта *наглухо*, *крыльцо* полностью *заметено*;
- обороты *ни души, один лишь* означают полноту отсутствия, а столкновения льдин изображены — лексически и фонетически (с аллитерацией на шипящих) как предельно интенсивные;
- сад ужасен, сад и «я» совершенно одни (если не считать их соприсутствия), ни один *листок не шелохнется*, не видно ни *признака зги*, не слышно ни *звука* (отметим последовательный фразеологический максимализм), — несмотря на интенсивность вслушивания;

- сад огромен, действует с максимальной энергией (*трясет* и т. п.), но и ее недостаточно, чтобы разбить магически небьющееся зеркало;
- *тишина* — самое *лучшее из всего...* (суперлатив);
- лазурь мощно *пишет*, река, напротив, представлена совершенно *недышащей*, все участники ситуации *оглушены* и бессильны действовать (*не свесть, не поднять* — излюбленная Пастернаком синтаксическая конструкция невыполнимости);
- усиление обещает полное забвение и обращение всего (*все* — квантор всеобщности) в провербиальный вздор *один*;
- поэты — *большие*, немота — *полная*, результаты знакомства с их опытом — неизбежные (*невозможно...*);
- сон — идеально безмятежный, *как в раннем детстве*, шум тоже по-своему образцовый в своей безвредности — *ровный, на ровной ноте*;
- одиночество «я», подчеркнутое повторами квантора всеобщности *никого* (и словом *только*), спроецировано на *зимний день* (и подорвано этим их сходством);
- луна хоронит *все* следы, волны и пена описываются как *черная и белая магия*, публика *толпится*, афиша неразличима из-за большой дальности;
- от *всех* тех лет остались только *пересуды*;
- солнце и «я» *совсем* неспособны различить друг друга в пейзаже;
- *всё, никому, потонули* — выражения полноты, в данном случае полноты отсутствия, которую дополнительно иллюстрирует длинное перечисление однородных членов, преимущественно во множественном числе (*тюрьма, экскаваторы, краны, новостройки, дома*).

### 3. Мотив ночных цветов

Чтобы сделать «ничто» приемлемым и даже привлекательным, на роль протагониста ЦН избраны *цветы*, вообще у Пастернака всеместные, здесь же не обычные, дневные, а *ночные*, тоже у него представленные, хотя и реже. Ср.:

*Сушился холст. Бросается Еще сейчас к груди Плетень в ночной красавице Хоть год и позади («Образец»).*

*Это вечер из пыли лепился и, пышучи, Целовал вас, задохнувшись в охре, пыльцой <...> Это, вышедши За плетень, вы полям подставляли лицо И пылали, пlying, по олифе калиток, Полумраком, золою и маком залитых <...> («Послесловье», «Нет, не я вам печаль причинил...»).*

*Тогда ночной фиалкой пахнет все: Лета и лица. Мысли. Каждый случай («Любка»).*

Над парком падают топазы, Слепых зарниц бурлит котел.  
В саду **табак**, на тротуаре Толпа, в толпе гуденье пчел <...> Недвиж-  
ный Днепр, **ночной** Подол <...> И вдруг становится тяжел Как бы  
достигший высшей фазы **Бессонный запах матиол** <...> **Метель пол-  
ночных матиол** <...> Недвижный Днепр, **ночной** Подол («Баллада»)<sup>5</sup>.

Как кочегар, на бак Поднявшись, отдыхает, — Так по ночам та-  
бак В грядках благоухает. С земли **гелиотроп Передает свой запах**  
Рассолу флотских роб, Развешанных на трапах <...> **Левкой и Млеч-  
ный путь Одной лейкой полит**, И близостью чуть-чуть Ему глаза  
мозолит («Как кочегар, на бак...»).

И в спину мне ударит зной И обожжет, как глину. Я стану где  
сильней прирек, И там, глаза зажмуря, Покроюсь с головы до ног Гор-  
шечною глазурью. **А ночь** войдет в мой мезонин И, высунувшись в сени,  
**Меня наполнит, как кувшин, Водю и сиренью** («Летний день»).

А в комнате **пахнет, как ночью Болотной фиалкой**. Бока Опу-  
щенной шторы морочат **Доверье ночного цветка** <...> Но грусть  
одиноких мелодий Как участь бульварных семян, Как спущенной  
шторы бесплодые, **Вводящей фиалку в обман** («Кругом сменяющейся  
ватой...»).

В первых пяти примерах вечернее/ночное цветение источает силь-  
нейшие запахи, вторя страстным контактам между людьми, между  
людьми и природой, а то и между землей и небом (грядками и Млеч-  
ным Путем) и знаменуя великолепие (*высшую фазу*) существования.  
В шестом налицо своеобразное взаимоналожение дня и ночи (любо-  
пытное с точки зрения ЦН): на солнцепеке «я» подвергается обжигу,  
превращающему его в *кувшин*, который ночь наполнит водю и *сире-  
нью*, то есть дневным цветком. Еще примечательнее седьмой пример,  
где навязывание ночному цветку дневного цветения предстает в не  
столь доброкачественном свете — как *обман доверья*.

Как видим, Пастернак очень чуток к различию между дневными  
и ночными цветами. При этом в трактовке последних он верен сте-  
реотипу ночного цветка как воплощения любовной, иногда роковой,  
извращенной или иной убийственной страсти, сложившемуся в рус-  
ской поэзии к концу XIX в. и активно разрабатывавшемуся поэтами  
Серебряного века<sup>6</sup>. Ср.:

**Страстно дышал на ночные цветы; тяготел над ними, Ча-  
шечки их расширял и садился росой ароматной; Воздух прохлад-  
но-густой, испареньями трав напоенный, В свернутых листьях  
растений покоился жук изумрудный; Влаги росистой боясь, мотылек  
испещренный скрывался В желтой пыли лепестков, колыхаясь, как  
в люльке ребенок** (Н. Ф. Щербина, «Лес»; 1853).

**Целый день спят ночные цветы, Но лишь солнце за рошу зайдет, Раскрываются тихо листы, И я слышу, как сердце цветет** <...> Я тебя не встревожу ничуть, Я тебе ничего не скажу (А. А. Фет, «Я тебе ничего не скажу...»; 1885).

О, ночному часу не верьте! Он исполнен злой красоты. В этот час люди близки к смерти, **Только странно живы цветы <...> И я жду от цветов измены, — Ненавидят цветы меня.** Среди них мне жарко, тревожно **Аромат их душиен и смел, — Но уйти от них невозможно, Но нельзя избежать их стрел <...> Свет вечерний лучи бросает <...> Пробудились злые цветы. С ядовитого арума мерно Капли падают на ковер... Все таинственно, все неверно... И мне тихий чудится спор. Шелестят, шевелятся, дышат, Как враги, за мною следят. Все, что думаю, — знают, слышат И меня отравить хотят** (З. Н. Гиппиус, «Цветы ночи»; 1894).

Я — Леда, я — белая Леда, я — мать красоты, Я сонные воды люблю и ночные цветы. Каждый вечер, жена соблазненная, Я ложусь у пруда, там, где пахнет водой, — В душевной тьме грозовой <...> Там, где пахнет водой и купавами <...> Там я жду. **Вся преступная, вся обнаженная, Изнеможенная <...> Это — смерть, но не боюсь, Вся бледнея, Страстно млея, Как в ночной грозе лилея, Ласкам бога предаюсь <...>** (Д. С. Мережковский, «Леда»; 1894).

В воздухе нежном прозрачного мая Дышит влюбленность живой теплоты: **В легких объятьях друг друга сжимая, Дышат и шепчут ночные цветы <...> Льется с цветов упоительный яд.** То не жасмин, не фиалки, не розы, То не застенчивых ландышей цвет, То не душистый восторг туберозы — Этим растениям названия нет. **Только влюбленным дано их увидеть, С ними душою весь мир позабыть <...>** Знай же, о, счастье, любовь золотая, Если тебя я забыться молю, Это — дыхание прозрачного мая, Это — тебя я всем сердцем люблю <...> Это вблизи где-нибудь расцветают, Где-нибудь дышат — **ночные цветы** (К. Д. Бальмонт, «Ночные цветы»; 1895).

Ты, **полный страсти ночной цветок,** Полюбила мои черты <...> Здесь сердце близко, но там впереди Разгадки для жизни нет <...> Как с жизнью страстной я, мудрый царь, Сочетаю Тебя, Любовь? (А. А. Блок, «Стою у власти, душой одинок...»; 1902).

Все тихо на светлом лице. И **росистая полночь тиха.** С немым торжеством на лице Открываю грани стиха. Шепчу и звеню, как струна. То — **ночные цветы** — не слова. Их росу убелила луна У подножья Ее торжества (Блок, «Все тихо на светлом лице..»; 1903/1907).

**Ночью вырастают бледные цветы, Странные и смутные,** как мои мечты. И с туманом тающим шепчут и шумят Шелестом печальным, как предсмертный взгляд. Шепчут цветы бледные о лазури Дня, О дыханье вечного, яркого Огня. А туман их слушает, тает

*и молчит, И камыш томительно, жалобно шуришит <...> Светом оживляющим небо загорается, И с улыбкой первую ласковых лучей Вянут цветы бледные сумрачных Ночей. А ночами темными над водой зеркальной Снова шепчут жалобу долгую, печальную. О, цветы неясные сумрачных ночей. Вечно не видеть вам огненных лучей, И напрасно будете вы, томясь, их ждать И туману мертвому грезы поверять* (А. И. Тиняков, «Ночные цветы»; 1904).

*Затаил ожидание воздух <...> Ожидая расцвета Нежной дочери струй Водяных и воздушных <...> лилово-зеленый Безмятежный и чистый цветок, Что зовется Ночною Фиалкой <...> Веял сладкий дурман <...> Оттого, что пронизан был воздух Зацветаньем Фиалки Ночной <...> Где сидит под мерцающим светом <...> Королевна забытой страны, Что зовется Ночною Фиалкой <...> Сладким сном одурманила нас, Опоила нас зельем болотным, Окружила нас сказкой ночной, А сама всё цветет и цветет, И болотами дышит Фиалка* (Блок, «Ночная фиалка»; 1906).

*Под зноем дня в пыли заботы На придорожьях суеты, В бессильи тягостной дремоты, Висят священные цветы. Но лишь, предвечная колдунья, Начертит Ночь волшебный круг; В огнях луны и в тьме безлунья Их стебли оживают вдруг. И, как уста, открыв глубины Своих багряных лепестков, Цветы с полей, цветы с куртины Согласно тянутся на зов. Дыша любовью и изменой, Цветок впивается в другой И сладко падает, как пеной, Обрызган утренней росой* (В. Я. Брюсов, «Ночные цветы»; 1906; с эпиграфом из Фета: Целый день спят ночные цветы...).

*Ночь, цветы, но ты В стране иной. Ночь. Со мною ты... Да, ты — со мной. Вздох твоих речей Горячей — <...> Голубая колыбель: Спи, усни... Утра первые огни... Чу! Свирель... (А. Белый, «Разлука»; 1908).*

*Белые, бледные, нежно-душистые, Грезят ночные цветы, С лаской безмолвной лучи серебристые Шлет им луна с высоты. Силой волшебною, силой чудесною Эти цветы расцвели, В них сочетались с отрадой небесною Грешные чары земли. Трудно дышать! Эта ночь опьяненная Знойной истомой полна, Сладким дыханием цветов напоенная Душу волнует она. Шепчут цветы свои речи беззвучные, Тайны неведомой ждуют, Вплоть до рассвета с луной неразлучные Грезят они и цветут* (романс «Ночные цветы», слова Е. Варженевской; не позднее 1914).

Среди очевидных семантических составляющих этого образного кластера отмечу противопоставление — и, как правило, смену — дня и ночи и предпочтение, отдаваемое ночной половине жизненного цикла ночных цветов. Именно на ночной, «вакхический» ореол этого

мотива и опирается главный троп лирического сюжета ЦН — с тем оригинальным отличием, что финальный отрывок посвящен не ночи, а утру. То есть разгул, имевший место накануне ночью, метафорически проецируется на карнавальную ночную ипостась ночных цветов, а их утренний сон эмблематизирует ее благодатную отмену<sup>7</sup>. Новаторское обращение Пастернака с готовым мотивом состоит в смещении композиционного и оценочного фокуса с темной фазы суток на светлую<sup>8</sup>. В утреннем состоянии цветов в ЦН подчеркивается не их безжизненная, бессильная бледность — типа:

*Светом оживляющим небо загорается, И с улыбкой первую ласковых лучей  
Вянут цветы бледные сумрачных Ночей* (Тиняков);

*Под зноем дня в пыли заботы На придорожьях суеты, В бессильи  
тягостной дремоты, Висят священные цветы* (Брюсов), —

а их непроницаемо здоровый, очищающий, целительный сон.

#### 4. Отсутствие как контакт и великолепие

Парадоксальный образ не прошибающей цветы поливки эффектен сам по себе, но тем более — на фоне принятой у Пастернака трактовки аналогичных ситуаций. *Поливка*, да еще с предположительным выкатыванием целого *ушата*, — мощный физический контакт, вспомним ее характерную гиперболизацию в строках: *Левкой и Млечный путь Одной лейкой полит*. Контакты подобного рода Пастернаком обычно не приглушаются, а всячески акцентируются. Вдобавок к рассмотренным (во 2-м разделе, на с. 98–99) приведу еще ряд красноречивых примеров (в основном — из того же корпуса стихов об «отсутствии»):

*Под шторку несет обгорающей ночью, И рушится степь  
со ступенек к звезде. Мигая, моргая, но спят где-то сладко, И фата-  
морганой любимая спит Тем часом, как сердце, плеча по площадкам,  
Вагонными дверцами сыплет в степи* («Сестра моя — жизнь, и сегодня в разливе...»).

*Ветер розу пробует Приподнять по просьбе Губ, волос и обуви,  
Подолов и прозвищ. Газовые, жаркие, Осыпают в гравий Все, что  
им нашаркали, Все, что наиграли* («Звезды летом»).

*Это — с пультов и флейт — Фигаро Низвергается градом  
на грядку. Все, что ночи так важно сыскать На глубоких купаленных  
доньях, И звезду донести до садка На трепещущих мокрых ла-  
доньях* («Определение поэзии»).

*То ветер смех люцерны вдоль высот, Как поцелуй воздушный, пронесет, То, княженикой с топи угощен, Ползет и губы пачкает хвощом И треплет ручку веткой по щеке* («Как у них»).

*Это диск одичалый, рога истесав Об ограды, бодаясь, крушил палисад. Это — запад, карбункулом вам в волосы Залетев и гудя, угасал в полчаса, Осыная багрянец с малины и бархатцев* («Послеловье»).

*Так, утром ударивши в ворох Соломы, — с момент на намете — След ветра живет в разговорах Идущего бурно собранья Деревьев над кровельной дранью* («Нас мало. Нас, может быть, трое...»).

*Смеркалось, и сумерек хитрый маневр Сводил с полутьмою зажженный репейник, С землю саженные тени ирпенек И с небом по жар полосатых панев* («Лето»).

*Окно, пюпитр и, как овраги эхом, Полны ковры всем игранным* («Окно, пюпитр...»).

*С намеренным однообразьем, Как мазь, густая синева Ложится зайчиками наземь И пачкает нам рукава* («Сосны»).

*Земля и небо, лес и поле Ловили этот редкий звук, Размеренные эти доли Безумья, боли, счастья, мук* («Весенняя распутица»).

*Я кончился, а ты жива, И ветер, жалуясь и плача, Раскачивает лес и дачу <...> И это не из удалства Или из ярости бесцельной, А чтоб в тоске найти слова Тебе для песни колыбельной* («Ветер»).

*Зачем же плачет даль в тумане И горько пахнет пережной? На то ведь и мое призванье, Чтоб не скучали расстоянья, Чтобы за городской гранью Земле не тосковать одной* («Земля»).

*Пронесшейся грозой полон воздух. Все ожило, все дышит, как в раю. Всем роснущим кистей лиловогроздых Сирень вбирает свежести струю* («После грозы»).

В мире Пастернака контактом чревато даже простое сопричастие в одном пространстве, ср.:

*Я просыпаюсь. Я обьят Открывшимся. Я на учете. Я на земле, где вы живете, И ваши тополя кипят.*

*Ты здесь, мы в воздухе одном. Твое присутствие, как город, Как тихий Киев за окном, Который в зной лучей обернут, Который спит, не опочив, И сном борим, но не поборот <...> Твое присутствие, как зов За полдень поскорей усесться И, перечтя его с азов, Вписать в него твое соседство.*

По контрасту с подобными настойчивыми контактами между самыми разными сущностями (в том числе цветами, грядками, влагой) — образами поглощения, вбирания, обмазывания, заполнения,



оставления следа, сведения воедино, значимого соседства и т. п. — отказ ночных цветов в ЦН как-либо реагировать на утреннюю поливку выглядит вдвойне впечатляюще.

Следует сказать, что их непроницаемость для контактов не абсолютна. Отдельные *обрывки* происходящего вокруг все-таки попадают к ним в уши. Эти *обрывки* — одно из проявлений инвариантного пастернаковского мотива, состоящего в импровизационном совмещении чего-то малого, скромного, случайного с чем-то важным, представительным, волнующим, запоминающимся. Ср.:

*И ветер криками изрыт, И чем случайней, тем вернее* Слагаются стихи навзрыд («Февраль. Достать чернил и плакать!..»).

Все я ли один на свете, Готовый навзрыд **при случае**, Или есть свидетель («Плачущий сад»).

Лариса, вот когда сожалею, Что я не смерть и ноль в сравненьи с ней. Я б разузнал, чем держится без клею Живая повесть на **обрывках** дной <...> Осмотришься, какой из нас не сваян Из **хлопьев** и из **недомолвок** мглы? («Памяти Рейснер»).

Тогда ночной фиалкой пахнет все <...> Каждый **случай**, Который в прошлом может быть **спасен** И в будущем из рук судьбы **получен** («Любка»).

В саду табак, на тротуаре Толпа, в толпе гуденье пчел. Разрывы туч, **обрывки** арий, Недвижный Днепр, ночной Подол («Баллада»).

Я **люблю** их, грешным делом <...> И летящих туч **обрывки**, И снежинок канитель, И щипцами для завивки Их крутящую метель («Как-то в сумерки Тифлиса...»).

А днем простор осенний Пронизывает вой Тоскою голошенья С погоста за рекой. Когда **рыданье** вдовье **Относит за бугор**, Я с нею всюю кровью И вижу смерть в упор («Ложная тревога»).

Бестолочь, кумушек **пересуды**. Что их **попутал** за сатана? Где я **обрывки** этих речей Слышал уж как-то порой прошлогодней? Ах, это сызнава, верно, сегодня Вышел из роици ночью ручей <...> Это снегурка у края обрыва. Это о ней из оврага со дна Льется без умолку **бред торопливый** Полубезумного болтуна <...> Это зубами стуча от простуды, Льется чрез край ледяная струя В пруд и из пруда в другую посуду. Речь половодья — **бред** бытия («Опять весна»).

Гул затих <...> Я ловлю в **далеком отголоске**, Что **случится** на моем веку. На меня наставлен сумрак ночи Тысячью биноклей на оси <...> Я один, все тонет в фарисействе. Жизнь прожить — не поле перейти («Гамлет»).

В те места босоногою странницей Пробирается ночь вдоль забора, И за ней с подоконника тянется **След подслушанного разговора**. В **отголосках** беседы услышанной <...> («Белая ночь»).

Но кто мы и откуда, Когда от всех тех лет Остались **пересуды**,  
А нас на свете нет? («Свидание»).

И можно слышать в коридоре, Что происходит на просторе,  
О чем в **случайном разговоре** С капелью говорит апрель («Земля»).

Но в ЦН *обрывки* остаются обрывками, памятью не регистрируются и никакой роли в дальнейшем развитии лирического сюжета не играют.

Параллельно с темой контакта, в оригинальном, отчасти тоже «отрицательном» негативном, повороте предстает и тема великолепия. Упор в ЦН делается на воплощающий ее мотив «сути», которая уже по определению противопоставляется всему поверхностному, внешнему, шелухе, лузге и потому охотно принимает негативный характер — очищения, отмыывания, освобождения, отказа от этих наносных элементов. Ср.:

Но корпуса его изгиб Дышал полетом **голой сути**, **Прорвавшей**  
**глупый слой лузги** («Высокая болезнь»).

Нельзя не **впасть** к концу, как в ересь, **В неслыханную простоту**  
(«Волны»).

Я с неба, как с губ, **перетянутых сыпью**, **Налет недомолвок со-**  
**рвал** рукавом. И осень, **дотоле вопившая выпью**, **Прочистила** горло;  
и поняли мы, **Что мы на пиру в вековом прототипе** («Лето»).

И станут кружком на лужке интермеццо <...> Как тени, **вер-**  
**теться** четыре семейства Под **чистый, как детство**, **немецкий мо-**  
**тив** («Годами, когда-нибудь в зале концертной...»).

А ты **прекрасна без извилин**, И прелести твоей **секрет Разгадке**  
жизни равносilen <...> Твой смысл, как воздух, **бескорыстен**. Легко  
проснуться и прозреть, **Словесный сор из сердца вытрясть** И жить,  
**не засоряясь** впредь («Любить иных тяжелый крест...»).

Ты стала настолько мне жизнью, **Что все, что не к делу, долой**  
<...> И вот я **вникаю на ощупь** В **доподлинной повести тьму** («Кру-  
гом семенящейся ватой...»).

Ты появишься у двери **В чем-то белом, без причуд**, В **чем-то**  
**впрямь** из тех материй, Из которых **хлопья шьют** («Никого не бу-  
дет в доме...»).

Она [ночь] **отмоет** верхний слой С **похолодевших стенок** И даст  
какой-нибудь одной Из **здешних уроженок** («Летний день»).

И вот, бессмертные на время, Мы к лику сосен причтены И от  
болезней, эпидемий И смерти **освобождены** («Сосны»).

[Я] вижу смерть в упор <...> Пути себе **расчистив**, На жизнь  
мою с холма Сквозь **желтый ужас листьев** Уставилась зима («Ложная  
тревога»).

*И великой эпохи След на каждом шагу <...> В простоте без прикрас, В разговорах и думах, Умиляющих нас. И в значеньи двояком Жизни, бедной на взгляд, Но великой под знаком Пенесенных утрат («Вакханалия»).*

*Рука художника еще всесильней Со всех вещей смывает грязь и пыль <...> Не потрясенья и перевороты Для новой жизни очищают путь, А откровенья, бури и щедроты Душе воспламененной чьей-нибудь («После грозы»).*

В ЦН этот мотив проведен очень четко:

*Они не помнят безобразья <...> Состав земли не знает грязи. Все очищает аромат <...> На кухне вымыты тарелки.*

«Очищение» знаменует переход от глухой отключенности ночных цветов к более контактным розам<sup>9</sup>, льющим в комнату, хотя и без всякой связи, свой реальный аромат. Но производится это очищение во имя не столько какой-то позитивной разгадки жизни, сколько полного забвения всего вообще: *Никто не помнит ничего* — в духе давнишней формулы:

*забудь, усни <...> спи, утешься, угомонись, не плачь <...> не три их, спи, забудь: все вздор один («Мой друг, мой нежный, о, точь-в-точь...»).*

## 5. Тропика, прозаизация, нестыковка

Главным художественным решением ЦН является подача реальной безлюдности как своего рода людского присутствия, но присутствия эфемерного, теневого, отрицаемого, забываемого. Эта риторическая фигура проведена в тексте целым рядом способов.

Прежде всего, — контрастом с густонаселенными предыдущими сценами. И, конечно, систематическим словесным упором на всякого рода отрицательность, как эксплицитную (*не прошибает, хоть выкати, не помнят, безобразья, не знает, без всякой связи, никто, не помнит, ничего*), так и прозрачно подразумеваемую (*спят, два-три обрывка, спят, в плену, фантазий, час назад, грязи, очищает, прошло, забыты, вымыты*). Так или иначе задействуются — и отключаются — самые разные виды человеческих проявлений и восприятий: голос (*пел*), слух (*в ушах*), обоняние (*аромат*), осязание (*вымыты*), вкус (*вымыты тарелки*), память (*не помнят, забыты*), воображение (*ночные фантазии*), эмоции (*не прошибает*), зрение (по умолчанию).

Но с точки зрения центрального «светотеневого» эффекта ЦН особого внимания заслуживает изощренная техника совмещения присутствия, часто интенсивного, с отсутствием.

На событийном и языковом уровнях сюда относятся:

- как бы безличная, сама собой происшедшая, но полномасштабная, претендующая на прошибание отглагольная *поливка* и подчеркивающий ее мощность оборот *хоть выкати... ушат*, с неопределенно-личным императивом 2-го лица в условно-уступительном значении, допускающем воображаемость ушатов;

- настойчивый телефонный звонок, но именно звонок, звуковой сигнал аппарата, — звонит неизвестно кто и неизвестно кому, трубка остается никем не поднятой, почему звонок и звучит не менее чем *тридцать раз подряд*;

- подчеркнуто пейоративная, но обходящаяся без указания на актантов номинативная, с привлечением пассивно-возвратного причастия (*творившегося*), констатация *безобразья*, хотя и отсылающая к предыдущим активным фрагментам, а также аналогичная бессубъектность номинативных оборотов *ночное торжество* (тоже на сильной стилистической ноте) и *шутки и проделки*;

- обобщенно уклончивые в своей местоименности, но семантически мощные кванторы всеобщности *все* и *ничего*;

- кем-то выращенные и срезанные, кем-то преподнесенные и кем-то поставленные в вазу с водой розы — целый *десяток*;

- опять-таки неизвестно кем, — благодаря страдательному залогу — *забытые* происшествия прошлой ночи и тщательно *вымывые* на блистающей отсутствием хозяев *кухне* еще недавно служившие гостям *тарелки*;

- и, наконец, венчающее всю эту серию предложение в действительном залоге, с полноценным, но, увы, совершенно безличным подлежащим *Никто*, доводящим до логического предела линию, начатую его тоже тотальным антонимом *все*.

Не менее красноречива, но еще более утонченна и потому почти незаметна организация тропов, проецирующих человеческое начало на неодушевленных протагонистов отрывка — на ночные, а затем и некоторые другие *цветы*. Основной ход состоит здесь в том, как лейтмотивный модус «отрицательности» оригинальным образом способствует мотивировке тропов, но тем самым и их прозаизации.

Первый троп стихотворения — утверждение, что *цветы... спят*, — вообще находится на грани между стертой метафорой и буквальным употреблением, поскольку цветы являются живыми организмами, так что их суточный цикл «закрывания — раскрывания/распускания» мо-

жет описываться в деловой прозе и глаголами *засыпать* — *спать* — *просыпаться*<sup>10</sup>. А далее факт этого «сна», метонимически соотнесенный со спящими где-то рядом людьми, используется как мотивировка упорного отказа цветов реагировать на поливку, вслушиваться в телефонные звонки и помнить о вчерашнем безобразии, — тоже в метонимический унисон с подразумеваемым аналогичным поведением обитателей квартиры. Мотивировка эта достаточно, — если не чересчур, ибо в тривиальном смысле, — убедительна: натурализации подлечит не утверждение чего-то невероятного, а, напротив, его отрицание, возвращающее всю ситуацию в прозаический мир обыденных реальностей. Цветам, будь то ночным или дневным и уж тем более закрывшимся, естественно **не** пахнуть, **не** реагировать, **не** функционировать, **не** помнить. Простейший пример такого неопровержимого *argumentum ad negationem* — ироническое применение поговорки *У него денег куры не клюют* к бедняку: *...не клюют, потому что у него нет ни денег, ни кур*.

Тропика стихотворения подрывается этим лишь отчасти, — у цветов обнаруживаются метафорические *уши* (подкрепленные фонетическим, да, собственно, и этимологическим стыком с *ушатами*) и *ночные фантазии*, но важный шаг в сторону буквализации происходящего уже сделан. В последующих строках уровень образности постепенно снижается. Мысль, что *состав земли не знает грязи*, звучит как, может быть, слишком решительно сформулированная, но допускающая буквальное понимание<sup>11</sup>. Очистка воздуха цветочным ароматом — вещь реальная, хотя и звучащая слегка гиперболизированно, а утверждение о «бессвязности» действий роз верно опять-таки именно в силу своей тривиальности. Глагол *льет* применительно к *аромату*, источаемому *розами*, классическим и proverbially пахучим цветком любви, довольно поэтично, но и это не более чем стертая метафора (позволяющая, впрочем, поставить поведение роз в единый «водный» ряд с *поливкой*, *ушатами* и мытьем тарелок)<sup>12</sup>.

Переход от фигуральных утверждений к буквальным сопровождается передачей эстафеты от загадочных и «негативных» ночных цветов к более обычным и позитивным дневным — *десятку роз в стеклянной вазе* (обезличенных небрежно округленным числительным). И совершенно уже прозаично — фактографично, безобразно — заключительное четверостишие, в каком-то смысле возвращающее нас от лирической медитативности ЦН к повествовательной стилистике «Вакханалии» в целом.

В связи с выявленной прозаической установкой финала стоит остановиться на некоторых фабульных неувязках «Вакханалии», особенно в той мере, в какой это касается ЦН. Выше мы не случайно говорили о месте действия предыдущих отрывков как о квартире/даче.

В пользу городской квартиры говорят такие детали, как урбанистический начальный фрагмент (*Город. Зимнее небо* <...> *Новостройки, дома*), соседство театра, где только что играла артистка, проходные дворы, окно ширпотреба, лестничный ход, люстра, телефонный аппарат<sup>13</sup>, а в пользу дачи — *двери с лестницы в сени, перегрев печей, поливка с помощью ушата*<sup>14</sup> и, last but not least, *ночные цветы — цветы садовых гряд*.

Налицо некоторый монтаж города и дачи. Более того, с неоднократно подчеркиваемым в стихотворении зимним антуражем (*Зимнее небо; И опять мы в метели*; и т. п.) плохо согласуются отчетливо летние *ночные цветы на садовых грядках*, так что к совмещению города и загорода добавляется совмещение зимы и лета.

Подобные поэтические вольности вполне в духе Пастернака, вспомним хотя бы анахронистическое присутствие в 1-м фрагменте «Вакханалии» давно снесенной к тому времени церкви Бориса и Глеба<sup>15</sup>. Эти хронотопические неточности можно считать неизбежными издержками стремления поэта совместить несколько трудно совместимых моментов:

подготовк[у] «Марии Стюарт» в театре и две зимних именинных ночи в городе (я лето и зиму живу на даче) в конце февраля <...> **стянуть это разрозненное и многообразное воедино** (письмо к А. К. Тарасовой 5 августа 1957, Переделкино; *Пастернак 2003–2005*: X, 239).

Одной из двух именинных ночей в городе было

празднование «сдвоенн[ого] д[ня] рождения Всеволода Иванова и Константина Федина» (24 февраля 1957 г.), «[н]епосредственным отзвуком которого стал <...> набросок», в котором появляются строки: *Цветочные корзины, Сирень и цикламен. Из рам глядят картины* <...> мотив, позднее получивший название «Вакханалии» [*Пастернак 1997*: 684–685].

Известно, что, тяжело заболев в марте 1957 г., Пастернак провед два месяца в кремлевской больнице, а потом еще два в подмосковном санатории «Узкое», бывшем имении Трубецких, связанном для Пастернака и с памятью Владимира Соловьева, а затем вернулся в Переделкино. «Вакханалия» была написана и отделана лишь в августе, и в ней невольно отразился сложный хронотоп ее создания — то, как «возникло это зимнее стихотворение в летнее время» (письмо Нине Табидзе из Переделкина 21 августа 1957 г.; *Пастернак 2003–2005*: X, 249).

Что совершенно необычно в этом отношении стоит ЦН — всего час назад творилось зимнее безобразье, однако для того, чтобы о нем не помнить, привлекаются летние *ночные цветы* — хорошо согласуется с его резким отличием этого отрывка «Вакханалии» от всех остальных. Правдоподобным представляется предположение, что ЦН могло первоначально замышляться в качестве стихов Юрия Живаго в pendant к тому «большому фрагменту о цветах <...> [который] был написан для “Доктора Живаго” и выпал из романа, когда Пастернак его сокращал и упрощал (об этом рассказала Ивинская)» [Быков 2005: 758]. Собственно, и сохранившийся пассаж о цветах в главке о прощании близких с телом Живаго в конце августа (ч. XV, гл. 13), рядом деталей перекликается с «Вакханалией» и в частности с ЦН:

Из коридора в дверь был виден угол комнаты с поставленным в него наискось столом. Со стола в дверь <...> смотрел суживающийся конец гроба <...>

Его окружали **цветы** во множестве, целые кусты редкой в то время белой **сирени, цикламены**, цинерарии в горшках и **корзинах** <...>.

Цветы загораживали свет из окон. Свет скупо просачивался сквозь наставленные цветы на восковое лицо и руки покойника, на дерево и обивку гроба. На столе лежал красивый узор теней, как бы только что переставших качаться <...>

В эти часы, когда общее молчание <...> давило почти ощутимым лишением, **одни цветы** были заменой недостающего пения и отсутствующего обряда.

Они **не просто цвели и благоухали**, но как бы хором, может быть, ускоряя этим тление, **источали свой запах**, и, **одевая всех своей душистою силой, как бы что-то совершали**.

Царство растений так легко себе представить ближайшим соседом царства смерти. Здесь, **в зелени земли, между деревьями кладбищ, среди вышедших из гряд цветочных всходов** сосредоточены, может быть, тайны превращения и загадки жизни <...>

[Пастернак 2003–2005: IV, 489–490]

Обратим внимание на незаметную, но существенную смену декораций в конце эпизода (аналогичную происходящей в ЦН): последний абзац неожиданным риторическим турдефорсом (с парадоксальным употреблением слова *Здесь*) переносит действие из московской квартиры покойного на кладбище.

В целом, несмотря на различие ситуаций и роли, отведенной цветам, сходство с «Вакханалией» значительно и свидетельствует об ар-

хетипическом родстве между поэтическим мотивом «ничто» в ЦН и темой смерти во весь ее рост в «Окончании» романа.

## 6. Ритм, рифмовка, синтаксис

Формальная структура ЦН примечательна как своим отличием от предыдущих фрагментов «Вакханалии», так и своеобразием на общем фоне пастернаковской поэзии. Как известно, Пастернак

боролся против образования семантических ореолов — устойчивых связей между содержанием и стихотворной формой. В ранних стихах — поиск уникальной разновидности размера для уникального содержания каждого стихотворения. В поздних — поиск универсальной простоты, которой можно одинаково хорошо высказать все.

[Гаспаров 1997а: 517]

ЦН сочетает обе эти тенденции. В ряде набросков «Вакханалии»

Пастернак изберет сначала трехстопный ямб: *Сверкают люстры подвески, Стол ломится от вин. Сватья, зятья, невестки, День чьих-то именин <...>* Потом — тем же размером — попыбует писать другое стихотворение, уже о зимнем городе: *Машины разных марок, свет стелющихся фар. Не видно крыши и арок, но ярк тротуар...*

[Быков 2005: 755; см. также Пастернак 1997: 687]

Начальный отрывок он сначала напишет в виде трех четверостиший четырехстопного дактиля:

*В городе хмурится зимнее небо, Ветер врывается в арки ворот.  
Тянутся люди к Борису и Глебу, Слышится пенье и служба идет <...>*

[Пастернак 2003–2005: II, 347]

Но в конце концов остановится на двухстопном анапесте с частыми внеметрическими и ударениями на первом слоге (*Город. Зимнее небо*) — для всех фрагментов, кроме заключительного, написанного четырехстопным ямбом, тоже не совсем стандартным.

Ритмические особенности ЦН состоят в следующем.

- Из 18 строк всего пять (9 и 15–18) написаны самой обычной IV формой — с пропуском ударения на 3-й стопе; это необычно низкий про-



цент для русской поэзии XIX–XX вв. вообще и для всех периодов Пастернака, включая поздний.

- Напротив, очень высока доля полноударной I формы — 8 строк.
- Типично пастернаковская III форма, с пиррихием на 2-й стопе, представлена всего лишь дважды (строки 3, 10), плюс дважды — еще более изысканная VI, с двумя безударными стопами, 1-й и 3-й (строки 6, 12).

То есть в целом ЦН более полноударно, чем обычный пастернаковский стих, и в меньшей степени следует характерному для него ритмическому рисунку с сильными началами и концами строк, противопоставленными безударному «провалу» в середине (на 2-й и 3-й стопах).

Картина осложняется внеметрическими ударениями.

- Их пять — на *Хоть, два-, Пел, Так, Всё* (строки 4, 3, 6, 7, 12).
- В четырех случаях они приходятся на 1-й слог, чем отчасти компенсируется сравнительная общая слабость начальных стоп, особенно там, где возникают спондеи на 1-й стопе (строки 3, 7).
- В двух случаях (4, 7) внеметрическое ударение, накладываясь на I форму, дает пятиударные строки, а в двух других (6, 12) частично восполняет слабую ударность VI формы.
- В последней строке не исключено факультативное внеметрическое ударение на 3-й стопе — благодаря скандирующему произношению слова *ни-че-го*, чем создается эффект мерцания между двумя доминирующими в тексте формами ямба — IV и I. Такое дидактическое скандирование отрицательных местоимений (*ни-ко-му, ни-ко-гда, ни за что, ни-че-го*) входит в готовый интонационный репертуар русской речи и хорошо подготовлено обилием в ЦН полноударных строк и упором на четыре -н- в данной строке: *Никто не помнит ничего*. В резонерской концовке отрывка и стихотворения в целом (типа *Жизнь прожить — не поле перейти*) такое отчеканивание слогов еще более оправданно<sup>16</sup>.

Общим эффектом подобного ритмического рисунка является утяжеление стиха, звучащего — в данных синтаксических и строфических условиях (о которых ниже) — как замедление, успокоение, соответствующее теме ЦН. А преобладание «интересных» ямбических форм и их вариантов в основной части текста, с сосредоточением самой «нормальной» IV формы, напротив, в четырех заключительных строках, вторит уже отмеченному замыканию структуры на подчеркнуто прозаической ноте.

Очевидным образом «прозаичен» и синтаксис отрывка.

- Он строго повествовательный — нет ни вопросов, ни восклицаний.

- Преобладают простые предложения, отсутствуют сколько-нибудь острые инверсии и анжамбманы. Налицо один причастный оборот (строка 10) и три придаточных (в строках 3, 5–6 и 13–14), но максимальная длина предложений остается скромной (2–3 строки), а порядок слов нормальным.

- Последнее четверостишие образуют четыре простых предложения, идеально укладывающиеся в свои строки.

«Прозаичен» и эффект, создаваемый единственным отклонением синтаксиса ЦН от «нормы» — характером несовпадения синтаксических членений с рифменной схемой, к которой мы и перейдем.

Организация рифм в ЦН необычна: **aBaVaaaCCaCaCCdEEEd**. В противоположность четкой и энергичной строфике остальных фрагментов, она отличается явной нестройностью.

- Первые четыре строки образовали бы правильное четверостишие с перекрестными рифмами, но 4-я строка начинает новое предложение, включающее и строки 5-ю и 6-ю.

- Вроде бы складывается шестистишие, замыкаемое не одинарной, а двойной рифмой **a (aBaVaa)**, однако такому осмыслению противоречит появление в 7-й строке еще одной рифмы **a** подряд, которая тоже не замыкает рифменного рисунка, а открывает новое предложение и в какой-то мере новое четверостишие, на этот раз опоясывающей рифмовки, завершающееся полноценной точкой (строки 7–10).

- Четверостишием лишь в какой-то мере оно является потому, что его начальная рифма (**a**) переходит в него из предыдущей цепи и еще вернется в 12-й строке, а вторая (**C**) станет первым звеном цепи, простирающейся за пределы этого четверостишия (строки 8, 9, 11, 13, 14).

- Строки 11–14, тоже завершающиеся точкой, могут восприниматься либо как самостоятельное четверостишие, хотя и построенное на уже знакомых рифмах и с нестандартной схемой **CaCC**, либо как вторая часть опять-таки нестандартного восьмистишия.

- Зато безусловно стандартно заключительное четверостишие с уже раз опробованной опоясывающей рифмовкой, построенное на двух совершенно новых рифмах, синтаксически самостоятельное и завершенное.

Строфика ЦН представляет таким образом нередкую у Пастернака картину довольно свободной рифменной последовательности с длинными неправильными цепями одинаковых рифм (7 рифм **a**, 5 рифм **C**).

Характерной пастернаковской чертой этой последовательности является и бросающееся в глаза фонетическое сходство двух главных рифменных цепей.

- Их связывают: общий ударный гласный [А] плюс соседние согласные [Т], [З], [Р], [Н], по отдельности или в той или иной комбинации (*подряд — аппарат — гряд — фантазий — безобразья — назад — грязи*)<sup>17</sup>.
- Если схему рифмовки переписать с учетом этой фонетической общности рифм, условно заменив С на А, получим: *aBaBaааААаАаАAdEEd*, и тогда еще яснее проступит трехчастная рифменная композиция.
- Обрамляющей переключке начального и конечного четверостишия способствуют как отличие рифменных гласных от средней части ([И] — [А] — [Е, О]), так и наличие общего суффиксального [К] (*полвка/обрывка — проделки, тарелки*), полностью отсутствующего в середине.

Резюмируя, можно сказать, что отрывок начинается с поисков четкой катренной строфики (подобной остальным фрагментам), после чего следует размывание этой установки в длинном, однообразном, но «неправильном» срединном куске и ее успешное осуществление в заключительном четверостишии.

Каков же смысловой ореол этой рифменной композиции — каким образом он работает на тему ЦН? Тщательно прописанная сбивчивость большинства рифменных и ритмико-синтаксических ходов созвучна лейтмотивной отрицательности стихов «про ничто». Перетекание сходных рифм и синтаксических структур через непрочные границы эфемерных четверостишия подобно тем теневым контактам, которые возникают лишь под знаком «присутствия в отсутствии» — так сказать, *без всякой связи*. Четкость же финального четверостишия, диктуемая общей композиционной потребностью в концовке, тоже по-своему подчеркнута негативна. Это четыре простых предложения, по длине равных стихотворным строкам, отчетливо негативного содержания, написанных самой простой формой ямба (если не считать мерцающего ударения на отрицательном *ни-* в 3-й стопе), свободных от тропики, замыкаемых решительной мужской рифмой на закрытое [О]<sup>18</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

Печатается впервые.

За замечания и подсказки я благодарен Михаилу Безродному, Дмитрию Быкову, Е. В. Капинос, О. А. Лекманову, Л. Г. Пановой.

<sup>1</sup> В Полном собрании сочинений (см.: *Пастернак 2003–2005*: II, 185) отрывки 5-й и 6-й не разделены — видимо, по ошибке; во всех остальных изданиях строка *И на эти-то дива* идет после отбивки, открывающей 6-й отрывок.

<sup>2</sup> Впрочем, элемент повествовательной отстраненности, эпической надмирности в изображении людских страстей чувствуется уже и в предыдущих фрагментах «Вакханалии».

<sup>3</sup> О моей трактовке поэтического мира Пастернака см., без дальнейших отсылок: *Жолковский 2011а*.

<sup>4</sup> Литературный топос «ничто» — тема для особого исследования. Красноречивый образец этого топоса — загробное стихотворение Бунина <«Без меня»> (см.: *Жолковский 2009*: 53–55); возможный кандидат — гётевско-лермонтовские «Горные вершины...». Интереснейшую параллель к ЦН как картинке без людей, но полной рефлексов человеческого обихода представляет рассказ Р. Брэдли «Будет ласковый дождь» («There Will Come Soft Rains»; 1950), где в доме, уцелевшем после тотального ядерного уничтожения человечества, продолжают функционировать системы заботливого поддержания условий человеческой жизни.

<sup>5</sup> Кстати, *любка, маттиола и ночная фиалка* — один и тот же цветок, ср. в черновом варианте «Любки»: *Зовут их любкой. Александр Блок, Сестра, жена и сын — ночной фиалкой*.

<sup>6</sup> Небольшой букет символистских ночных цветов, вводимый обобщением: «Опьяняющее» действие ночных цветов соединяет эротическо-мистическую креативность с поэтической» — см.: *Ханзен-Лёве 2003*: 601.

<sup>7</sup> На этом соотношении *ночных цветов* ЦН с чувственным *безобразьем* прошлой ночи могли сказаться эротические и другие архетипические коннотации «Ночной фиалки» Блока, в которой, впрочем, примечательно преобладание одурманенности, оцепенения и забвения, родственных не столько ночному безобразью, сколько утренней непрошибаемости ночных цветов в ЦН.

<sup>8</sup> Даже Фет, начинающий с того, что *Целый день спят ночные цветы*, далее сосредотачивается на ночном общении героев.

<sup>9</sup> Этот сдвиг выдержан в духе одной из частых разновидностей контакта — тождества того, что находится «здесь», в доме, и «там», в пейзаже, ср. *И тех же белых почек вздутья И на окне, и на распутье, На улице и в мастерской* («Земля»).

<sup>10</sup> См., например: <http://plantlife.ru/books/item/f00/s00/z0000011/st032.shtml>.

<sup>11</sup> Мотив чистоты / грязи в контексте разговора о ночных цветах возникает у Пастернака в раннем варианте «Любки»: *Дыши внушительных диких орхидей, Кто пряностью не поперхнется? Разве Один поэт, ловя в их духоте Неведенье о чистоте и грязи*.

<sup>12</sup> Форма *льет* отсылает к 3-му отрывку «Вакханалии», где Мария Стюарт *В юлке пепельно-сизой Села с краю за стол. Рампа яркая снизу Льет ей свет на подол*, — световому эффекту, в свою очередь программно перекликающемуся с 1-м отрывком, где *Лбы молящихся, ризы И старух шушуны Свечек пламенем снизу Слабо озарены*. «Пастернак объяснял, что в «Вакханалии» ставил перед собой пластическую задачу передать разное происхождения свет снизу» [*Пастернак 1997*: 687].

<sup>13</sup> На даче у Пастернака не было телефона, ср. в его альбомном экспромте «А. П. Зуевой» (1957): *У нас на даче въезд в листве, Но, как у схимников Афона, Нет собственного телефона. Домашний телефон в Москве* (см.: Пастернак 2003–2005: II, 280; Пастернак 1997: 684).

Разумеется, именной кутеж «Вакханалии», особенно учитывая его реальные прототипы, не следует привязывать к жилищам самого Пастернака.

<sup>14</sup> Ушаты есть у Пастернака в дачной и очень негативной «Ложной тревоге» (1941): *Корыта и ушаты, Нескладица с утра, Дождливые закуты, Сырые вечера <...> И вижу смерть в упор.*

<sup>15</sup> Об этом анахронизме см.: Клятис-Сергеева, Лекманов 2010.

<sup>16</sup> Именно так читает ЦН артист Михаил Царев: (<http://www.playcast.ru/?module=view&card=914775&code=fbb28dda1f4aa080cf9a4c70d1a492eaf71a7250>).

Ср. также игру Пастернака со скандированием ключевого слова в строчке *Реже-реже-ре-же ступай, конькобежец* («Зимнее небо», 1915).

<sup>17</sup> Сходное породнение соседних рифменных цепей (на [АЗ] и [АР]) есть в нейгаузовской «Балладе» Пастернака (см.: Жолковский 2011а: 352).

<sup>18</sup> Рифма *торжество/ничего* есть у Пастернака в сравнительно ранних «Стрижах» (1915/1917), где «отсутствие» дается под знаком безоговорочного экстаза: *И нет у вечерних стрижей ничего, Что б там, наверху, задержало Витийственный возглас их: о торжество, Смотрите, земля убежала!*

## О ТЕМНЫХ МЕСТАХ («Без названия», «Вакханалия»)

### 1. Замки и ключи

«Темные» места подстерегают читателя Пастернака даже там, где, кажется, ничего непонятного ожидать не приходится. Например, в строках:

Недотрога, тихоня в быту,  
Ты сейчас вся огонь, вся горенье.  
Дай запрю я твою красоту  
В темном тереме стихотворенья.

(«Без названия», 1956)

Правда, подчеркнуто неинформативное заглавие и слово *темный* заставляют немного насторожиться. В стихотворении, обращенном к тогдашней тайной музе поэта, Ольге Ивинской, систематически проводится тема тихости героини (*Недотрога, тихоня в быту*) и загадочности ее скрытого обаяния (*Разве хмурый твой вид передаст <...> Сердца тайно светящийся пласт?*). Впрочем, традиционный образ *темного терема* естественно подсказывается желанием запереть свою красоту от чужих глаз, а металитературный разговор о *стихотворении* — противоположным порывом публично воспеть любимую. Настоячивая аллитерация на *т, е, р* и *м/н* и переключка *тихоня* — *стихотворенья* убедительно материализуют сцепление двух контрастных образов.

Собственно, сходный кластер мотивов Пастернаком уже разрабатывался, хотя и в ином, пейзажном, повороте:

Торжественное затишье,  
Оправленное в резьбу,  
Похоже на четверостишье  
О спящей царевне в гробу.

(«Иней», 1941)

Так что никакой загадки тут вроде бы нет. Тем неожиданнее загадка, приходящая из раннего пастернаковского текста:

Если метафору хочется сравнить с тем узорчатым замком, ключ от коего хранит один лишь поэт <...> с замком, сквозь скважину которого разве только подсмотришь за таящейся в *stanz'e* затворницей (см.: Dante, *De vulgari eloquio* [Данте. О народном красноречии (*ит.*)], игра слов: *stanza* — горница и станс — стихотворная форма), ключи от Шершеневичевских затворов — в руках любителей из толпы.

(«Вассерманова реакция», 1914; *Пастернак 2003–2005*: V, 10–11)

Вот где, оказывается, таился ключ и к уравнению: *терем* — *горница* — *гроб* — *stanza* — *четверостишие* — *стихотворенье* и к комплексу: пленная красавица — запираение — замок — тайна — подсматриванье!

## 2. Реалии и интертексты

В работе *Сергеева-Клятис, Лекманов 2010* важнейшим инструментом для анализа стихов Пастернака было предложено считать методику «реального комментария». Особенно красноречив рассмотренный там последним пример из «Вакханалии» (1957). В первой же строфе первого фрагмента «Вакханалии» фигурирует церковь Бориса и Глеба:

Город. Зимнее небо.  
Тьма. Пролеты ворот.  
У Бориса и Глеба  
Свет, и служба идет.

В комментариях обычно отмечается значимое для поэта местоположение этой церкви (недалеко от гимназии, где он учился), но не говорится о том, что она была снесена в 1931 г. и, следовательно, ее включение в городской пейзаж 1950-х гг. представляет собой поэтический ход, оставшийся до сих пор скрытым от читателя. Этот временной парадокс включается в целую систему анахронических наложений «Вакханалии»:

- современная артистка, играющая *королеву шотландцев*, сливается со своей ролью;
- свет, *снизу* льющийся на ее подол, напоминает о пламени свечек, тоже *снизу* озаряющем *старух шушуны* в церковном приделе;
- зрители проходят в театр, *как сквозь строй алебард*;

- упомыная среди современных городских зданий *тюрьма* предвещает *тюремные своды*, не сломившие героиню песни.

Таким образом,

<...> [М]отивы неминуемой гибели, приговоренности, смерти почти как театрального зрелища и одновременно бессмертия и посмертной славы <...> относятся и к образу Марии Стюарт, и к церкви Бориса и Глеба, которая, как град Китеж, десятилетия спустя после ее сноса просвечивает сквозь городскую застройку. Выход на улицу после спектакля вовсе не означает возвращение в реальность современности, потому что эта реальность столь же многослойна, как и театральное действо <...> Составляющее главную тему “Вакханалии” смещение времен, начинающееся в заснеженной Москве и заканчивающееся на подмостках театра, заявлено уже в первых строках стихотворения Пастернака, правильное истолкование которых дает читателю ключ к пониманию всего текста <...>

[И]менно соотношение пастернаковских текстов с фактами часто помогает их прояснить, выявление же подтекстов к этим текстам чаще всего спасительной объяснительной силой не обладает.

[Сергеева-Клятис, Лекманов 2010: 162]

Пример и рассуждения соавторов убедительны и призваны подкрепить их теоретическую позицию. Правда, они оговариваются, что их утверждение относится только к Пастернаку, а не, скажем, к акмеистам, что оно верно не всегда, а «чаще всего» и т. п. Тем не менее возможны возражения — о релевантности для Мандельштама и реального комментария, а для Пастернака — и интертекстуального.

Во-первых, многие реалии, приводимые в статье, — это не чисто житейские, а в значительной мере текстовые, литературные факты:

- пассаж из Библии (о египетских казнях);
- политическая статья Горького («О русском крестьянстве»);
- его же малоизвестный рассказ («Как я учился»);
- наконец, *кошунственная телеграмма* Агитпрофсожа (обнаруженная соавторами в «Гудке» от 5 сентября 1923 г.).

Не умаляя эвристической ценности реальных находок, это напоминает о преимущественной текстуальности описываемого опыта.

Во-вторых, легко привести примеры важности для понимания стихов Мандельштама материальных фактов. Так, запоминающаяся, но не кажущаяся загадочной строка *Да гривенник серебряный в кармане* («Еще далеко мне до патриарха...», 1931) оказывается, среди про-



чего, реакцией на перемену в дизайне, материале и цвете (с серебряного на медно-никелевый) советского гривенника, произошедшую в 1931 г. (см.: Жолковский 2011б: 78–93).

В-третьих, многие места в стихах Пастернака требуют (подобно *темному терему стихотворенья*) прежде всего литературного, а не фактического комментария. Так, строка *Откуда же эта печаль, Дюотима* (в восхищавшем Мандельштама финале «Лета»), по-видимому, содержит, помимо очевидной отсылки к «Пиру» Платона, еще и скрытую — к гёльдерлиновскому слою самовосприятия Пастернака<sup>1</sup>. А загадочный пассаж из «Темы», открывающей цикл «Тема с вариациями»:

Он чешуи не знает на сиренах,  
И может ли поверить в **рыбий хвост**  
Тот, кто хоть раз с их **чашечек коленных**  
**Пил** бившийся как **об лед отблеск звезд?** —

проясняется лишь после соотнесения с пушкинским «русалочьим» отрывком «Как счастлив я, когда могу покинуть...» (1826; впервые опубликовано в 1916 г.):

Как сладостно явление ее  
Из тихих волн, при свете ночи лунной!  
<...>  
У **стройных ног**, как пена белых, волны  
Ласкаются, сливаясь <и> журча.  
Ее глаза **то меркнут, то блистают**,  
Как на небе **мерцающие звезды**;  
<...>  
Пронзительно сих влажных синих уст  
**Прохладное лобзанье без дыханья**.  
Томительно и сладко — в летний зной  
**Холодный мед** не столько сладок жажде.  
<...>  
И в этот миг я рад оставить жизнь,  
Хочу стонать и **пить** ее лобзанье...

[Пушкин 1937–1959: III, 36–37;  
Жолковский 2011а: 409–424]

### 3. Уровни смысла

Вернемся к «Вакханалии» и интерпретации выявленного в ней анахронизма. Не ограничиваясь фактической находкой, соавторы де-

монстрируют ее органичную встроенность в структуру целого. Но в контексте очевидных переключек между *артисткой* и *ролью* (прописанных в тексте) и между двумя озарениями *снизу* (на которые поэт сам обращал внимание первых читателей) призрачность церкви Бориса и Глеба претендует на несколько иной поэтический статус. Она не только не акцентирована в тексте, но и не попала ни в неформальные авторские пояснения к нему, ни в комментарии, составлявшиеся наследниками поэта и лицами, близкими к его кругу, — не вошла в канонический фон стихотворения. Это не подрывает самого открытия, но заставляет задуматься о его смысле.

Очевидно, что Пастернак сознательно включил в свое стихотворение образ церкви, существовавшей к моменту написания стихов лишь виртуально. С другой стороны, лукавое замалчивание подобного факта не в духе его поэтики. И вряд ли он просто не нашел способа ввести нужную информацию в текст. Примиримы ли эти противоречия?

Даже без намек на снос церкви, уже само описание церковной службы (как и соседнее упоминание о тюрьме), в печатном советском обиходе не принятое, придает сюжету некоторую культурно-историческую перспективу, углубляющуюся по ходу разворачивания сцен из времен Марии Стюарт. Потому-то «реальное» открытие соавторов так охотно принимается дотолем не информированным читателем. Ведь оно не столько меняет общий смысл стихотворения, доступный и людям, не принадлежащим к числу московских старожилов и знатоков советской истории, сколько дополнительно его подкрепляет. Аналогичным образом в «Высокой болезни» сарказмы о *кошунственной телеграмме* и *агитпрофсожеском лубке* не являются темными местами в строгом смысле, ибо построены так, что воспринимаются читателем вполне адекватно, и реальный комментарий лишь документирует адекватность напрашивающегося прочтения. Как известно, Пастернак эпохи «Доктора Живаго» ценил свою понятность именно широкому читателю (а не только узкому кругу интеллектуалов), и если он не снабдил текст соответствующими пояснениями, то, скорее всего, не случайно.

Наряду с открытым слоем смысла в «Вакханалии» чувствуется и более сокровенный. Наиболее четко он проступает (оставаясь не проговоренным впрямую) в тех ее кульминационных, собственно вакхических, эпизодах, где на фоне *именинного кутежа* разворачивается самый горячий виток сюжета — страстный роман между *в третий раз разведенцем* и его *королевой*, напоминающей шотландскую. Кто же эти двое *бесстыжих*?

«Вакханалия» написана в жанре документальной зарисовки по следам театральной премьеры, но эта пара персонажей фактической привязки пока не получила. До какой-то степени за ней — очень приблизительно, сквозь густой грим (*балерина? маниак? на шестнадца-*

той рюмке? в третий раз?) — угадываются фигуры самого Пастернака и Ольги Ивинской (ради которой он, возможно, еще *порвет провода*<sup>2</sup>).

На автора вроде бы указывают и сигнатурные мотивы Пастернака:

- «сестра»: *Это ведь двойники...; И теперь они оба Точно брат и сестра;*
- «обмен дарами»: *Дар подруг и товаров Он пустил в оборот И вернул им в подарок Целый мир в свой черед;*
- «жизнь»: *Жизнь своих современниц Оправдал он один...; Пред живым чернокнижьем...;*

а на Ивинскую (отбывшую в 1949–1953 гг. заключение) — тюремные мотивы. Однако догадки вынуждены оставаться догадками, дальше порога текст нас не пускает.

Эта любовная линия, в одном месте впрямую соотнесенная с историей Марии Стюарт, развивается в современности, но у нее есть и еще один скрытый хронологический аспект. Над образом шотландской королевы, в частности над соответствующим переводом из Суинберна, Пастернак размышлял с давних пор, и о чудесном напластовании времен он писал в этой связи в ранней заметке «Несколько положений» (1922; *Пастернак 2003–2005*: V, 25–26). Этот историко-биографический факт бесспорно релевантен для понимания «Вакханалии» с ее установкой на временной палимпсест<sup>3</sup>, но, как представляется, относится не к общедоступному, публичному ее фасаду, а к интимному интерьеру.

Аналогичный статус «домашней семантики» может иметь и сложная подоплека образа церкви Бориса и Глеба:

- ее включенность в юношеский опыт Пастернака;
- виртуальность ее присутствия;
- сопряженная с двумя сакральными именами тема мученичества, уходящая (в *pendant* к шотландской) в далекое прошлое;
- наконец, звучащее под сурдинку совпадение первого из двух имен с именем автора.

В теоретическом плане подобное прочтение означает более сложную стратификацию реальных комментариев и модусов их включения в структуру целого. находка Сергеевой-Клятис и Лекманова в высшей степени релевантна, но не столько как решение какой-то главной загадки текста<sup>4</sup>, сколько как реализация центральной темы на одном из его полускрытых уровней. Вглядывание в эти действительно загадочные места «Вакханалии» — в ее *темный терем* — добавило бы к числу объектов, подлежащих комментированию, конкретные обстоятельства и человеческие фигуры, как это и характерно для текстов с ключом.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* О темных местах текста. К проблеме реального комментирования // Новый мир. 2011. № 3. С. 168–179 (раздел 2); Две заметки о стихах Пастернака // «Объятье в тысячу охватов»: Сборник материалов, посвященных памяти Евгения Пастернака и его 90-летию / Сост. А. Ю. Сергеева-Клятис, О. А. Лекманов. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2013. С. 90–111 (полностью).

За замечания и подсказки я признателен Михаилу Безродному, Е. В. Капинос, Л. Г. Пановой и Н. Ю. Чалисовой.

<sup>1</sup> *Жолковский 2011а:* 472–489; см. также две статьи о богатейшей интертекстуальной клавиатуре «Уроков английского»: *Панова 2013а* и *Панова 2014*.

<sup>2</sup> Ср. в «Объяснении» (1947): *Но как ни сковывает ночь Меня кольцом тоскливым, Сильней на свете тяга прочь И манит страсть к разрывам.*

<sup>3</sup> См. комментарии в *Пастернак 2003–2005*: II, 445; о шиллеровских и суинберновских подтекстах «Вакханалии» (а также блоковских и некоторых др.) см.: *Дёринг-Смирнова 1998*. Как намеренный анахронизм читается и по-державински роскошное пиршество (*горы икры, семга сельди сыры, вино всех расцветок, всех водок сорта, говор стоустый*); многослойное наложение черт различных реальных лиц вероятно в маскарадных фигурах двоих влюбленных — предположительно самого поэта и режиссера Ю. А. Завадского в образе мужчины [*Дёринг-Смирнова 1998*: 410].

<sup>4</sup> Интереснейший опыт разгадки темных мест в свете поэтической доминанты произведения (на примере «Макбета») см.: *Brooks 1975 [1947]*.

# «ВО ВСЕМ МНЕ ХОЧЕТСЯ ДОЙТИ...»

## Диалектика сути

[Л]учшие произведения мира, по-  
вествуют о наиразличнейшем, на самом  
деле рассказывают о своем рождении.

Борис Пастернак

В этом позднем (1956 г.), отчетливо дидактическом стихотворении, казалось бы, все ясно, как того и требует стремление к *суть*, и, значит, разбирать особенно нечего. Я в течение полувека воспринимал его именно так, хотя какие-то зигзаги и неувязки, — выражаясь по-риффатерровски, «неграмматичности» (см.: *Riffaterre 1978*), — мне в нем всегда мерещились, подталкивая к анализу. Попробую разобрать его в более или менее свободном формате медленного чтения, всматриваясь как в движение смыслов, так и в поэзию грамматики.

### I

1. Исходный тематический импульс задается первыми же строками:

Во всем мне хочется дойти  
До самой сути.

Это предложение — синтаксически простое, умеренно распространенное, а по смыслу и порядку слов четко нацеленное на *суть*. При этом *суть* сразу же предстает соотносенной с тем *всем*, квинт-эссенцией чего она по определению является, и с той проблематичностью, которая присуща человеческому покушению на абсолюты, откуда скромная модальность инфинитивного оборота *хочется дойти*, подхваченного, впрочем, повтором приставки *до-* в аналогичном

предлоге следующей строки. Речь заводится не столько о высушенной абстрактной сути, сколько о конкретном (и настойчивом) стремлении до нее добраться.

В поэтическом мире Пастернака, мотив *суги* — один из инвариантных<sup>1</sup>, причем спектр его воплощений включает как полное отрицание всего не-существенного, так и разные градации более гармоничного соотношения сути с ее внешними оболочками, ср.:

*Что в том, что на вселенной маска? <...> Но вещи рвут с себя личину, Теряют стыд, роняют честь;*

*Как с полки, жизнь мою достала И пыль обдула;*

*Но ветер смел с гражданства шелуху, И мы на перья разобрали крылья;*

*Слова могли быть о мазуте, Но корпуса его изгиб Дышал полетом голой сути, Прорвавшей глупый слой лужги;*

*История не в том, что мы носили, а в том, как нас пускали нагишом;*

*Ты появишься у двери В чем-то белом, без причуд, В чем-то впрямь из тех материй, Из которых хлопья шьют;*

*А ты прекрасна без извилин, И прелести твоей секрет Разгадке жизни равносильна <...> Твой смысл, как воздух, бескорыстен <...> Словесный сор из сердца вытрясть И жить, не засоряясь впредь;*

*И вот я вникаю на ощупь В доподлинной повести тьму;*

*Ворочая балки, как слон, И освобождаясь от бревен, Хорал выходил, как Самсон, Из кладки, где был замурован. Томившийся в ней поделом, Но пущенный из заточенья <...> Дорога со всей прямотой Направилась на крематорий;*

*Я с неба, как с губ, перетянутых сыпью, Налет недомолвок сорвал рукавом;*

*Он в глыбе поселен, Чтоб в тысяче градаций Из каменных пелен Все явственней рождаться;*

*И неба безобразье, Как речь сказителя из масс И женщин до пота, Как обаянье без гримас И отдых улекопа;*

*А потому, что только там Шла жизнь без помпы и парада <...> Был осязателен без фраз, Вещественен, телесен, весок Уклад подвалов без прикрас И чердаков без занавесок.*

Соответствующие сдвиги в трактовке *суги* во многом определяют ход поэтического сюжета нашего стихотворения.

Установке на *суть* вторит намечаемая первыми же двумя строками строфика: чередование четырех- и двухстопных ямбов с соответственно мужскими и женскими окончаниями (42мж). Длинные строки как бы представляют идею *всего*, а вдвое более короткие — идею

его *сути*. Впрочем, говоря вдвое, мы невольно впадаем в подсказываемое терминологией преувеличение, поскольку расположение окончаний (мужских в длинных строках, а женских в коротких) смазывает пропорцию: реально имеет место пропорция 8:5, а не 8:4 (и тем более не 9:4, как при 42жм).

Более того, на стыке нечетной строки со следующей четной (...*дойти* / *До самой*...) образуется как бы правильная ямбическая последовательность, способствующая слитному прочтению, — а не резко противопоставительному, возникающему при обратном порядке окончаний, ср. «Матрос в Москве»:

Чтоб фразе рук не оторвало  
И первых слов  
Ремями хлещущего шквала  
Не унесло<sup>2</sup>.

Смазанность противопоставления обращает на себя внимание и в рифмовке, где велико «ненужное» сходство между разными рифмами: благодаря общему, хотя и по-разному акцентированному, слогу *-ти*, рифменные слова *дойти* и *сути* (к тому же, оба двусложные) звучат почти как варианты одного<sup>3</sup>. Это ослабляет контраст между *сутью* и стремлением к ней, породняет их.

## 2. В заключительных строках I строфы:

В работе, в поисках пути,  
В сердечной смуте —

начинается постепенное развитие исходного импульса: краткое *во всем* развертывается в перечисление однородных членов, указывающих на те сферы, где происходит поиск *сути*. Налицо органичное применение к теме *все* приема варьирования<sup>4</sup>, особенно уместное при разработке именно таких тем, как *суть*. Интересен в этом плане характер того «разного», которое будет привлечено к варьированию *сути*. Для поэтики Пастернака, с ее акцентом на «великолепии и силе»<sup>5</sup>, важнейшим параметром этого приема является мощь варьированных перечислений — их длина, настойчивость, причудливость, противоречивость.

Упоминание о *работе* звучит дежурно-нейтрально, а слова *поисках* и *смуте* развивают ноту скромности, модальности, человеческого несовершенства, а тем самым и силы, точнее, ее ограниченности. Но пока что проблематизация *сути* остается латентной.

Фонетически продолжается и даже усиливается согласование разных рифменных пар: к *-ти* добавляется огласовка на *у*, как ударное, так и безударное. К тому же строфа скрепляется многообразными ал-

литерациями:  ${}_3\text{бо/но/ну}$ ;  ${}_4\text{с-/с-}$ ;  ${}_{1/3}\text{О-О-И}$ . Таким образом подтверждается установка на уравнивание сути и всего остального.

Некоторая неправильность, то есть нечто обратное *суги*, обнаруживается в синтаксисе и порядке слов. Грамматически перечисление представляет собой вполне логичное распространение первых слов лейтмотивного предложения — косвенного дополнения *во всем*. Но присоединено оно не к этому дополнению, а к концу предложения, после других членов<sup>6</sup>. В результате создается ощущение некоторой вольности, разговорной неформальности речи, сочетающее эффекты легкости, простоты и в то же время силы — энергии, позволяющей преодолеть синтаксическую нестандартность<sup>7</sup>.

### 3. Второе четверостишие:

До сущности протекших дней,  
До их причины,  
До оснований, до корней,  
До сердцевины —

подхватывает тенденции, намечившиеся в первом. Оно целиком сводится к развертыванию в уже опробованный перечислительный формат еще одного члена первого предложения — косвенного дополнения *до <...> суги*. Интенсивность нанизывания однородных членов возрастает: теперь их уже не три, а пять, причем два (*оснований, корней*) во множественном числе (во мн. ч. стоят и зависящие от однородных существительных слова *протекших дней* и *их*). Усилен — до настойчивой анафорики — и повтор предлога *до* из I строфы<sup>8</sup>.

Присоединено это перечисление вполне логичным и уже предсказуемым образом, но опять с некоторым нарушением синтаксического порядка, так что в целом правильное соотнесение новых членов с членами исходного предложения происходит как бы по принципу не столько строгого подчинения, сколько свободного сочинительного примыкания. Это несколько противоречит идее *суги*, которой скорее сродни четкая иерархия. Нарушение порядка и его подразумеваемое восстановление по праву разговорной вольности опять-таки акцентирует мотив энергии, силы.

Силу демонстрирует и богатый набор синонимов исходной *суги*, в котором преобладают более абстрактные категории (*сущность, причины, основания*), но присутствуют и их более конкретные эмблематические воплощения, причем с характерными «органичными», природно-растительными коннотациями (*корни, сердцевина*).

В плане строфики продолжает развиваться игра с относительной весомостью нечетных и четных строк: последние постепенно стремят-



ся к односоставности (*До самой сути — В сердечной смуте — До их причины — До сердцевины*), и в 8-й строке остается всего одно ударение. Так подспудно иконизируется идея *суть*.

Фонетически, хотя сами рифмы меняются, их согласование между собой и с I строфой продолжается. В четных рифмах сохраняется ударное *И* из I строфы, а все четыре окончания второй содержат *н*, которое пронизывает строфу в целом, присутствуя во всех пяти однородных существительных, а в 1-й строке и в слове *оснований* даже дважды.

На укрепление связей между двумя первыми строфами работает и перекличка их заключительных строк: <sub>8</sub>*сердцевины* и <sub>4</sub>*сердечной*.

#### 4. В III строфе:

Все время схватывая нить  
Судеб, событий,  
Жить, думать, чувствовать, любить,  
Свершать открытья —

принцип почленного развертывания лейтмотивной начальной фразы применяется теперь уже не к ее дополнениям, а к самому сказуемому, точнее, к его инфинитивной части *дойти*. При этом мощность перечисления остается на достигнутом уровне (пять), но с интенсифицирующим распространением на другую, более динамичную грамматическую категорию — глагол (хотя и выступающий в неличной форме).

Правда, сам набор глаголов выглядит не очень существенно (а скорее стандартно-декларативно, если не официально по-советски), но формально строфа усилена с помощью целого ряда эффектов. Тут и внеметрическое ударение (на *жить*), и первый случай четырехударности строки, и беглость перечисления (на этот раз беспредложного) почти исключительно однословных членов.

Кроме того, синтаксический репертуар предложения выходит еще дальше за пределы простой распространенности — осложняется не только однородными членами, но и деепричастным оборотом. Происходит как бы развертывание представленного уже в исходной фразе сочетания двух глагольных форм *хочется дойти*. На уровне деепричастной конструкции, в свою очередь, воспроизводятся мотивы *всего* (*все время*), *суть* (*нить, открытья*), перечислительности (*судеб, событий*) и силы (*схватывая*).

В рифмовке нарастает перекрестное согласование разных рядов: все 4 рифмы содержат ударное *И* в соседстве/окружении *-т'* (а иногда и безударного *и*; особенно сильно сходство <sub>10</sub>*событий*/<sub>11</sub>*любить*); этим они перекликаются с рифмами двух первых строф. А строка

<sup>10</sup>Судеб, событий сильно аллитерирована сама по себе и отчасти вторит ключевой <sub>2</sub>суги и <sub>3</sub>работе.

Три начальные строфы, прочно спаянные на разных уровнях структуры, образуют первую часть композиции стихотворения. Обозревая их как целое, можно заметить, что неформальное присоединение перечислений (в 3-й и 4-й строках, а затем во II и III строфах) следует определенной — сущностной, иерархической — логике. Оно начинается с самого слабого члена исходной конструкции — косвенного дополнения (*в чем*), переходит к сильноуправляемому дополнению (*до чего*) и, наконец, к инфинитивной части сказуемого (*делает что*), то есть как бы восходит от внешних обстоятельств к чему-то все более и более главному. Однако до уровня собственно сказуемого (личного глагола *хочется*, управляющего инфинитивом *дойти*) дело не доходит. Это остается на долю дальнейшего развития.

## II

Второе звено композиции, тоже трехстрочное, четко отделено от первого на всех уровнях текста — семантическом, грамматическом, фонетическом. Меняется осмысление *суги*, наклонение глаголов, огласовка рифм. Но сохраняется и осязаемое единство разворачивающегося лирического сюжета.

### 1. Прежде всего, содержательно, в IV строфе:

О, если бы я только мог  
Хотя отчасти,  
Я написал бы восемь строк  
О свойствах страсти —

происходит сильнейший эмоциональный всплеск, выраженный экспрессивными словесными и синтаксическими средствами (восклицанием *О*, оборотом *если бы... только*, сослагательными формами *с бы*). Этот всплеск вторит смене или по крайней мере уточнению темы стихотворения: от *суги*, *поисков* и *работы* вообще поэт переходит к непосредственному разговору о *страсти* (как выяснится, любовной, развивающей мотив *сердечной смуты*) и ее поэтическом воплощении (*написал бы восемь строк*).

При этом конструкция *если бы... мог* — *написал бы* подхватывает мотив скромной модальности и ограниченной силы (*О; мог; если бы; хотя отчасти*), заданный лейтмотивным *хочется*, и поднимает его на новую ступень. Перед нами уже не элементарная инфинитив-

ная конструкция и даже не осложненное простое предложение с деепричастным оборотом, а разветвленное сложноподчиненное предложение (с условным придаточным в сослагательном наклонении), в котором все прописано впрямую. Обратим внимание, что действия лирического субъекта хотя и мыслятся в сослагательном наклонении, под знаком *бы*, но в какой-то мере переходят из безлично-виртуального инфинитивного плана (*хочется дойти*) в более конкретную сферу личных форм глагола (*написал*).

Преображается и сам мотив *сути*. Он принимает вид неких кратких, но многозначительных *восьми строк* намечаемого стихотворения, посвященных предположительно важнейшим, сущностным *свойствам страсти*. Таким образом продолжается колебание между абстрактностью *сути* и ее более конкретными акциденциями, ожидающее разрешения. Выбор числительного *восемь*, по-видимому, отсылает к традиционному минимальному размеру любовного стихотворения в русской лирике (как в «Я вас любил...» и «На холмах Грузии...» Пушкина).

Открывающий строфу эмоциональный подъем возникает на гребне интенсивных перечислений предыдущих строф. Но в самой в IV строфе (как и в двух начальных строках стихотворения) перечислений нет. Здесь, в начале второго звена композиции, теперь уже на пространстве целого четверостишия, задается новый вариант тематического импульса, обобщенно (ср. <sub>15</sub> *восемь строк* с <sub>1</sub> *во всем*) программирующий дальнейшее развертывание сюжета.

В плане рифмовки (на О и на А) IV строфа радикально отходит от инерции первых трех строф, демонстрируя лишь минимальную преемственность (в виде безударных окончаний на *-ти*). Фонетически заметна аллитерация на *с*, присутствующее в большинстве слов, а в эмблематичных *свойствах страсти* — даже по два раза (ср., кстати, *схватывая... судеб, событий... свершать* в предыдущей строфе).

## 2. В V строфе:

О беззаконьях, о грехах,  
Бегах, погонях,  
Нечаянностях влопыхах,  
Локтях, ладонях —

опять вступает мотив перечислений, развертывающих, на этот раз без какой-либо синтаксической нестыковки, непосредственно предшествующую умеренно абстрактную категорию — *свойства страсти*. И здесь перечисление впервые дает сильнейший крен от ноуменальных сущностей или хотя бы их эмблематических воплощений (типа *корней, сердцевины, любить, свершать открытья*) в сторону

предельно земных, конкретных, материальных, телесных феноменов. Речь заходит о внешних проявлениях *страсти*, причем во многом «неправильных» (*беззаконьях, грехах*), случайных (*нечаянностях*), преходящих (*впотьмах*), мелких (*локтях, ладонях*). Повышению равномерной беглости перечисления этих явлений и подчеркиванию их общей поверхностности способствует одинаковое число — два — ударений в 4-стопных и 2-стопных строках.

В чем они согласуются с исходной установкой на *суть* — это, пожалуй, в установке на краткость, сжатость, малость, то есть синекdochичность, позволяющую им представлять сущность, целое (ср. выше *сердцевину* и *нить*). Но в представление о сути они вносят две существенные, типично пастернаковские поправки, диктующиеся двумя его подчеркнута «неправильными» инвариантами.

Одним из них является мотив «счастливой импровизационности» — ср.:

*И чем случайней, тем вернее Слагаются стихи навзрыд;  
В окно врывалась повесть бури. Раскрыл, как был, — полуодет;  
Нет времени у вдохновенья. Болото, Земля ли, иль море, иль  
лужа, — Мне здесь сновиденье явилось, и счета Сведу с ним сейчас же  
и тут же;  
Впотьмах, моментально опомнясь, без медлящего Раздумья, ре-  
шила, что все перепашет;  
Незваная, она внесла, во-первых, Во все, что случилось, вкус боль-  
ших начал. Я их не выбирал...;  
И, едва поводья тронув, Порываюсь наугад;  
Ты создана как бы вчерне, Как строчка из другого цикла, Как буд-  
то не шутя во сне Из моего ребра возникла;  
Но чудо есть чудо и чудо есть бог. Когда мы в смятеньи, тогда  
среди разброда Оно настигает мгновенно, врасплох.*

Другим — мотив «греховности» (разновидность «зловещего»<sup>9</sup>), заряжающий все вокруг своей преступной энергией. Ср.:

*И паркет, и тень кочерги Отливают сном и раскаяньем Сутки  
сплошь грешившей пурги;  
Гремит плавающих льдин резня И поножовщина обломков;  
Что делать страшной красоте Присевшей на скамью сирени,  
Когда и впрямь не красть детей?  
Гуляет, как призрак разврата, Пушистый ватин тополей;  
Небо в бездне поводов, Чтоб набедокурить;  
Любимая — жуть! Когда любит поэт <...> Он вашу сестру, как  
вахханку с амфор, Подымет с земли и использует;*

Нельзя не впасть к концу, как в ересь, В неслыханную простоту;  
 Я вместе с далью падал на пол И с нею вязывался в грех;  
 Что ему почет и слава, Место в мире и молва <...> Он [поэт]  
 на это мебель стопит, Дружбу, разум, совесть, быт;  
 И наподобие ужей, Ползут и вьются кольца пряжи, Как будто  
 искуситель-змея Скрывался в мокром трикотаже;  
 Впрочем, что им, бесстыжим, Жалость, совесть и страх Пред  
 живым чернокнижьем В их горячих руках?

Но вернемся к нашему стихотворению. В V строфе эмоциональный накал и соответственно темп перечисления усиливаются еще и благодаря постепенному отказу от повторения предлога (о). А задыхающейся поспешности речи аккомпанирует нагнетание горлового фрикативного согласного х (и родственных ему взрывных к и г). В том же направлении работает синтаксическая и сочетаемостная нескладность, если не неправильность, выражения *нечаянностях впопыхах*. Наряду с эфемерностью минутных проявлений страсти тем самым акцентируется и мотив силы эмоционального и силового порыва, которым окрашивается проблематика *сути*.

Перечисление, правда, не глаголов, как в предыдущей строфе, а существительных, но зато очень динамичных, иногда отглагольных, достигает нового количественного максимума: их теперь уже не пять, а семь (то есть столько же, сколько дают в сумме инфинитивы и существительные, порознь перечисляемые в III строфе). В сочетании же с обобщающими эти проявления <sub>16</sub>*свойствами страсти* получается обещанное число *восемь*, только не строк, а однородных членов. Кстати, здесь не исключена автоотсылка к собственным более ранним восьми (с половиной) строкам — фрагменту «Заплети этот ливень...» из цикла «Разрыв» (1918–1922)<sup>10</sup>:

Заплети этот ливень, как волны, холодных локтей  
 И, как лилий, атласных и властных бессильем ладоней!  
 Отбывай, ликование! На волю! Лови их — ведь в бешеной  
 этой лапте —  
 Голошеньке лесов, захлебнувшихся эхом охот в Калидоне.  
 Где, как лань, обеспамятев, гнал Аталанту к поляне Актей,  
 Где любили бездонной лазурью, свистевшей в ушах лошадей,  
 Целовались залиvistым лаем погони  
 И ласкались раскатами рога и треском деревьев, копыт и когтей.  
 — О, на волю! На волю — как те!..

Рифмовка продолжает держаться все тех же А и О, то есть плавно подключается к предыдущей строфе.

3. В следующей, VI строфе:

Я вывел бы ее закон,  
Ее начало,  
И повторял ее имен  
Инициалы, —

делается поворот на 180 градусов — в сторону сухих абстракций (таких, как *закон*, *начало*). Вершиной этого становятся заключающие строфу *инициалы*, которые не только семантически и метрически (единственностью ударения в строке), но и лексически (единственностью слова, в отличие от *До сердцевины* в 8-й строке) иконизируют сжатость *сути*.

Интертекстуально *инициалы имен* могут отсылать к *заветному вензелю О да Е* из «Евгения Онегина» (3, XXXVII) или к знаменитому объяснению Левина и Кити в «Анне Карениной» (4, XIII). В любом случае они являют предельно минималистскую синекдоху стоящего за ними целого — *страсти*, которая соответственно отодвигается на задний словесный план, дважды скрываясь за местоимением *ее*.

Засушенная синекдохичность инициалов, конечно, прямо противоположна животрепещущей синекдохичности *локтей* и *ладоней*. Аналогичным образом, <sup>21</sup>*закон* контрастно перекликается с <sup>17</sup>*беззаконьями*, наглядно демонстрируя противоречивость выявляемой *сути*.

Перечисления теряют свою буйность, сокращаясь до минимума: налицо два однородных сказуемых (*вывел*, *повторял*), из которых первое управляет двумя однородными дополнениями (*закон*, *начало*). Красноречиво в этом отношении употребление глагола *повторял*: повторность, то есть перечислительность, обозначена семантически, но не развернута синтаксически, линейно — в реальное повторение слов или конструкций. Эта свернутость сродни замене *имен* их *инициалами*.

Взяты вместе, контрастные строфы V и VI читаются как те *восемь строк о свойствах страсти*, которые были анонсированы в четвертой.

Рифмовка по-прежнему опирается на *О* и *А*, знаменуя единство всех трех строф второй части композиции.

### III

Переход к третьей части — очень плавный. Семантика *сути* опять мутирует, и это сопровождается изменениями в фонетике рифм. Общий сослагательный формат первое время (в двух строфах из трех) сохраняется, но тоже претерпевает перемены.

## 1. VII строфа:

Я б разбивал стихи, как сад.  
Всей дрожью жилок  
Цвели бы липы в них подряд,  
Гуськом, в затылок —

смещает акцент со *строк о... страсти*, на более общие вопросы поэтического творчества — *стихи* вообще. Интерес же к глубинным сущностям, поколебленный неправильностями V строфы, а затем решительно восстановленный сухостью VI, предстает теперь в более спокойном, зрелом варианте, взаимно уравнивающим *дрожь* мельчайших древесных *жилок* и правильную организацию целого, где все *подряд, гуськом, в затылок*. Заметим, кстати, что нанизывание однородных членов распространяется теперь еще на одну часть речи — наречия, количественно же остается скромным.

Особенно размеренно и в то же время празднично, звучит 1-я строка VII строфы. В нее целиком укладывается все предложение. В ней впервые появляется сравнение — *как сад*, явно программное. В ней налицо редкое в 4-стопном ямбе ударение на предпоследней стопе, к тому же акцентирующее ключевое для всей третьей части композиции слово *стихи*. Эффектны аллитерации — на *б* и на *с* (впрочем, аллитерационность не ослабевает и далее: *дрожью жилок; цвели бы липы*). Мощно звучит последовательность предложений длиной сначала всего в одну строку, а затем в три.

В роли грамматического субъекта описываемых событий в этой строфе впервые выступает не только лирическое «я» поэта, но и объект, а точнее, плод его деятельности — *липы*. Эти *липы* и их именительный падеж возникают в результате повышения в ранге внешне сходного винительного слов *стихи* и *сад*. В результате им — и, подразумевается, всему поэтическому *саду*, давнему партнеру и alter ego Пастернака (первым предвестием которого в стихотворении были образы *корней* и *сердцевин*), — придается, пусть все еще в пределах сослагательности, некий более независимый и объективный статус. Поэзия как бы выходит за пределы желаний авторского «я» — находит себе место в реальном мире.

Рифмы на *А* сохраняют связь с непосредственно предшествующими строфами, но появляются и рифмы на *И*, напоминающие о первой части композиции, готовя таким образом кольцевое замыкание всей структуры.

## 2. VIII строфа:

В стихи б я внес дыханье роз,  
Дыханье мяты,

Луга, осоку, сенокос,  
Грозы раскаты —

возвращается к первоначальному формату, но на новом уровне: *сад стихов* уже мыслится существующим, и теперь в него можно вносить что-то еще из окружающего мира. Вносятся — при помощи перечисления мощностью в шесть однородных существительных — разнообразные явления природы и сельской жизни, как крупные (*луга, сенокос*), так и синекдохически мелкие (*дыханье роз и мяты*, восстанавливающее, наконец, здоровый дыхательный ритм после одышек V строфы) или по крайней мере отдельные (*грозы раскаты*), но явным образом не минималистски сущностные.

Рифмы (на *О* и *А*) частично вторят огласовке предыдущей строфы, но еще полнее — предыдущей, второй части композиции. Сослагательность тоже следует заданной там инерции, как и перечисления, напоминающие обе первые части. Характерной чертой текста остаются аллитерационно-парономастические эффекты (*внёс — роз, осоку — сенокос, грозы — раскаты*).

### 3. IX строфа:

Так некогда Шопен вложил  
Живое чудо  
Фольварков, парков, рощ, могил  
В свои этюды —

подхватывает словесный мотив внесения/вкладывания чего-то из реального пространства жизни в произведения искусства (*В стихи б я внес... — Шопен вложил В свои этюды...*). Но теперь это происходит уже не в сослагательном наклонении, а в изъявительном, причем в уже совершившемся прошедшем времени (общность морфологической формы прошедшего времени облегчает переход). Вносятся опять целые огромные явления (перечислением четырех однородных существительных), обобщенные сущностной категорией *чуда*, но *чуда явленного, живого*. Сравнение собственного искусства с бесспорным классическим эталоном одновременно знаменует и масштаб творческих притязаний поэта и скромность их выражения: достигшим желанного *чуда* представлен не лирический субъект, а его великий предшественник.

Из аллитерационных эффектов в глаза бросается последовательность *фольварков, парков*, повышающая эхообразную звучность (музыкальную повторность?) перечисления.

Рифмы на *И* перекликаются с VII строфой, а также с начальными строфами, рифмы на *У* — с начальными и с заключительными.



В целом третья часть композиции выделена не так четко, как первые две, но трехчастность композиции, венцом которой станет обособленная последняя строфа, представляется несомненной.

#### IV

Замковый характер X строфы:

Достигнутого торжества  
Игра и мука —  
Натянутая тетива  
Тугого лука —

определяется ее смыслом, образно формулирующим суть художественного творчества (как *достигнутого торжества*), и несущей этот смысл словесной структурой.

Прежде всего, строфу отличает от всех предыдущих ее грамматическая форма. Перед нами, наконец, подлинно сущностное утверждение в изъявительном наклонении настоящего времени, но с опущенным глаголом-связкой в панхронном значении вместо личной глагольной формы. Субъектом и предикатом этого гномического уравнения является не лирическое «я» и не образцовый художник (типа *Шопена*), а сами явления искусства и реального мира, сродни тем *липам*, о которых шла речь в VII строфе. Оба они являются в самом сущностном — именительном — падеже. Идеальной уравновешенности этой формулы соответствует симметричный рисунок (зияние) грамматических структур: Род. пад. — Им. пад. — Им. пад. — Род. пад.

*Игра и мука*, перекликающиеся по смыслу и звучанию со строкой о *сердечной смуте* и образующие последнюю, минимальную группу однородных существительных, доводят до логического конца мотив модальности творческих поисков *пути, сердечной смуты и беззаконий*. Одновременно подтверждается и их пульсирующая неабсолютность, и некое вневременное дление *достигнутого торжества*. Эта *достигнутость* вроде бы означает совершенство, но грамматически и семантически родственная ей *натянутасть* (и *тугость лука*; кстати, этимологически все три слова родственны<sup>11</sup>), скорее, тяготеет к будущему движению: *натянутая тетива* обещает полет стрелы. Тем самым в финале воспроизводится, и опять в настоящем времени, лейтмотивная установка на потенциальность движения, заданная в *хочется дойти*. А одинаковое число ударений в длинных и коротких строках (везде по два) как бы окончательно взаимно уравновешивает — уравнивает в правах — суть и ее проявления.

Рифмы на У замыкают композицию всего стихотворения, а рифмы на А напоминают о срединных строфах.

*Тетива* — это еще один эмблематический образ (как *сердцевина*, а также *нить*, с которой *тетива* переключается и пластически), еще одно сравнение (как *как сад*), еще одна броская синекдоха (как *локти и ладони*). Образ *тетивы* эффектно оркестрован многократно повторенными, часто предупредительными *т/д* (напоминающими о I строфе), контрапунктом к которым служат *г/к* в четных строках; в последней строке *т*, *г*, и *к* встречаются. Парономастическими отзвуками слова *тетива* полна вся строфа: *даСТИгнуТАВА ТАРЖИСТВА наТЯнуТАЯ ТИТИВА ТугоВА...* Впрочем, наряду с этим здесь происходит и замыкание длинной фонетической цепи, варьирующей *суть*: *доСТИгнуТАва таржиСТва*<sup>12</sup>.

Синекдохичность, как мы помним, тесно связана с мотивами, с одной стороны, ноуменальной *суги*, а с другой — ее внешних, феноменальных проявлений. *Тетива* синекдохична по отношению не только и не столько к *луку* (который ведь упомянут и впрямую), сколько к тому деятелю, который имеет дело с этим луком, но — в соответствии с принципом синекдохы — исключен из финальной картины. Какого же рода деятель там подразумевается?

Можно мыслить лук и тетиву как конечный продукт творчества, то есть результат изготовления мастером, который натянул тетиву на собственно лук (на, выражаясь терминологически, два плеча его древка) и, так сказать, отошел в сторону. Тогда налицо, действительно, полное достигнутое совершенство и полный покой, и ни о каких стрелах речь не заходит.

Соблазнительнее другое истолкование, подсказываемое литературной традицией: тетива, которую натягивает в процессе выстрела эпический герой, например, Одиссей, удостоверяющий таким образом свою личность и карающий противников — женихов Пенелопы («Одиссея», XXI–XXII). В этом случае натянутость неподвижной тетивы оказывается потенциально гораздо более динамичной (более непосредственно чреватой действием) и более синекдохичной (скрывая в себе больший набор актантов). Сила оттягивания тетивы (на этот раз в форме не прямой линии, а напряженной кривой с вершиной, зажатой в руке стрелка), ее *игра* и *мука* проступают тогда много драматичнее. Заметим, что Пенелопа подпадает под излюбленный пастернаковский тип «пленной красавицы»<sup>13</sup>.

Собственно, это второе прочтение практически включает в себя и первое. Дело в том, что, как явствует из перипетий XXI главы «Одиссеи», испытание, не выдерживаемое соперниками Одиссея, состоит не только в том, чтобы, оттянув тетиву, поразить стрелой трудную цель, но, прежде всего, в том, чтобы натянуть/навязать тетиву на —

в переводе Вересаева *упругий и гладкий* (то есть исходно прямой), а в переводе Жуковского — *тугосгибаемый и сгибаемый туго* лук (= его древко). Одиссею последовательно удается и то и другое, после чего он успешно простреливает двенадцать колец на поставленных в ряд двенадцати секирах.

Довольно-таки неожиданное появление лука и тетивы в заключительной строфе в действительности хорошо подготовлено. Сигнал к оркестровке на *т/д* и *у* подан словом *эюды*<sup>14</sup>; *игра и мука*, возникающие вслед за строфой о Шопене, звучат отсылкой к соответствующим образам пастернаковского стихотворения 1931 г. «Опять Шопен не ищет выгод...», в частности образам пианистическим, подразумевающим, как и натягивание тетивы, работу пальцев:

Опять трубить, и гнать, и звякать,  
И, мякоть в кровь поря, опять  
Рождать рыданье, но не плакать,  
Не умирать, не умирать?

Мотив рук под сурдинку проходит в стихотворении неоднократно, ср.: *схватывая нить, локтях, ладонях, сенокос, вложил*; пластически тетиву предвещает не только *нить*, но и образ *жилок* (традиционно тетива делалась из животных жил).

Вероятным ассоциативным мостиком между заключительной строфой и предыдущей является сравнение лука с музыкальным инструментом, приводящее к благословию Одиссея Зевсом (Песнь XXI, ст. 405–415, перевод В. А. Жуковского):

Так женихи говорили, а он, преисполненный страшных  
Мыслей, великий осматривал лук. Как певец, приобывший  
Цитрою звонкой владеть, начинать песнопенье готовясь,  
Строит ее и упругие струны на ней, из овечьих  
Свитые тонко-тягучих кишок, без труда напрягает —  
Так без труда во мгновение лук непокорный напряг он.  
Крепкую правой рукой тетиву потянувши, он ею  
Щелкнул: она провизжала, как ласточка звонкая в небе.  
Дрогнуло сердце в груди женихов, и в лице изменились  
Все — тут ужасно Зевес загремел с вышины, подавая  
Знак; и живое веселие в грудь Одиссея проникло:  
В гrome Зевесовом он предвещанье благое услышал<sup>15</sup>.

Натянутая струна/тетива роднит художника с героем, свидетельствуя, что их торжество желанно небесам<sup>16</sup>. А богатство опущенных, но подразумеваемых интертекстуальных смыслов повышает степень

синекдохичности образа, делая *тетиву* образцовым эмблематическим тропом, — в духе известной формулировки Пастернака о метафорике как программной «скорописи духа»<sup>17</sup>. Более того, уже в древнегреческой философской традиции, от Гераклита до Платона и далее, лук и лира служили хрестоматийным воплощением гармонии как единства противоположностей<sup>18</sup>, к чему, по-видимому, отсылает непосредственно строка об *игре* и *муке*, а в более общем смысле — разрабатываемая на протяжении всего текста диалектика одновременно абстрактной и конкретной *сути*.

Действительно, синекдохический финал примиряет противоположные установки на голую *суть законов, начал и инициалов* и на *живое чудо* дрожащих *жилок*. Метания между поисками абсолютов и беззаконьями страсти венчает диалектический синтез — эмблема воплощенной мощи, остановленной в ее потенциальном порыве. При этом очевидно, что стихотворение в целом вовсе не соответствует идее некой кристально ясной сути. Это не восемь строк о ее свойствах, не выжимка, а причудливый, не без извилин и нечаянностей, лирический сюжет (*путь*) длинной в десять строф. Более кратким и стройным стихотворение на тему о сложной системе уравнений, связывающих вневременную платоновскую суть с ее преходящими манифестациями, разнообразной человеческой ограниченностью и призванной преодолеть всю эту смуту творческой силой, быть и не могло.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Русско-французский разговорник, или Les Causeries du 7 novembre: Сборник в честь В. А. Мильчиной / Сост. Е. Э. Лямина, О. А. Лекманов. М.: Новое литературное обозрение, 2014 (в печати).

За замечания и подсказки я признателен Михаилу Безродному, Е. В. Капинос, Ладе Пановой и Н. Ю. Чалисовой.

<sup>1</sup> Об инвариантах поэтического мира Пастернака см. *Жолковский 2011a*; о мотиве сути — *Там же*: 535.

<sup>2</sup> О метрике и строфике «Матроса в Москве» см. статью в наст. сборнике (С. 31–58).

<sup>3</sup> О сходствах соседних рифм у Пастернака см.: *Гаспаров 1997a*: 518–520; *Жолковский 2011a*: 277–278, 352–353, а также статью «Грамматика простоты» в наст. сборнике.

<sup>4</sup> Об этом приеме выразительности см.: *Щеглов 1967*; *Жолковский, Щеглов 2012*.

<sup>5</sup> О силе как центральной теме искусства Пастернак писал в «Охранной грамоте» (II, 7; см.: *Пастернак 2003–2005*: III, 186); о мотиве силы

в переводившемся им «Фаусте» Гёте см. письмо Пастернака к М. К. Баранович от 9 августа 1953 г. (Пастернак 2003–2005: IX, 735–737), а также Копелев 1979: 499–500.

<sup>6</sup> Подобную чересполосицу синтаксических, в частности предложных, присоединений Пастернак практиковал издавна, ср. стихи 1917 г.: *Я их мог позабыть? Про родню, Про моря? Приласкаться к плацкарте? И за оргию чувств — в западню? С ураганом — к ордалиям партий? За окошко, в купе, к погребцу? Где-то слезть? Что-то снять? Поселиться? <...> Про родню, про моря. Про абсурд <...>* («Я их мог позабыть? Про родню...»).

Ср. также случаи отчасти аналогичного монтажа, построенного по принципу перебоев основного текста фрагментами в скобках:

*...Сиял графин. С недопитым глотком Вставали вы, веселая навъказ, — Смеркалась даль, — спокойная на вид, — И дуло в щели, — праведница ликом, — И день сгорал* («Погели стекла двери на балкон...»; 1916);

*Мой стол не столь широк, чтоб грудью всею Налечь на борт, и локоть завести За край тоски, за этот перешеек Сквозь столько верст прорытого прости. (Сейчас там ночь.) Задушный свой затылок. (И спать легли.) Под царства плеч твоих. (И тушат свет.) Я б утром возвратил их* («Мой стол не столь широк, чтоб грудью всею...»; 1919);

*И странным виденьем грядущей поры Вставало вдали всё пришедшее после. Все мысли веков, все мечты, все миры... Всё злей и свирелей дул ветер из степи... Все яблоки, все золотые шары <...>* («Рождественская звезда»; 1947).

В области строфики на сходном принципе построена «оттянутая» рифмовка стихотворения «Гроза моментальная навек» (1919): ABCd ABCd EFGd EFGd (см. об этом: Наст. сб. С. 59–61).

<sup>7</sup> О пастернаковской «эстетике небрежности» см.: Шапир 2004: 236–280; о стоящем за ней мотиве импровизационности см.: Жолковский 2011a: 163–164, 531–532, 537–538, а также ниже, в разделе II, 2 настоящей статьи.

<sup>8</sup> Об этом повторе как «органном пункте», причем на до, «первой ноте слогового музыкального алфавита», см.: Кац 1997: 76.

<sup>9</sup> Об этом мотиве см.: Жолковский 2011a: 65–91.

<sup>10</sup> Наблюдение английской исследовательницы Э. Ливингстоун; см.: Livingstone 1978: 173–174; Жолковский 2011a: 98.

<sup>11</sup> См.: ИЭССРЯ 1994: II, 242.

<sup>12</sup> Ср. сильные *С/СТ/ТЬ/ТИ*, а также *У* в словах: *хочется, дойти, сажать, работать, пути, сердечной, смуте, сущности, схватывая, нить, судеб, событий, жить, думать, чувствовать, любить, свершать, открыться, если бы, отчасти, написал бы, восемь, строк, свойствах, страсти, нечуждостью, стихи, сад, чудо, этюды.*

<sup>13</sup> О нем см.: *Барнс 1996; Иванов 1998*: 103; а также — в связи реакцией Пастернака на раннюю любовную биографию его будущей жены З. Н. Нейгауз: *Жолковский 2011a*: 477.

<sup>14</sup> Согласно *Кац 1997*: 76–77, отсылкой к шопеновским этюдам является характерный для них органный пункт на *до* во II строфе: (см.: примеч. 8), замыкаемый теперь повтором слога *д* + редуцированный гласный в словах *чудо, этюды, и достигнутого*.

<sup>15</sup> Тем не менее внезапный перескок с метахудожественной топика на оружейную остается в какой-то мере загадочным.

Не связан ли он с пунктирно проходящей через весь текст серией биографически релевантных для поэта мотивов, — таких как:

- сердечная смута;
- неизвестная причина протекших дней;
- желание чувствовать, любить;
- вся неожиданная топика беззаконной страсти в V строфе;
- подспудное насилие, ощущающееся в образах:
- осоки (ср. *заливы в осоке*, как бы режущие и заставляющие слезить глаза Петра в «Петербурге» (1915); см.: *Жолковский 2011a*: 538–540) и
  - сенокоса (ср. тот же режущий мотив в кластере «осока — сенокос — царапины на ногах косаря — небесные порезы — зигзаги на тучах — огневые штрихи предощущаемой революции» в стихотворении того же 1956 г. «Ветер (Четыре отрывка о Блоке)»?

И — в порядке фантастической догадки — не прочитывается ли тогда апелляция к XXI–XXII песням «Одиссеи» как своего рода поэтическая мечта о возмездии символическим женихам его Пенелопы — сталинским властям, отправившим Ольгу Ивинскую в лагерь (1949–1953)?!

<sup>16</sup> Вообще, звуковые и музыкальные коннотации *тетивы* в русской поэзии довольно устойчивы. Из 89 вхождений *тетивы* (74 текста) в поэтическом корпусе Национального корпуса русского языка около половины связаны со словами: *звучать, звук, гудеть, свистать, посвист, звенеть, петь, пение, певучий, выть, вой, стонать, вторить зовам, вздрагивать струнно* и т. п.

Особо выделю строки Вс. Рождественского, где *тетива* по-гомеровски соотнесена с *лирой*: *Огонек сухой и сырой, Страстных дум летучий прах, Тетива нетленной лиры В смертных пламенных руках* («Широко раскинув руки...», 1923).

<sup>17</sup> См. его «Замечания к переводам из Шекспира» [*Пастернак 2003–2005*: V, 414].

<sup>18</sup> См. у Гераклита: «[В]раждебное находится в согласии с собой: перевернутое соединение (гармония), как лука и лиры» (см.: *Греческие философы 1989*: 199; о вариациях на эту тему у Платона в «Пире», у Плутарха и др. см.: *Там же*: 199–201).

А в 1970 г., через полтора десятка лет после «Во всем мне хочется дойти...», в связи с эстетикой единства противоположностей к тому же

---

гомеровско-гераклитовско-платоновскому образу обратился Виктор Шкловский — в главке под пастернаковским названием «Натянутая тетива»: «Палка, трость — единство. Это “одна палка”. Струна, жила, тетива — это единство. Согнутая тетивой палка — это лук» (Шкловский 1983 [1970]: 36; ср. также реплику В. В. Емельянова: <http://banshur69.livejournal.com/317458.html>).

## ТРИ ПЕРЕКЛИЧКИ МЕЖДУ «ДОКТОРОМ ЖИВАГО» И СТИХАМИ ДО 1940 ГОДА

### 1

Накануне своего предсмертного «толстовского» ухода Юрий Живаго дает решительную отповедь просоветским увещаниям друзей. Впрочем, самых сокровенных — и обидных — своих мыслей он вслух не произносит. Но автор, излагающий в 3-м лице ход этого разговора и внутреннего монолога, как всегда, держит сторону любимого героя и высказывается вполне определенно.

Между ними шла беседа, одна из тех <...> какие заводятся между школьными товарищами, годам дружбы которых потерян счет <...>

Гордон и Дудоров принадлежали к хорошему профессорскому кругу. Они проводили жизнь среди хороших книг, хороших мыслителей <...> и они не знали, что бедствие среднего вкуса хуже бедствия безвкусицы.

[Они] не знали, что даже упреки, которыми они осыпали Живаго, внушались им не чувством преданности другу и желанием повлиять на него, а только неумением свободно думать и управлять по своей воле разговором. Разогнавшаяся телега беседы несла их куда они совсем не желали <...> И они со всего разгону расшибились проповедями и наставлениями об Юрия Андреевича.

Ему навсвободу были ясны пружины их пафоса <...> механизм их рассуждений. Однако не мог же он сказать им: «Дорогие друзья, о как безнадежно ординарны вы и круг, который вы представляете <...> Единственно живое и яркое в вас, это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали» <...> И чтобы не огорчать их, Юрий Андреевич покорно их выслушивал <...>

Добродетельные речи Иннокентия были в духе времени. Но именно закономерность, прозрачность их ханжества взрывала Юрия Анд-



реевича <...> Юрий Андреевич скрывал от друзей и это впечатление, чтобы не ссориться

[ч. XV, гл. 7; *Пастернак 2003–2005: IV, 478–479*]

Позиция Живаго (и стоящего за ним автора) производит впечатление высокомерного сознания собственной исключительности, вроде бы противоречащего как христианским установкам позднего Пастернака и жертвенного героя его романа, так и метонимическому принципу скромного растворения лирического «я» раннего Пастернака в окружающем мире.

Еще более вызывающим может показаться проглядывающее в евангельских стихах Юрия Живаго самоотождествление с Христом. Так, пассажи о друзьях Живаго, единственно живое и яркое в которых — знакомство с ним, соответствуют строки из «Гефсиманского сада»:

Смягчив молитвой смертную истому,  
Он вышел за ограду. На земле  
Ученики, осиленные дремой,  
Валялись в придорожном ковыле.

Он разбудил их: **«Вас Господь сподобил  
Жить в дни мои, вы ж разлеглись, как пласт.  
Час Сына Человеческого пробил.  
Он в руки грешников себя предаст».**

[*Пастернак 2003–2005: IV, 547–548*]

Как и у Христа в Гефсиманском саду, разговоры Живаго с друзьями — последние перед его смертью. И, наверное, из всех возможных отсылок к Писанию эта — наиболее рискованная с точки зрения гордыни.

Полное неприятие «ординарности» налицо и в «Чуде», тоже от имени Христа и тоже на фоне пренебрежительного отзыва об учениках:

И в горечи, спорившей с горечью моря,  
Он шел с небольшою толпой облаков  
По пыльной дороге на чье-то подворье,  
Шел в город на **сборище учеников**  
<...>  
Смоковница высилась невдалеке,  
Совсем без плодов, только ветки да листья.  
И Он ей сказал: **«Для какой ты корысти?»**  
Какая Мне радость в твоём столбняке?

Я жажду и алчу, а **ты — пустоцвет,**  
И встреча с тобой безотрадной гранита.  
**О, как ты обидна и недаровита!**  
Останься такой до скончания лет».

По дереву дрожь осужденья прошла,  
Как молнии искра по громоотводу.  
**Смоковницу испепелило до тла <...>**  
Но чудо есть чудо, и чудо есть Бог.  
Когда мы в смятеньи, тогда средь разброда  
Оно **настигает мгновенно, врасспloh.**

[Пастернак 2003–2005: IV, 541–542]

Может быть, такая избранныческая позиция была исключительной особенностью Пастернака эпохи «Доктора Живаго» — плодом его эволюции в сторону подражания Христу, то кроткому, а то и воинствующему? Однако аналогичные «фигуры нескромности» мы встречаем и в гораздо более ранних его стихах, например, в «Смерти поэта» — Маяковского (1930):

Твой выстрел был подобен Этне  
В предгорья трусов и трусих.

**Друзья же изощрались в спорах,**  
**Забыв, что рядом — жизнь и я.**

Ну что ж еще? Что ты припер их  
К стене, и стер с земли, и страх  
Твой порох выдает за прах?..

[Пастернак 2003–2005:  
II, 64–65]

Если это параллель к мысленной оценке Юрием Живаго его друзей и высказанным вслух упрекам Христа своим ученикам<sup>1</sup>, то предвестием испепеляющего проклятия Христом бесплодной смоковницы были строки из стихотворения «Памяти Рейснер» (1926):

...Лишь ты, на славу сбитая боями,  
Вся сжатым залпом прелести рвалась.  
Не ведай жизнь, что значит обаянье,  
Ты ей прямой ответ не в бровь, а в глаз.  
Ты точно бурей грации дымилась.  
Чуть **побывав в ее живом огне,**

**Посредственность впадала вмиг в немилость,  
Несовершенство навлекало гнев.**

[Пастернак 2003–2005: I, 227]

Здесь Пастернак уничтожает презренную посредственность силами — залпами прелести и дымящейся бурей грации — своей героини, снискавшей прозвище «красной валькирии». Это, пожалуй, обеспечивает ему некоторое алиби, вряд ли, впрочем, большее, чем Булгакову отдача квартиры критика Латунского на поток и разграбление временно превратившейся в ведьму Маргарите.

2

Несколькими главками позже процитированной Юрий Андреевич садится в свой роковой последний трамвай. В знаменитом эпизоде его смерти обычно выделяют иронию судьбы, по которой, во-первых, его давнишняя знакомая,

«швейцарская подданная мадемуазель Флери из Мелюзеева, старая престарая», направлявшаяся «за выездную визу <...> к себе в посольство» и несколько раз привлекая неузнающий взгляд Юрия Андреевича, «пошла вперед, в десятый раз обогнав трамвай, и <...> обогнала Живаго и пережила его» [ч. XV, гл. 12; Пастернак 2003–2005: IV, 489];

а во-вторых, смерть его наступает от инфаркта — предмета его недавних рассуждений:

В наше время очень участились микроскопические формы *сердечных кровоизлияний* <...> Это болезнь новейшего времени <...> Нельзя без последствий для здоровья изо дня в день проявлять себя противно тому, что чувствуешь.

[ч. XV, гл. 7; Пастернак 2003–2005: IV, 480]

Доктор почувствовал *приступ обессиливающей дурноты*. Преодолевая слабость, он поднялся со скамьи и *рывками вверх и вниз* за ремни оконницы стал пробовать открыть окно вагона <...>

Доктору кричали, что рама привинчена к косякам наглухо, но *борясь с припадком* и охваченный какою-то тревогою, он не относил этих криков к себе и не вникал в них. Он продолжал попытки и снова тремя движениями вверх, вниз и на себя *рванул раму и вдруг ощутил небывалую, непоправимую боль внутри, и понял, что со-*

*рвал что-то в себе, что он наделал что-то роковое и что всё пропало <...>*

Нечеловеческим усилием воли, шатаясь и едва пробиваясь сквозь сгрудившийся затор стоящих в проходе между скамейками, Юрий Андреевич достиг задней площадки. Его не пропускали, на него огрызались. Ему показалось, что приток воздуха освежил его, что, может быть, еще не всё потеряно, что ему стало лучше.

Он стал протискиваться <...> прорвался сквозь толчею, ступил со ступеньки стоящего трамвая на мостовую, сделал шаг, другой, третий, рухнул на камни и больше не вставал.

*<...> Скоро установили, что <...> сердце у него не работает.*

[ч. XV, гл. 12; *Там же*: 488]

Меньше внимания обращается на то, что непосредственной причиной сердечного приступа стали обреченные на неудачу попытки открыть окно, чтобы получить приток свежего воздуха, и густота и грубость толпы, мешающей ему выбраться наружу. Занимаясь в свое время мотивом окна в поэзии Пастернака и отметив в этой связи вдохновлявшее Живаго окно в его варькинском доме (см. ч. VIII, гл. 10; ч. XIV, гл. 5 [*Пастернак 2003–2005*: IV, 274, 428, 433–434; *Жолковский 2011a*: 62–63]), я не заметил эффектного контраста между этим благодетельным кабинетным окном и убийственно задраенным трамвайным. А может, и заметил, но счел слишком очевидным.

Не заметил я и бесспорно нетривиальной переключки между ролью окна в сцене смерти Живаго и в финале написанного сорока годами ранее стихотворения «Рояль дрожащий пену с губ оближет...» (цикл «Разрыв», 9; 1918):

*<...> Уже написан Вергер,  
А в наши дни и воздух пахнет смертью:  
Открыть окно — что жилы отворить.*

[*Пастернак 2003–2005*: I, 186]

Не заметил, хотя посвятил этому стихотворению статью, в которой рассмотрел и двусмысленность ключевого последнего слова — *отворить*:

[Ф]инальный афоризм <...> вовсе не однозначен. Прямой его смысл, конечно, в том, что воздух революции <...> пропитан смертью, и если открыть окно, он проникнет в комнату и умертвит находящихся в ней. Это может показаться противоречащим <...> открытости пастернаковского лирического «я» <...> внешнему миру, но в

порядке реакции на негативное состояние мира желанной оказывается как раз закрытость окон <...>

[Р]усское выражение *отворить жилы* <...> обозначает не самоубийственное *вскрытие (открытие) себе вен*, а врачебную <...> процедуру *кровопускания* <...>; именно в таком лечебном смысле «открывают жилы в руке» Вертеру <...>

В этом свете концовка [стихотворения] предстает <...> многозначной <...> :

- надо открыть окно и умереть вместе со всеми;
- открывать окна не надо, а надо тем больше дорожить жизнью;
- открыть окно надо, потому что это так же целебно, как отворить жилы: ты вступаешь в контакт с <...> миром, несущим как опасность смерти — но осмысленной, «здоровой», так и надежду на выживание — благодаря целительной силе отворения жил.

[Жолковский 2011а: 437]

Как видим, во многом сходный кластер мотивов налицо в главе о смерти Юрия Андреевича, но уже не в метафорическом виртуальном ключе, а в реалистическом летальном.

### 3

В двух предыдущих случаях поздний взгляд Пастернака оказывается более или менее близок к прежним. Третьим рассмотрим противоположный случай — решительного пересмотра. Как известно, поэт, в свое время написавший *Я не рожден, чтоб три раза Смотреть по-разному в глаза* (1923) и во многом оставшийся верным себе, в романе взглянул на советскую историю и свое в ней место радикально по-новому, отрекшись задним числом от своего «второго рождения» начала 1930-х гг. — от приятия дали, а заодно и близи, социализма.

Вопрос о взаимодействии с новой действительностью и был главным водоразделом между Живаго и его старыми друзьями в их последнем разговоре. Прочитирую соответствующие места текста, выше опущенные:

Дудоров недавно отбыл срок первой своей ссылки и из нее вернулся. Его восстановили в правах, в которых он временно был поражен. Он получил разрешение возобновить свои чтения и занятия в университете <...>

Он говорил, что доводы обвинения, обращение с ним в тюрьме и по выходе из нее, и в особенности собеседования с глазу на глаз

со следователем проветрили ему мозги, и политически его перевоспитали, что у него открылись на многое глаза, что как человек он вырос <...>

[С]тереотипность того, что говорил и чувствовал Дудоров, особенно трогала Гордона. Подражательность прописных чувств он принимал за их общечеловечность.

Добродетельные речи Иннокентия были в духе времени. Но именно закономерность, прозрачность их ханжества взрывала Юрия Андреевича. Несвободный человек всегда идеализирует свою неволю <...> Юрий Андреевич не выносил политического мистицизма советской интеллигенции, того, что было ее высшим достижением или, как тогда бы сказали, — духовным потолком эпохи».

[ч. XV, гл. 7; *Пастернак 2003–2005*: IV, 479–480]

Выше речь шла об отстраненно-превосходительном взгляде Живаго, а с ним — пастернаковского Христа и самого Пастернака, на «ординарных» друзей. Но очевидно, что отрекается он в романе не только от «друзей», но и от собственного бывшего коллаборационизма, одним из наиболее ярких воплощений которого стали финальные строки стихотворения «Мне хочется домой в огромность...» — 3-го отрывка «Волн» (1931):

Опять опавшей сердца мышцей  
Услышу и вложу в слова,  
Как ты ползешь и как дымишься.  
Встаешь и строишься, Москва.

*И я приму тебя, как упряжь,*  
Тех ради будущих безумств,  
Что ты, как стих, меня зазубришь,  
Как быль, запомнишь наизусть.

[*Пастернак 2003–2005*: II, 52]

Психологические и поэтические стратегии успешного приятия поэтом жесткой упряжи сталинского социализма я рассмотрел в давней работе, где отметил существенные переключки с Маяковским, в частности по «лошадиной» линии:

В 1926 г., в стихотворении «Две Москвы» <...> Маяковский писал:

*чтоб видеть, / как новое в людях роится, / вторая Москва / вскипает и строится <...> Восторженно видеть / рядом и вместе / пыхте-*

нве машин / и пыли пласты <...> / Качнется, / встанет, / подтянется  
сонница...

Сходства простираются и дальше — у Маяковского фигурируют:  
<...> новый город, который / деревню погонит на корде (ср. упряжи  
<...>); стих, / крепящий болтом / разболтанную прозу (ср. стих <...>  
зазубришь) <...> Эти образы посрамляемого традиционного поэта  
и организованного насилия над литературой и над лошастью <...> (ча-  
стым alter ego Маяковского, ср. каждый из нас по-своему лошадь) при-  
водят за собой еще один <...> подтекст <...> программн[ые] стих[и]  
Маяковского о задачах поэзии:

*Слезайте / с неба, / заоблачный житель! / Снимайте / мантии  
древности! / Сильнейшими / узами / музу вяжите, / как лошадь, / —  
в воз повседневности («На что жалуетесь?», 1929).*

<...> Топос «укрощения/запрягания лошади/Музы» мог обла-  
дать для Пастернака особой притягательностью <...> Пережив тра-  
гическую смерть Маяковского и размышляя о собственном втором  
рождении <...> [он] сталкивался с двояким вызовом: <...> научиться  
по-маяковски наступать на горло собственной песне и впрягать свою  
поэзию в [советский воз], но <...> делать это по-своему <...>.

[Жолковский 2011а: 308–309]

В романе собственная коллаборационистская *cupra* не оставлена  
без внимания, — вот чем кончается отповедь Живаго Дудорову:

Мне тяжело было слышать твой рассказ о ссылке, Иннокентий,  
о том, как ты вырос в ней и как она тебя перевоспитала. Это как если  
бы лошадь рассказывала, как она сама объезжала себя в манеже».

[ч. XV, гл. 7; Пастернак 2003–2005: IV, 479–480]

Сама себя — в духе гоголевской унтер-офицерской вдовы — объ-  
езжающая лошадь бьет как по Маяковскому, так и по самому Пастер-  
наку 1931 г. Ретроспективной самокритикой звучит и еще одно «лоша-  
дино» место предсмертной беседы Живаго с друзьями (приведенное  
нами в первом же разделе): «Разогнавшаяся телега беседы несла их,  
куда они совсем не желали» [Там же].

Это — вероятная отсылка к знаменитым строчкам из «Когда я  
устаю от пустозвонства...» (1932):

Мы в будущем, твержу я им, как все, кто  
Жил в эти дни. А если из калек,

То все равно: телегою проекта  
Нас переехал новый человек.

[Пастернак 2003–2005: II, 81]

В маске и от имени Юрия Живаго Пастернак сохраняет одни черты своего прошлого облика, но вычеркивает или переправляет другие. По счастливой формулировке биографа,

<...> герой романа сделал в своей жизни все, о чем мечтал и чего не сумел сделать вовремя его создатель: он уехал из Москвы сразу после революции, он не сотрудничал с новой властью ни делом, ни помышлением; он с самого начала писал простые и ясные стихи.

[Быков 2005: 723]

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Вопросы литературы. 2014. № 1. С. 350–359.

<sup>1</sup> Ср. записанные по памяти Ольгой Ивинской строки 1957 г., тоже с евангельским налетом, явившиеся реакцией уже на отказ «Нового мира» печатать «Доктора Живаго» и позицию старого друга — К. Федина: *Друзья, родные, милый хлам, Вы времени пришли по вкусу! О, как я вас еще предаю, Когда-нибудь, лжецы и трусы* [Пастернак 1997: 685].



**II**  
**О ПОЭЗИИ**



## «НА ХОЛМАХ ГРУЗИИ...»: Восемь строк о свойствах страсти и бесстрастия

### 1

Классика на то и классика, что она означает полное признание, абсолютную образцовость — совершенство, ощущаемое безоговорочно, подсознательно, чуть ли не подкожно. Поэтому «классичность» часто обыгрывается именно по линии ее неопознания, — как в анекдотах о часовом, требующем пропуск у начальства, которое надо бы знать в лицо.

Хрестоматиен случай с Остапом Бендером («Золотой теленок», гл. XXXVI):

Слушайте, что я накопал вчера ночью при колеблющемся свете электрической лампы: *Я помню чудное мгновенье, передо мной явилась ты, как мимолетное виденье, как гений чистой красоты.* Правда, хорошо? Талантливо? И только на рассвете, когда дописаны были последние строки, я вспомнил, что этот стих уже написал А. Пушкин. Такой удар со стороны классика! А?

Эффект еще сильнее, когда узнавание и неузнавание распределены между разными участниками. Вот самолюбивый поэт-дилетант пускается, после отвержения слушателем нескольких его опусов, на трюк:

Прочту последнее стихотворение и кончим диспут, — сказал я. И обведя руками возвышавшуюся над нами Шмидтиху и дальние окрестности, я задекламировал:

На склонах Шмидтихи лежит ночная мгла,  
Шумит Норилка предо мною.

Мне грустно и легко, печаль моя светла,  
 Печаль моя полна тобою,  
 Тобой, одной тобой! Волненья моего  
 Ничто не мучит, не тревожит  
 И сердце вновь горит и любит — оттого.  
 Что не любить оно не может.

— Ужасно! — изрек Миша непререкаемый вердикт. — Какое отсутствие вкуса! *Тобою, тобой, одной тобой* — что за сентиментальное слюняйство и какой беспомощный повтор! Нет, Сергей, инженер и физик ты неплохой, а стихи тебе не даются, брось это дело, оно не про тебя.

Лев в восторге катался по траве и, восхищенно хохоча, бил руками по склону сумрачной и громоздкой Шмидтихи. А вдалеке что-то посверкивало — возможно, та самая Норилка, которая шумит, — Арагва ведь была далеко, и ее не было слышно не только милому и доброму моему приятелю Мише Дорошину, но и нам.

[Снегов 2006: 115–116]

Тут ситуация невымышленная, персонажи реальные. Дело происходит в концлагере, в начале 1940-х гг., и «Лев», разделяющий с автором принадлежность к «нам», знатокам канона, — не кто иной, как Лев Николаевич Гумилев<sup>1</sup>.

Персонаж, не знающий классику в лицо, не только оживляет ситуацию, но и мотивирует остраненное восприятие шедевра. Вполне по Шкловскому, вместо «узнавания» мы получаем «видение», причем, как водится у Толстого, негативное, разоблачительное — возмущенное безвкусицей, слюняйством, поэтической беспомощностью.

Мы, однако, не можем ограничиться радостным хохотом и должны — во имя науки, которую представляем, — попытаться развеять сомнения невежды. Знание, что перед нами шедевр<sup>2</sup>, не освобождает нас от этой исследовательской задачи, но по крайней мере гарантирует ей осмысленность. Структурную сукцессивность и тесноту стихового ряда (из знаменитой тыняновской формулы [Тынянов 1924: 39–47]) оно подкрепляет прагматической уверенностью, что о беспомощности тут речи быть не может, что всякое лыко поставлено в строку не случайно и лишь ждет научной экспликации. А места, кажущиеся наивному читателю особенно неудачными (типа повтора *тобою, тобой, одной тобой*), обещают, согласно Риффатерру [Riffaterre 1978], оказаться «неграмматичностями» (ungrammaticalities) — ключами к глубинному смыслу текста.

## 2

Ведущая тема поэзии Пушкина — амбивалентное совмещение жизни и смерти, статики и динамики, свободы и неволи, страсти и бесстрастия (см.: Жолковский 2005 [1979]: 13–45]). В некоторых из вершинных образцов его лирики эта амбивалентность доводится до парадоксальности, причем совмещаются не только противоположные состояния, но и противоположные их оценки. «На холмах Грузии...» (1829) — одно из таких стихотворений.

На холмах Грузии лежит ночная мгла;  
Шумит Арагва предо мною.  
Мне грустно и легко; печаль моя светла;  
Печаль моя полна тобою,  
Тобой, одной тобой... Унынья моего  
Ничто не мучит, не тревожит,  
И сердце вновь горит и любит — оттого  
Что не любить оно не может.

[Пушкин 1937–1959: III, 158]<sup>3</sup>

Амбивалентность этого маленького шедевра ощущается читателями и констатируется исследователями, но не всегда осмысливается в полной мере. Почтение к классике часто ведет к акцентированию в ней всего «хорошего» и замалчиванию «проблемного», чем смазывается парадоксальность текста. Так, пишущие об эффектной концовке «Я вас любил...» охотно подчеркивают ее «альтруизм», но приглушают «ревнивое сомнение в возможности обрести другого столь же замечательного возлюбленного» (см.: Жолковский 2005 [1977]: 46–59]). Подобного игнорирования эстетически важной ложки дегтя в бочке меда надо постараться избежать и в анализе «На холмах Грузии...», чтобы за «сентиментальным слюнтяйством» увидеть что-то более интересное.

Традиционное прочтение «На холмах Грузии...» сводится к тому, что лирический герой грустит вдали от любимой женщины, но в первом же четверостишии его печаль предстает светлой, а в финале второго и вообще преодолевается силой любви. Уже и этот абрис любовной коллизии не лишен амбивалентности, эмблемой которой становится оборот *печаль моя светла*: герой находится в постоянном *унынии*, которого *ничто* не может поколебать, сведений о взаимности со стороны героини не поступает, и заключительное явление любви дается под знаком отрицания — двойного, но все-таки отрицания. Тем не менее в целом стихи обычно прочитываются как беспроблемное утверждение любви, пусть жертвенной, *без надежд и без желаний*

(как гласит один из отброшенных вариантов текста<sup>4</sup>), но в целом позитивной.

Воплощениями такой приемлемой амбивалентности служат многие аспекты текста. *Ночная мгла* — это тьма, но не полная<sup>5</sup> и вскоре парадоксально рифмующаяся с антонимичным ей прилагательным *светла*, причем оборот *печаль... светла* лишь закрепляет предшествующий оксюморон *грустно и легко*<sup>6</sup>; в дальнейшем образ света во тьме метафорически подхватывается мотивом горящего сердца. Слова *Печаль... полна тобою* могут пониматься как в том смысле, что любимая является единственным источником печали, так и в противоположном, что она делает печаль целиком светлой.

Неполнота ночной мглы созвучна общему двойственному тону су элегии-ноктюрна, в котором сквозь прямо объявленный смысл просвечивает скрытый. Романтический пейзаж вроде бы дан вполне зримо — ночь, горы (Грузия), река (Арагва), но упоминание о мгле подсказывает, что горы почти или вовсе не видны, а лишь угадываются лирическим «я». Не видна, по-видимому, и река, которая хотя и находится *предо мною*, однако описывается глаголом *шумит*, регистрирующим лишь слуховое, а не зрительное ее восприятие. Последнее наблюдение можно сформулировать и иначе: река изображена синекдохически — через один, причем не главный (в отличие, скажем, от альтернативно возможных *течет*, *бежит* или *бурлит*) из ее признаков.

### 3

Разговор о синекдохах мы еще продолжим, а пока что сосредоточимся на злополучной повторности<sup>7</sup>. К бросающейся в глаза тавтологической серии *тобою — тобой — одной тобой* она не сводится. Так, предложению *Мне грустно и легко* предшествует готовящий косвенную форму *мне* оборот *предо мною*, а вторит последующий синонимичный перифраз *Печаль моя светла*, который затем наполовину повторяется в *Печаль моя полна тобою*, после чего следует троекратный повтор *тобою, тобой, одной тобой* и, далее, приближенный синоним *печали* — слово *унынья*.

Этому аккомпанируют такие фонетические созвучия, как: *Грузии — грустно и; холмах — легко; на (хо)лмах Г(рузии) — (ноч)ная мгла; ле(жит) — ле(гко); (ни)что не — (оттого) что не; не говоря уже о двойном проведении ключевого глагола в финале: любит — (не) любить*. Элемент повторности присутствует и в пристрастии к парным однородным формам: *грустно и легко; светла... полна; не мучит, не тревожит; горит и любит*.

В том же направлении работает постепенно возрастающая повторность рифмующихся и других опорных гласных. Первое четверостишие строится на чередующихся рифмах А — О — А — О, причем ударное А повторяется и внутри строк: *ночная мгла — Арагва — печаль моя светла — печаль моя полна*. Во втором четверостишии все рифмы, и мужские и женские, — на О, которое отчетливо доминирует и в остальных ударных слогах: *тобой, одной, тобой... моего — ничто... тревожит — вновь... оттого — оно не может*<sup>8</sup>.

## 4

Вся эта монотонная повторность существует не сама по себе, а естественно вписывается в общую ауру статичности изображаемого, создаваемую, в частности, изощренным применением яacobсоновской поэзии грамматики<sup>9</sup>. В стихотворении ничего не происходит: среди сказуемых нет предикатов, обозначающих реальные события, действия или хотя бы процессы, направленные к каким-либо изменениям<sup>10</sup>. Все глаголы — в несовершенном виде настоящего времени (*лежит, шумит, горит, любит*), иногда к тому же под отрицанием (*не мучит, не тревожит, не может*) или в неопределенной форме (*любить*). Еще менее действенны именные сказуемые, выраженные краткими прилагательными (*грустно, легко, светла, полна*)<sup>11</sup>. Есть и совершенно безглагольная конструкция — эллиптический подхват *Тобой, одной тобой*, открывающий второе четверостишие.

Так как ничего не происходит, движение сюжета сводится к нарративному развертыванию, каковое носит подчеркнуто замедленный характер, во многом следуя принципу амебейности АВ — ВС — CD — DE... На это работают отмеченные выше повторы: *предо мною... мне грустно... печаль моя светла — печаль моя полна тобой — тобой, одной тобой*. Эффект статичного равновесия поддержан как синонимичными парами (*не мучит, не тревожит; горит и любит*), так и оксюморонными (*грустно и легко; печаль... светла*).

Кульминация это топчущееся на месте развертывание достигает во втором четверостишии, где простая статичность осложняется отказной формулой: изменения не происходят даже под действием сил, которые могли бы к ним привести (*ничто не мучит, не тревожит... не любить оно не может*). Впрочем, возмущающие факторы остаются сугубо виртуальными; они не называются, максимум — обозначаются отрицательным *ничто*, что лишь усиливает впечатление абсолютной безысходности. Ощущение, что наличная ситуации коренится в самой природе вещей, подготовлено заранее — причем исподволь, ибо в позитивном ключе, — безличной конструкцией *Мне грустно и легко*.

## 5

Статичности и безличности сопутствует подчеркнутая пассивность лирического героя, выступающего не в роли подлежащего, а исключительно в косвенных формах (*мною, мне, моя, моего*) и представленного в тексте сугубо синекдохически — своими душевными состояниями (*печаль, унынье*) и их эмблематическим носителем (*сердце*); как мы помним, элемент синекдохи был уже в чисто акустическом описании Арагвы (*шумит*). Снижению активности героя способствует также более низкий грамматический статус *унынья* (в винительном падеже) по сравнению с *печалью* (оба раза в именительном).

Кстати, бездейственности лирического героя<sup>12</sup> не противостоит и какой-либо активизм героини. Правда, она выступает в слегка более влиятельной роли — в творительном падеже (*Печаль моя полна тобою, Тобой, одной тобой*), но все-таки творительном не деятеля, а инструмента, в именительном же так и не появляется. Более того, во втором четверостишии героиня проходит только в инерционном начальном полустиишии, а затем совершенно исчезает из текста, чем подчеркивается ненаправленность, самодостаточность любовного горения героя. Торжествует фатальная безличность — бессубъектность и безобъектность — изображаемого чувства<sup>13</sup>.

Замещение лирического «я» его третьеличными ипостасями способствует не только ослаблению его активности, но и переводу авторской речи в некий отстраненный, объективно-наблюдательский, чуть ли не научный модус. Вершины холодная научность достигает в двух заключительных строках. Тут максимальный накал любовной страсти (*горит и любит*) уложен в предельно рационалистический формат рассуждения о непреложности причинно-следственных связей (*оттого*), с рассмотрением и двойным отрицанием альтернативного варианта (*...не может не...*). Но задан этот сухой тон был еще в первом четверостишии — переходом от констатации ночной мглы и шума реки к столь же объективной констатации печали лирического «я» и ее парадоксальных свойств.

## 6

Если первое четверостишие отведено под пейзажную экспозицию (две начальных строки) и констатацию двойственного эмоционального состояния героя (две последующие), то второе целиком посвящено драматическому развитию этого амбивалентного ядра.

Самый острый, вплоть до полной риффатерровской неграмматичности, момент сюжета — третья четверть композиции, 5-я и 6-я



строки. Уровень парадоксальности достигает здесь максимума: *светлая печаль* превращается в *унынье*, каковое предстает как состояние не просто устойчивое (которого *ничто* не колеблет) и, на худой конец, приемлемое (ср. ранее *легко, светла*), но и желанное<sup>14</sup>. Действительно, факторы, которые могли бы его изменить или отменить, квалифицируются как отчетливо негативные — нечто, что (в случае, если имеет место) *мучит* и *тревожит*<sup>15</sup>. Острота негативного эффекта усилена повтором отрицательного *не*.

При вторичном проведении в конце четверостишия (и стихотворения) «отрицательный» мотив заостряется еще больше — до двойного отрицания, где отрицания не суммируются, а, так сказать, перемножаются и в результате под видом нагнетания отрицаний дают утверждение. Это второе, завершающее проведение мотива «фатально неотвратимой любви» звучит одновременно и острее, и спокойнее, увереннее, без мазохистских обертонов. Если в 6-й строке имел место кульминационный диссонанс, некое, пусть потенциальное, но мучительное, событие, то в 8-й достигается общая, как бы вневременная, ибо модальная, устойчивость (ничего иного быть *не может*)<sup>16</sup>.

Правда, тут впервые заявляет о себе и некоторая минутная изменчивость. Она вносится почти незаметным — односложным — наречием *вновь*, означающим, что на какое-то время, в противоречии со статичным презенсом стихотворения, любовь все-таки отступала. Но эта изменчивость немедленно отменяется аподиктическим *не любить не... может*, лишь оттеняя (опять-таки отказно) его неотвратимость. Логическая непрерываемость финальной формулы венчает серию четко проведенных через весь текст «абсолютных» величин (кванторов всеобщности); *полна — одной — ничто не..., не... — не может не*. И, как было уже сказано, субъектом предикатов *горит* и *любит* оказывается не лирическое «я», а некое отдельное и независимое от него, наблюдаемое им со стороны *сердце*, помимо воли подвластное некоей фатальной природе вещей, причем это любовное горение не адресовано никому конкретно, а автономно совершается само в себе.

## 7

Развертывание лирического сюжета сопровождается параллельным ритмико-синтаксическим развертыванием. Первое четверостишие достаточно спокойно и уравновешенно, в частности свободно от анжамбманов: 1-я и 2-я — строки это полные независимые предложения, в 3-й их два, что дает некоторое динамизирующее учащение пульса, а в 4-й — опять одно, замыкающее структуру. Замыкание это, впрочем, неполно, поскольку в конце строки стоит запятая и повто-

ренный фрагмент предложения (*Тобой, одной тобой*) перебрасывается через границу четверостиший. Тем самым в самой середине текста создается как бы межстрофный анжамбман, причем двойной, поскольку точка приходится на середину 5-го стиха; в результате предложение в целом занимает полторы строки.

Далее анжамбманность нарастает: начало нового предложения (*Унынья моего*) перебивается стрококорделом, и очередное совпадение синтаксических и метрических членений наступает лишь в конце 6-й строки<sup>17</sup>. Таким образом, первые две строки второго четверостишия дают интенсивное крещендо 0,5+1,5, причем начальное полустишие представляет собой безглагольный осколок предыдущего предложения, а последующие полтора стиха — динамичное предложение той же максимальной пока что длины, что предыдущее. Далее превосходится и этот размах: два заключительные стиха образуют сложноподчиненное предложение (появляется гипотаксис!), которое, к тому же, делится не на две равные половины, а на более короткое главное и более длинное придаточное причины. Связывающий их ключевой союз *оттого, что* эффектно подчеркнут, будучи разрезан необычным анжамбманом, благодаря чему его рационалистичность вступает в особенно четкий контраст с эмоциональностью описываемого. Тем не менее общая размеренность структуры не подрывается, — в частности потому, что в роли нарушителя ритмико-синтаксического порядка выступает носитель не страстного порыва, а бесстрастной рассудочности<sup>18</sup>. Особенно мажорно звучит 7-я строка, совершенно свободная от отрицаний, будь то содержательных или риторических<sup>19</sup>.

Большей усложненности и в то же время большей уравновешенности достигает в финале и разработка «отрицательного» мотива. В 6-й строке имело место дважды повторенное (*не... не...*) реальное отрицание, лишь внешне, ввиду особого правила русской грамматики, выглядевшее как двойное (*ничто... не...*)<sup>20</sup>. В заключительной же 8-й строке отрицание в полном смысле двойное и синтаксически более сложное (*не может* управляет инфинитивом *не любить*), но зато и более позитивное, ибо двойное отрицание положительного начала — любви — означает его утверждение.

\* \* \*

Кратко резюмируя, можно сказать, что установки на повторность, монотонность, статику, бездейственность, мазохизм, синекдоху, безличность, фатализм, объективизм и логическую сухость, пронизывающие смысловые и формальные уровни текста, складываются в единую структуру, делающую «На холмах Грузии...» не столько объяснением в беззаветной любви к конкретной адресатке, сколько ам-

бивалентным памятником непреодолимости любовного чувства как такового.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Звезда. 2013. № 4. С. 222–230.

За обсуждение и подсказки автор признателен Михаилу Безродному, Е. В. Капинос, Б. А. Кацу, А. С. Кушнеру, Л. Г. Пановой, В. С. Парсамову, О. А. Проскурину и А. М. Ранчину.

<sup>1</sup> Кстати, заглавная «дуэль» — за звание писателя — происходит у автора не с незадачливым Мишей, а с сыном двух прославленных поэтов, причем последний терпит поражение: он становится ученым, писателем же — Снегов.

<sup>2</sup> От пушкинского оригинала текст Снегова отклоняется в четырех точках: в подстановке местных топонимов, замене архаично акцентированного *хóлмах* на *склонах* и *унынья* — на *волненья*.

<sup>3</sup> Об этом стихотворении см.: Чумаков 1999 [1969]; Лотман 1996 [1984]; Холшевников 1985; Парсамов 1993; Ранчин, Блокина 2011.

<sup>4</sup> О черновиках и вариантах стихотворения см.: Бонди 1978 [1930].

<sup>5</sup> «Мгла у Пушкина никогда не означает просто темноту, а всегда ночную тьму, перемешанную с чем-либо», — пишет Ю. М. Лотман, который, однако, делает далее необоснованно сильное утверждение, что «в [данном] стихотворении <...> ночная мгла создает сразу два образа — ночи и лунного света. Ночь, о которой говорит Пушкин, — светлая ночь, пронизанная успокаивающим и примиряющим светом луны» [Лотман 1996 [1984]: 801]. Никаких указаний на луну нет ни в окончательном тексте стихотворения, ни в черновиках, где, правда, *Восходят / Мерцают звезды*.

<sup>6</sup> Оксюморон *печаль* — *светла* подчеркнут неграмматической рифмой *мгла/светла*, единственной в стихотворении [Холшевников 1985: 102].

<sup>7</sup> О разработке в стихотворении повторов и их градаций см.: Холшевников 1985.

<sup>8</sup> О звуковой структуре стихотворения см.: Чумаков 1999 [1969], где отмечена «перекрестная» перекличка слов *Грузии* — *грустно* и *холмах* — *легко*, а в качестве фонетического лейтмотива текста рассматривается борьба *А* и *О*, приводящая к доминированию ударных *О*, каковое, по мнению исследователя, несет достаточно определенную семантическую нагрузку:

Заметное уже в первой половине элегии столкновение (о) и (а) в редуцированных (о) становится во второй половине основой звуковой мелодии. Количество ударных (о) резко возрастает; ударные (а) исчезают, уводя в глубокий подтекст тему светлой печали. Первый план теперь как бы затопляется нарастающей волной горячего чув-

ства, и этому впечатлению способствует игра редуцированных и проясненных ударениями (о). Голосовая мелодия <...> взбегает к полноте выражения: от редукции во второй к радостно выявившемуся, «круглому» (о).

[Чумаков 1999 [1969]: 322]

Добавлю, что обрамлено это движение от А к О ударными И в двух первых и двух последних строках (*лежит, шумит — горит, любить*) и консонантным комплексом г/р в трех первых и предпоследней (*Грузии, Арагва, грустно — горит*).

<sup>9</sup> См. программную статью: *Якобсон 1983 [1961]*.

<sup>10</sup> Такова видовременная структура законченного и опубликованного Пушкиным текста, получившаяся в результате отказа от многочисленных более событийных форм черновика, ср., например, рассматриваемые Бонди отброшенные варианты:

*Все тихо, на Кавказ идет / сошла* ночная мгла. *Восходят* звезды надо мною... *Все тихо — на Кавказ* ночная тень *легла...* *Прошли* за днями дни, *сокрылось* много лет. *И много в мире изменилось...* *промчалось* много лет.

<sup>11</sup> Переход от преобладания именных сказуемых над глаголами в первом четверостишии (4:2) к шести (!) полноценным глаголам второй отмечен в *Холиевников 1985: 103*. Тем примечательнее отчетливая бездейственность и этих глаголов.

<sup>12</sup> О том, как эта бездейственность отразилась в одном из воронежских стихов Мандельштама, см.: *Жолковский 2005 [1999]: 87–93*.

<sup>13</sup> В черновиках стихотворения (см.: *Пушкин 1937–1959: III, 722–724*), в частности в том наиболее вероятном альтернативном восьмистрочным варианте текста, который восстанавливает в своей статье Бонди, лирическое «я» говорит о своей любви к «ты» в полный субъектный голос: *Я твой по-прежнему, тебя люблю я вновь — И без надежд, и без желаний...* [Бонди 1978 [1930]: 25].

Разработка, смысловая и формальная, мотивов произвольности чувства проанализирована в статье *Ранчин, Блокина 2011*, богатой и другими соображениями, в частности об историко-литературной контекстуализации приемов якобсоновской поэзии грамматики.

<sup>14</sup> Стоит отметить, что риторическая выдача *унынья* за нечто позитивное тем парадоксальнее, что идет вразрез с христианским учением, согласно которому унынье — смертный грех, и с более поздним текстом самого Пушкина — вариацией на молитву Ефрема Сирина «Отцы пустыньники и жены непорочны...» (1836): *Владыко дней моих! Дух праздности унылой, Любоначалия, змеи сокрытой сей, И празднословия не дай душе моей* [Пушкин 1937–1959: III, 421].

Мотивировкой, натурализующей амбивалентное приятие уныния, служит его устойчивое бытование в пушкинских текстах, освященное общей элегической традицией и идиосинкратическим пристрастием поэта к осени (*Унылая пора, очей очарованье!..*). Слова этого корня (*унывать*,

уныло, унылость, унылый, уныние, уныть) встречаются у Пушкина — с различными оценками — соответственно  $9+14+2+98+72+3 = 198$  раз [СЯП 1956–1961: IV, 710–711]. О соотношении пушкинской трактовки уныния с элегической традицией см.: Ранчин, Блокина 2011.

<sup>15</sup> На соответствующее место вариации Снегова его наивный собеседник никак не реагирует — по той простой причине, что сам Снегов характерным образом сгладил его, заменив *унынья* на *волненья*; в одном из черновых вариантов Пушкина стояло нейтральное *мечтанье*. Парадоксальность трактовки *унынья* так или иначе отмечена в Холиевниках 1985: 103–104; Парсамов 1993: 172; Жолковский 2005 [1999]: 89; Ранчин, Блокина 2011: 106.

<sup>16</sup> Соблазнительно предположить, что в плане строфики амбивалентной игре устойчивости/неустойчивости аккомпанирует чередование 6-стопных и 4-стопных ямбов. В каждом двустопии метр как бы стремится разрастись, но возвращается в более строгие рамки, причем мужские окончания в нечетных стихах, так сказать, настаивают на окончательности достигнутого масштаба, а женские в концах четных сигнализируют открытость к новым попыткам изменения.

<sup>17</sup> Одним из побочных эффектов является синтаксическая «кризисность» 5-й строки, не содержащей предикативов, а состоящей из двух не связанных друг с другом групп существительных.

<sup>18</sup> О различных эффектах, связанных с этим *оттого*, см.: Жолковский 1996 [1978]: 88, а о его отражении в концовке ахматовского «Есть в близости людей заветная черта...» (*Теперь ты понял, отчего мое / Не бьется сердце...*) — Жолковский 2005 [1992]: 276–277.

Примечательна тщательно организованная медлительность 7-й строки «На холмах Грузии...»: «Интонационно “сдержанность” конкретизирована как “медленная речь с паузами после каждого слова”. К этому предрасполагают 6-ст. размер и отсутствие инверсий: после *горит* — цезура; после *оттого* — строкораздел; перед *оттого* — конец предложения; *сердце* и *вновь*, синтаксически не связаны; *вновь*, относящееся к паре *горит* и *любит*, отделяется от *горит* паузой, чтобы не связаться только с ним» [Жолковский 1996 [1978]: 88].

Аналогичная замедленная артикуляция, родственная общей атмосфере ночной медитации и статичного бездействия, царящей в стихотворении, налицо и во многих других строках, прежде всего 6-стопных, а также везде, где членение на слова совпадает с членением на стопы, давая эффект скандирования: *...печаль моя светла / Печаль моя полна тобою, / Тобой, одной тобой...* (это скандирование приходится на первую осторожную попытку синтаксиса выйти за пределы строки и контрапунктно тормозит ее). Способствует раздельности чтения и преобладание сочинительных, преимущественно парных, связей.

<sup>19</sup> Максимально утвердительно и 7-я из восьми строк «Я вас любил...»: *Я вас любил так искренно, так нежно* (см.: Жолковский 2005 [1977]: 57–58). Сходства с «Я вас любил...» включают как общую ауру амбивалентной любви, так и многочисленные конкретные переклички:

- одинаковую длину: 8 ямбических строк, в одном случае пятистопного ямба, в другом — шести- и четырехстопного (т. е. 76 слогов);
- общую рифму *может* — *тревожит* и отчасти общий словарь: *любил, любовь, любимой* — *любит, любить, печаль* — *печалить, ничем* — *ничто*;
- мотивы угасания/возвращения любви: *угасла не совсем* — *сердце вновь горит* и любовных мучений: *То робостью, то ревностью томим* — *Ничто не мучит, не тревожит*;
- отстраненную трактовку собственного чувства в 3-м лице: *любовь... пусть она Вас... не тревожит, Я не хочу печалить вас ничем* — *Унынья моего... сердце... горит и любит*;
- постепенное развитие синтаксиса от сочинения коротких независимых предложений к более длинной подчинительной конструкции: *любил так..., как дай бог... быть любимой* — *любит оттого, что не любить.... не может*;
- наконец, кульминационное сочетание страсти с чем-то противоположным: ревнивым взглядом на другого — непреодолимостью любовной неволи.

Два лаконичных шедевра пушкинской любовной лирики, написанные в одном и том же 1829 г., являются пример поразительного разнообразия в рамках не менее поразительного единства.

<sup>20</sup> Логически — и в большинстве других языков — это простое отрицание: *Nothing torments my despair...* Другое дело, что отрицалось в 6-й строке нечто отрицательное (мучения и тревога), в свою очередь, направленное на отрицание отрицательного состояния (унынья), чем структурно готовилось финальное отрицание отрицания.

# ПУК НЕЗАБУДОК

## I

Это выражение я ребенком услышал в одном интеллигентном доме, где оно употреблялось в качестве, как я быстро понял, игривого обозначения того, что научно называется *метеоризмом*, витиевато — *пуканием ветров*, нейтрально — *газами*, разговорно — *пуканьем*, а грубо по-стариковски — *бздением* и *пердежом*. Известны и такие эвфемизмы, как *амбре*, *осторожно*, *газы!* и отрефлектированный уже Гоголем оборот *нехорошо вести себя*.

*Пук незабудок* запомнился сразу — благодаря образцовой оксюморонности: зловоние наложено на цветочный аромат (сегодня было бы шикарно назвать так дезодорант для туалетов)<sup>1</sup>. Знакомство с первоисточником пришло позже.

### НЕЗАБУДКИ И ЗАПЯТКИ

*Басня*

Трясься Пахомыч на запятках,  
Пук незабудок вез с собой;  
Мозоли натерев на пятках,  
Лечил их дома камфарой.

Читатель! в басне сей откинув незабудки,  
Здесь помещенные для шутки,  
Ты только это заключи:  
Коль будут у тебя мозоли,  
То, чтоб избавиться от боли,  
Ты, как Пахомыч наш, их камфарой лечи.

Эта басня (1851) — одно из первых напечатанных произведений Козьмы Пруtkова<sup>2</sup>, послужившее стилистическим камертоном для многих последующих, иногда использующих и ее мотивный репертуар.

### ПЯТКИ

*У кого болит затылок, Тот уж **пяток** не чеши! <...> Он, недолго размышляя, Осердяся на толчок, Хватя рукой за обе **пятки** — И затем в грязь носом хватя! Многие привычки гадки, Но скверней не отыскать **Пятки** попусту хватать!* («Пятки некстати. Басня»).

*Опытен тавр и силен; ему нипочем притиранья! На спину вскочит как раз; в выю упрется **пятой*** («Философ в бане»).

*Начинай от низшей степени, чтобы дойти до высшей; другими словами: не чеши затылок, а чеши **пятки*** («Плоды раздумья»).

### МОЗОЛИ

Весьма остроумно замечает Фейербах, что взоры беспутного сапожника следят за штопором, а не за шилом, отчего и происходят **мозоли** («Плоды раздумья»).

Разорваки. Я полагаю: занять капитал... в триста тысяч рублей серебром... и сделать одно из двух: или пустить в рост, или... основать **мозольную лечебницу**... на большой ноге! Чупурлина. **Мозольную лечебницу**? Разорваки. На большой ноге! <...> Чупурлина. Я не совсем поняла, что ты мне сказал насчет **мозольной фабрики**? Разорваки. **Мозольной лечебницы!** («Фантазия»).

### НЕЗАБУДКИ

Слабеющую память можно также сравнивать с увядающей **незабудкою** («Плоды раздумья»).

### ЧИТАТЕЛЬ

Здравствуй, **читатель!** Я знаю, ты рад опять увидеть меня в печати <...> Это показывает твой вкус («Черепослов, сиречь Френолог»).

**Читатель!** я пробовал петь эти куплеты на голос: «Un jour maitre corbeau» (Там же).

### ПУК

Повар (вбегает в колпаке <...> с кастрюлей <...> и с **пуком** репы) («Фантазия»).

### ПАХОМЫЧ + ПУК НЕЗАБУДОК

*Вот... все пришли... Друзья, бог помочь!.. Стоят гишпанцы, греки вокруг... Вот юнкер Шмидт... Принес **Пахомыч** На гроб мне **незабудок пук*** («Предсмертное»).



## II

Помимо привилегированного начального положения «Незабудок» в прутковском корпусе, их влияние может объясняться и чисто литературными достоинствами.

Заглавие — очевидная насмешка над сочинительными заглавиями басен («Ворона и лисица», «Мартышка и очки», «Листы и корни»). Кроме того, оно построено на броской аллитерации (З-Б/П-Т/Д-К) и образует идеальную строку 4-стопного хоря с симметричными ударениями (на 2-й и 4-й стопах, между Б/П и Т/Д) и грамматическим сходством двух значащих слов (существительных ж. р. мн. ч., противопоставленных приставкой *не*, сочиненных союзом *и* и перекликающихся приставочными *за*).

Порядок слов в 1-й строке нарочито неправильный: нарушен установившийся к середине XIX в. запрет ставить подлежащее внутри деепричастного оборота (надо было бы: *Пахомыч, трясясь на запятках* или: *Трясясь на запятках, Пахомыч*). Тем самым стилизована архаичная, причем не только басенная, традиция конца XVIII — начала XIX вв. Ср.:

Глядя **епископ** на пепел пожарный, Думает: «Будут мне все благодарны» (Жуковский, «Суд Божий над епископом»; 1831).

С знакомцем съехавшись однажды **я** в дороге, С ним вместе на одном ночлеге ночевал (Крылов, «Бритвы»; 1828).

В тени **фиалка** притаясь, Зовет к себе талант безвестный (Вяземский, «Цветы»; 1822).

По крайней мере, мне казалось иногда, Что, сидя **ты** со мной, не в духе... (Грибоедов, «Молодые супруги»; 1815)<sup>3</sup>.

Собственно, обыграна не только эта синтаксическая традиция вообще, но и конкретно самый хрестоматийный образец жанра — крыловская «Ворона и лисица» (1807) с аналогично инвертированным деепричастным оборотом: *На ель **Ворона** взгромоздясь...*<sup>4</sup>

2-я строка эффектно оркестрована: сначала идут два ударных У, оба после губного Б/П и в контексте К, чем выделяется сочетание ПУК *незаБУдоК*, потом — два ударных О. Внеметричность первого ударения на У и приглушает это У, а вместе с ним все слово пук, и привлекает к нему дополнительное внимание. Пук проговаривается как бы вполголоса, но тем более интригующе.

*Мозоли на пятках* — явление вероятное у запяточного лакея. Но подсказываемая глубокой коренной рифмой (*на запятках/на пятках*) мысль, будто общие в этих строках *пятки* — одни и те же и, зна-

чит, натирание мозолей само собой разумеется, — мысль ложная, чи-сто каламбурная.

Ничего удивительного нет и в лечении мозолей камфарой, но чем оно обычнее, тем меньше оснований видеть в этом сюжете что-то особенное, заслуживающее рассказывания и обобщения.

Единственное отклонение от тривиальности — это *незабудки*, которым посвящена целая строка. Они тем более ждут истолкования, что их ключевая роль подчеркнута параллелью с крыловской басней, где за архаичным деепричастным оборотом следует завязка драматического сюжета: *Позавтракать было совсем уж собралась, А сыр во рту держала. На ту беду... (ср. ...вез с собой)*.

На этом повествование кончается и начинается гораздо более длинная мораль (вместо четырех строк шесть, в том числе две не 4-, а 6-стопных)<sup>5</sup>. Здесь читателя и подстерегает неожиданность: *незабудки* ему предлагается *откинуть* как *помещенные для шутки*. Такая конструкция называется в поэтике обнажением приема. Какой же именно прием подвергнут обнажению и в чем состоит *шутка*?

Освобождение нравоучительного ядра басни от облекающей его сюжетной конкретики — стандартная операция жанра<sup>6</sup>. И такое «нормальное» абстрагирование здесь налицо — в том, как мораль забывает о *запятках*, сосредотачиваясь исключительно на *мозолях* и их лечении<sup>7</sup>. Но *запятки* — связанный сюжетный мотив (мозоли натираются вследствие тряской езды на запятках), а *незабудки* — свободный, сюжетно не важный (разве что в абсурдном смысле тяжести, усиливающей давление на пятки). Включение в сюжет такого избыточного свободного мотива, всяческое его акцентирование, а затем демонстративный отказ от него<sup>8</sup> и дают обнажение приема, образующее основной юмористический — метатекстуальный — ход нашей басни.

Но сводится ли юмор к шуточному отбрасыванию невинных *незабудок* или, может быть, вытеснение их из сюжета носит более серьезный, табуирующий характер — откидываются не столько сами *незабудки*, сколько их овевянный непристойными коннотациями *пук*? Иными словами, не является ли игривый смысл, приданный *пуку* *незабудок* в доме моих знакомых, полноправным компонентом басни, частью ее поэтического замысла, состоящего в столкновении двух лексем:

ПУК 1. Связка, небольшая охалка чего-л; пучок. П. соломы. *Нарвать целый п. ботвы.*

ПУК 2. Разг. Звук, издаваемый при выходе газов из кишечника. *Громкий пук.*

Такой вывод подсказывается всем содержанием басни — отчетливым сдвигом фокуса с возвышенных, предположительно ароматных *незабудок* на то, что Бахтин назвал материально-телесным низом: *пятки, мозоли* и, наконец, *камфару*, с ее характерным запахом, активизирующим обонятельную сторону сюжета, в частности — ольфакторные коннотации пяток и мозолей. Ср., кстати, в «Вороне и лисице»: *Вдруг сырный дух Лису остановил...*<sup>9</sup>

Но так просто каламбурная игра на втором значении *пука* («газы из кишечника *незабудок*») не доказывается. Она может оставаться виртуальной, понимаемой читателем лишь в меру его испорченности<sup>10</sup>. Для того чтобы принять или отвергнуть ее на более или менее объективных основаниях, необходимо систематическое рассмотрение сходных эффектов в текстах Пруtkова.

К этому располагает уже сам факт возвращения лексического репертуара басни в последующих текстах Пруtkова, демонстрирующий ее родство с корпусом в целом. Особенно примечательно реминисцентное включение *Пахомыча* и *пука незабудок* в «Предсмертное». Примечательна перестановка слов (*пук незабудок* → *незабудок пук*) и постановка слова *пук* под рифму, более того, в позицию последней рифмы последнего творения умирающего поэта<sup>11</sup>. Это не только акцентирует словоформу *пук*, но и приближает, хотя бы внешне, ее употребление к абсолютному, без зависимого в род. пад. (здесь — *незабудок*), отличающего ПУК 2 от ПУК 1<sup>12</sup>. Однако и это не дает однозначного ответа на наш вопрос. Поэтому перейдем к обзору примеров, свидетельствующих о наличии в прутковских текстах установок на каламбурность, недосказанность и скабрзность.

### III

Начнем с непристойностей, отмечая тип материала и степень прозрачности намеков. Характерными темами служат: половые сношения (чаще гетеро-, реже гомосексуальные), половые органы, дефекация/скатология, анальность (и задница как ее locus).

Иногда непристойность дается в лоб.

*Отстань, беззубая!.. твои противны ласки! С морщин бесчисленных искусственные краски, Как известь, сыплются и падают на грудь <...> Прикрой, прикрой, старуха, Безвласую главу, пергамент желтых плеч И шею, кою ты мнишь меня привлечь!* («Древней греческой старухе»)

Открыто непристойная и отталкивающая сцена, извинительная (но и еще более вызывающая) благодаря своей абсурдности (начиная с игры слов *древней греческой*) и риторике негодующего отрицания.

*Кто не брезгает солдатской задницей, Тому и фланговый служит племянницей\**.

*\*Во-первых, плохая рифма. Во-вторых, страшный разврат, заключающий в себе идею двоякого греха. На это употребляются не фланговые, а барабанички («Военные афоризмы» Пруткова-сына с примечаниями командира его полка).*

Прозрачное указание на гомосексуальную практику, комментируемое автором; локус — *задница*.

*По мне, полковник хоть провалился, Жила б майорская Василиса!\**

*\* Покорно благодарю (Там же).*

Намек на половые связи, прозрачный и понятый автором.

*Ах, господа! Быть беде! — Г. полковник сидит на биде!\**

*\* Неправда! Никогда в жизни не сиживал! (Там же)*

Прозрачная инсинуация по поводу изнеженности автора текста, им, по-видимому, понятая; акцент на половых органах и заднице.

*«Изрядно <...> а сколько у того быка частей?» — «Осемь, — отвечивал [кухарь]. — Отнюдь! <...> — одиннадцать у быка; а для сего и можно оный на одиннадцать блюд изготовить!» («Лучшее средство в таком случае»; «Исторические материалы»).*

Прозрачно иносказательное указание на половые органы, оправданное кулинарным (а не сексуальным) контекстом и их принадлежностью быку.

*Единожды аббат де Сугерий, с Иваном-Яковом де Руссо гуляя, незатно так сказал: «Обожди, друг, маленько у сей колонны; ибо я, на краткий миг нужду имея, тотчас к тебе возвратиться не замедлю» («Излишне сдержанное слово»; Там же).*

Прямое указание на дефекацию (или мочеиспускание), смягченное куртуазностью дискурса.

В других случаях obscenity, достаточно очевидная для читателя, в тексте четко не проговаривается, мотивировкой чего служит тупость персонажей или автора.

*Однажды к попадье заполз червяк за шею; И вот его достать велит она лакею. Слуга стал шарить попадью... «Но что ты делаешь?!» — «Я червяка давлю» («Червяк и попадь»).*

Очевидное сексуальное заигрывание; двусмысленность создается неполной определенностью ситуации и наивностью/неискренностью обсуждающих ее участников.

*А на землю лишь спустится ночь, Мы с рабыней совсем обомлем... Всех рабов высылаю я прочь И опять натираюсь елеем* («Письмо из Коринфа»).

Ожидание секса, затем явная бесполость; оба смысла прозрачны, но не даны в лоб, что мотивируется туманностью пародируемой поэтической манеры.

*Полно меня, Левконоя, упругую гладить ладонью; Полно по чреслам моим вдоль поясницы скользить. Ты позови Дискомета, ременообутого тавра <...> Опытен тавр и силен; ему ничем притиранья! На спину вскочит как раз; в выю упрется пятой. Ты же меж тем щекоти мне слегка безволосое темя; Взрытый наукою лоб розами тихо укрась* («Философ в бане»).

Сочетание гетеро- и гомосексуальных аспектов ситуации с отсутствием у лирического субъекта (автора?) сексуальных интересов; половой несостоятельности вторит интеллектуальная — слепота к смыслу описываемого, мотивирующая непрямоту намека.

*Желанья вашего всегда покорный раб, Из книги дней моих я вырву полстраницы И в ваш альбом вклею... Вы знаете, я слаб Пред волей женщины, тем более девицы. Вклею!.. Но вижу я, уж вас объемлет страх! Змеей тоски моей пришлось мне поделиться; Не целая змея теперь во мне, но — ах! — Зато по ползмеи в обоих шевелится* («В альбом N. N.»).

Пряно двусмысленный сексуальный сюжет: соблазнение лирического «я» евоподобной героиней, фаллический образ змеи, соединяющей персонажей; рискованный глагол, годный и для описания пенетрации (*Вклею!*); маскировка непристойности путем проекции на ситуацию альбомного экспромта.

*В гарнизонных стоянках довольно примеров, Что дети похожи на г. г. офицеров\*.*

*\*Я сам это заметил* («Военные афоризмы»).

Прозрачный намек на половые связи, маскируемый наивностью авторов афоризмов и примечаний.

Более изысканный вариант — непристойности, казалось бы не прописываемые в тексте прямо, но однозначно задаваемые с помощью ловленной рифмовки<sup>13</sup>:

*Ели двигаются тихо, Не желей солдатских [жоп] — Посмотри, как порют лихо Глазенап и Бутенон (Там же).*

Акцент на заднице; обценность преимущественно словесная и совершенно очевидная (в том числе автору) благодаря технике ловленной рифмы (с заменой табуированного слова многоточием).

*Если ищешь рифмы на: Европа, То спроси у Бутенопа\*.*

*\*Кстати подвернулся Бутенон. Ну, а если бы его не было? Приказать аудитору, чтобы подыскал еще рифмы к Европе, кроме... (Там же).*

Словесная непристойность, осознаваемая автором; акцент на заднице; опущенная ловленная рифма.

*Тому удивляется вся Европа, Какая у полковника обширная шляпа\*.*

*\*Чему удивляться? Обыкновенная, с черным султаном. Я от формы не отступаю. Насчет неправильной рифмы, отдать аудитору, чтобы приискал другую (Там же).*

Непристойность — задница; ловленная рифма (с подстановкой другого слова вместо табуированного); наивное непонимание эффекта автором.

*Лиза (хладнокровно). В шкаф, папаша; купаться. Все (к ней, торопливо). Подожди, Лиза, бесстыдница!.. Дай спустить занавес! («Черепослов...»)*

Непристойное обнажение персонажа; прямое указание, сопровождаемое мерами по сокрытию.

Еще один характерный способ одновременного фокусирования внимания на обценностях и их сокрытия — это неопределенные упоминания, чаще всего подозрения о чем-то неприличном, без какой-либо конкретизации подозреваемого содержания.

*Разорваки (сам с собою). Счастливая мысль! Кн. Батог-Батыев (тоже). Ура, придумал! <...> Миловидов (тоже). Обдумал! Кутило-Завалдайский (в сторону). Что бы могли придумать такие развратники?! Заранее краснею! («Фантазия»).*

*Г-жа Разорваки. Я вам расскажу мой сон. Все <...> Расскажите, расскажите! Г-жа Разорваки. (<...> сохраняя свой громкий и сдобный голос). Видела я, что в самой середине... Миловидов (останавливает ее <...>). Питая к вам, с некоторых пор, должно уважение, я вас прошу... именем всех ваших гостей... об этом сне умолчать («Опрометчивый Турка, или: Приятно ли быть внуком?»).*

Полная неопределенность подозреваемого неприличия; мотивировка подозрений — вероятность непристойного сновидения, осо-

бенно у женщины, лейтмотивом образа которой является ее *сдобный голос*.

Особо примечательны случаи, где сокрытие обценного смысла возлагается на специальную фигуру — цензора, вносящего в текст купюры.

Чупурлина. *Фу! Право, сказала бы неприличное слово, да в пятницу\* как-то совестно!.. А как его зовут, батюшка?*

\* Цензор вычеркнул слово «в пятницу». Примечание К. Пруткова («Фантазия»).

Непристойность просится персонажу на язык, но не произносится и остается неопределенной, как в двух предыдущих примерах; отличие — в участии цензора и элементах самоцензуры со стороны персонажа.

Аналогичная самоцензура налицо и в ряде примеров выше: из «Черепослова» — с опусканием занавеса; из «Военных афоризмов» — с рекомендациями аудитору о подыскании пристойной рифмы; и из «Фантазии» — с пресечением одним из персонажей намерения другого рассказать свой сон.

Чупурлина\*. *А какой породы? Кн. Батог-Батыев. Мужеской, сударыня. Чупурлина. Штуки делает? Кн. Батог-Батыев. Бывает-с.., большею частию на креслах\*\*.*

\* Этого вопроса Чупурлиной и ответа на него кн. Батог-Батыева не оказывается в театральной рукописи. Примечание К. Пруткова.

\*\* Слов: «Большею частию на креслах» недостает в театральной рукописи.

Примечания К. Пруткова («Фантазия»).

Устранение цензором упоминания о поле собаки: описание ее дефекационного поведения с помощью эвфемизма (*штуки делает*); две цензорские купюры.

Кутило-Завалдайский. *Весьма любопытно видеть: кто автор этой пьесы? (Смотрит в афишку.) Нет!.. имени не выставлено!.. Это значит осторожность! Это значит — совесть не чиста... А должен быть человек самый безнравственный!.. Я, право, не понимаю даже: как дирекция могла допустить такую пьесу?\** Это очевидная пасквиль!..\*\* Я, по крайней мере, тем доволен, что, с своей стороны, не позволил себе никакой неприличности, несмотря на все старания автора! Уж чего мне суфлер ни подсказывал?.. То есть, если б я хоть раз повторил громко, что он мне говорил, все бы из театра выжили вон! Но я, назло ему, говорил все противное.

\* Цензор вычеркнул слова: «как дирекция могла допустить» и написал: «как можно было выбрать».

\*\* Слова: «Это очевидная пасквиль» — вычеркнуты цензором («Фантазия»).

Самоцензура со стороны автора, дирекции и ведущего персонажа/актера, меняющего авторский текст; ее дублирование цензором, изменяющим монолог этого актера; непристойности, которые не произносятся, а лишь констатируются на метауровне.

Купирование текста, проблематизирующее его идентичность, — глубокая параллель к метатекстуальному решению *откину[ть] незабудки*. И если задуматься, что же именно подлежит там (само)цензуре, то подозрительный *пук*, конечно, перетянет невинные *незабудки*.

## IV

Вслед за неприличными намеками и метаустановкой на их выявление и цензурирование рассмотрим еще одну текстуальную стратегию прутковского дискурса: пристрастие к каламбурам, создающим атмосферу двусмысленности и настраивающим читателя на поиск и расшифровку скрытых значений.

Прутковские каламбуры по большей части нарочито неуклюжи, что акцентирует их чисто словесный, условно-литературный характер. Рассчитанные на прозрачность для читателя, они, как правило, осознаются и автором-рассказчиком.

*Есть у меня еще комедия «Амбиция», которую отец написал в молодости. Державин и Херасков одобряли ее; но Сумароков составил на нее следующую эпиграмму:*

*<...> Прутков уж нынче пишет! <...> Но Аполлон за то, собрав «прутков» длинная, Его с Парнасса вон! — чтоб был он поскромнее! («Черепослов...»).*

Полностью прозрачный каламбур на фамилии автора; мотивировка — вымышленная эпиграмма Сумарокова.

*Некоторый градодержатель, имея <...> двух благонадежных, прозвищами: Архип и Осип <...> То сии градодержателевы холопы, застигнуты будучи в пути престоком ненастьем, изрядную простуду получили, от коей: Архип осип, а Осип охрип («К кому придет несчастье»; «Гисторические материалы»).*

Наивная игра слов, мотивированная незамысловатым сюжетом и принимаемая автором за интересную.



Иногда каламбур осознается кем-то из персонажей или автором, но не замечается особо тупым персонажем, чье непонимание поддерживается нелепостью самого каламбурного сближения.

*То раз садовника к себе он [помещик] призывает И говорит ему: «Ефим! Блюда особенно ты за растеньем сим; Пусть хорошенько прозябает». Зима настала между тем <...> И так Ефима вопрошает: «Что? хорошо ль растенье прозябает?» «Изрядно, — тот в ответ, — прозябло уж совсем!» Пусть всяк садовника такого нанимает, Который понимает, Что значит слово «прозябает» («Помещик и садовник»).*

Игра на разнице современного и архаического значений ключевого слова, составляющая суть как сюжета, так и морали; мотивировка — языковая некомпетентность персонажа.

*«Кто доблестней: Кох или Вагнер?» <...> Я комнату взглядом окинул И, будто узором прельщен: «Мне нравятся очень... обоим!» — Сказал им и выбежал вон. Понять моего каламбура Из них ни единый не мог («Доблестные студюозусь»).*

Подчеркнуто неуклюжий каламбур, мотивированный психологическим неудобством ситуации; осознание автором и обнажение приема — употреблением термина *каламбур* и графическим выделением ключевого слова; непонимание со стороны персонажей.

*«Что ж здесь мое?» — «Да всё, — ответил голова. — Вот тимофеева трава...» <...> «Чужого не ищу <...>; люблю свои права! Мою траву отдать, конечно, пожалею; Но эту возвратить немедля Тимофеею!» <...> Антонов есть огонь, но нет того закону, Чтобы всегда огонь принадлежал Антону («Помещик и трава»).*

Нелепый каламбур, основанный на буквализации идиомы; мотивировка — языковая некомпетентность персонажа; каламбур осознается автором и в морали обнажается.

*Как у одного кухаря <...> спрашивано было: сколько детей имеют? — То сей, опытный в своем деле искусник, дал следующий, сообразный своему ремеслу, ответ: «<...> осемь персон» («Соответственное возражение одного кухаря»; «Гисторические материалы»).*

Невольный каламбур, мотивированный, как разъясняет автор, профессиональным словоупотреблением.

*[Д]е-ла-Шарбонер не замедлил господину де Рогану особые капли прописать, которые по двадцати в воде принимать велел; а назавтра к сему больному <...> вошел и оногo в холодной ванне сидящего*

и спокойно прописанные капли ложечкой пьющего увидев <...> воскликнул: «Что вы делаете?» <...> [Г]ерцог де Розан из ванны ему ответил: «Не вы ли сами <...> многожды наказывали мне: капли сии по двадцати в воде принимать?» («И великие люди иногда недогдливы бывали»; «Гисторические материалы»).

Наивное овеществление персонажем неправильного выбора из двух контекстуальных значений слова; разъяснение автора.

*Лефбюр-де-ла-Фурси <...> к исследованию мафематических истин непрерывно свой ум прилагавший <...> наровне с другими королю в охоте сопутствовать согласился. Но когда <...> добрый сей король знаменитого того мафематика узрел <...> тщательно, с превеликим прилежанием, на ладони дробь перебирающего <...> и <...> громко его спросил: «Что вы делаете <...>?» <...> «Вот уже два часа, государь мой, как тщетно силюсь я привести сию дробь к одному знаменателю!» — Возвратясь домой, король не упустил передать таковой ученого ответ молодым принцессам <...> много в тот вечер смеявшись оному («Ученый на охоте», Там же).*

Овеществление второго значения слова, реально невозможное, т. е. чисто литературное; мотивировка — рассеянность ученого; реакция персонажа, понявшего игру слов.

Роль пронизательного персонажа, чуткого к игре слов, особенно важна в пьесах, где автором события не комментируются.

*Силин. Да, ко мне должна быть всеобщая любовь! Любовь (входя). Признаюсь, можно вам к чести приписать такие слова. Силин (в недоумении). Что такое? Любовь (выражая неудовольствие). Я только ваша, а не всеобщая. Силин (гневно). Необразованная! не о тебе речь <...> Дон-Мерзавец. Прикажи поскорее дать нам саго и дозвошь отдохнуть на твоей вилле. Силин (<...> с удивлением подает ему вилу, подняв оную с травы) <...> Извольте, но на кресле, полагаю, вам будет спокойнее <...> Сию минуту прикажу приготовить вам саго и ватрушки. Ослабелла <...> Значит, мы скоро будем есть, Мерзавец? Силин (обижаясь). Что? что такое? Дон-Мерзавец. Не сердитесь, почтенный незнакомец, она, то есть Ослабелла... Силин <...> Хоть бы она и совсем раскисла, а все-таки ругать русского дворянина не смеет. Дон-Мерзавец. Это имя ее такое — Ослабелла, а мое — Дон-Мерзавец («Любовь и Силин»).*

Серия каламбурных накладок,двигающих действие и диалог; наперсница Силина по имени Любовь, а иногда и он сам особенно слепы к двусмысленностям, гость разъясняет некоторые из них; другие, подразумевается, очевидны читателю, хотя никем и не разъясняются.

Бывает, что слепоту к игре слов проявляет сам автор и это дается совершенно впрямую.

*В то время по саду гуляло чье-то брюхо И рассуждало так с собой <...> «Хозяин мой <...> Затем, что день сегодня постный, Не станет есть, мошеник, до звезды» <...> Меж тем ночная тень мрачней кругом легла. Звезда, прищурившись, глядит на край окольный <...> Над животом исподтишка смеется... Вдруг брюху ту звезду случилось увидеть. Ан хват! Она уж кубарем несется С небес долой <...> Как брюху быть? Кричит: «ахти!» да «ах!» И ну ругать звезду в сердцах <...> Начальство <...> Тебя <...> Представит к ордену святого Станислава <...> Тогда, — в день постный, в день скоромный <...> кто ж запретит тебе всегда, везде Быть при звезде? («Звезда и брюхо»).*

С натяжками оправдываемый сюжетом каламбур (неразличение двух звезд), не осознаваемый автором, с полной серьезностью отождествляющим два разные значения слова.

*Приятно поласкать дитя или собаку, но всего необходимее поласкать рот («Плоды раздумья»).*

Неточный каламбур, принимаемый автором за однозначное употребление одного и того же слова.

Чаще вывод об авторском непонимании каламбура подсказывается читателю по умолчанию.

*Хороший стан, чем голос звучный, Иметь приятней во сто крат <...> Какой-то становой, собой довольно тучный <...> Вдруг голос горлицы внезапно услышал... «Ах, если б голосом твоим я обладал, — Так молвил пристав <...>» А горлица на то <...> воркуя, отвечала: «А я твоей завидую судьбе: Мне голос дан, а стан тебе» («Стан и голос»).*

Натянутый каламбур, нарочито неуклюже вписанный в сюжет путем этимологизации слова *становой*; эта лингвистическая операция, по-видимому, принимается автором за правильную.

*Вдруг слышит голос из ворот: «Чиновник! окажи мне дружбу; Скажи, куда несешься ты?» — «На службу!» <...> Чиновник, курицу узревши, этак Сидящую в лукошке, как в дому, Ей отвечал: «<...> Несусь я, точно так! Но двигаюсь вперед; а ты несешься сидя!» Разумный человек коль баснь сию прочтет, То, верно, и мораль из оной извлечет («Чиновник и курица»).*

Сюжет, сводящийся к игре слов, которая обсуждается, но не понимается персонажами и оставляется без комментариев автором.

*Интендант <...> де Графиньи, прогуливаясь в один летний день в двух черных камизолах <...> [Дюк де Ноаль] спросил: «Господин интендант! возможно ли? Два камизола в столь знойный день?» — На что, с тоном печали, отвечивал: <...> «[В]чера скончался дед мой, а сегодня испустила дух моя бабка! Для чего и надел я сугубый траур» («Два камизола»; «Гисторические материалы»).*

Наивное смешение и овеществление двух значений слова *сугубый* — устарелого («двойной») и современного («особо интенсивный»); двусмысленное отсутствие авторского комментария.

## V

Убедившись в пристрастии авторов прутковского дискурса, с одной стороны, к непристойностям, чаще всего подразумеваемым, а с другой — к каламбурам, естественно предположить, что в нем будут представлены и совмещения обеих установок. Собственно, один подобный случай нам уже встретился — игра на словах *всеобщая любовь* в пьесе «Любовь и Силин». Ср. еще скабрзные каламбуры, подаваемые с разной степенью прямоты:

*Холостой <...> инженер <...> повадился навещать некоего магистера разных наук <...> Сей <...> свою бездетную, но здоровьем отличную супругу <...> в дому своем поединком отменно редко развлекал. Инженер <...> положил обнаружить пред магистершею <...> привлекательные свои преспективы <...> Посему, за первую же трапезою <...> затеял <...> носком своей обуви таковой же хозяйкин прикрыть и оный постепенно надавливать, доколе дозволено будет <...> Под конец же с толикою нетерпеливостию хозяйкино колено натиснул, что она <...> громко, чужим голосом, воскликнула: «Увы, мне! чашка на боку!» Магистер вотще придумывал: о какой посудине супруга его заскорбела? А виновный продерзец, заботясь укрыть правду <...> почал торопливо передвигивать миску, дотоле у края стола стоявшую, к самой середине оного («Не всегда слишком сильно»; «Гисторические материалы»).*

Откровенно сексуальный сюжет, искусно мотивирующий непристойное осмысление слова *чашка*; разоблачение попыток сокрытия.

*Раз архитектор с птичницей спознался. И что ж? — в их детище смешались две натуры: Сын архитектора — он строить покушался; Потомок птичницы, он строил только — куры («Эпиграмма № II»).*

Откровенная игра на эротическом значении ключевого слова; смягчение куртуазностью стиля (*строить куры* — из французского).

[Эпиграф] *Quousque tandem, Catilina, abutere patientia nostra?* Цицерон.

[Текст] «При звезде, большого чина, Я отнюдь еще не стар... Катерина! Катерина!» — «Вот несу вам самовар». — «Настоящая картина!..» — «На стене, что ль? Это где?» <...> «Из терпенья, Катерина, Ты выводилась наконец!!» («Катерина»).

Неуклюжая, но прозрачная для читателя игра на сходстве имен *Catilina/Катерина* и словах о выходе из терпения; непонимание служанкой как сексуальных притязаний хозяина, так и его сугубо литературной игры слов.

*Старый альгвазил Мне рукою дерзостной Давеча грозил. Но его для сраму я Маврою\* одену.*

\*Здесь, очевидно, разумеется племенное имя: Мавр, мавританин, а не женщина Мавра. Впрочем, это объяснение даже лишнее, потому что о другом магометанском племени тоже говорят иногда в женском роде: турка <...> *Примечание К. Прутковка* («Желание быть испанцем»).

Переодевание мужчины в Мавру в «Домике в Коломне» Пушкина), мыслящееся как символическая кастрация; неуклюжее отмежевание от такого понимания в примечании.

*Люблю тебя, дева <...> И юноши зрю подбородок пушистый <...> Красивой хламиды тяжелые складки Упали одна за другой... Так в улье шумящем, вокруг раненой матки, Снует озабоченный рой* («Древний пластический грек»).

Поэтичная недосказанность, за которой может прочитываться гетеро- и гомосексуальная оргия, начинающаяся с обнажения лирического «я»; возможность каламбурного осмысления *раненой матки*.

О правомерности прочтения *пука незабудок* как обценного каламбура и идет речь. В ее пользу говорят многие черты прутковского дискурса: вкус к рискованным ситуациям, прозрачным намекам, игре слов и их совмещениям; культивирование нарочито натянутых каламбуров, претендующих на чисто литературный статус; техника неопределенности, непроницаемости, умолчания и тем самым одновременно сокрытия и мотивировки абсурдных прочтений; наконец, игра с цензурированием, купированием и иным редактированием текста, подрывающая его целостность и определенность и авторизирующая свободу интерпретаций.

Окончательного ответа на наш вопрос все это, пожалуй, не дает. С одной стороны, обценное осмысление *пука незабудок* нельзя признать бесспорно вписанным в структуру текста, а с другой... с другой, трудно предположить, чтобы авторы Прутковка, с их очерченным

выше репертуаром установок<sup>14</sup>, могли не отдавать себе отчета в возможности подобного прочтения. Сознательное же сохранение этого потенциального каламбура в составе прутковского корпуса равносильно его легитимации. Так или иначе, не исключено, что, оставаясь недоказанной, каламбурная интерпретация *пука незабудок* обретет, благодаря проведенному анализу, статус неотделимости — неоткидываемости в сторону — от прутковского текста<sup>15</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Звезда. 2013. № 2. С. 223–234.

За замечания я благодарен Михаилу Безродному, Н. А. Богомолу, А. С. Немзеру, Ладе Пановой, Олегу Проскурину и Ф. Б. Успенскому.

<sup>1</sup> Ср. школьный акrostих, совмещающий анальность, цветы и игру с запахом: *Жасмин хорошенький цветочек, Он пахнет очень хорошо. Понюхай-ка его, дружок, А рвать не надобно его!*

Об истории слова *незабудки* в русском языке и о его позитивных поэтических коннотациях см.: *Виноградов 1994*.

<sup>2</sup> См.: *Прутков 1965*: 426; цитаты далее (без постраничных ссылок) — по этому изданию.

<sup>3</sup> О сознательности игры с деепричастиями свидетельствуют и другие устарелые их употребления:

*И прямо, кажется, к предмету я отнесся; И, поэтичнее его развить **хотев...*** («Безвыходное положение»).

*Призванью своему по гроб **не изменя...*** («К Толпе»).

*Некогда **маршал** де Басомпьер, **задумав** угостить в будущий четверток ближайших сродников своих, **кухарь** сего **вельможи** пришел от того в немалую мыслей расстройку* («Лучшее средство в таком случае»; «Гисторические материалы»).

*Две молодые Итальянские благородные **девки**, в зелени на прекрасной долине **сидевши**, помимо их **проходил** седой, но непомерно прыткий **старик*** («Ответ одного италийского старца», Там же).

*Всем ведомый англицкий вельможа Кучерстон, **заказав** опытному **каретнику** небольшую двуколку <...> **сей каретник не преминул** оную к нему во двор представить <...> [Н]апоследок, острый пред тем разум **имев**, мозгу своего от повторенных ударов, конечно, лишился* («Недогадливый упрямец», Там же).

<sup>4</sup> Указание на Крылова как объект пародирования есть в «Биографических сведениях о Козьме Пруткове»:

Он тотчас же возревновал славе И. А. Крылова, тем более, что И. А. Крылов тоже состоял в государственной службе и тоже был кавалером ордена св. Станислава 1-й степени. В таком настроении он написал три басни: «Незабудки и запятки», «Кондуктор и тарантул» и «Цапля и беговые дрожки».

Под сурдинку «Ворона и лисица» проходит и в примечании к пьесе «Черепослов, сиречь Френолог», косвенно — через французскую песенку — отсылающем к прототипу крыловской басни — «Le Corbeau et le Renard» Лафонтена:

*Читатель, я пробовал петь эти куплеты на голос: «Un jour maitre corbeau»; — выходит отлично. Испытай. Примечание Козьмы Пруткова.*

Кстати, лафонтеновский текст начинается: *Maitre Corbeau, sur un arbre perché, Tenait en son bec un fromage. Maitre Renard, par l'odeur alléché...* — без инверсии подлежащего.

<sup>5</sup> Количественное разрастание текста сопровождается синтаксическим усложнением — появляются: обращение (Читатель!), императивы (заклочи, лечи), причастный оборот (помещенные...), разветвленный гипотаксис (придаточное условия с *коль*, придаточное цели со *чтоб* и сравнительный оборот с *как*). Преемственную связь с повествовательной частью обеспечивает деепричастный оборот (*откинув...*).

<sup>6</sup> Это общий принцип искусства — воплощение абстрактного в конкретном, наиболее наглядным проявлением чего является басня; недаром именно на ней основал свою теорию словесности А. А. Потебня (повлиявший на А. Белого и его учение о символе).

<sup>7</sup> «Забывание» о *запятках* и *незабудках* спроецировано и в фонетику: консонантный комплекс *Н-З-Б/П-Д/Т-К*, эффектно разыгранный в начальных строках, полностью исчезает из морали (после программных слов об откидывании).

<sup>8</sup> В каламбурном противоречии, к тому же, с буквальным смыслом слова *незабудки*!

<sup>9</sup> Ср., кстати, школьную вариацию на Крылова: *Ворона перднула во все свое е..., Сыр выпал, с ним была плутовка такова.*

Негативные обонятельные коннотации *пяток* и кишечных газов совмещены в пословице-загадке (отраженной у Даля): *Метит в пятки, а попадает в нос.*

<sup>10</sup> Каламбурно осмысляют иногда *пук стихов* у Вяземского («Спасителя рождением...», 1814; «Того-сего», 1824), Пушкина («К сестре», 1817) и Дельвига («К Шульгину», 1817), отсылающий к строке *В подарок пук стихов* из послания Жуковского «К Батюшкову» (1812). Но текстуальными или документальными свидетельствами (кроме озорной репутации арзамасцев) это как будто не подтверждается — в отличие от таких ясных

случаев (благодаря каламбуру и на соседнем глаголе), как в строках (предположительно Д. Д. Минаева; источник не установлен — А. Ж.): *Безут все, вас завидя издали, С тех пор как «пук стихов» вы издали.*

<sup>11</sup> Последней рифмы, но не последнего слова: заключительная строчка (*Совет Кондуктор... Ах!..*) остается незарифмованной ввиду смерти автора.

<sup>12</sup> Употребленная оба раза винительная (= именительная) форма этих двух лексем — единственная, благодаря нулевому окончанию, общая у них; остальные различаются местом ударения.

<sup>13</sup> Ее любителем был А. К. Толстой, самый знаменитый из авторов Козьмы Пруткова (но не «Незабудок», написанных Александром Жемчужниковым):

*Погодите вы, злодеи! Всех повешу за [муде] я!* («Бунт в Ватикане»; Толстой 2004: 267).

*Таирова поймали! Отечество, ликуй! Конец твоей печали — Ему отрежут нос!.. С осанкой благородной, Бродя средь наших стен, Таиров <...> Показывал нам [хрен? член?] <...> И вот велит он тайно Подсматривать везде, Не узрят ли случайно Хоть чьи-либо [муде] <...> «Скажите, вы ль тот дерзкий, — Все вместе вопиют, — Который дамам мерзкий Показывает [уд]?» <...> «Его без телескопа не узрят никогда, Затем, что он не [жопя], Прощайте, господа» («Ода на поимку Таирова»; Там же: 298–302).*

У Толстого часты и другие непристойные мотивы: целый сюжет с обнажением задницы («Сон Попова»), еще один вокруг кастрации (с упоминанием *мозолей*; «Бунт в Ватикане») и серия дефекационных (и иных) непристойностей в «Мудрости жизни», содержащей целую строфу о газах:

*Жилься докрасна в запоре, А поноса вспять не нудь. Замарав штаны малиной Иль продрав их назад, Их сымать не смей в гостиной... Если кто невольным звуком Огласит твой кабинет, Ты не вскакивай со стуком, Воскликая: «Много лет!»... От стола коль отлучиться Повелит тебе нужда, Перед дамами хвалиться Ты не должен никогда. Коль сосед болит утробой, Ты его не осуждай, Но болящему без злобы Корша ведомость подай... Всем девицам будь отрада, Рви в саду для них плоды, Не показывай им зада Без особенной нужды... Также было б очень гадко Перст в кулак себе совать Под предлогом, что загадка Им дается отгадать (Там же: 294–298).*

О ловленной рифмовке (стихотворных «обманках») в школьном фольклоре см.: *Лурье* 1998: 531–533; небольшую антологию стихов с так называемыми «скользкими» рифмами см.: *Борисов* 1994: 140–146.

<sup>14</sup> Надо сказать, что их литературный *esprit mal tourné* не составлял исключения среди современников. Ср.:



*Теперь, о Клио, понимаю, Как их [е...!] С тоскою в сердце прилагаю  
Здесь 2 рубли («М. Н. Лонгинову»).*

*В ней, куда чин стяжаешь, Изумя Европу, Рожу калом измара-  
ешь А не то, что [жопу] («Не толкуй об обезьяне...»).*

*Понятен зов твой сердобольный И для отцов и для детей: С ба-  
зара — храм искусств угольный, Ты с переулка — дом б[.....] («Понятен  
зов твой сердобольный...»).*

*Да, у нас на месте лобном, На народной площади, Калачи так  
славно сдобны, Что наешься и — [перди] («Автору стихов “Безымен-  
ному критику”...»)*

[Фет 1959: 515, 522, 534, 505]

Ср., кстати, дефекационное снижение *незабудок*: *Запою я песню звез-  
дам, Вспомню лилий, незабудок, А потом замечу кстати, Что расстроил  
я желудок* («От германского поэта...»; 1865; Минаев 1947: 96; отзвук Прут-  
кова?).

У Фета скрытый — на этот раз фаллический — смысл усматривается  
в слове *пучок*: «В <...> стихотворении <...> “Язык цветов” <...> привлека[ется]  
внимание <...> к эротическому смыслу тайнописи «пучка», отчасти калам-  
бурной: *Мой пучок блестит росой* <...> *Я давно хочу с тобой Говорить  
пахучей рифмой*» [Ронен 2005: 230].

<sup>15</sup> Рассказывая о происхождении названия знаменитой «Вампуки,  
невесты африканской, образцовой во всех отношениях оперы» (1909),  
М. Н. Волконский указал на анекдот о том, как воспитанницы Смольно-  
го института, приветствуя принца Ольденбургского, спели ему на мотив  
из Мейербера: *Вам пук, вам пук, вам пук цветов подносим...*, и одна дама  
приняла словосочетание *вам пук* за имя собственное (см. Гнедич 2000:  
221–222; гл. 26: «Мои воскресенья <...> Рождение “Вампуки”»).

До наших времен дожила одна из вариаций на эту тему, распевавшаяся  
(по свидетельству Дмитрия Быкова, электронное письмо от 26.07.12)  
артекскими пионерами и в XXI в.:

*Мы пи-, мы пи-, мы пионеры Юга, Нас ра-, нас ра-, нас радует  
весна. Нас сы-, нас сы-, нас сытно накормили И вы-, и вы-, и вывели  
гулять. На са-, на са-, на самом солнцепеке Мы пук, мы пук, мы пук  
цветов сорвем. Ножо-, ножо-, ножом мы их подрежем И ба-, и ба-, и ба-  
бушке несем.*

Ср. также: *Под жо... под жо... Под желтеньким листочком Мы пук...  
мы пук... Мы пук цветов нарвали, Мы пер... мы пер... Мы перли чемодан*  
[Лурье 1998: 535].

В детской субкультуре издавна бытует множество аналогичных песе-  
нок с ловленными зачинами.

## ЗЕРКАЛО ИЛИ ТРЕЛЬЯЖ? («Перед зеркалом» Ходасевича)

Стихотворение Владислава Ходасевича «Перед зеркалом» (далее: ПЗ) — один из тех поэтических шедевров, загадки которых занимают тебя постоянно, а планомерному решению поддаются плохо. Разгадка иногда приходит внезапно, при встрече с посторонним на первый взгляд материалом.

### ПЕРЕД ЗЕРКАЛОМ

*Nel mezzo del cammin di nostra vita*

Я, я, я. Что за дикое слово!  
Неужели вон тот — это я?  
Разве мама любила такого,  
Желто-серого, полуседого  
И всезнающего, как змея?

Разве мальчик, в Останкине летом  
Танцевавший на дачных балах, —  
Это я, тот, кто каждым ответом  
Желторотым внушает поэтам  
Отвращение, злобу и страх?

Разве тот, кто в полночные споры  
Всю мальчишечью вкладывал прыть, —  
Это я, тот же самый, который  
На трагические разговоры  
Научился молчать и шутить?

Впрочем — так и всегда на середине  
Рокового земного пути:  
От ничтожной причины — к причине,

А глядишь — заплутался в пустыне,  
И своих же следов не найти.

Да, меня не пантера прыжками  
На парижский чердак загнала.  
И Виргилия нет за плечами, —  
Только есть одиночество — в раме  
Говорящего правду стекла.

18–23 июля 1924, Париж  
(опубл. 1925)

Букет запоминающихся раз и навсегда эффектов ПЗ известен. Это экзистенциальный кризис среднего возраста и расщепления личности, его литературные проекции и подчеркнуто бытовое словесное оформление (*неужели вон тот...? разве...? разве...?*), метаязыковая проблематизация слова я и остраненное описание себя как *желто-серого*. За целостный анализ стихотворения я здесь не возьмусь, а сосредоточусь на осмыслении одного неожиданного претекста. В интересах объективности (и занимательности) изложения называть его я пока не буду, условно обозначив его как ПТ. Текст это более длинный, чем ПЗ, прозаический, принадлежащий автору для Ходасевича авторитетному и посвященный если не той же самой теме, то достаточно близкой: речь в нем тоже идет об экзистенциальном кризисе, о проблематизации слова и собственной идентичности, о возрастных переменах и о поиске истины, но все это подано в более радикальном — летальном — ракурсе, тогда как в ПЗ до физической смерти дело не доходит.

Сличение двух текстов обнаруживает поразительные сходства, продемонстрировать которые мне представляется разумным в три раунда: начать с множества самых общих совпадений, не обязательно свидетельствующих о существенной межтекстовой связи, перейти затем к более закономерным и непосредственным соответствиям, чтобы закончить практически бесспорными заимствованиями.

## I

Первый круг переключек составят довольно точные лексико-семантические сходства, доля которых в стихотворении так велика, как если бы Ходасевич почерпнул чуть ли не весь его словарь из ПТ<sup>1</sup> (если не считать группы лексем, отчетливо восходящих к иным литературным и житейским текстам: *пустыня, пантера, Виргилий, Останкино, дачный, парижский, чердак...*<sup>2</sup>).

Таковы, например, в порядке появления в ПЗ, слова:

ДИКИЙ: <...> чувствует <...> этот вкус во рту, и ему что-то **дико** представляется в том, что он при этом может радоваться.

МАМА<sup>3</sup>: <...> мы разорвали портфель у отца, и нас наказали, а **мама** принесла пирожки. И опять останавливалось на детстве, и <...> было больно, и он старался отогнать и думать о другом.

ЛЮБИТЬ: [Он] был сотоварищ собравшихся господ, и все **любили** его.

ТАНЦЕВАТЬ: [Он] вообще **танцевал** <...> [позднее] он уже **танцевал** как исключение. Он **танцевал** уже в том смысле, что <...> если дело коснется **танцев**, то могу доказать, что в этом роде я могу лучше других. Так, он изредка в конце вечера **танцевал** с <...> и преимущественно во время этих **танцев** и победил [ее] <...> Один раз у них был даже вечер, **танцевали** <...> Было лучшее общество, и [он] **танцевал**...<sup>4</sup>

ОТВЕТ (РАЗГОВОР, ВНУШАТЬ): <...> вопросы, требующие определенные вперед и, очевидно, ненужные **ответы** <...> Опять пошли <...> **разговоры** <...> и **ответы** с таким значительным видом <...> который **внушал**, что вы, мол...

ВНУШАТЬ, ОТВРАЩЕНИЕ: <...> поступки, которые прежде представлялись ему большими гадостями и **внушали** ему **отвращение**; был таким же <...> приличным <...> и **внушающим** общее уважение.

ЖЕЛТЫЙ, СЕДОЙ, ПОЛУ-, ВСЕГДА: Мертвец лежал <...> как **всегда** лежат мертвецы <...> **навсегда** согнувшеюся головой на подушке, и выставлял, как **всегда** выставляют мертвецы, свой **желтый** восковой лоб; Ему хотелось, чтоб его приласкали <...> как ласкают и утешают **детей**. Он знал, что <...> у него **седоющая** борода и что потому это невозможно; но ему все-таки хотелось этого; Тупая тоска, которую он испытывал в **полуусыпленном** состоянии...

МАЛЬЧИК: Он не был заискивающим ни **мальчиком**, ни потом взрослым человеком; <...> которого он знал так близко, сначала веселым **мальчиком**, школьником, потом взрослым партнером; Глаза у него были и заплаканные и такие, какие бывают у нечистых **мальчиков** в тринадцать — четырнадцать лет. **Мальчик** <...> стал сурово и стыдливо морщиться <...> оставался **мальчик-гимназист**, предмет раздора <...> **мальчик** <...> учился недурно.

ЗЛОБА, СТРАХ, ВСЕГДА: <...> болезненно поразило [его], вызвав в нем чувство <...> **злости** на этого равнодушного <...> доктора; И он **злился** <...> на людей, делавших ему неприятности и убивающих его, и чувствовал, как эта **злоба** убивает его; И совет <...> только усугубил сомнение и **страх** <...> Не может же быть, чтоб все **всегда** были обречены на этот ужасный **страх**; Все та же боль, все тот же **страх**; Он искал своего прежнего привычного **страха** смерти и не находил его.

СПОР: <...> не вступив сначала в **спор**, не принимал в нем участия; Не было вопроса о жизни [его], а был **спор** между <...> И **спор**

этот <...> доктор блестящим образом разрешил <...> они не соглашались, противоречили, он **спорил**, сердился...

**РАЗГОВОР, ОТМАЛЧИВАТЬСЯ:** <...> и зашел **разговор** о знаменитом красовском деле; После разных **разговоров** о подробностях действительно ужасных физических страданий; Большинство предметов **разговора** между мужем и женой <...> И сколько [он] ни навел после [его] на **разговор** о его внешнем виде [тот] **отмалчивался**; И он шел в <...>, отгоняя от себя всякие сомнения; вступал в **разговоры** с товарищами <...> произносил известные **слова** и начинал дело; Опять пошли <...> значительные **разговоры** <...> Начался **разговор** об изяществе и реальности ее игры, — тот самый **разговор**, который **всегда** бывает один и тот же <...> В середине **разговора** [тот] взглянул на [него] и **замолк**. Другие взглянули и **замолкли** <...> Надо было как-нибудь прервать это **молчание**. Никто не решался, и всем становилось **страшно**, что вдруг нарушится как-нибудь приличная ложь, и ясно будет всем то, что есть. Лиза первая решилась. Она прервала **молчанье**.

**ШУТИТЬ:** <...> иногда позволял себе, как бы **шутя**, смешивать человеческое и служебное отношения; приятели начинали дружески **подшучивать** над его мнительностью, как будто то <...> **страшное** <...> есть самый приятный предмет для **шутки**.

**ВСЕГДА:** <...> самый факт смерти близкого знакомого вызвал <...> **как всегда**, чувство радости о том, что умер он, а не я; Лицо <...> и вся худая фигура во фраке имела, **как всегда**, изящную торжественность, и эта торжественность, **всегда** противоречащая характеру игривости <...> здесь имела особенную соль; вошел, **как всегда** это бывает, с недоумением о том, что ему там надо будет делать; но в общественных он был <...> **всегда** добродушен, приличен; так что в общем он **всегда** был в выигрыше.

**С(Е)РЕДИНА:** Он был не такой холодный и аккуратный, как старший, и не такой отчаянный, как меньшой. Он был **середина** между ними — умный, живой, приятный и приличный человек; Но вдруг в **середине** боль в боку <...> начинала свое сосущее дело.

**ЗЕМНОЙ/ЗЕМЛЯ:** <...> **одинокства**, полное которого не могло быть нигде: ни на дне моря, ни в **земле**.

**НИЧТОЖНЫЙ:** — Что, у него было состояние? — Кажется, что-то очень небольшое у жены. Но что-то **ничтожное**.

**ПРИЧИНА:** Жена **без всяких поводов** <...> начала нарушать приятность и приличие жизни: она **без всякой причины** ревновала его <...> и делала ему неприятные и грубые сцены; Он искал **причину**; и находил ее в бронзовом украшении альбома, отогнутом на краю.

**ЗАПУТАТЬСЯ/ПУТАТЬСЯ:** <...> не переставая перебирал все <...> стараясь все эти **запутанные**, неясные научные слова пере-

сти на простой язык; Но тут как раз так случилось, что <...> вышла какая-то **путаница**; Приятель <...> еще больше **спутал** [его] и усилил его сомнение; И товарищи и подчиненные с удивлением <...> видели, что он <...> **путался**, делал ошибки; ложь эта, окружающая его, так **путалась**, что уж трудно было разобрать что-нибудь.

**СЛЕДЫ**: Все увлечения детства и молодости прошли для него, не оставив больших **следов**.

**НАЙТИ/ИСКАТЬ**: И он призывал <...> на место этой мысли другие мысли, в надежде **найти** в них опору; <...> стал исполнять предписания и в исполнении этом **нашел** утешение на первое время; И, спасаясь от этого состояния, [он] **искал** утешения, других ширм, и другие ширмы являлись и на короткое время как будто спасали его; Он **искал причину**: и **находил** ее в бронзовом украшении альбома, отогнутом на краю...; Он **искал** своего прежнего привычного **страха** смерти и **не находил** его.

**ПЛЕЧИ**: С тех пор [он] стал иногда звать [его] и заставлял его держать себе на **плечах** ноги и любил говорить с ним.

**ОДИНОЧЕСТВО**: И, лежа почти все время лицом к стене, он **одиноко** страдал все те же неразрешающиеся страдания и **одиноко** думал все ту же неразрешающуюся думу; В последнее время того **одиночества**, в котором он находился, лежа лицом к спинке дивана, того **одиночества** среди многолюдного города и своих многочисленных знакомых и семьи, — **одиночества**, полнее которого не могло быть нигде: ни на дне моря, ни в **земле**, — последнее время этого **страшного одиночества** [он] жил **только** воображением в прошедшем.

**РАМА**: <...> оступился и упал, но <...> удержался, только боком стукнулся об ручку **рамы**.

**ГОВОРИТЬ**: Он болел уже несколько недель; **говорили**, что болезнь его неизлечима.

Некоторые из запотоколированных соответствий не особенно красноречивы, — те же слова могут встретиться в любом тексте, да и в ПТ употреблены в контекстах и конструкциях, не особенно релевантных для ПЗ. Но многие переключки с ПЗ вполне осмысленны, особенно когда на коротком отрезке текста ПТ их, как это часто бывает, оказывается сразу несколько.

## II

Несмотря на старательные купюры в цитатах, большинство читателей, конечно, давно поняли, что ПТ — это «Смерть Ивана Ильича» Л. Н. Толстого (1886; *далее СИИ*). В этом свете даже самые, казалось

бы, случайные словесные параллели обретают релевантность. Так, *рама* в одном из последних примеров из СИИ — рама гардины, а не зеркала, но в каком-то смысле она действительно обрамляет жизнь/личность героя, поскольку именно она становится первым толчком к его болезни, смерти и духовному перерождению. Аналогичным образом *плечи* в СИИ принадлежат Герасиму, а не герою, и фигура Вергилия за ними вроде бы не просматривается, но, с другой стороны, именно Герасим играет в СИИ роль единственного настоящего помощника героя и, если угодно, его проводника в иной мир, ценного именно исправным подставлением своих плеч. Тем более осмысленными на таком фоне оказываются остальные переключки, в чем легко убедиться, заново пробежав их глазами.

Дело, конечно, в том, что тематически тексты во многом сходны. Хотя в СИИ, в отличие от ПЗ, речь идет о реальной смерти, но ситуация морального тупика и поисков новой истины о себе налицо в обоих. Общий тематический комплекс естественно проявляется и в достаточно наглядных словесных и мотивных параллелях. Продолжим наш список.

ЗЕРКАЛО/СТЕКЛО<sup>5</sup>: — Что, переменялся? — Да... есть перемена. — И сколько Иван Ильич ни наводил после шурина на **разговор** о его внешнем виде, шурина **отмалчивался** <...> Иван Ильич <...> стал смотреться в **зеркало** — прямо, потом сбоку. Взял свой портрет <...> сличил <...> с тем, что он видел в **зеркале**. Перемена была огромная; Он с отдыхом умыл руки, лицо <...> и посмотрел в **зеркало**. Ему **страшно** стало.

ПРАВДА (ИСТИНА), НЕУЖЕЛИ: **Правда** было то, что ссоры теперь начинались от него; <...> и он столбенел, огонь тух в глазах, и он начинал опять спрашивать себя: «**Неужели** только она **правда**?» <...> «И **правда**, что здесь, на этой гардине, я, как на штурме, потерял жизнь. **Неужели**?..»; Что это? **Неужели правда**, что смерть? И внутренний голос **отвечал: да, правда**. Иван Ильич смотрит на доктора с выражением вопроса: «**Неужели** никогда не станешь тебе стыдно врать?»; <...> каждое их **слово** подтверждало для него ужасную **истину**, открывшуюся ему ночью...; Доктор **оговорил**, что страдания его физические ужасны, и это была **правда**; Ему пришло в голову, что то, что ему представлялось прежде совершенной невозможностью, то, что он прожил свою жизнь не так, как должно было, что это могло быть **правда**.

Семантическая связь слов *правда* и *неужели* очевидна, но, как *правда* появляется в СИИ иногда без *неужели*, так и *неужели* встречается отдельно от *правды*:

НЕУЖЕЛИ: — Господа! <...> Иван Ильич-то умер. — **Неужели?**; Этот случай испугал его. **Неужели** я так умственно ослабел? — сказал он себе; Так где же я буду, когда меня не будет? **Неужели** смерть?; **Неужели** смерть? Опять на него нашел ужас.

Идея «последней правды», завершающая ПЗ, подспудно проходит через все стихотворение, открывающееся проблематизацией «дикого слова я» и настойчиво разрабатывающее метаязыковую тематику, ср. слова: *ответом, поэтам, споры, разговоры, молчать, шутить, говорящего*<sup>6</sup>. Некоторые соответствующие параллели из СИИ приведены выше, теперь стоит сказать, что слово *слово* встречается там более десятка раз, причем систематически в инвариантном толстовском повороте «лживости слов», сквозь которые лишь с приближением неизбежной смерти проглядывает правда.

СЛОВО: Все происходило с чистыми руками, в чистых рубашках, с французскими **словами** и <...> с одобрением высоко стоящих людей; Иван Ильич чувствовал, что <...> ему стоит только написать известные **слова** на бумаге с заголовком, и этого <...> самодовольного человека приведут к нему в качестве обвиняемого; <...> он <...> перебирал все, что **говорил** доктор, стараясь все эти **запутанные**, неясные научные **слова** перевести на простой язык и прочесть в них **ответ** <...> очень ли плохо мне, или еще ничего; И он <...> вступал в **разговоры** с товарищами <...> произносил известные **слова** и начинал дело. Но <...> боль в боку, не обращая никакого внимания на период развития дела, начинала свое сосущее дело; Когда он увидел утром лакея, потом жену, потом дочь, потом доктора, — каждое их движение, каждое их **слово** подтверждало для него ужасную **истину**, открывшуюся ему ночью <...> ужасный огромный **обман**, закрывающий и жизнь и смерть; Кончено! — сказал кто-то над ним. Он услышал эти **слова** и повторил их в своей душе. «Кончена смерть, — сказал он себе».

### III

Мотивный кластер «слово/зеркало/неужели/правда» явно связывает два текста, но в принципе связь эта может объясняться типологически — как закономерное структурное сходство, определяющееся общностью экзистенциальной темы, а не генетически — прямым текстуальным родством. В пользу последнего говорят, однако, совершенно уже детальные поверхностные переклички, к которым мы и перейдем.



РАЗВЕ МАМА...: В глубине души Иван Ильич знал, что он умирает, но <...> никак не мог понять этого. **Тот** пример силлогизма, которому он учился в логике Кизеветера: Кай — человек, люди смертны, потому Кай смертен, казался ему во всю его жизнь правильным только по отношению к Каю, но никак не к нему. То был Кай-человек, вообще человек, и это было совершенно справедливо; но **он был не** Кай и не вообще человек, а **он всегда был** совсем, совсем особенное от всех других существо; **он был Ваня с мама**, с папа, с Митей и Володей, с игрушками, кучером, с няней, потом с Катенькой, со всеми радостями, горестями, восторгами детства, юности, молодости. **Разве** для Кая **был тот** запах кожаного с полосками мячика, который **так любил** Ваня! **Разве** Кай целовал **так** руку матери и **разве** для Кая **так** шуршал шелк складок платья матери? **Разве** он бунтовал за пирожки в Правоведении? **Разве** Кай **так был** влюблен? **Разве** Кай **так** мог вести заседание? И Кай точно смертен, и ему правильно умирать, но **мне, Ване**, Ивану Ильичу, со всеми моими чувствами, мыслями, — мне это другое дело <...> Это было бы слишком ужасно...

Многослойное смысловое и словесное родство этого знаменитого пассажа с ПЗ очевидно: тут и упорный отказ от осознания своего реального состояния, и настойчивое *разве*<sup>7</sup>, и дважды упомянутая мать, и мотивы беззаботного детства и юности, и ряд других (выделенных мной) слов, включая служебные, но очень характерные повторяющиеся по несколько раз *так* (ср. в ПЗ *такой*) и *тот*. Анафорическое *разве* (проходящее в ПЗ трижды, а в СИИ шесть раз) образует, вместе с близким ему по смыслу и речевой роли *неужели* (примеры см. выше), основу риторико-мелодической композиции ПЗ, включающей еще несколько подобных слов, которые придают тексту характер возбужденного диалога с воображаемым собеседником, каковым по сути является второе, отвергаемое «я» говорящего: *Что за — Неужели — Разве — Разве — Разве — Впрочем — А глядишь — Да...* В сочетании с прочими мотивными и словесными перекличками этот кластер представляется окончательным доказательством непосредственной опоры Ходасевича на толстовский текст.

Разумеется, СИИ не может претендовать на роль единственного источника ПЗ. Примечательна, в частности, перекличка ПЗ с «Унижением» Блока (1911/1913)<sup>8</sup>, которое написано тем же размером (АнЗмж) и тоже развертывает серию *разве*:

*Разве* дом этот — дом в самом деле? *Разве* так суждено меж людьми? *Разве* рад я сегодняшней встрече? <...> (*Разве* это мы звали любовью?),

которая тоже восходит к прозаическому претексту:

Ср. в «Записках из подполья» Ф. М. Достоевского: «Разве эдак любят?», «Разве эдак человек с человеком сходиться должны?»

[Блок 1997: 601; коммент. С. Ю. Ясенского и С. Н. Быстрова]

В пользу релевантности блоковского стихотворения для ПЗ говорят также: сочетание *разве* с разговором о любви (ср.: **Разве** *мама любила такого..?*), общий цветовой мотив (*Желтый зимний закат за окном*) и эмфатическое выделение местоименных слов *это* и *так*<sup>2</sup>. Однако модус проблематизации привычных категорий там все-таки иной: у Блока (и Достоевского) под вопрос ставятся отношения между героями, но не сама их идентичность.

Более сходен с ПЗ в этом отношении другой хрестоматийный прозаический пассаж — рассуждение гончаровского Обломова о его принципиальном отличии от *другого*. Прочитую лишь фрагмент с пятью *разве*:

Я «другой»? Да **разве** я мечтаю, **разве** работаю? Мало ем, что ли? Худошав или жалок на вид? **Разве** недостает мне чего-нибудь? Кажется, подать, сделать — есть кому! Я ни разу не натянул себе чулок на ноги, как живу, слава богу! Стану ли я беспокоиться? Из чего мне? И кому я это говорю? Не ты ли с детства ходил за мной? Ты все это знаешь, видел, что я воспитан нежно <...> Так как же это у тебя достало духу равнять меня с другими? **Разве** у меня такое здоровье, как у этих «других»? **Разве** я могу все это делать и перенести? (часть 1, гл. VIII).

Эмфатическое *разве*, во всех трех текстах (ПЗ, СИИ, «Обломове») неотлучно сопутствующее уязвленному отстаиванию собственной уникальности, по-видимому, глубинным образом присуще такой психологической ситуации. Что же касается того, что Обломов разговаривает не сам с собой, а с Захаром, то ведь эта пара образует своего рода симбиотическое единство, проявляющееся, в частности, в раннем проведении мотива «другой» — предвестии рассмотренной выше сцены.

Чем же я виноват, что клопы на свете есть? — сказал [Захар] с наивным удивлением <...> — **Разве** я их выдумал? <...> Этой твари, что мышей, что кошек, что клопов, везде много. — Как же у **других** не бывает ни моли, ни клопов? <...> — Как это? Всякий день перебирай все углы? <...> Да **что ж это за жизнь?** <...> — Отчего ж у **других** чисто? <...> — А где немцы сору возьмут <...> У них и корка зря не валяется: наделают сухариков, да с пивом и выпьют!.. (часть 1, гл. I).

Опять-таки отметим употребление по соседству с другим оборотом с *разве...? и что за...?*<sup>10</sup>

#### IV

Естественно задаться вопросом о знакомстве Ходасевича с толстовской повестью (кстати, опубликованной в год его рождения) и степени интереса к ней. Его общая начитанность не вызывает сомнений, но в 1920 г. он обратил на Толстого особое внимание:

В конце 1920 года, в Петербурге, перечитывал я Толстого. Я начал с «Анны Карениной», перешел к «Крейцеровой сонате», потом к **«Смерти Ивана Ильича»**, «Холстомеру», «Хозяину и работнику».

[Ходасевич 1991: 241]

Одним из побочных результатов этого стала статья «Об Анненском» (1921, 1922, 1935; см.: Ходасевич 1991: 451–458), с первым вариантом которой (см.: Ходасевич 1990: 318–333) Ходасевич выступил в петербургском Доме искусств на вечере, посвященном памяти И. Ф. Анненского, 14 декабря 1921 г., то есть всего год спустя после перечитывания Толстого<sup>11</sup>. Вся статья построена на систематическом сопоставлении Анненского с заглавным героем СИИ, — сопоставлении настолько кощунственном (тем более что кончается оно нелестно для поэта), что при ее републикации [Ходасевич 1982: 129–141] составительница сборника и бывшая жена автора Н. Н. Берберова сочла необходимым сделать как бы извиняющее примечание:

Ходасевич неслучайно любил сопоставлять противоположности, и «сравнивал» Анненского с Иваном Ильичом, он делал то, что часто делал и в своих писаниях, и в жизни: Державин и Чехов — один из примеров...

[Там же: 341]

Сравнивает он их по линии отношения к смерти и в конце концов отдает предпочтение Ивану Ильичу, потому что тот в момент смерти сумел чудесно преодолеть ее верой. Толстовская повесть — и на самом видном месте весь пассаж о Кае-человеке [Ходасевич 1990: 321–322; Ходасевич 1991: 453] — цитируется и обсуждается очень детально. Таким образом, всего за несколько лет до создания ПЗ Ходасевич пристально обдумывал СИИ, причем именно в плане соотношения с опытом поэта, а завершается статья двумя абзацами, более или менее напрямую предвещающими ПЗ:

Но вот — жизнь вдруг озаряется, понятая по-новому; старое «я» распадается, вместе с ним распадается и смерть <...> Поэтому и смерть становится чиста тоже. Это и есть очищение, катарсис, то, что внутренне завершает и преобразует **трагедию**, давая ей смысл религиозного действия <...> Оно наступает иногда очень поздно, но никогда не «слишком поздно». Так было с Иваном Ильичом.

Драма есть тот же ужас человеческой жизни, только не получающий своего очищающего разрешения <...> занавес падает раньше, чем герои успели предстать зрителю преображенными. Драма ужаснее **трагедии**, потому что застывает в ужасе, потому что она *безысходна* <...> [Д]рама, развернутая в его поэзии, останавливается на ужасе — **перед** бессмысленным кривлянием жизни и бессмысленным смрадом смерти. Это — ужас двух **зеркал**, отражающих пустоту друг друга<sup>12</sup>.

К Анненскому Ходасевич относился критически с самого начала, еще двадцатилетним юношей написав о только что вышедшей книге его статей:

«Книга отражений» [1906] — ряд разрозненных, ничем между собою не связанных статей, дающих некоторое представление о том, что может сказать г. Анненский о Гоголе, Достоевском, Л. Толстом, Чехове, но совершенно не объединенных между собою общей мыслью, словно тетрадь ученических сочинений. Быть может, статьи г. Анненского и были бы интересны лет 10–15 тому назад, а теперь они кажутся слишком запоздалыми<sup>13</sup>.

Полтора, а затем три десятка лет спустя в двух вариантах юбилейной оценки Анненского общий тон уважительнее, но критическая установка налицо. В ПЗ, однако, ситуация радикально иная. В сущности, там от первого лица воспроизведена не получающая разрешения драма, ранее рассматривавшаяся в третьем — на примере Анненского. Хорошо известен резкий перелом в сторону мрачной безысходности, наступивший у Ходасевича после эмиграции из СССР и отразившийся в «Европейской ночи» (1927), куда вошло и ПЗ<sup>14</sup>. Но нас здесь будет интересовать не он, а тот претекст к ПЗ, каковым оказываются — в свете статьи «Об Анненском» — стихи этого поэта.

## V

Ведь главное отличие Анненского от Ивана Ильича — это то, что он рефлектирующий поэт, способный осознавать и сознательно воплощать различие между двумя «я» человека.

[Иван Ильич] прав, Каю действительно «правильно умирать», потому что он — абстракция, фикция, **ничто** и **никто**. Ивана же Ильича отличают от Кая его «чувства и мысли», то есть его личность <...> единственное не общее, не абстрактное, что есть у Ивана Ильича. И эта личность не может, не должна умереть: она — единственная реальность в **пустыне** абстракций <...> единственная зацепка за бессмертие.

Чего не додумал Иван Ильич, то знал Анненский. Знал, что никаким директорством, никаким бытом и даже никакой филологией от смерти по-настоящему не загордиться <...> Только над **истинным его «я»**, над тем, что отображается в «чувствах и мыслях», над личностью — у нее как будто нет власти. И он находил реальное, осязаемое **отражение** и утверждение личности — в поэзии. Тот, **чье лицо он видел**, подходя к **зеркалу**, был директор гимназии, смертный **никто**. Тот, **чье лицо отражалось в поэзии**, был бессмертный **некто**. Ник. Т-о — *никто* — есть безличный действительный статский советник, которым, как видимой оболочкой, прикрыт невидимый **некто**. Этот свой псевдоним, под которым он печатал стихи, Анненский рассматривал как перевод <...> того самого псевдонима, под которым Одиссей скрыл от циклопа Полифема свое **истинное** имя, свою **подлинную** личность, своего **некто**. Поэзия была для него закланием страшного Полифема — смерти.

[Ходасевич 1991: 453]

В своей статье Ходасевич рассматривает ряд стихотворений Анненского, свидетельствующих об общей безысходности его взгляда на мир. Мы пойдем дальше и постараемся выявить тексты, родственные ключевым мотивам ПЗ и, возможно, послужившие их прототипами, если не прямыми источниками. Приводимые ниже фрагменты часто совмещают сразу несколько характерных параллелей к ПЗ (и СИИ); для удобства сопоставлений соответствующие слова выделяются жирным шрифтом; стихи цитируются курсивом в строчку, курсивные же выделения оригинала даются, напротив, прямым шрифтом.

**Я/НЕ-Я, ДВОЙНИЧЕСТВО, ЗЕРКАЛО, ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ:** *В квартире прибрано. Белеют зеркала. Как конь попоною, одет рояль забытый: **На консультации вчера здесь Смерть была** И дверь после себя оставила открытой <...> В недоумении открыл я мертвеца... **Сказать, что это я... весь этот ужас тела... Иль Тайна бытия уж населить успела** Приют покинутый **всем чуждого лица?** («У гроба»); **Не я, и не он, и не ты, И то же, что я, и не то же: Так были мы где-то похожи, Что наши смешались черты <...> Но чем я глядел неустанней, Тем ярче себя ж узнавал <...> Когда наконец нас***

разлучат, **Каким же я буду один?** («Двойник»); **Откинув докучную маску,** Не чувствуя уз бытия, В какую волшебную сказку Вольется свободное я! <...> О царь Недоступного Света, Отец моего бытия, **Открой же хоть сердцу поэта, Которое создал ты я** («Который?»); И нет конца и нет начала Тебе, тоскующее я («Листы»); Я полюбил безумный твой порыв, Но **быть тобой и мной нельзя же сразу** <...> Пусть только бы в круженье бытия Не вышло так, что этот дух влюбленный, **Мой брат и маг не оказался я В ничтожестве слегка лишь подновленный** («Другому»); А где-то там мнутся средь огня **Такие ж я,** без счета и названья, И **что-то** молодое **за меня** Кончается в тоске существованье («Гармония»); Объявление в черной **раме:** Несомненно, что **я умер,** И, увы! не в мелодраме. **Шаг родных так осторожен,** Будто все еще я болен <...> **Если что-нибудь осталось От того, что было мною** («Зимний сон»); Развивишься, **волос поредел,** Когда я **молод был,** За столькож жить **мой ум хотел,** **Что сам я** жить забыл («Развивишься, волос поредел...»); И грани ль ширишь бытия Иль **формы вымыслом ты множишь,** Но в самом **Я от глаз Не Я Ты** **никуда уйти не можешь** («Поэту»).

МЕТАЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ ВНИМАНИЕ К СЛОВАМ И МЕЛЬЧАЙШИМ ЕДИНИЦАМ РЕЧИ, ИХ СТРАННОЙ СЕМАТИКЕ И ФОНЕТИКЕ: Кончилась яркая чара <...> **Кончилась? Жалкое слово, Жалкого слова не трать:** Скоро в **остатках** **былого Я** и сквозь дым **разберусь** <...> Солнце за гарью тумана **Желто,** как вставший больной («Пробуждение»); **Я** **завожусь** на тридцать лет, **Чтоб жить,** мучительно **дробя** Лучи от призрачных планет **На «да» и «нет», на «ах!» и «бя»** <...> И **был бы,** верно, **я** **поэт,** Когда бы **выдумал себя** <...> Когда б не **пиль да не тубо,** **Да не тю-тю** после **бо-бо!..** («Человек. Сонет»); У раздумий **беззвучны слова,** Как искать их люблю в тишине я! («Рабочая корзинка»); И, вещих снов **иероглифы** раскрыв, Узорную пишу я четко **фразу** («Другому»); Есть **слова** — их дыханье, что цвет, Так же нежно и **бело-тревожно,** Но меж них ни печальнее нет, Ни нежнее тебя, **невозможно.** Не познав, я в тебе уж **любил** Эти в бархат ушедшие **звуки** <...> **Этих вз, этих вз,** **этих эм** Различить я сумел дуновенья <...> Если **слово за словом,** что цвет, Упадает, **белея** тревожно, Не печальных меж павшими нет, Но **люблю я** одно — **невозможно** («Невозможно»); **Желтый,** в дешевом издании, Будто я вижу роман <...> **Слов непонятных** течение Было мне музыкой сфер... Где ожидал столкновения **Ваших особенных р...** <...> Милое, **тихо-печальное,** Все это в сердце живет... («Сестре»); Тоска глядеть, как сходит глянец с благ, И **знать,** что все ж **вконец не опротивят,** Но горе тем, **кто слышит, как в словах** Заигранные клавиши **фальшивят** («К портрету»); **Явиться** ль гостем на пиру <...> **Сгорать** ли

мне в ночи немой <...> Но чтоб уйти, как в лоно вод... («Три слова»); **Какой кошмар!** Всё та же **повесть**... И **кто**, злодей, ее снизал? Опять там не пускали совесть На **зеркала** воищёных зал <...> Так хорошо побыть **без слов**; Когда до капли оцет допит... Цикада жадная часов, Зачем твой бег меня торопит? Всё знаю — ты **права** опять, **Права**, без устали токуя... Но **прав** и я, — и дай мне спать, Пока во сне еще **не лгу я** («Бессонные ночи»).

ЖЕЛТОЕ, СЕРОЕ, СЕДОЕ, ДВУСОСТАВНЫЕ (ЧАСТО НЕГАТИВНЫЕ) ПРИЛАГАТЕЛЬНЫЕ: **Это** — лунная ночь невозможного сна, Так уныла, **желта и больна** В облаках театральных луна, Свет полос **запыленно-зеленых** На бумажных колеблетя кленах. **Это** — лунная ночь невозможной мечты. Но недвижны и **странны** черты: — **Это маска твоя или ты?** («Декорация»); На твоём **линяло-ветхом** небе **Желтых** туч томит меня развод <...> Знаешь что... я думал, что больнее Увидать **пустыми тайны слов**... («Ты опять со мной»); О, как я чувствую накопленное бремя **Отравленных** ночей и **грязно-бледных** дней! («Ямбы»); **Наперекор завистливой судьбе** И нищете **убого-слабодушной**, **Ты** памятник оставишь по себе, **Незыблемый, хоть сладостно-воздушный** («Другому»); Их не твой ли развёл и ущерб, На горелом пятне **желтосерп**, Ты, скиталец небес **празднодумый**, С иронической думой?.. («Месяц»); **Желтый** пар петербургской зимы, **Желтый** снег, облипающий плиты... **Я не знаю, где вы и где мы, Только знаю, что крепко мы слиты. Только** камни нам дал чародей, Да Неву **буро-желтого** цвета («Петербург»); Мне ль дали **пустые не серы?** Не тускло звенят бубенцы? Но ты-то **зачем** так глубоко **Двоишься, о сердце мое?** («Тоска миража»).

На фоне этого далеко не полного свода «предвестий» ПЗ, обнаруживающихся у Анненского, хорошо видны собственные находки Ходасевича, в частности оригинальное совмещение мотивов двоящегося «я», зеркала, странного слова и унылой желто-серости, относимой на этот раз к самому себе.

\* \* \*

Как было сказано, в задачи статьи не входил всесторонний анализ этого позднего шедевра Ходасевича. Не говоря о широком интертекстуальном фоне ПЗ, начиная с впрямую названного дантовского<sup>15</sup>, или, скажем, о работе поэта с 3-стопным анапестом и его семантическим ореолом<sup>16</sup>, а также с пятистрочной строфой AbAAb, как бы «оттягивающей конец»<sup>17</sup>, незатронутыми остались и интереснейшие проблемы, непосредственно примыкающие к рассмотренным. В част-

ности, характерная техника сплавления поэтической речи с разговорной (то ли детской, то ли внутренней, ср. *неужели, вон тот, тот самый* и т. п.) и с до неуклюжести деловой письменной (ср. *который* в вызывающей анжамбманной позиции), здесь вторящая остранению «я»<sup>18</sup> и находящаяся в общем русле ходасевичевских опытов по прививке классических начал к тем или иным дичкам<sup>19</sup>, и вообще целый слой инвариантных мотивов Ходасевича<sup>20</sup>. Нашей целью здесь было лишь показать, что экзистенциальное зеркало, отражающее драму лирического «я» Ходасевича, не одинарное, а — по меньшей мере — тройное, включающее как минимум еще две неназванные створки — толстовскую и анненсковскую<sup>21</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Вопросы литературы. 2011. № 6. С. 363–387.

За замечания и подсказки я признателен Михаилу Безродному, Н. А. Богомолу, Л. Г. Пановой, Ф. Б. Успенскому, Роберту Хьюзу и Н. Ю. Чалисовой.

<sup>1</sup> Вот примерный полнозначный лексикон ПЗ (56 слов):

*я дикое слово неужели разве мама любила желто-серого полуседого всезнающего змея мальчик Останкине летом танцевавший дачных балах ответом желторотым внушает поэтам отвращение злону страх полночные споры вкладывал прить трагические разговоры научился молчать шутить всегда середине рокового земного пути ничтожной причины глядишь заплутался пустыне следов найти пантера прыжками парижский чердак загнала Вергилия плечами одиночество раме правду стекла.*

Примерным этот список является потому, что в него не вошли присутствующие, конечно, и в ПТ слова типа *как, так, такой, каждый, тот, самый, свой, кто, который, что, весь, только, не, нет, есть*, не говоря о союзах и предлогах. Кроме того, некоторые ключевые слова, из числа общих с ПТ (например, *я-меня, разве, мальчик / мальчишечья, причина, разговоры / говорить, зеркало / стекло*), в ПЗ повторяются, что делает пропорцию еще более внушительной.

Всего в ПЗ 116 вхождений слов; для ПТ система Word дает более 16 000, число же разных полнозначных лексем, конечно, на порядок меньше, ввиду как общих свойств связного текста (закона Ципфа), так и особой установки автора ПТ на неприкрашенность стиля (например, слово *доктор* повторено 69 раз).



<sup>2</sup> Соответствующие комментарии (Н. А. Богомолова и Д. Б. Волчека) см.: *Ходасевич 1989*: 401–402.

<sup>3</sup> В стихах и прозе Ходасевича *мама* занимает заметное место; ср. в особенности стихотворение «Матери» (1910/1914).

<sup>4</sup> О танцах и балах в жизни юного Ходасевича см., в частности, в его очерке «Младенчество» [*Ходасевич 1991*: 259–262, 267].

<sup>5</sup> Лексическая метаморфоза заглавного *зеркала* в финальное *стекло* (в рамках зеркального замыкания) соответствует сюжетному движению от ненужных *разговоров* и *споров* к апофатическому откровению о последней правде. Такое честное стекло есть у Пушкина: *Ей в приданое дано Было зеркальце одно; Свойство зеркальце имело: Говорить оно умело <...> Свет мой, зеркальце! Скажи Да всю правду доложи <...> Ах ты, мерзкое стекло! Это врешь ты мне назло* («Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях»).

Но употребление *стекла* в качестве синонима *зеркала* может восходить (у знатока поэзии XVIII в.) к «Письму о пользе стекла...» Ломоносова (1752), где среди прочих ценных изделий из этого материала фигурирует и зеркало. Ломоносовское «стекло» иногда применяется для искусного приукрашивания реальности (например, в виде бисера для дам), но преобладают в «Письме...» строки о его служении истине, ср.:

*Из чистого Стекла мы пьем вино и пиво И видим в нем пример бесхитростных сердец; Кого лъзя видеть сквозь, тот подлинно не льстец. Стекло в напитках нам не может скрыть примесу; И чиста совесть рвет притворств гнилу завесу <...> Астроном весь свой век в бесплодном был труде, Запутан циклами, пока восстал Коперник, Презритель зависти и варварству соперник <...> Он циклы истинной Системой растерзал И правду точностью явлений доказал. Потом Гугениш, Кеплеры и Невтоны, Преломленных лучей в Стекле познав законы, Разумной подлинно уверили весь свет, Коперник что учил, сомнения в том нет <...> Стекло приводит нас чрез Оптику к сему, Прогнав глубокую неведения тьму! <...> Тогда о истине Стекло уверит нас...*

<sup>6</sup> Сюда можно добавить и слово *желторотым*, которое не только лексически и семантически переключается с автопортретом лирического «я» (в свое время тоже демонстрировавшего *мальчишечью прыть*, а ныне *желто-серого*), но и подключается к метаязыковому мотивному ряду своим корнем *рот*.

<sup>7</sup> *Разве* появляется уже в предыдущей главе V: *Разве не очевидно всем, кроме меня, что я умираю, и вопрос только в числе недель, дней — сейчас, может быть.*

<sup>8</sup> Это соотнесение намечено Е. Сошкиным (simon\_mag) в блоге <http://m-bezrodnyj.livejournal.com/186345.html>

<sup>9</sup> У Блока курсивом, в нашей цитате — прямым полужирным шрифтом.

<sup>10</sup> К потенциальной перекличке СИИ с «Обломовым» ср. сходство имен *Илья Ильич* и *Иван Ильич*.

<sup>11</sup> Она была опубликована Ходасевичем трижды: в сборнике «Феникс» (Кн. 1. М.: Костры, 1922. С. 122–136, с датой 13/ХІІ–1921), в берлинском журнале «Эпопея» (№ 3. Декабрь. С. 34–56; номер вышел в 1923 г.) и в парижской газете «Возрождение» (1935. № 3571. 14 марта). См. об этом комментарий Дж. Мальмстада и Р. Хьюза: *Ходасевич 1990*: 522. По-видимому, он придавал этой статье большое значение.

<sup>12</sup> Привожу текст 1935 г. (цит. по: *Ходасевич 1991*: 458), который лишь незначительно отличается от соответствующего места в предыдущих вариантах (ср.: *Ходасевич 1990*: 332–333).

<sup>13</sup> Впервые: Золотое руно. 1906. № 3. С. 137–138 (подпись *Сигурд*); см.: *Ходасевич 1990*: 21–22, 489.

Кстати, задолго до первой «Книги отражений» Анненский написал статью «Гончаров и его Обломов» (1892) [*Анненский 1979*: 251–269], где среди прочих аргументов в пользу идентификации с Обломовым его автора, а потому и читателя, упоминается приведенный эпизод: «Я много раз читал Обломова, и чем больше вчитывался в него, тем сам Обломов становился мне симпатичнее [ибо а]втор, по-моему, изображал человека ему симпатичного <...> Обломов эгоист <...> по наивному убеждению, что он человек особой породы <...> Люди должны его беречь, уважать, любить и все за него делать; это право его рождения, которое он наивно смешивает с правом личности. Вспомните *разговор с Захаром и упреки за то, что тот сравнил его с “другими”*» [*Там же*. С. 267–268; курсив мой. — А. Ж.].

<sup>14</sup> Из последних работ см.: *Kirilcuk 2002*; *Postoutenko 2002* (и в обеих — литературу вопроса). Об эволюции ходасевичевского лирического «я» см.: *Miller 1981*.

<sup>15</sup> А также петрарковского, — см. появившуюся уже после журнальной публикации данной работы статью *Панова 2012a*.

<sup>16</sup> Ореол этого размера — преимущественно напевный, с фольклорными и романтическими коннотациями, часто весенними, приподнятыми, и ПЗ скорее идет вразрез с ним. Однако говорной, аналитически раздумчивый тон ПЗ имеет в нем прецеденты. Прежде всего, это интонация, организуемая (квази)анапестическими вопросительными союзами в зачинах строк:

Некрасов: **Что ты жадно глядишь на дорогу** В стороне от веселых подруг? **Знать, забило сердечко тревогу** — Все лицо твоё вспыхнуло вдруг. **И зачем ты бежишь торопливо** За промчавшейся тройкой в след?.. («Тройка»); **Что тебе эта скорбь вопиющая,** Что тебе этот бедный народ? <...> **И к чему?..** Шелкоперов забавою Ты народное благо зовешь <...> Назови мне такую обитель, Я такого угла не видал, **Где бы сеятель твой и хранитель,** Где бы русский мужик не стонал? <...> Выдь на Волгу: **чей стон раздаётся Над великою русской рекой?** <...> Где народ, там и стон... Эх, сердечный! **Что же значит**

*твой стон бесконечный? Ты проснешься ль, исполненный сил, Иль, судеб повинясь закону, Все, что мог, ты уже совершил, — Создал песню, подобную стону, И духовно навеки почил?..* («Размышления у парадного подъезда»); *Неужели молчат славянину, Неужели жалеть кулака, Как Бернарди затянет «Лучину», Как пойдет Петипа трепака?.. Нет! где дело идет о народе...* («Балет»);

Фет: *Почему, как сидишь озаренной, Над работой пробор наклоня, Мне сдается, что круг благовонный Все к тебе приближает меня? Почему светлой речи значенья Я с таким затрудненьем ищу? Почему и простые реченья* Словно томную тайну шепчу? *Почему как горячее жало* Чуть заметно впивается в грудь? *Почему мне так воздуха мало, Что хотел бы глубоко вздохнуть?* («Почему?»);

Блок: *Неужели и страстная дума, Бесконечно земная волна, Затерявшись средь здешнего шума, Не исчерпает жизни до дна? Неужели в холодные сферы* С неразгаданной тайной земли Отошли и печали без меры, *И любовные сны отошли?* («Вечереющий день, догорая...»); *Что ж, пора приниматься за дело, За старинное дело свое. Неужели и жизнь отшумела, Отшумела, как платье твое?* («Превратила все в шутку сначала...»); *Иль опять это — стан половецкий И татарская буйная крепь? Не пожаром ли фески турецкой Забуянила дикая степь?* («Новая Америка»);

Анненский: *Уж не ты ль и колдуешь, жемчужный, Ты, кому остальные ненужны, Их не твой ли развел и ущерб, На горелом пятне желтосерп, Ты, скиталец небес празднодумый, С иронической думой?..* («Месяц»).

Разрабатывалась в этом размере и тема «я/лицо/маска/смерть», ср.:

Некрасов: *От работы и черной и трудной Отцветешь, не успевши расцветь <...> И в лице твоём, полном движенья, Полном жизни, — появится вдруг Выраженье тупого терпенья И бессмысленный, вечный испуг. И схоронят в сырую могилу, Как пройдеши ты тяжёлый свой путь* («Тройка»);

Брюсов: *Я не знаю других обязательств, Кроме девственной веры в себя. Этой истине нет доказательств, Эту тайну я понял, любя. Бесконечны пути совершенства, О, храни каждый миг бытия! В этом мире одно есть блаженство — Сознать, что ты выше себя <...> Хорошо, уносясь в безбрежность, За собою видеть себя* («Обязательства»); *Но боюсь, что в соленом просторе — Только сон, только сон бытия! Я хочу и по смерти и в море Сознать свое вольное «я»!* («К самому себе»);

Белый: *Я забыл. Я бежал. Я на воле <...> Одинокое, бедное поле <...> Не страшна ни печаль, ни тоска мне <...> Восхожу в непогоде недоброй Я лицом, просиявшим как день <...> Пусть в колючих, бичующих прутьях Изодрались одежды мои...* («В полях», «Я забыл. Я бе-

жал. Я на воле...»); **Облечен в лошадиную кожу, Песью челюсть воздев на чело**, Ликованьем окрестность встревожу, — Как прошло: **всё прошло — отошло <...> В хмурый сумрак оскалены зубы Величавой короны моей** («Полевой пророк»);

Блок: **Все гляжусь в мое зеркало сонное... <...> Вон лицо мое — злое, влюбленное! Ах, как мне надоело оно! <...> Запевания низкого голоса, Снежно-белые руки мои, Мои тонкие рыжие волосы, — Как давно они стали ничьи!** («Петербургские сумерки снежные...»); Ты стоишь под метелицей дикой, Роковая, родная страна <...> Твоего мне не видно лица. Только ль страшный простор пред очами, Непонятная ширь без конца? <...> **Там прикинешься ты богомольной, Там старушкой прикинешься ты <...> Нет, не старческий лик и не постный Под московским платочком цветным! <...> На пустынном просторе, на диком Ты все та, что была, и не та, Новым ты обернулась мне ликом, И другая волнует мечта...** («Новая Америка»).

Естественно связывающиеся с этим комплексом мотивы ностальгии по ушедшей молодости также налицо в АнЗжм (примеров не привожу).

Любопытным свидетельством устойчивости кластера, созданного в ПЗ (если не его прямого влияния), представляются два стихотворения позднего Заболоцкого:

**Облетают последние маки <...> И природа в болезненном мраке Не похожа сама на себя. По пустынной и голой аллее Шелестя облетевшей листвой, Отчего ты, себя не жалея, С непокрытой бредешь головой?** <...> **Ну, а что же с тобой приключилось, Что с душой приключилось твоей? Как посмел ты красавицу эту, Драгоценную душу твою, Отпустить, чтоб скиталась по свету, Чтоб погибла в далеком краю?** <...> **Нет на свете печальней измены, Чем измена себе самому** («Облетают последние маки...», 1952); **Разве ты объяснишь мне — откуда Эти странные образы дум? <...> Мысль, возникшая в муках творенья, Разорвет мою грудь пополам <...> Мотылек у свечи умирает, Чтобы вечно пылала свеча!** («Разве ты объяснишь мне — откуда...», 1957).

О семантике анапестов Ходасевича см. специальную работу: Федотов 2010.

<sup>17</sup> В корпусе стихотворений, написанных АнЗжм, 5-строчные строфы, в частности AbAAb, — редкость. Среди них «Пчелы» Фета (1854; есть сходства с ПЗ): **Пропадут от тоски я и лени, Одинокая жизнь не мила, Сердце ноет, слабеют колени, В каждый гвоздик душистой сирени, Распеваая, вползает пчела...** и далее: **Дай хоть выйду я в чистое поле Иль совсем потеряюсь в лесу...**; и «Пляски осенние» Блока (1905; 5-строчная строфа только первая, сходства с ПЗ тоже есть): **Волновать меня снова и снова — В этом тайная воля твоя, Радость ждет сокровенного слова, И уж ткань**

золотая готова, *Чтоб душа засмеялась моя и далее: С нами, к нам — лег-  
кокрылая младость* <...> *И откуда* плывет Тишина?

У Анненского есть АнЗмм со строфой ababa в конце «Тринадцати строк» (опубл. 1910; после двух обычных строф abab): *Я люблю только  
ночь и цветы В хрустале, где дробятся огни, Потому что утехой мечты  
В хрустале умирают они... Потому что — цветы это ты* (с ПЗ ср. стро-  
ки: **Так** неволя тогда мне тяжка, **Так я помню, что был молодым**).

У самого Ходасевича АнЗмм встречается, помимо ПЗ, всего трижды; это: «Кольца» (1907; с мотивом молчания), «Авиатору» (1914; с разговор-  
ным вопросом: **Что тебе до заоблачной ясности?**) и «Бедные рифмы» (1926; с мотивом **так**: *И ни разу по пледу и миру Кулаком не ударить вот  
так, — О, в таком непреложном законе, В заповедном смиренье таком...*).  
А в двух стихотворениях применены четверостишия Abba: «На грибном  
рынке» (1917) и «Сквозь уютное солнце апреля...» (1937).

<sup>18</sup> Это целая тема, принципиально роднящая позднего Ходасевича с Толстым и требующая серьезной разработки.

<sup>19</sup> Ср. мотив «дикого» в двух стихотворениях, тематически пере-  
кликающихся с ПЗ (и его подтекстами), — в «Балладе» (1921): *О, косная,  
нищая скудость Безвыходной жизни моей! Кому мне поведать, как жалко  
Себя и всех этих вещей? <...> Бессвязные, страстные речи! Нельзя в них  
понять ничего, Но звуки правдивее смысла И слово сильнее всего <...>  
Я сам над собой вырастаю <...> И вижу большими глазами — Глазами,  
быть может, змеи, — Как пеню дикому внемлют Несчастные вещи мои;*  
и в «Петербурге» (1926): *Один лишь я полуживым соблазном Средь озабо-  
ченных ходил <...> И каждый стих гоня сквозь прозу, Вывихивая каждую  
строку, Привил-таки классическую розу К советскому дичку.* (Кстати, сло-  
ва о прогоне стиха сквозь прозу соблазнительно истолковать и в смысле  
программной опоры на прозаические тексты типа СИИ.)

Дикость, да и одиночество не были для Ходасевича однозначно нега-  
тивными состояниями. Ср. в «Младенчестве» (1933): «Мы <...> с Цветае-  
вой <...> выйдя из символизма, ни к чему и ни к кому не пристали, остались  
навек **одинокими, “дикими”**. Литературные классификаторы и составители  
антологий не знают, куда нас приткнуть» [Ходасевич 1991: 255].

А на следующей странице того же автобиографического очерка есть  
характерный контрапункт таинств детской и возвышенной речи: «...рас-  
сказ **о первом слове, мною произнесенном**. Сестра Женя <...> катала  
меня, как куклу, в плетеной колясочке на деревянных колесах. В это время  
вошел котенок. Увидев его, я выпучил глаза, протянул руки и явственно  
**произнес: Кыс, кыс!** По преданию, **первое слово, сказанное Держави-  
ным**, было — **Бог**. Это, конечно, не в пример величественней. Мне оста-  
ется утешаться лишь тем, что вообще... *есть же разность Между Держави-  
ным и мной*, а еще тем, что <...> **выговаривая первое слово, я понимал,  
что говорю, а Державин — нет**» [Там же: 256].

Игру на повышение/понижение с державинским «Богом» можно  
увидеть в стихотворении 1921 г., отчасти родственном ПЗ: *Смотрю*

в окно — и презираю. *Смотрю в себя — презрен я сам. На землю грома призываю, Не доверяя небесам. Дневным сиянием объятый, Один беззвездный вижу мрак...* Так вьется на гряде червяк, Рассечен тяжкою лопатой [Miller 1981: 133].

<sup>20</sup> Например:

‘детство’: Грубой жизнью оглушенный <...> Опускаю веки я — И дремлю, чтоб легче минул <...> Шум земного бытия <...> Лучшие спать, чем слушать речи <...> Малых правд пустую прю. Всё я знаю, всё я вижу <...> А уж если сны приснятся, То пускай в них повторятся Детства давние года: Снег на дворике московском Иль — в Петровском-Разумовском [ср. Останкино!] Пар над зеркалом пруда («В заседании», 1921);

‘молчание’: Как выскажу моим **косноязычьем** Всю боль, весь яд? **Язык мой стал звериным или птичьим, Уста молчат** («Как выскажу моим косноязычьем...», 1921); **А под конец узнай, как чудно Всё вдруг по-новому понять, Как упоительно и трудно, Привыкши к слову, — замолчать** («Пока душа в порыве юном...», 1924); и мн. др.;

‘ничтожество’: **И навсегда уж ей** [вознесшейся душе поэта] не надо Того, кто под косым дождем В аллеях Кронверкского сада Бредет в ничтожестве своем («Элегия», 1921);

‘стекло’: Что ж? От озноба и простуды <...> А там, за толстым и огромным **Отполированным стеклом** <...> На толще **чуждого стекла** В вагонных окнах **отразилась Поверхность моего стола**, — И проникая в жизнь чужую, Вдруг с отвращеньем узнаю Отрубленную, неживую, **Ночную голову мою** («Берлинское», 1923; переключка с ПЗ отмечена в Miller 1981: 170); **Мне лиру ангел подает, Мне мир прозрачен, как стекло** («Баллада», 1925).

<sup>21</sup> Не имеется, конечно, в виду представлять связь ПЗ с поэзией Анненского исключительно как некий непосредственный отклик на его стихи (и, возможно, на выход в 1923 г. второго издания «Кипарисового ларца»). ПЗ являет одну из кульминаций долгого подспудного отторжения/усвоения/переработки характерных мотивов старшего поэта, в частности его ‘металингвистической рефлексии’ (ср.: *В зиянии разверстых гласных Дышу легко и вольно я. Мне чудится в толпе согласных — Льдин взрожденный толчея* («Весенний лепет не разнежит...», 1923); *Не ямбом ли четырехстопным, Заветным ямбом, допотопным? О чем, как не о нем самом — О благодатном ямбе том? <...> Таинственна его природа, В нем спит спондей, поет пэон...* («Не ямбом ли четырехстопным...», 1930–1938?)) и, главное, ‘проблематизации собственного «я»’, настойчиво и оригинально развивавшейся Ходасевичем вслед за Анненским (иногда даже с использованием той же рифмы бытия/я), ср.:

*Мы друг друга окинем Взором чуждым, неслаженным. Самого себя жутко. Я — не я? Вдруг да станется? Вдруг полночная шутка*

Да навеки протянется? («Ряженые», 1906); *Еще томясь в моем бес- сильном теле, Сквозь грубый слой земного бытия Учись дышать и жить в ином пределе, Где ты — не я. Где, отрешен от помысла зем- ного, Свободен ты... Когда ж в тоске проснусь, Соединимся мы с то- бою снова В нерадостный союз <...>* Припоминаю я твой вещий сон, Смотрю в окно и вижу серый, скудный Мой небосклон («Сны», 1917); *Нет, есть во мне прекрасное, но стыдно Его назвать перед самим собой <...>* И вот — живу, чудесный образ мой Скрыв под личиной низ- кой и ехидной <...> Нет, ты не прав, я не собой пленен <...> Своим чудесным, божеским началом, Смотря в себя, я сладко потрясен. Когда в стихах, в отображеньи малом, Мне подлинный мой образ об- нажен, Все кажется, что я стою, склонен, В вечерний час над водяным зеркалом («Про себя», 1919); *Что даже смертью, гордой, своевольной, Не вырвусь я; Что и она — такой же, хоть окольный, Путь бытия* («Как выскажу моим косноязычьем...»); *Я сам над собой вырастаю, Над мертвым встаю бытием* («Баллада», 1921); *Грубой жизнью оглу- шенный <...>* Опускаю веки я — И дремлю, чтоб легче минул <...> Шум земного бытия <...> Лучшие спать, чем слушать речи <...> *Малых правд пустую прю. Все я знаю, все я вижу <...>* А уж если сны при- снятся, То пускай в них повторятся Детства давние года <...> *Пар над зеркалом пруда* («В заседании»); *Теперь иные дни настали. Лежат морщины возле губ, Мои минуты вздорожали, Я стал умен, суров и скуп. Я много вижу, много знаю, Моя седеет голова <...>* *Теперь себя я не обижу: Старею, горблюсь...* («Стансы», 1922); *И лишь порой сквозь это тленье Вдруг умиленно слышу я В нем заключенное биенье Совсем иного бытия* («Ни жить, ни петь почти не стоит...», 1922); *Иль сон, где некогда единый, — Взрываясь, разлетаюсь я, Как грязь, разбрызганная шиной По чуждым сферам бытия* («Весенний лепет не разнежит...»); *Мне невозможно быть собой, Мне хочется сойти с ума* («Баллада», 1925); ср. также длинное (написанное белым 5-стоп- ным ямбом) стихотворение «Эпизод» (1918) о душе, покидающей тело, по-тютчевски созерцающей его с высоты и возвращающейся в него; повторяющийся мотив «падания в себя» и т. п.

## «ЧТО ЭТО БЫЛО?» ДАНИИЛА ХАРМСА

Я шел зимою вдоль болота  
В галошах,  
В шляпе  
И в очках.  
Вдруг по реке пронесся кто-то  
На металлических  
Крючках.

Я побежал скорее к речке,  
А он бегом пустился в лес,  
К ногам приделал две дощечки,  
Присел,  
Подпрыгнул  
И исчез.

И долго я стоял у речки,  
И долго думал, сняв очки:

«Какие странные Дощечки  
И непонятные Крючки!»

1940

### I

Написанное в характерном для обэриутов жанре квазидетского стишка с двойным дном, это стихотворение Даниила Хармса открыто строится на приеме остранения (возможно, усвоенном непосредственно из классической статьи Шкловского «Искусство как прием») и обнаженном в последней строфе: *Какие **странные** дощечки!* Для мотивировки основного тропеического хода («Загадка: *крючки, до-*



щечки — Разгадка: коньки, лыжи») привлечена маска наивного горожанина, далекого от спортивной реальности. Ею же натурализуется финальное переключение à la Козьма Прутков (типа: *Читатель! в басне сей откинув забудки, Здесь помещенные для шутки...*) из пейзажно-описательного модуса в медитативный. Все это более или менее прозрачно, но выполнено, в пределах трех четверостиший 4-стопного ямба, мастерски, с не ослабевающим от строфы к строфе обновлением эффектов и даже точки зрения на вещи, а также редким у Хармса соблюдением поверхностного правдоподобия.

Основополагающим для всякого тропа является соотношение между двумя рядами: предъявляемым описанием и прочитывающимся за ним смыслом. Особенность загадки состоит в контрасте между кажущейся бедностью данных (*крючки, дощечки*) и восстановлением по ним полной картины. В «Что это было?» замечательно отсутствие упоминаний не только о коньках и лыжах, но и о какой-либо спортивной обуви, о льде (наледи, замерзшей воде, катке), снеге (насте, сугробах), рельефе местности (горках, гладкой поверхности). Тем не менее все это угадывается благодаря суггестивности иносказаний; так, фраза *Присел, подпрыгнул и исчез* наглядно очерчивает движения лыжника, преодолевающего небольшой трамплин.

В начальной строфе происходит первая встреча двух героев: лирического «я» — со странным персонажем, загадочность которого задается неопределенностью местоимения *кто-то* и быстротой движения на непонятных *крючках*. Непонятных, разумеется, не для нормального читателя, в том числе ребенка, а для условной фигуры оторванного от жизни горожанина в *галошах* (подразумевающих чрезмерную защищенность от мира, как у чеховского человека в футляре или у паймальчика, укутанного заботливой мамой), *шляпе* (с коннотациями склонности все *прошляпнуть*, но одновременно и неадекватности зимней погоде, — нужна бы меховая ушанка) и *очках* (атрибуте близорукого интеллигента не от мира сего).

Контрастны и соотнесенные с персонажами части пейзажа: стоячее и вообще презренное *болото* / традиционно позитивная *речка*; и глаголы движения: вялое *шел вдоль* / энергичное *пронесся*; возможность этого быстрого прохода *по реке, яко посуху*, подсказывается, конечно, хрестоматийным пассажем из «Евгения Онегина»: *...Блитсяет речка, льдом одета. Мальчишек радостный народ Коньками звучно режет лед* (4: XLII). Одновременно с контрастом между персонажами намечается и сюжетная связь между ними, закрепляемая рифменным сцеплением их синекдохических атрибутов (*очках* — *крючках*).

Но уже тут появляются признаки нестыковки деталей, предвещающие ее мощный всплеск во II строфе. Это и *шляпа* не по сезону, зато идущая нелепому горожанину; и сочетание слов *шел... в очках*,

нескладность которого отчасти скрадывается инерцией однородной серии (*в галошах, в шляпе и в очках*);<sup>1</sup> и *болото*, зимой не очень заметное — мало отличающееся от покрытых льдом поляны, поля, пруда. Упоминание о болоте мотивируется не столько его пейзажной реальностью, сколько уместностью в качестве фона к портрету нескладного лирического субъекта. А главное — подтекстом из Некрасова, в котором, впрочем, болото и зима фигурируют порознь, так что Хармсу приходится их контаминировать.

*Опять я в деревне. Хожу на охоту, Пишу мои вирши — живется легко. Вчера, утомленный ходьбой по болоту, Забрел я в сарай и заснул глубоко <...> Ух, жарко!.. До полдня грибы собирали. Вот из лесу вышли — навстречу как раз Синеющей лентой, извилистой, длинной, Река луговая; спрыгнули гурьбой <...> Однажды, в студеную зимнюю пору, Я из лесу вышел; был сильный мороз. Гляжу, поднимается медленно в гору Лошадка, везущая хворосту воз.*

(«Крестьянские дети», 1861)

В общем, легкие возмущения поверхностной глади в I строфе налицо, но пока что именно легкие, почти незаметные и более или менее мотивированные.

Кстати, в некрасовском стихотворении последовательно проводится и родственная нашему стихотворению тема визита чужака-барина в деревню, его отличий от крестьянских ребятишек, обоюдного интереса к атрибутам друг друга и попыток взаимопонимания. Ср.:

*Летит и другая какая-то птица — По тени узнал я ворону как раз; Чу! шепот какой-то... а вот вереница Вдоль щели внимательных глаз! <...> Я детского глаза люблю выраженье, Его я узнаю всегда <...>*

*Первый голос: Борода! Второй: А барин, сказали!.. <...> Второй: У бар бороды не бывает — усы <...> Первый: А ноги-то длинные, словно как жерди. Четвертый: А вона на шапке, гляди-тко, — часы! <...> Шестой: И цепь золотая... Седьмой: Чай, дорого стоит? Восьмой: Как солнце горит! Девятый: А вона собака — большая, большая! Вода с языка-то бежит. Пятый: Ружье! погляди-тко: стволина двойная, Замочки резные... <...>*

*Испугались шпионы мои И кинулись прочь: человека слышья <...> Затих я, прищурился — снова явились, Глазенки мелькают в щели. Что было со мною — всему подивились И мой приговор изрекли: — Такому-то гусю уж что за охота! Лежал бы себе на печи! И видно не барин: как ехал с болота, Так рядом с Гаврилой... — «Услышит, молчи!»*

Во II строфе взаимодействие героев получает развитие. По примеру незнакомца «я» приходит в движение, даже пытается преследовать его (*я побежал — а он бегом пустился*), но тот вроде бы меняет направление, а в действительности скрывается из виду, и погоня кончается неудачей. Сильнейшим эффектом этой строфы является как бы само собой разумеющееся отождествление конькобежца из сценки на реке с мчащимся по лесу лыжником (*а он... пустился в лес... приделал... и т. д.*). При этом очевидное противоречие — на ногах у «него» уже не *крючки*, а *дощечки* — не замалчивается, а уверенно снимается ссылкой на приделывание.

Таким образом, продолжение серии загадок-разгадок (к крючкам-конькам добавляются дощечки-лыжи) сопровождается резким повышением переносности дискурса. Конькобежец «превращается» в лыжника, а наивное, добросовестно протокольное описание наблюдаемого сменяется выдумкой, не столько вытекающей из фактов, сколько фабрикующей их (= очередным проявлением ненадежности лирического субъекта-рассказчика). Пространственные соотношения «я», двух спортсменов, болота, речки и леса не прочитываются однозначно (да некоторая топографическая неопределенность и допустима в подобном тексте), но становится более или менее ясно, что конькобежец скрылся из поля зрения «я» (за поворотом? за поросшим деревьями мысом?), а в следующий момент в нем появился лыжник. Ясно и то, что быстрота бега спортсменов и движения глаз «я» просто не оставляла времени для того, чтобы произошло — и было увидено — надевание лыж (тем же конькобежцем или кем-либо другим), не говоря уже об их «приделывании», предполагающем более основательную деятельность (типа привинчивания креплений). Наконец, очевидно, что по игровой логике текста соль именно в том, что близорукий наблюдатель принимает одного спортсмена за другого. В результате у подставленного Хармсом вместо себя наивного лирического субъекта элементарное отстранение сменяется вольным полетом обэриутской фантазии<sup>2</sup>.

Завершается строфа не просто динамичным пробегом и прыжком с трамплина, а полным и экзистенциально многозначительным исчезновением лыжника. «Кто-то», появившийся в первой строфе, а во второй претерпевший поразительную метаморфозу в «он», бесповоротно исчезает в преддверии третьей, оставляя «я» наедине с собственными мыслями и готовя смену дискурсивной тональности.

В III строфе «я» прекращает движение и погружается в раздумье, что в терминах его атрибутов предстает как снятие очков, знаменующее переход к забвению слепым мудрецом реалий видимого мира. Разгадка описанного в предыдущих строфах отнюдь не дается (как это могло бы быть в рядовом стихотворении для детского журнала). Напротив, синекдохические аксессуары спортсменов одеваются тайной

и окончательно отделяются от своих владельцев, приобретая характер загадок мироздания, — превращаются в некие таинственные знаки, иероглифы, черты и резы подлежащего расшифровке алфавита. Этому способствуют вторичные лексические значения слов *дощечки* (ср. *грифельную доску* Державина, воцаренные дощечки шекспировских времен и т. п.) и *крючки* (естественное описание букв неизвестной письменности; ср., кстати, музыкальные *крюки* — условные знаки древнерусского нотного письма). Фонетическое и морфологическое сходство всех трех атрибутов, образующих костяк заключительной III строфы (*очки — дощечки — крючки*), объединяет их в некую тройственную эмблему мировых тайн<sup>3</sup>.

## II

Перескок текста в новый, медитативный модус совершается с очевидной опорой на литературную традицию. Как внезапные переходы от чудесного события к завороченному размышлению о нем, так и соответствующие обороты типа *И долго... стоял...* богато представлены в русской прозе, в частности у любимого Хармсом Гоголя. Ср. хрестоматийные пассажи:

<...> он произносил: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» И что-то *странное* заключалось в словах и в голосе <...> В нем слышалось что-то такое преклоняющее на жалость, что один молодой человек <...> который <...> позволил было себе посмеяться над ним, *вдруг остановился, как будто пронзенный*, и с тех пор как будто все переменилось перед ним и показалось в другом виде <...> *И долго потом*, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу <...> *И закрывал себя рукою* бедный молодой человек <...>.

(«Шинель»)

<...> весело *промчится* блистающая радость, как иногда *блестящий экипаж* с золотой упряжью, картинными конями и сверкающим блеском стекол *вдруг неожиданно пронесется* мимо <...> *и долго мужики стоят, зевая, с открытыми ртами, не надевая шапок, хотя давно уже унесся и пропал из виду дивный экипаж*. Так и блондинка тоже *вдруг совершенно неожиданным образом показала* в нашей повести *и так же скрылась*. Попадись на ту пору вместо Чичикова какой-нибудь двадцатилетний юноша <...> *Долго бы стоял он бесчувственно на одном месте, вперивши бессмысленно очи в даль, забыв и дорогу <...> забыв и себя, и службу, и мир, и все, что ни есть в мире*.

*И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно-несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы!*

Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, *несешься?* Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и *остается позади. Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель:* не молния ли это, сброшенная с неба? *Что значит* это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях?..

(«Мертвые души»)

Последний пример, самый знаменитый и эмблематичный, не содержит зачина *И долго...*, но явно родствен предыдущим; а кончается он вопросами, подобными вынесенному в заглавие хармсовской миниатюры.

Нет недостатка и в стихотворных претекстах финальной строфы, серьезных и иронических. Ср.:

***Я долго стоял неподвижно, В далекие звезды глядясь, — Меж теми звездами и мною*** *Какая-то связь родилась. Я думал... не помню, что думал; Я слушал таинственный хор, И звезды тихонько дрожали, И звезды люблю я с тех пор...*

(Фет, «Я долго стоял неподвижно...», 1843)

***Понять*** моего каламбура *Из них ни единый не мог, И долго стояли в раздумье Студьозусы Вагнер и Кох.*

(Козьма Прутков, «Доблестные студьозусы (Как будто из Гейне)», 1854)

***Я долго стоял неподвижно И странные строки читал, И очень мне дики казались*** *Те строки, что Фет написал. Читал... что читал, я не помню, Какой-то таинственный вздор; Из рук моих выпала книга, Не трогал ее я с тех пор.*

(Тургенев, «Я долго стоял неподвижно...»  
[пародия на Фета], 1863)

***По приказанью старца моего Поехал я рубить дрова с рассветом*** *В сосновый бор <...> Теперь блеснул он мне красою небывалой. И долго я стоял без мыслей и без слов...*

(Апухтин, «Год в монастыре (Отрывки из дневника)», 1883)

Естественное место в этом ряду находит себе и одна из поздних вещей Хармса, написанная незадолго до «Что это было?»:

*Я долго думал об орлах / и понял многое: / орлы летают в облаках, / летают никого не трогая. / Я понял, что живут орлы на скалах и в горах / и дружат с водяными духами. / Я долго думал об орлах, / но спутал, кажется, их с мухами.*

(«Я долго думал об орлах...», 15 марта 1939)

### III

Наличие у поэта очень сходных текстов неудивительно — в силу единства авторской картины мира<sup>4</sup>, что у Хармса проявляется в почти навязчивой заикленности на крайне ограниченном круге тем. Если до сих пор мы разбирали «Что это было?» как совершенно автономный, чуть ли не анонимный, художественный объект, то теперь пришло время посмотреть на него через призму хармсовских инвариантов, для чего мы воспользуемся их описанием в *Ямпольский 1998, Iampolski 2005*. Как оказывается, «Что это было?» — во всех отношениях типичный текст Хармса, хотя и воплощающий его абсурдистское мироощущение в законченных формах «нормального» стиха для детей<sup>5</sup>.

Начнем с формулировки Ямпольского и приведем несколько цитируемых им хармсовских пассажей, вторящих сюжету нашего стихотворения:

Хармс любит описывать исчезновение предметов, и, как правило, в таких описаниях речь идет о негативном явлении чего-то неназываемого. Исчезновение предметов означает постепенное явление истинного мира.

[Ямпольский 1998: 173]

И вот я впереди кончаюсь там, где кончается моя *рука*, а сзади кончаюсь тоже там, где кончается моя другая *рука*. Сверху я кончаюсь *затылком*, снизу *пятками*, сбоку *плечами* <...> Теперь, когда мы стали совсем обособленными, почистим наши грани, чтобы лучше видеть было, где начинаемся уже не мы. Почистим нижний пункт — *сапоги*, верхний пункт — *затылок* — обозначим *шапочкой*: на руки наденем блестящие *манжеты*, а на плечи *эполеты*. Вот теперь уже сразу выдать, где *кончились мы* и началось все остальное.

(«Сабля», 1929)

*Шел Петров однажды в лес. Шел и шел и вдруг исчез. «Ну и ну, — сказал Бергсон, — Сон ли это? Нет, не сон». Посмотрел и видит ров,*

А во рву сидит Петров. И Бергсон туда *полез. Лез и лез и вдруг исчез.* Удивляется Петров: «Я, должно быть, нездоров. **Видел я: исчез Бергсон.** Сон ли это? Нет, не сон».

(«Шел Петров однажды в лес...», 1936–1937)

Семен Семенович, **надев очки, смотрит** на сосну и **видит**: на сосне **сидит** мужик и показывает ему кулак. Семен Семенович, **сняв очки, смотрит** на сосну и **видит**, что на сосне **никто не сидит**. Семен Семенович, **надев очки, смотрит** на сосну и **опять видит**, что на сосне **сидит** мужик и показывает ему кулак. <...> Семен Семенович не желает верить в это явление и **считает это явление оптическим обманом**.

(«Оптический обман», 1934)

Переводы разных книг меня смущают, в них разные дела описаны и подчас даже очень *интересные* <...> Но бывает так, что иногда прочитаешь и *не поймешь*, о чем прочитал <...> А то такие переводы попадают, что и *прочитать их невозможно*. Какие-то буквы *странные*: некоторые ничего, а другие такие, что не поймешь, чего они значат. Однажды я видел перевод, в котором ни одной буквы не было знакомой. Какие-то *крючки*. Я долго *вертел* в руках этот перевод. Очень *странный* перевод!

(«Дневниковые записи», 11 марта 1940 г.)

А теперь кратко резюмируем, тоже по Ямпольскому, систему взглядов Хармса.

Его установка на остранение лишь отчасти сходна с формалистской, поскольку имеет целью не столько дать видение вещи (в духе остранения «по-шкловски»), сколько перейти от вещного мира к миру невоспринимаемых ноуменальных предметов. Существенна неназываемость реальных объектов, иллюзорность и неправильность миметически развертывающегося во времени цепляния одного предмета за другой, которое неизбежно завершается их полным исчезновением. Ложной темпоральности противостоит сущностная неподвижность, в частности неподвижность воды. Мнимая и идентичность предметов, связанная с их восприятием во времени. Проблематична автономность предметов и даже человеческого тела, границы которого обозначены концами его рук, шапкой, обувью. Реальный мир — оптический обман, зависящий от того, смотрим ли мы на него в очках или голыми, а еще лучше закрытыми глазами. Характерна парность, но неполная симметричность видимых предметов и их атрибутов, освобождающая от ложного миметизма. Главной истиной является отсутствие, исчезновение, распад, превращение всего наблюдаемого в непрочитыва-

емые крючки, поскольку все предметы — лишь означающие, означаемым которых является трансцендентное ничто. Вещи производятся говорением, сочинением текстов о них, а потому художественная форма в принципе не имеет конца и открыта к небытию (см.: *Ямпольский 1998*: 12–13, 161–195; *Iampolski 2005*).

Проекция этих тезисов на текст «Что это было?», подробно рассмотренный выше, представляется очевидной.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые*: Новый мир. 2011. № 3. С. 168–179 (краткий вариант, в составе статьи «О темных местах текста. К проблеме реального комментирования»); Звезда. 2011. № 4. С. 232–237 (полностью).

<sup>1</sup> Сочетание *шел... в очках...* звучит особенно странно в речи 1-го лица, для которого очки являются не столько частью одежды, надеваемой по погоде, сколько составной частью его личности; зато в описании внешности человека от 3-го лица упоминание очков совершенно естественно. Так, в первых же строках стихотворения намечается эффект иронического отчуждения автора от лирического «я».

<sup>2</sup> Соображения о типологии лирических субъектов Хармса см.: *Герасимова 1995*.

<sup>3</sup> Что касается четвертого члена финальной рифменной схемы — *речки*, то от размышлений о ее эмблематичности в духе Гераклита и Державина я пока воздержусь; ср., впрочем, ниже соображения о «неподвижной воде»: *Ямпольский 1998*: 165–168.

<sup>4</sup> О понятии поэтического мира как системы инвариантных мотивов см.: *Жолковский 2005*.

<sup>5</sup> Именно четкость формы лежит «в основе игры со здравым смыслом и логикой» (*Grob 1994*: 76, см. также: *Буренина 2004*: 46).



# ПЕСНИ ЖЕСТЫ МУЖСКОЕ ЖЕНСКОЕ

## О поэтической прагматике Анны Ахматовой

### *(Das Karpalistische Opfer)*<sup>1</sup>

*[Н]и одна фраза художественного произведения не может быть <...> простым «отражением» личных чувств автора, а всегда есть построение и игра.*

Б. М. Эйхенбаум

#### I. Перчатка исследователям

На вопрос, каков хрестоматийный жест номер один Анны Ахматовой (далее — АА), большинство читателей, наверное, ответят: *Я на правую руку надела Перчатку с левой руки* («Песня последней встречи», 1911). Одни — с восхищением, другие — с иронией, третьи — в том или ином уступительном ключе<sup>2</sup>. Но узнаваемость карпалистической<sup>3</sup> сигнатуры несомненна и заслуживает пристального анализа, поскольку этот жест не стоит в творчестве АА особняком. Однако задача систематической каталогизации многообразного массива ахматовских жестов и их проблематизации как особого типа построения и игры до сих пор не ставилась — богатейший слой искусства АА молчаливо принимается за безыскусное данное и практически игнорируется. Ахматоведение как бы отводит себе почтенную, но нечестолобивую роль дома-музея поэтессы, где бережно хранятся отдельные «милые улики»: левая перчатка, узкая юбка, черное кольцо, китайский зонтик канатной плясуньи, сношенный дотла ватник.

Между тем не сам набор аксессуаров делает образ АА привлекательным, успешно «напечатлевая» его на поклонниках<sup>4</sup>, а мастерская работа с ним, виртуозная настолько, что немислимый жест проходит как естественный. Но на то и артист, чтобы обрушить на зрителя монтаж немислимых аттракционов, зритель — чтобы, радостно обманы-

ваясь, рукоплескать, исследователь же — чтобы от замороженности перейти к рефлексии и разгадыванию тайн ремесла.

Номер с перчаткой не только оксюморонен, но и просто невозможен<sup>5</sup>. Если нитяная перчатка еще как-то (наизнанку?) поддается натягиванию на другую руку, то с осенней, держащей форму, это можно — в состоянии аффекта — пытаться делать, но нельзя сделать, в чем, собственно, и состоит вся соль ахматовских строк<sup>6</sup>. Перед нами два красноречивых жеста: физический, в прошедшем времени повествуемых событий, не доведенный до конца; и дискурсивный, в настоящем времени акта повествования, гиперболизирующий первый до полной завершенности<sup>7</sup>. Экспрессивность жеста удваивается: героиня так волновалась тогда, что спутала кромешную левую руку с аполлонической правой; так волнуется теперь, что путает фактическое «стала надевать» с чудесным «надела».

Налицо один из тех перегибов, за которые АА журил Блок<sup>8</sup> и которыми пестрит стихотворение, дожимающее любовь до (разговоров о) смерти героя, а там и героини, и будущее на жалость к ней по всем возможным линиям (холодеющая грудь, бесконечная лестница, роковая любовь, голос из-за гроба, клятва умереть, соучастующая природа, равнодушный дом). Эти сменяющие путаницу с перчатками все более масштабные экзистенциальные перипетии «нормальны» в романтическом каноне, откуда они позаимствованы, но поразительны в рассказе об одном дне из жизни современной женщины.

Что «ничего такого», в сущности, «не было» (грубо говоря, никто из возлюбленных АА к этому времени не умирал), ясно не только из биографического фона стихотворения, но и из его текста: поклявшись умереть вместе с милым, героиня сохраняет себе жизнь, чтобы поведать о происшедшем. Ее выдержка служит важным натурализующим приемом: уже в I строфе страсти приглушаются кокетливым упоминанием о легкости ее шагов, а в последней они окончательно дисциплинируются ее приходом в себя и переключением на отстраненную точку зрения (извне дома, из настоящего времени и из метапоэтического авторского далека). Заодно демонстрируются достоинства героини — ее женское изящество (*Но шаги мои были легки* — одобрительный взгляд на себя как бы глазами объективного наблюдателя<sup>9</sup>) и душевная твердость. Возникающий эффект хорошо темперированного *tempest in a tearpot* — очередной вызов исследователю.

Мощным орудием натурализации драматических коллизий, переполняющих повседневную жизнь ахматовской героини, является настойчиво прописываемая связь между фактами биографии АА как реального автора и артефактами ее мифа (ее лирического дневника и ее житнетворческой легенды во всем богатстве мемуарных версий и домыслов). Как ей удастся (и чем невероятней, тем вернее!) «держаться»

эту взаимную закольцованность документа и мифа, образующую стержень ее тропики, — вопрос открытый, но разрешимый, нуждающийся для начала в правильной постановке<sup>10</sup>.

## II. Поэзия прагматики и прагматика поэзии: театр одной актрисы

Согласно принятому мнению, мастерство АА — в том, что ее сборники выполнены в виде дневника, описывающего любовные и гражданские ситуации в модусе «как это было», и их сила — в трансляции читателю переживаний лирической героини и трагического накала эпохи. В русле такого понимания был выработан формат описания, структурно-семантический в своей основе, то есть нацеленный на «солидарную»<sup>11</sup> ретрансляцию ахматовского самообраза. Отслеживается психологическая подоплека многочисленных деталей; констатируется замена поэтических штампов прозаизирующими их сюжетными коллизиями; привлекаются (авто)биографические контексты, проливающие свет на реальные прототипы и реальные обстоятельства жизни АА; выявляются случаи скрытого, но сознательно обыгрываемого автором цитирования (Пушкина, поэтов Серебряного века, французских поэтов XIX в., жестов Элеоноры Дузе) — признаки литературности «дневника»; наконец, анализируется художественная структура отдельных текстов и инвариантных черт поэтики АА (лаконизма и точности выражений, техники недосказанности, приема резкого переключения на посторонние детали и мн. др.)<sup>12</sup>. Но мастерство АА не ограничивается семантикой, а смело, чтобы не сказать революционно, оперирует и прагматикой, каковая, подобно семантике, может быть не только «громкой», обнаженной, открыто агрессивной, как у Маяковского, но и «тихой», потаенной, пассивно-агрессивной и потому еще более действенной, как у АА<sup>13</sup>, культ которой затмил ныне славу многих ее великих современников, не исключая Блока.

Рискуя повториться, набросаем общую схему нашего подхода, намеченного в ряде работ, посвященных преимущественно, но не исключительно «жизненной» составляющей ахматовского жизнетворчества<sup>14</sup>. Мы исходим из представления, что у «поэтов с позой» (Блока, Маяковского, Северянина, АА) жизнь и творчество образуют симбиотическое целое, воплощающее единый взгляд на мир, направляемое едиными стратегиями и выигрывающее от постоянной взаимной подпитки двух своих составляющих в соответствии с известной формулой *Жизнь и Поэзия — одно*, причем не только поэзия насыщается жизнью, но и жизнь организуется как поэзия. Осознание этого глубинного единства является необходимой предпосылкой для

анализа конкретных жизненных и поэтических произведений поэта, в частности системы его жестов — дискурсивных, словесных и физических, в том числе карпалистических<sup>15</sup>.

Определяющей для мира АА мы полагаем традиционно «женскую» манипулятивно-нарциссическую<sup>16</sup> стратегию «сила через слабость»<sup>17</sup>. В этой связи плодотворным может быть сопоставление АА с Северяниным, строившим свое эгофутуристическое жизнетворчество тоже во многом «по-женски» — на «влюблении публики в себя». Но если он предпринимал «повсесердное самоутверждение» с «по-мужски» открытым забралом, то АА последовательно полагалась на «женские хитрости», исчерпывающе сформулированные моцартовской Деспиной в «Так поступают все женщины»<sup>18</sup>.

Аналогия с программой Деспины обнажает постановочный характер «искренности», «доверительности» и «психологической достоверности» ахматовской лирики. Последняя обычно воспринимается как пронзительно автобиографичная (сродни очень открытой, действительно автобиографической лирике Кузмина<sup>19</sup>), хотя АА постоянно доводит до риторического максимума происшедшее с ней, а то и присваивает чужие драмы. Метафора театра проливает новый свет и на сконструированность самообраза АА. Установлено, что он возник на перекрестке «мужской» любовной поэзии, психологического романа и частушки. Но для его создания привлекались также сценические спецэффекты и искусство жеста и позы<sup>20</sup>.

Театральная гипотеза позволяет развить известные наблюдения современников над театральностью жизненной практики АА. Одаренная богатыми внешними данными — статуарностью и гимнастической гибкостью, она активно работала с ними, создав то, что можно назвать «ахматовским» телом, ахматовскими «жестами» и «ахматовскими» позами. В связи с ними обычно приводится точка зрения Л. Я. Гинзбург: жесты АА системны, театральны и настолько великолепны, что внушают благоговение, однако интерпретации не поддаются [*Гинзбург 2002*: 44, 137, 467]. Но делались и попытки их прочтения — в театральном ключе. Так, за ранней Ахматовой закрепилась репутация «манерной», «кривляющейся», «позерки», о чем свидетельствует, например, дневниковая запись Н. Н. Пунина<sup>21</sup>: «ее фигура — фигура истерички»; «взволнованная, она выкрикивает свои слова с интонациями, вызывающими страх и любопытство»; «она невыносима в своем позерстве» [*Пунин 2000*: 77–78]<sup>22</sup>. В дальнейшем АА избавилась от переигрывания, но не от самих «хитростей». Согласно Н. С. Гумилеву,

Ахматова была удивительная притворщица, просто артистка. Сидя дома, завтракала с аппетитом, смеялась, и вдруг — кто-то при-

ходит <...> — она падает на диван, бледнеет и на вопрос о здоровье цедит что-то трогательно-больное!

(цит. по: Гильдебрандт-Арбенина 2007: 130)

Такие театральные «наработки» попадали и в поэзию АА, в качестве иногда просто жестов/поз (*Ты пришел меня утешить, милый, <...> От подушки приподняться нету силы*), иногда — кокетливо раскрываемых уловок, вроде репетирования улыбки перед зеркалом (*У меня есть улыбка одна. Так. Движенье чуть видное губ. Для тебя я ее берегу*). Изучение и интерпретация оригинального синтеза жизненных, литературных, живописных, театральных и кинематографических жестов/поз в поэзии АА — задача на будущее. Мы ограничимся кратким введением в эту проблематику.

Доминантой поэзии АА можно считать «театр одного актера», в котором ставка делается на триумф примадонны; и в эту цель концентрированно бьют все элементы спектакля, организуемые ею самой в качестве автора, режиссера, декоратора и проч.<sup>23</sup> Так, в роли литконсультанта АА из наличного русского и мирового репертуара<sup>24</sup> отбирает то, что позволит ей как примадонне подать себя наиболее выигрышно. Далее пьеса переписывается, теперь уже АА-либреттисткой<sup>25</sup>, в расчете на камерность и жестовость будущего спектакля.

Жесты, о которых идет речь, — двоякого рода: словесные и физические.

К первым, так называемым речевым актам, относятся:

- перформативы, то есть глаголы, называющие в 1-м лице и тем самым производящие некое действие, например клятву: *Но **клянусь** тебе ангельским садом, Чудотворной иконой **клянусь** И ночей наших пламенных чадом — Я к тебе никогда не вернусь*;
- императивы, осуществляющие словесное воздействие, например совет-просьбу-приказание своему бывшему возлюбленному о том, как ему строить свои отношения с невестой: *Но мудрые прими советы: **Дай** ей читать мои стихи, **Дай** ей хранить мои портреты<sup>26</sup>*;
- иные грамматические способы реализации подобных воздействий, например упрека: *Враг мой вечный, **пора научиться** Вам кого-нибудь вправду любить*, или
- существительные и глаголы в неперформативном режиме, описывающие такие воздействия: *А у нас светлых глаз Нет **приказу** подымать; И сразу вспомнит, как **покаялся** он Беречь свою восточную подругу*; эти жесты часто вписываются в отрефлектированную динамику любовного этикета: *Столько **просьб** у любимой всегда! У разлюбленной **просьб** не бывает*;

- целые тексты, организованные по принципу речевого акта, ср. «Молитву» (1915): *Дай мне горькие годы недуга <...> **Отыми** и ребенка, и друга <...> и т. д.*

В свою очередь, физические жесты делятся на:

- целенаправленно коммуникативные, часто очень изощренные, например вызывающие об ответной реплике: *Ты только **тронул** грудь мою, Как лиру трогали поэты, Чтоб слышать кроткие ответы На требовательное «люблю!»*; и
- симптоматические, «невольно» выдающие внутреннее состояние персонажа через внешние проявления (как надевание перчатки не на ту руку).

Характерны совмещения словесных жестов с физическими, например такие, где первые управляют вторыми: *Если ты к ногам моим положен, Ласковый, лежи*. Другой тип совмещения — слова-жесты (ср. Цивьян 2008б): *Не люблю только час пред закатом, Ветер с моря и слово «уйди»*; среди них и графологический жест смерти: героиня «Сегодня мне письма не принесли...» (1912) пишет: *Я слышу: легкий трепетный смычок, Как от предсмертной боли, бьется, бьется, И страшно мне, что **сердце разорвется, Не допишу я этих нежных строк...***, обрывая свое письмо многоточием, — подобно рассмотренной в [Цивьян 2009] Травиате, но в ирреальном модусе. Кстати, проекция жестов в различные модусы — воображаемый, желательный, отрицательный и др. — способствует их размножению и варьированию.

Но вернемся к организации театрального механизма. Главное режиссерское решение ахматовского спектакля состоит в том, что все мизансцены призваны выпятить игру примадонны, отведя ее партнеру, если таковой появляется, роль статиста. В плане женских хитростей это можно сравнить с известным в театральной практике казусом, когда звезда, узурпируя режиссерские функции, «отбирает» мизансцену у партнера.

Так, в «Театре» Моэма (1937) в сцену, где должна была блеснуть актриса-соперница, главная героиня романа вносит неожиданные поправки, меняющие режиссерский замысел. Тут и серебристое платье, «убивающее» платье партнерши; и красный платок, которым она играет на протяжении всей сцены, забирая все внимание зрителя; и передвижения, вынуждающие партнершу поворачиваться к публике то спиной, то непривлекательным профилем; и слишком рано поданная реплика, сбивающая эффект слов партнерши; и, наконец, трагическая мимика, затмевающая финальный монолог соперницы.

Далее, в качестве режиссера и художника-декоратора своего театра АА создает для себя «телесный костюм», учитывающий, помимо ее внешних данных и возможностей, предоставляемых сценарием, ее жизненное амплуа — «женщины-вамп» (типа Марлен Дитрих), смутного объекта/жертвы мужских желаний. К нему подбирается особая моторика (легкая походка; дисциплинированное тело, «знающее» правила этикета), жестовый код (неброский, но коммуникативно нагруженный), тихий голос. Все это служит фоном для ярких эмоциональных проявлений («природных» жестов<sup>27</sup>, стихов-песен, криков, замирания жизни и ее всплесков). Жестикуляция героини направлена преимущественно на выяснение отношений с возлюбленным. Активными органами служат глаза, губы и руки, а пассивными, с которыми взаимодействует партнер, — те же руки и губы плюс ноги и грудь. Аксессуарами телесного костюма АА становятся как роскошные элементы одежды, акцентирующие ее притягательность (*Я надела узкую юбку, Чтоб казаться еще стройней*), так и бедные, нищенские (*В этом сером, будничном платье, На стоптанных каблуках...*), подчеркивающие силу ее чувства и отрешенность от мира. Под телесный костюм героини подбирается партнер — светский красавец, знающий этикет или вызывающе нарушающий его, часто донжуан, садист или ревнивец, удостоверяющий ее эротичность и желанность<sup>28</sup>. Одно из типовых режиссерских решений — смена «живого» костюма «мертвенным» (больной, умирающей, отпеваемой, хоронимой), предполагающим соответствующие позы, в качестве партнеров — неадекватно реагирующего возлюбленного, бесчувственную толпу и равнодушную природу, а в качестве двойников — знаменитых мертвецов (например, княжну Евдокию).

В роли примадонны АА важно разыграть сценарий максимально натуралистично, как если бы он был частью ее собственного опыта.

Претворяя спектакль в стихи, АА искусно прикрывает свои нарциссические манипуляции, применяя разного рода «обходные» маневры, в частности искусство монтажа, принесенное кинематографом. В роли монтажера она «разбавляет» собственное присутствие гномическими сентенциями<sup>29</sup> и пейзажными панорамами, иногда по отмеченному Мандельштамом (в эссе «Буря и натиск», 1922–1923) фольклорному принципу «В огороде бузина, а в Киеве дядька» (так в финале «Песни последней встречи» АА «одергивает себя» крупным планом равнодушного дома). Еще один обходной маневр — самоотмежевание, создающее оксюморонную позу «(не)жалобы»: *Я не плачу, я не жалуясь*.

## III. Этикет — интим — пантомима

(«Смятение», 1913)

## I

Было душно от жгучего света,  
А взгляды его как лучи...  
Я только вздрогнула. Этот  
Может меня приручить.  
Наклонился. Он что-то скажет.  
От лица отхлынула кровь.  
Пусть камнем надгробным ляжет  
На жизни моей любовь.

## II

Не любишь, не хочешь смотреть.  
О, как ты красив, проклятый!  
И я не могу взлететь,  
А с детства была крылатой.  
Мне очи застит туман,  
Сливаются вещи и лица...  
И только красный тюльпан,  
Тюльпан у тебя в петлице.

## III

Как велит простая учтивость,  
Подошел ко мне. Улыбнулся.  
Полуласково, полулениво  
Поцелуем руки коснулся.  
И загадочных, древних ликов  
На меня поглядели очи...  
Десять лет замираний и криков,  
Все мои бессонные ночи  
Я вложила в тихое слово  
И сказала его напрасно.  
Отошел ты, и стало снова  
На душе и пусто и ясно.

Этот триптих — очередной этюд на тему «сила через слабость», поставленный в театре одной актрисы. Он строится на контрасте между объективной бессобытийностью описываемого эпизода и его огромной значимостью для героини, чему соответствует композиция, утраивающая изображение этого не-события, насыщая его все новы-



ми деталями, жестами и эмоциональными ракурсами. Сама фрагментарность описания, трижды, но по-разному приступающего к теме, иконизирует душевный разброд героини, и о происшедшем мы узнаем одновременно и слишком много, и слишком мало.

«Смятение» инсценирует один из излюбленных сюжетов АА: ошибку в выборе партнера. Мелодрама разыгрывается как пантомима (или немой фильм) — на утрированных жестах из светского репертуара, выразительных физических и молчаливых словесных. Этикетные жесты противопоставляются интимным: поведение партнера истолковывается героиней как маскировка искреннего чувства, и она отвечает аналогично двусмысленным словесным жестом, но потом осознает, что ошибалась. Реализуется инвариантная схема, которую на языке театра соблазнительно описать как «много шума из ничего».

Действующими лицами этой мини-мелодрамы являются исключительная в своей крылатости героиня, жаждущая любви и решающая, что встреченный где-то в свете «он», *взоры* которого *излучают* мужское великолепие, и есть ее единственный. Она *вздрагивает* — делает симптоматический жест профетического узнавания. Мазохистски предвкушая *приручение* (в духе «Укрощения строптивой», причем в метафорически «ручном», то есть карпалистическом коде), героиня готова — ради великой любви — верить ему свою судьбу. В контексте воображаемого ею сценария она прочитывает его *наклон* к ней как подступ к роковому объяснению (*он что-то скажет*) и отвечает *внезапной бледностью*. Этот симптоматический жест описывается словами *от лица отхлынула кровь*, предвещающими изображение любви как смерти — в излюбленном АА коде окаменения и в форме энергичного словесного жеста: *пусть...*

Романтический финал первого стихотворения плавно перетекает в истерический дискурс второго<sup>30</sup>. Далекое «он» сменяется непосредственным «ты»: грамматическое расстояние между партнерами сокращается до интимного. «Ты» и становится объектом истерики — не столько смятения, сколько полного любовного помешательства. «Природное» пытается прорваться сквозь «этикетное»: на смену симптоматическому побледнению приходит бесконтрольный, казалось бы, поток коммуникативных актов — обвинений, вслух, впрочем, не проговариваемых. Монолог открывается страстными жалобами на нелюбовь партнера, и первой уликой служит тот немаркированный факт, что он на нее *не смотрит*, трактуемый, однако, как жест намеренного игнорирования. Следует восклицание — про себя — о губительной красоте героя и ее симптоматическое временное ослепление ко всему, кроме партнера, представленного крупным планом цвет-

ка — щегольского знака его этикетного костюма, под стать его красоте и самовлюбленности. Заикленность героини на партнере передана словесным жестом повтора, перебрасывающегося через стрококоряд: ...*тюльпан*, / *Тюльпан*... Заодно в ход пускается любимый АА куртуазный язык цветов<sup>31</sup>: краснота тюльпана кодирует любовь и чувственность (подогревая любовные ожидания героини), а его грамматический род — мужские достоинства его владельца. Но самому партнеру слово не предоставляется.

Третье стихотворение построено по формуле отказного движения. С точки зрения героини, назревает любовное сближение, пока не оказывается, что она ошибалась. Герой держится этикетных правил, но ведет себя несколько развязно. Он подходит к героине и вступает с ней в контакт при помощи сначала мимики (улыбки), затем физического жеста (поцелуя руки) и, наконец, визуального контакта, которым подхватывается мотив магической лучистости его глаз из первого стихотворения. Хронологические и кодовые рамки мизансцены внезапно расширяются, чтобы включить древние лики святых, подтверждающие судьбоносность встречи<sup>32</sup>. Героиня решает, что это подходящий момент для произнесения заветного слова. Как и в случае слов партнера, ожидавшихся в первом стихотворении, что именно говорится, АА не сообщает, выдерживая принцип пантомимы, — но весомость ее *тихого слова* подчеркивается вторичным размыканием временных рамок: в минималистское слово вкладываются десятилетние ожидания, бессонницы и (в плане жестов) *замирания* и *крики*. Но эти симптомы истерического поведения героя дисциплинирует этикетным приглушением своего словесного жеста — в расчете на его адекватное прочтение партнером как любовного пароля. Он, однако, не вчитывается в ее жестовый код и отходит. Героиня мгновенно пересматривает ситуацию: заветное слово было произнесено напрасно, красавец оказался героем не ее романа. Ее чувства возвращаются в обыденную колею — бесчувственной пустоты, но зато и полной ясности. Любовная гроза, которую предвещала духота самой первой строки, так и не разразилась, героиня осталась в живых, ничего не случилось.

Мизансцены этого не-романа построены так, чтобы вызвать максимальное сочувствие к его истеричной героине. Партнер сделан статистом, все жесты и поступки которого (наклон, поцелуй руки, взгляды и невзгляды) даны исключительно через призму ее восприятий и переживаний. Его мужественность, красоту, полудень и полудаску «играет» не он, а она, и, соответственно, ей должны достаться все аплодисменты. Силе переживаний героини вторят многообразные эффекты описания, подтверждая и на этом уровне ее исключительность.

## IV. Героида — месть — отъезд — камеры

(«Прав, что не взял меня с собой...», 1961)

Слова, чтоб тебя оскорбить...

*И. Анненский*

Прав, что не взял меня с собой  
И не назвал своей подругой,  
Я стала песней и судьбой,  
Сквозной бессонницей и вьюгой.  
Меня бы не узнали вы  
На пригородном полустанке  
В той молодящейся, увы,  
И деловитой парижанке<sup>33</sup>.

Здесь узнается конспект инвариантной трехактной драмы: (1) «возлюбленный уехал из советской России, а я осталась в ней горевать (по нему) и страдать (от невыносимой действительности)»<sup>34</sup>; (2) «зато я стала поэтом»<sup>35</sup>; (3) «как бы сложились моя женская судьба, если бы я уехала»<sup>36</sup>. В «не взявшем с собой» принято угадывать двух здравствовавших тогда эмигрантов, отделенных от АА железным занавесом, из которых более вероятным является Б. В. Анреп<sup>37</sup>, художник-витражист, уже во время романа с АА имевший мастерскую в Париже и сразу после Февральской революции вернувшийся в Европу, живший в Лондоне, где у него была семья, и наезжавший в Париж. Он использовал облик АА в своих мозаиках, в частности в «Сострадании» (1952, National Gallery), к чему, по-видимому, и сводится фактическое обоснование слов *Он больше без меня не мог <...> Я без него могла* («Всем обещаньям вопреки...», 1961). В 1916 г. АА «обручилась» с ним, в жизни — разыграв сценку с незаметным для присутствующих дарением ему заветного черного кольца, в стихах — на полном поэтическом серьезе, позволявшем ей обвинять его в предательстве родины, жаловаться на покинутость, описывать вообразимое путешествие к нему и гордиться, что разлука закалила ее как поэта<sup>38</sup>.

Итак, жизненный импульс стихотворения — воспоминание 1961 г. о возлюбленном, которого АА не видела с 1917 г., не подкрепленное никаким личным контактом<sup>39</sup>. Но, как часто бывает у АА, этот не-роман превращается в суггестивный лирический сюжет<sup>40</sup>. Разыгрывается инвариант «раздуваемые на (полу)пустом месте страсти благополучно преодолеваются волевой героиней»<sup>41</sup>.

Сюжет решается в духе, подсказанном «Дальними руками» (1909) Анненского:

Зажим был так сладостно сужен, Что пурпур дремоты поплёк, —  
 Я розовых, узких жемчужин Губами узнал холодок. О сестры, о нежные  
 десять, Две ласково-дружных семьи, Вас положом ночи завесить Так  
 рады желанья мои. Вы — гейши фонарных свечений, Пять роз, об-  
 рученных стеблю, Но нет у Киприды священной Несказанных вами  
 люблю. Как мускус мучительный мумий, Как душистый тайник тубе-  
 роз, И я только стеблем раздумий К пугающей сказке прирос... Мои  
 вы, о дальние руки, Ваши сладостно-сильный зажим Я выносил в холоде  
 скуки, Я счастьем обвеял чужим. Но знаю... дремотно хмелея, Я бро-  
 шу волшебную нить, И мне будут сниться, алмея, Слова, чтоб тебя  
 оскорбить...

Последняя строка выносится в эпиграф ахматовской миниатюры, задавая организующий ее дискурсивный жест<sup>42</sup>.

У Анненского финальные «слова» резко перебивают эротические мечты о недоступной возлюбленной. Они преследуют психотерапевтическую цель — оттолкнув героиню, прекратить любовное наваждение<sup>43</sup>, переданное серией экзотических образов (*гейша* и *алмея* — секс-объекты для развлечения мужчин<sup>44</sup>; египетская мумия; античная богиня любви) и тактильных и ольфакторных впечатлений (холодок жемчужин, мускус, душистые туберозы).

Стержень структуры образует драма «далекой близости», исполняемая в последовательно жестовом режиме. Вопреки синекдохическому смыслу обрядового жеста «обручения», обладание руками возлюбленной не может повести к реальному обладанию всем ее существом (которое приходится перенести в модальность раздумий и сказок), но тем более остро мотив обручения пронизывает текст (так, каждая из рук возлюбленной — пять пальцев-роз, *обрученных* стеблю-запястью). Стихотворение открывается чувственным *зажимом* — коммуникативным тактильным карпалистическим жестом («Угадай, кто!»); далее — с руками в пассивной роли — следует опять-таки тактильный поцелуй; затем — в модусе неисполненного намерения — вводится слово-жест «люблю»; снова проходит образ *зажима*; дело завершается еще одним словесным жестом, опять-таки в модальном — онейрическом — ключе. На вербальном уровне этот жест своей грубостью стирает дистанцию между героями, но его прагматической целью является их окончательное взаимное отдаление.

АА отчасти заимствует и радикально перестраивает эту конструкцию. Пространственную удаленность от бывшего возлюбленного она сокращает оскорбительным словесным выговором, но полностью отказывается от потенциально возможной экзотической образности; на эту роль могла бы претендовать *парижанка*, однако ее образ строится существенно иначе.

Самый общий прагматический формат стихотворения — характерная для АА апроприация принятого в мужской поэзии Серебряного века образа желанной, но недоступной женщины, с переводом его на себя в роли лирической героини, обретающей таким образом равные — и даже «более равные» — права с мужчиной. А в данном случае эмансипация (empowerment) женщины сопровождается присвоением и конкретного словесного поступка героя-мужчины — речевого акта оскорбления. Реализацией этого стратегического плана становится серия более конкретных физических поз и словесных жестов.

Прежде всего, дразнящие крупные планы гейши и алмеи в режиме общения на «ты» заменяются у АА во всех отношениях дистантным, появляющимся где-то в мысленной дали эталоном парижского шика. Соответственно, АА освобождает свой текст и от чувственной моторики: взаимных полуобъятий, полупоцелуев и роскошного карпалистического зажима. Архетипической «руколикости» à la Анненский, Лисицкий и Эйзенштейн [Цивьян 2008а] места не находится. Вся «героида» АА нацелена на реализацию речевого акта оскорбления, не нуждающегося ни в экзотической лексике, ни в будоражащей кинесике. Собственно, нет речи и об амурных материях. Оскорблениями АА стремится не избавиться от любовных оков, а, как обычно, доказать партнеру и, главное, читателю «несомненную свою правоту» и победу над судьбой. Проявляется инвариантная установка АА на силу, моральную правоту, вердикт потомков и другие сугубо властные категории, — а не на сферу чувств. Выражаясь языком развитого феминизма, *it's not about sex, it's about power*.

Действует АА, однако, не в лоб: подразумеваемая собственная правота якобы великодушно, а на самом деле с эзоповским лукавством приписывается партнеру. Тот вроде бы и прав в некоем высшем, судьбоносном смысле, не зависящем, впрочем, от его намерений<sup>45</sup>, каковые с точки зрения джентльменского кодекса далеко не безупречны.

Чтобы закрепить — официально заверить — свою победную правоту, Ахматова неожиданно вовлекает в свой монолог, в I строфе не имеющий четкого адресата, широкую читательскую аудиторию. Именно к ней обращается кокетливое *меня бы не узнали вы*<sup>46</sup>, предлагающее одновременно и насладиться альтернативным портретом АА в виде изящного эстампа, и шикарно перечеркнуть его. То, что в I строфе выглядело как интимный разговор с возлюбленным или по крайней мере интимная же медитация о взаимоотношениях с ним (опущенное подлежащее подразумевает то ли далекое «ты», то ли отстраненное «он»), вдруг оборачивается публичной речью. Кинокамера неожиданно отъезжает, и личные жалобы как бы переносятся в зал суда, где брошенная женщина обвиняет бессердечного соблазнителя перед читателями-присяжными; обвиняемому ответное слово не пре-

доставляется. Этот сколок с советского правосудия<sup>47</sup> на материале любовной лирики<sup>48</sup> варьирует общий ахматовский инвариант «сила через слабость»: апеллируя к читателю в роли беспомощной жертвы, она сначала покоряет его своей экстраординарной творческой судьбой, а затем и очаровывает альтернативным образом себя как парижанки.

Двоющийся образ героини — излюбленный АА прием подачи себя как своего рода сверхженщины, способной прожить несколько жизней<sup>49</sup>. Обе судьбы героини, набросанные в стихотворении, оскорбительны для партнера, но оскорбления даются в виде намеков. Чтобы решить эти уравнения со многими неизвестными, надо подставить в них соответствующие данные из поэтического арсенала АА.

Действие I строфы, более прямолинейной и «реальной», развертывается в Советской России. Инкриминируя уехавшему партнеру, что он ее не спас, АА описывает его поведение в терминах несостоявшегося речевого акта: *не назвал своей подругой*<sup>50</sup>. Это привело к подразумеваемой потере ею своей женской телесности и, читай, женского счастья, но зато и к обретению ею новых, пусть бесплотных и во многом негативных, но символически ценных свойств. Героиня торжествующе объявляет, что жизненные потери обернулись творческими успехами (*песней*). При этом все четыре описывающие ее тропа: *песня, судьба, бессонница, вьюга* — женского рода, так что женственность за ней все-таки сохраняется. И женственность это не простая, а Вечная, на что указывает обращение к соответствующей символике Блока и Белого, в том числе к *вьюге* — частой природной ипостаси Вечной Женственности<sup>51</sup>.

Как уже отмечалось, «Прав, что не взял...» — ретроспективное резюме многих более ранних стихотворений АА, и эти четыре словесных мотива были давно освоены АА в качестве составляющих ее любовного топоса — медиаторов между героиней и ее партнерами<sup>52</sup>. В «Прав...» они тоже призваны каким-то — загадочным — образом связывать партнеров. *Сквозная бессонница* — то ли много ее или его ночей подряд без сна, то ли ночи без сна, протянувшиеся от нее к нему сквозь все преграды. *Вьюга* может соединять двоих или, как в «Снежной королеве» Андерсена, заглядывать к нему в окошко, рисуя на стекле ее черты (блоковский поворот). Еще более многозначна *судьба*: АА стала то ли «его» судьбой (например, Вечной Женственностью, не отпускающей своего избранника), то ли судьбой всего мира или по крайней мере России<sup>53</sup>.

Искомая оскорбительность — в том, что вопреки, а то и благодаря предательству партнера героиня не погибла, а достигла подлинного величия, с позиции которого имеет возможность отчитывать его и томить бессонницами.

Во II строфе на смену реальной (но возогнанной до мифа) героической аскезе приходит вообразаемый (но укорененный в раннем са-

мообразе АА) гламур: что стало бы с АА, если бы партнер честно увез ее за границу. В этом альтернативном сценарии лирической героине выдается тело и приличествующий телесный костюм — ипостась парижанки. Правда, эта парижанка дана: во-первых, *молодящейся, увы*, то есть неизбежно состарившейся (что не грозит вечным сущностям типа песни, вьюги и женственности); во-вторых, мелочно (по сравнению с величием АА в I строфе) *деловитой*; и, в-третьих, под знаком иронического отмежевания. Но на заднем плане маячит поза самолюбования — что-то вроде примерки нового наряда перед зеркалом, а то и перед потрясенными знакомыми, подаваемой, однако, в ирреальном модусе.

В рамках обвинительной речи предъявление этого симпатичного самообраза подхватывает тему женственности, попавшей в I строфе под удар, но теперь предстоящей, наконец, во всем своем блеске. К этому, однако, мстительный заряд II строфы не сводится.

Легким росчерком набрасывается адюльтерная ситуация в стиле ранней АА: свидание на пригородном — удаленном от Парижа — полустанке с, надо полагать, неким соперником героя. Разумеется, это только пунктирный намек. Но факт, что свои воображаемые заграничные романы АА настойчиво связывала с мотивом внешнего помолодения/постарения. Так, стихотворение о мысленном путешествии по морю для встречи с тем же Анрепом, «Просыпаться на рассвете...» (1917)<sup>54</sup>, АА закончила строкой *С каждым часом молодеть*, — имея в виду после разлуки предстать перед партнером такой же прекрасной, как прежде. Напротив, в более поздней элегии «Меня, как реку...» (1945) смена партнеров в заграничной жизни связывается с *морищинкой*, знаменующей плату за богатство пережитого: *<...> и в новую любовь Входит, как в зеркало, с тупым сознанием Измены и еще вчера не бывшей Морищинкой...* Как *молодеть*, так и *морищинка* предполагают зеркало или точку зрения со стороны; в «Прав, что не взял...» на роль наблюдателя, в глазу которого находится красота героини, взяты читатели.

Оскорбительность финальной мизансцены — в том, что и под чуждым небосклоном АА все равно изменяла бы партнеру, как она делала это почти со всеми своими мужьями и любовниками. Но, чтобы приглушить адюльтерный мотив, подрывающий этическую безупречность героини, АА дает его под знаком уступительного *увы*, возвращающего текст к аскетической риторике начала.

\* \* \*

Несколько слов в заключение. Прежде всего, следует извиниться за предварительность этих заметок. Впрочем, предварительны они главным образом в отношении разработанности модели — полноты

охвата и систематизации материала, точности в формулировке инвариантов и выразительных конструкций всех уровней, и опробованности на монографических разборах большого числа текстов. Более или менее окончательными представляются очерченные здесь общие контуры (жизне)творческого облика АА, проблематичные для солидарного ахматоведения, основанного самой поэтессой<sup>55</sup> и потому оксюморонно сочетавшего черты науки и пиара. Богатейшее разнообразие, артистизм и филигранность решения узкого круга тем, ахматовское искусство создавать «much ado about nothing», органически созвучное ее центральной установке на «силу через слабость», — благодарное поле для будущих исследований, одним из любопытных участков которого является театрално-жестовая компонента «женского» мастерства поэтессы.

Кстати, о «женскости». Если что продолжает оставаться загадкой в феномене АА, это как раз его гендерная природа. До сих пор среди истолкователей нет согласия в вопросе, о чем все-таки ее стихи: о любви или о чем-то другом — страдании, стойкости, самолюбовании, правоте, славе, власти. Если о любви, то почему о преимущественно несчастной, без заветной «близости», — хотя в своей жизни АА, продиктовавшая П. Н. Лукницкому свой донжуанский список, сменила немало партнеров? Одна из психоаналитических трактовок образа Дон-Жуана состоит в том, что женщин он бесконечно меняет потому, что ищет, сам того не зная, мужчину. Аналогичной — лесбийской — подоплекой бесплодности ахматовского любовного квеста, причем полностью вытесненной (в отличие, скажем, от гомосексуализма у Кузмина) из ее стихов, может объясняться последовательно авгурская риторика скрытности, недоговоренности, тайны, характерная для поэзии АА. Это не противоречило бы данным о предположительных романах АА с женщинами (в частности, Ольгой Глебовой-Судейкиной и Фаиной Раневской)<sup>56</sup>, а также той ауре счастливой, иногда оргиастической гармонии, которой окружены в ее стихах контакты с женским двойником — Музой<sup>57</sup>. Последнее тем интереснее, что в этом случае привычная апроприация поэтессой элементов мужской лирики приобретает дополнительные авто- и гомозеротические обертоны<sup>58</sup>.

## ADDENDUM

При прохождении этой статьи через редактуру, каковой ввиду ахматовской тематики оказалась редакция Р. Д. Тименчика, значащегося главным специалистом в этой области, нам пришлось столкнуться с беспрецедентным в нашем постсоветском опыте вмешательством редактора в содержание публикации. Мы бы просто забрали статью, чтобы поме-



стить ее где-нибудь еще, но, поскольку дело шло о юбилейном приношении другу, специально написанном по приглашению составителей, мы сочли возможным уступить давлению и согласиться на частичную порчу текста. В настоящей версии пострадавшие места публикуются в неподцензурном виде.

Тименчик продемонстрировал удивительную в XXI в. аллергическую реакцию на слова *бисексуальный*, *лесбийский* и подобные. Он запретил ссылки на некоторые из мемуарных свидетельств, например Л. К. Чуковской (упирая на ее — академически наивный — завет цитировать ее без купюр), а также критическое упоминание о летописи *Черных 2008*, где соответствующая информация блистает своим отсутствием. На наши попытки удовлетворить его, с одной стороны, смягчением формулировок, а с другой — привлечением дополнительных источников Тименчик отвечал то безапелляционными отказами, то капризным молчанием, профессионально неуместным при редактировании по почте. Отверг он и неоднократно предлагавшийся ему выход — формально (в редакторском примечании) отмежеваться от ответственности за не устраивающие его утверждения. Компромиссный вариант (который смело можно рекомендовать детям до 16 лет), попавший в бумажную версию статьи, был достигнут уже помимо прямого контакта с Тименчиком.

Никаких собственно ахматоведческих замечаний по статье (подсказок, советов, поправок) Тименчик не сделал, а по существу единственного заинтересовавшего его вопроса авторитетно заявил, что ничего такого ему и науке, которую он представляет, не известно. Это побудило нас к дальнейшим разысканиям, результаты которых нашли отражение в примеч. 56 настоящей версии. Добавим, что, поставив вопрос о бисексуальности Ахматовой перед сотрудницами Фонтанного дома, мы были встречены не возмущенными протестами, а молчаливым пониманием и услышали хорошо обкатанную формулировку: «Главное — это любовь», тактично подразумевающую, что наряду с любовью к Родине, литературе, славе, себе самой, сыну, мужьям и любовникам поэтессе можно позволить и эротическую любовь к женщинам.

Разумеется, вопрос о предположительном лесбиянстве Ахматовой нельзя считать однозначно решенным, — требуются дальнейшие исследования. Однако административное замалчивание проблемы отдает советским душком, помещая практикующих это редакторов в идеологически и этически сомнительную компанию (РПЦ, Лужкова, Милонова et al.) и уличая их, по сути, в непрофессионализме. Одно дело — неумение толком подать накопленную информацию в собственной книге<sup>59</sup>, остающееся, в конце концов, на совести автора, другое — настоятельные попытки подавить распространение сведений, собранных другими, что граничит с должностным преступлением и наводит на мысль о профнепригодности современного научного работника, полагающего возможным загнать

информационного джинна обратно в бутылку (вопреки урокам Катыни, Уотергейта и т. п.).

История с нашей статьей — сюжет для небольшого скетча с Тименчиком в амплу избалованной примадонны, но без ахматовского артистизма (которому посвящена статья). Диагностика же описанных неадекватных реакций Тименчика для ахматоведения не безразлична. Хорошо бы понять, что это — простая неискушенность в вопросах пола (как у подростка, уже предающегося первым одиноким радостям, но еще убежденного в ангельской чистоте сверстниц)? Полная табуированность в сознании начитанного филолога соответствующей лексики (владение которой уже в конце 1920-х гг. отличало культурную девушку Фиму Собак от Элочки Щукиной)? Или, похуже, сознательное ханжество в высказываниях на представляющиеся ему рискованными темы (вроде утверждения, в солидной справочной публикации, будто Ю. И. Юркун был «ближайшим другом» М. А. Кузмина, но «мужем» О. Н. Гильдебрандт-Арбениной)?<sup>60</sup> Или, поизысканнее, хрупкая мечта о сохранении щекочущих откровений в тайне — ради их элитного потребления на эзотерическом междусобойчике, «накрыто[м] только на дюжину персон»<sup>61</sup> (мечта, казалось бы, развеянная с отменой цензуры и распространением компьютерной грамотности, но все еще популярная — хотя бы в том же Фонтанном доме, где сотрудница<sup>62</sup>, подтвердившая обоснованность наших предположений, пробормотала, тревожно поведя глазами в сторону окон, что-то многозначительное о недопустимости попадания этих данных в руки «черни» — прямо так по-пушкински и припечатала)?

Один из составителей сборника попытался объяснить нам авторитарную непримиримость Романа Давидовича его пылкой любовью к Ахматовой. Да, любовь, как уже говорилось, — главное. Главное — это любить. Но (даже оставляя в стороне еще одну разновидность любви — любовь к истине) какую Ахматову любит Тименчик? Ту ли, о которой она сама сказала: *Какая есть — желаю вам другую?* Или ровно и только ту, образ которой является продуктом тщательной подсоветской ретуши, — такую, *какой на свете нет, какой на свете быть не может?* Но тогда, если, не дай бог, подтвердятся предположения о бисексуальности поэтессы, ему придется немедленно разлюбить ее, а разлюбленной, как опять-таки известно, рассчитывать не на что. Как говорил Мандельштам, конец романа.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* От слов к телу: Сборник статей к 60-летию Юрия Цивьяна / Отв. ред. А. В. Лавров. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 50–71. В настоящем издании восстановлены соображения о бисексуальности Ахматовой и соответствующие ссылки на литературу (см. примеч. 56

и основной текст вокруг него). О проблемах с редакторским произволом (Р. Д. Тименчика) при первой публикации см. Addendum в конце основного текста.

<sup>1</sup> *Графологическое примечание.* Заглавие — с интермедияльным акцентом, на смеси французского с кинотайваньским (Lust, Caution, Masculin, Feminin), где дефисы (как в «Слова-жесты», ср.: Цивьян 2008б) и запятые могут не прописываться — в духе и марионеттиевских parole in libertà, слов-паролей, и любимого Эйзенштейном монтажного принципа иероглифики (так, в китайском оригинале названия «Eat, Drink, Man, Woman», 饮食男女, запятых нет, — в отличие от «Lust, Caution», 色, 戒).

<sup>2</sup> Ср. слова Бродского: «[П]равая рука», “перчатка с левой руки” <...> не представлялись мне такими уж большими поэтическими достижениями. Я думал так, пока не наткнулся на другие ее стихи, более поздние» [Волков 2005 [1987]: 624].

<sup>3</sup> О карпалистике и иной жестикуляции см. работы Ю. Г. Цивьяна [Цивьян 2005; Цивьян 2007; Цивьян 2008а; Цивьян 2008б; Цивьян 2009]; мы опираемся также — без дальнейших ссылок — на: Крейдлин 2002; Крейдлин 2005; Булгакова 2005.

<sup>4</sup> Ср. формулировку Н. В. Недоброво: «Желание напечатлеть себя на любимом, несколько насильническое <...> вот она, поэтова любовь» [Недоброво 2001 [1915]: 129].

<sup>5</sup> В отличие, скажем, от «нарядной обнаженности» статуи, которая обнажена в одном смысле — кода одежды, а нарядна в другом — эстетического совершенства.

<sup>6</sup> В свое время в невозможности жеста усомнилась Н. Я. Мандельштам: «попробуй надень!» [Мандельштам 1999: 235]. Вообще говоря, не исключено и «однослойное» прочтение — с успешным натягиванием перчатки, но мы сосредоточимся на более богатом. Круг потенциальных интерпретаций этих строк вообще не сводится к двум названным: так, поскольку вместо стандартного левую перчатку сказано перчатку с левой руки, жест можно понять еще более суггестивно — как «натягивание на правую руку перчатки, только что снятой с левой».

<sup>7</sup> Последняя строфа открывается отчетливым метатекстуальным презенсом «от автора»: *Это песня последней встречи.*

<sup>8</sup> Ср.: «[Я] никогда не перейду через Ваши “вовсе не знала”, “у самого моря”, “самый нежный, самый кроткий” <...>, постоянные “совсем” <...> Тоже и “сюжет”: не надо мертвого жениха <...>, не надо уравнений с десятью неизвестными» (выделено Блоком [Блок 1963: 459]).

<sup>9</sup> Ср. другие вариации на тему «самолобования sub specie объективности»: *А прохожие думают смутно: Верно, только вчера овдовела; И осуждающие взоры Спокойных загорелых баб.*

<sup>10</sup> Этот вопрос о главном секрете ахматовской тайнописи ахматоведение по-авгурски же обычно обходит, но в последнее время, под дав-

лением опытов демифологизации АА, вынуждено к нему обратиться; ср. работу *Черных 2005*, сочетающую констатацию ряда «автомифологизаторских» тактик АА с наивным недоумением по поводу их стратегического смысла.

<sup>11</sup> О проблеме «(не)солидарности» чтения см.: *Панова 2009б*.

<sup>12</sup> Систематическое описание семантической составляющей поэзии АА в свете центральных инвариантов «судьба», «душа», «долг и счастье» и «победа над судьбой», см.: *Щеглов 1986б; Щеглов 1996*.

<sup>13</sup> Противопоставление Ахматовой и Маяковского, заданное в *Чуковский 1921*, представляется поверхностным ввиду обилия глубинных сходств, начиная с общей прагматической установки и включая существенный компонент «громкости» у «тихой» АА, не прошедший мимо внимания Блока (см. примеч. 8).

<sup>14</sup> См.: *Жолковский 1996; Жолковский 1998; Жолковский 2005 [1992]; Жолковский 2009 [1998]; Жолковский 2009 [2006]; Панова 2012; Панова 2009*.

<sup>15</sup> Жизнетворчество АА богато жестами всех типов, свои стихи она любила называть *песнями*, так что ее *œuvre* в целом образует своего рода *chanson de geste*; фр. *geste (f.)* может значить как «подвиг», так и «эпическая поэма, жеста».

<sup>16</sup> Надо ли подчеркивать, что эти и другие подобные понятия употребляются нами не в оценочном смысле (дух поэта дышит, где и как хочет, — *какая есть, желаю вам другую*), а в сугубо диагностическом?

<sup>17</sup> Солидарное ахматоведение, даже признавая АА мастером прагматики в жизни, склонно настаивать на том, что ее поэзия устроена принципиально иначе — по чисто семантическим, а не прагматическим принципам. Теоретически такое возможно, однако опыты анализа ее поэтических текстов [*Жолковский 1998; Жолковский 2011е; Панова 2009а; Панова 2012б*] убеждают, что и они пронизаны теми же властными стратегиями.

<sup>18</sup> *Una donna a quindici anni Dè saper ogni gran moda, Dove il diavolo ha la coda, Cosa è bene e mal cosè; Dè saper le maliziette Che innamorano gli amanti: Finger riso, finger pianti, Inventar i bei perché; Dè in un momento Dar retta a cento; Colle pupille Parlar con mille; Dar speme a tutti, Sien belli o brutti; Saper nascondersi Senza confondersi; Senza arrossire Saper mentire; E, qual regina Dallalto soglio, Col «posso e voglio» Farsi ubbidir (II, 1).*

[Женщина в пятнадцать лет / должна знать, как все устроено, / где у дьявола хвост, / что хорошо и что плохо. // Она должна знать маленькие хитрости, / пленяющие возлюбленных, / притворяться смеющейся, притворяться [сильно] плачущей, / изобретать хороший предлог. // Она должна сразу / обращать внимание на сотни [возлюбленных], / зрчками / разговаривать с тысячью; / давать надежду всем, / красивым или уродливым; / уметь таиться, / не приходя в замешательство, / не краснея, уметь лгать; / и такая королева / с высокого престола / [словами] «могу» и «хочу» / [сможет] заставить повиноваться себе].

Стереотип «женских» коммуникативных стратегий описан в литературе вопроса; для них характерно переключение на прагматику, на по-

сторонние темы, «слабый» стиль, преобладание фатики, психологическая подвижность (см., в частности: *Крейдлин 2005*: 46–47).

<sup>19</sup> Подробнее о различиях поэтики Кузмина и АА см.: *Панова 2010*.

<sup>20</sup> «[О]на <...> не говорит о своих чувствах прямо — эмоция передается описанием жеста или движения <...>, так, как это делается в новеллах и романах» [*Эйхенбаум 1969 [1923]*: 144]. Эйхенбаум добавляет, что АА придает лирической героине автобиографические черты, тем самым стирая с ее «маски» лишний грим; это — «особый, несколько жуткий, похожий на разрушение сценической иллюзии, прием. Но <...> сцена этим не уничтожается, а наоборот — укрепляется» [*Там же*: 146].

<sup>21</sup> Другие свидетельства см. в *Панова 2010*.

<sup>22</sup> Позднее Пунин ознакомил АА с этой записью, на что та ответила великолепным графологическим жестом — «завизировала» ее [*Пунин 2000*: 466]. Сама сцена (жест ознакомления) тоже литературна — выдержана в духе Льва Толстого и Софьи Андреевны.

<sup>23</sup> Не случайно поэзия АА так притягательна для актрис, работающих в жанре «театр одного актера», прежде всего Аллы Демидовой.

<sup>24</sup> Взятого, согласно *Kelly 1994*: 209, в объеме гимназического курса.

<sup>25</sup> Элеонора Дузе и Сара Бернар имели таких профессионалов в своем распоряжении.

<sup>26</sup> По количеству императивных приказов, просьб, советов и проч. лирика АА не уступает футуристической и советской поэзии, питавшей слабость к повелительному наклонению.

<sup>27</sup> «Природная» ипостась с *туфлями на босу ногу* фигурирует в «Вижу выцветший флаг над таможей...» (1913).

<sup>28</sup> В качестве двойников такой героине даются великолепные, артистически выразительные женские тела — скульптуры Царского Села и Летнего сада, мифические красавицы (Клеопатра, Саломея, Дидона), красавицы тринадцатого года (Ольга Глебова-Судейкина в ролях Путаницы и Псиши и Саломея Андроникова на аэроплане), балерины Анна Павлова и Татьяна Вечеслова.

<sup>29</sup> Например, *Знаешь, я читала, Что бессмертны души*.

<sup>30</sup> Об истерическом дискурсе Серебряного века см.: *Смирнов 1994*: 131–178.

<sup>31</sup> Он представлен у АА не только самими цветами — *розой, шитовником*, но и карпалистическим жестом — гаданием по цветку: *Знаю: гадая, и мне обрывать Нежный цветок маргаритку*.

<sup>32</sup> Осторожным намеком проходит ритуальный жест благословения жениха и невесты иконой. Возможный подтекст — *древние поверья и бездонные очи* блоковской незнакомки; в «Я пришла к поэту в гости...» (1914) опасными для АА предстанут и глаза самого Блока.

<sup>33</sup> Стихотворение публикуется в разных вариантах — то самостоятельно, то как первая часть диптиха «Из “Черных песен”»; то с многоотчием посередине, маркирующим забытое АА четверостишие, то без него. ЭDITIONНОЙ проблемой является и эпиграф из Анненского: он относится то ко всему циклу, то к «Прав...», то к его соседу по циклу.

<sup>34</sup> Ср. «Высокомерьем дух твой помрачен...» (1917).

<sup>35</sup> Ср. «Кое-как удалось разлучиться...» (1921).

<sup>36</sup> Ср. «Меня, как реку...» (1945).

<sup>37</sup> С Парижем был связан и Артур Лурье, но его АА простила («Кое-как удалось разлучиться...», 1921), и «оскорблять» его в 1961 г. было бы ни к чему. Совершенно недвусмысленно намекает на Анрепа и «оскорбительное» соседнее стихотворение («Всем обещаньям вопреки...»).

<sup>38</sup> Эта формула (ср. еще: *Одной надеждой меньше стало, / Одною песней больше будет*, инскрипт Анрепу на книге «Вечер» — строки из «Я улыбатся перестала...», 1915) восходит к пушкинскому *Прошла любовь, явилась муза*.

<sup>39</sup> Встреча с Анрепом состоится в 1965 г. — и именно в Париже.

<sup>40</sup> Ср. роль Энея, которую АА в амплу Дидоны (циклы «Cinque», «Шиповник цветет. Из сожженной тетради» и др.) отвела ничего не подзревавшему и в дальнейшем иронически отмахивавшемуся от этого кастинга И. Берлину (его версию событий см.: *Берлин 1989 [1982]*). Анреп долгое время не представлял себе масштабов посвященного ему круга текстов АА (см.: *Струве 2005 [1983]*). Важную структурную роль в таких построениях АА играло наличие железного занавеса, этой четвертой стены ее театра, дававшего ей полную свободу в организации спектакля.

<sup>41</sup> Примечательно восприятие того же сюжета Анрепом: задним числом он отозвался о «Всем обещаньям...» как хотя и «основа[н]ном на пережитом», но «одет[ом] пронзительной фантазией» [*Там же*: 614]. А еще в 1916 г. он (в маске «бедной Тани» из VIII главы «Онегина») посвятил АА стихи о желании вернуть их отношения из мира кокетливых литературных фантазий к бедной, но теплой реальности: *Мне страшно, милая, узор забавных слов В живую изгородь над нами разрастется, В трехмысленной игре тугим узлом совется: Кокетства ваш прием остер и вечно нов. Но как несносен он! Как грустно будет знать, Что переплет листвы изящной нестротою Скрывал простор лугов с их теплой простотою, Деревню бедную, затопленную гать, Березовый лесок за тихою рекою* (выделено нами — А. Ж., Л. П.; цит. по: *Струве 2005 [1983]*: 618).

<sup>42</sup> Об учебе АА у Анненского и многочисленных переключках см., в частности: *Аникин 1988–1990*; данный случай там не рассматривается.

<sup>43</sup> У строки был вариант: *Слова, чтобы вас разлюбить*.

<sup>44</sup> Алмеи ценились за исполнение танца осы (или пчелы): имитируя защиту от назойливых укусов, танцовщица снимала, одно за другим, свои покрывала и одежды, пока не оставалась совершенно обнаженной [*Панова 2006*: I, 354–355].

<sup>45</sup> Примерно так, как «прав» Иуда, давший Иисусу возможность выполнить предначертанную роль, — сюжет обыгрывавшийся в литературе Серебряного века, в частности в «Иуде Искариоте» Л. Андреева (1907).

<sup>46</sup> Попытку осмысления подобных дискурсивных манипуляций местоименной референцией см.: *Жолковский 2009б*: 76–77.

<sup>47</sup> Советские обертоны вносятся, среди прочего, вменением в вину герою (в других текстах анреповского цикла) предательства родины.

<sup>48</sup> Ср. известную историю третирования ею — в стихах и в жизни — не женившегося на ней В. Г. Гаршина.

<sup>49</sup> Ср. еще: *Стать бы снова приморской девчонкой* и т. д.; *Но иногда весенний шальный ветер <...> Или улыбка чья-то вдруг потянут Меня в несостоявшуюся жизнь. В таком году произошло бы то-то, А в этом — это <...>*. Сродни этому инварианту — мотив одновременного обладания несколькими мужчинами: *Отчего же, отчего же ты Лучше, чем избранник мой?; Со мной всегда мой верный, нежный друг, С тобой твоя веселая подруга.*

<sup>50</sup> Подразумевается, конечно, перформатив, которому суждено было стать примером номер один в системе Дж. Остина; отметим, однако, юридическую сомнительность статуса «подруги».

<sup>51</sup> Эта высшая сущность то растворялась в природе (во вьюге, зелени деревьев), то воплощалась в прекрасное женское тело (Елены Троянской, проституток и проч.); см.: *Панова 2006: II, 223–224.*

<sup>52</sup> Ср., например: *Ведь я не прекрасная больше, не та, Что песней смутила его; И если вернется та ночь и к тебе В твоей для меня непонятной судьбе; Я была твоей бессонницей; Когда о горькой гибели моей Весть поздняя его коснется слуха, <...> И сразу вспомнит <...> И вдоль Невы несущуюся вьюгу.*

<sup>53</sup> Ср. «Русь» (1906) Блока: *Где буйно замает вьюга До крыши — уютное жильё, И девушка на злого друга Под снегом точит лезвие.*

<sup>54</sup> О нем см.: *Жолковский 2009a*. Не исключено, что любовно-корабельный сюжет возник как примерка на себя элементов реального эпизода — романического сближения Анрепа с М. А. Волковой (его будущей гражданской женой) на корабле, увозившем его от АА к законной жене, Helen Maitland [*Струве 2005 [1983]: 588*].

<sup>55</sup> «Она <...> объявляла себя первым по времени ахматоведом, с объективным мнением которого, как ни с чьим другим, придется считаться всем последующим» (*Найман 1989: 88*; выделено Найманом. — А. Ж., Л. П.).

<sup>56</sup> Из имеющихся свидетельств выстраивается примерно такая картина.

Согласно художнице Ольге Делла-Вос-Кардовской (в передаче Алексея Смирнова), лесбийские романы АА отравили жизнь ее первому мужу: «Кардовские имели полдома в Царском Селе. Другую половину занимали <...> Гумилевы, чей сын стал известным поэтом <...> несчастно женатым на <...> Ахматовой-Горенко, жертве общественного темперамента целого сонмища московских и питерских лесбиянок, с которыми она постоянно наставляла витые бараны рога мужу и другим мужчинам своей долгой половой жизни»; «Аня <...> часто приезжала из Петербурга домой на расвете, совершенно разбитая, с длинной шеей, покрытой засосами, и искусанными губами. Потом, после таких загулов, она обычно спала полдня, а потом уезжала снова»; «Всерьез Ахматова любила, наверное, одну Глебову-Судейкину, свою сожительницу, о которой до смерти говорила с большой теплотой» [*Смирнов 2006: 57–92*].

О союзе АА с Судейкиной дают представления мемуары их младшей современницы, посещавшей в начале 1920-х гг. их квартиру на Фонтанке, 18, Ольги Гильдебрандт-Арбениной (ср. в особенности — многозначительное сравнение с взаимоотношениями «низвергнутой [императрицы] Анны Леопольдовны» и «верн[ой] Юли[и] Менгден», *Гильдебрандт-Арбенина 2007 [1978]: 153*). Бисексуальность Судейкиной была известна современникам, в частности Н. С. Гумилеву и Гильдебрандт-Арениной: «Гумилеву были “противны” такие женщины, как Глебова-Судейкина и Паллада [Богданова-Бельская]» [*Там же: 130*]; «[О]собым поводом для ревности Сергея [Судейкина], по устным разъяснениям О. Н. Арбениной, были некоторые “тенденции” Ольги, за которые ее, как и “Палладу”, не любил Гумилев, а муж вышвырнул за порог, обмотав вокруг руки косу» (см.: *Толмачев 2002*). Можно привести также дневниковую запись Н. Пунина от 17 июля 1923 г. о совместном быте АА и Судейкиной: «Ворвалась Ольга, раздетая, увидев меня, ахнула и крикнула Ан., чтобы та ложилась спать на ее кровать. Ан. очень огорчилась тому, что Ольга меня увидела, так как та неминуемо расскажет об этом своему кавалеру. Мне тоже было неприятно от такого декамерона, и пожалел, что пришел. Ан. не захотела лечь на Ольгину постель, сказала, что будет спать на кушетке» [*Пунин 2000: 193*]. АА сильно тосковала по Судейкиной после того, как та перебралась в Париж: «Я к ней хорошо относилась <...> Хорошо <...> Очень <...> С грустью и любовью говорила о ней» [*Лукницкий 1997: 167*].

Еще один ставший известным роман — с Фаиной Раневской, в Ташкенте, в апреле — декабре 1942 г. Чуковская в своем дневнике упоминает о «ночевках» Раневской у АА (их подтверждает и П. М. Железнова, комендант ташкентского общежития; *Дувакин 1999: 195*), о губительной для АА «репутации» Раневской, о сокрытии отношений с Раневской от В. Г. Гаршина и т. п. (см.: *Чуковская 1997: 425–515*). Примечательно наличие в ряде мест купюр, сделанных самой мемуаристкой, а также полное отсутствие комментариев ко всем этим загадочным пассажам в вообще-то щедро откомментированном издании, — как и гробовое молчание на подобные темы в летописи *Черных 2008*.

Вернувшись в Ленинград в 1944 г., Ахматова стала ухаживать за С. К. Островской. Сначала, при знакомстве трогала пальцами ее платье, рукав пальто, говорила с флиртующей интонацией [*Ostrovskaya 1988: 4–5*], делала соблазняющие жесты [*Там же: 16–17*], так что Островская испытала к ней романтическое влечение [*Там же: 27*]. В апреле 1945 г. Ахматова осталась у Островской на ночь [*Там же: 28*], а 17 июля 1945 г. провела у Островской целый день; изрядно выпив и начитавшись стихов, она принялась делать лесбийские пассы; Островская, как это уже с ней бывало, сделала вид, что их не заметила [*Там же: 33*]. Однажды АА задержала Островскую у себя; среди лесбийских приставаний, на которые Островская опять не ответила, были обнажение груди, вздохи и поцелуи в губы умелыми лесбийскими поцелуями [*Там же: 49*]. Островская занесла в дневник и описание женской компании АА: «рядом с ней открытые лес-



биянки от Троицкой, Беньяш и Слепян» [Там же: 48]. Благодаря Островской, об ахматовской «бисексуальности андрогина» было осведомлено КГБ (см.: Калугин 1994).

Деликатная неопределенность свидетельств таких современниц АА, как Лидия Чуковская, понятная в условиях советской системы и принятая ментальности, не должна сковывать отечественное ахматоведение сегодня (ср., напротив, свободное обсуждение этой тематики — *Feinstein 2005*: 90, 198, 200–201, 215, с опорой на интервью с Евгением Рейном и констатацией пуританского отрицания бисексуальности АА Эммой Герштейн и Лидией Чуковской). Речь, разумеется, не о вуайеристском подглядывании, а о необходимости адекватного осмысления сложной творческой личности поэтессы.

Примером взвешенного подхода к рассмотрению бисексуальной проблематики в творчестве современника Ахматовой — С. М. Эйзенштейна — может служить раздел монографии Ю. Г. Цивьяна «"Bisex" как тема и как художественный прием» [*Цивьян 2010*: 54–71].

<sup>57</sup> См. «Музе» (1911), «В то время я гостила на земле...» (1913) и «Муза ушла по дороге...» (1915).

<sup>58</sup> «Not that there is anything wrong with that!» — как дуэтом воскликнули бы Джерри Сайнфельд и Джордж Костанца.

<sup>59</sup> См.: *Тименчик 2005* и отзыв об этой книге *Wachtel 2010*: 318.

<sup>60</sup> См. статью «Юркун» в публикации *Тименчик 2010*: 148. На самом деле с 1913 г. Кузмин и Юркун жили одним домом до самой смерти Кузмина (по современным представлениям, это типичный случай незарегистрированного однополного супружества). Появившаяся в жизни Юркуна в 1920/21 г. О. Н. Гильдебрандт-Арбенина оставалась жить в своей квартире. В рамках этого тройственного союза она была их частой гостьей, а Юркун — ее гостем. Согласно биографам Кузмина, «Арбенина и Юркун свой брак никогда не регистрировали, и Арбенина не жила вместе с Юркуном и Кузминым» [*Богомолов, Малмстад 2007*: 395]. После смерти Кузмина в 1936 г. и до ареста Юркуна в 1938 г. ничто в быте осиротевшей пары не изменилось.

В общем, «Dover'iai, no rover'iai», особенно в том, что касается отношений между взрослыми, тем более в Серебряном веке.

<sup>61</sup> См.: *Тименчик 2008*: 600.

<sup>62</sup> Т. С. Позднякова.

# СОХРАНИ МОЮ РЕЧЬ, — И Я ПРИМУ ТЕБЯ, КАК УПРЯЖЬ, ИЛИ МАНДЕЛЬШТАМ И ПАСТЕРНАК В 1931 ГОДУ

*Не упрямясь! Что тебе стоит? плюнь да  
поцалуй у злод... (тьфу!) поцалуй у него ручку.*

Пушкин. «Капитанская дочка»

Стихотворение «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...» (далее — СМР) было написано Мандельштамом 3 мая 1931 г., но впервые напечатано лишь тридцать лет спустя, в Нью-Йорке, а на родине увидело свет еще пятью годами позже, в Алма-Ате, и только в 1973 г. появилось в основательном отечественном издании стихов Мандельштама.

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,  
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.  
Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,  
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда.

И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый,  
Я — непризнанный брат, отщепенец в народной семье, —  
Обещаю построить такие дремучие срубы,  
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье.

Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи —  
Как, прицелясь на смерть, городки зашибают в саду, —  
Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе  
И для казни петровской в лесах топориче найду.

Об СМР существует внушительная литература, разрешившая большинство его смысловых и интертекстуальных загадок<sup>1</sup>, хотя це-

лостный монографический разбор пока отсутствует. Здесь, не берясь суммировать сделанное коллегами, я коснусь лишь двух, отчасти связанных между собой, проблем: собственной установки Манделъштама на приятие режима и поэтического диалога по этому вопросу с Пастернаком. Готовность поэта к тяжкому компромиссу с реальностью эпохи «великого перелома» — острая тема, и СМР — одно из самых драматичных ее свидетельств.

Реакция поэта на перемены, будь то личные или общественные, может стать очередным этапом его творческой эволюции, состоящим в адаптации сложившейся системы мотивов к новой реальности: новые задачи осваиваются с опорой на излюбленные им формы поэтической мысли<sup>2</sup>. В связи с СМР имеет смысл выделить два инвариантных мотива Манделъштама — один целиком содержательный, другой более формальный.

## 1

Первый, отчасти уже намеченный исследователями, — это амбивалентный комплекс, который можно очертить как:

тот или иной модус приятия жизни, трудностей, враждебного начала, чужого, зла, смерти, судьбы в надежде на единение с народом и достижение поэтического бессмертия.

Приведу в хронологическом порядке наиболее характерные проявления этого инвариантного комплекса, выделяя слова и фрагменты, особенно важные для переклички с СМР.

*Твой мир, болезненный и странный, Я принимаю, пустота!*

*И принимая ветер рока, Раскрыла парус свой душа.*

*Легкий крест одиноких прогулок Я покорно опять понесу <...> О, позволь мне быть также туманным И тебя не любить мне позволь.*

*Курантов бой и тени государей: Россия, ты — на камне и крови — Участвовать в твоей железной каре Хоть тяжестью меня благослови!*

*Он творит игры обряд, Так легко вооруженный, Как аттический солдат, В своего врага влюбленный!*

*Скоро ль истиной народа Станет истина моя? <...> Прав народ, вручивший посох Мне, увидевшему Рим!*

*Восходишь ты в глухие годы, — О, солнце, судия, народ.*

*Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи В черном бархате всемирной пустоты.*

*И сам себя несу я, Как жертву, палачу.*

*Я все отдам за жизнь — мне так нужна забота, — И спичка сер-  
ная меня б согреть могла.*

*Тянуться с нежностью бессмысленно к чужому, И шарить в пу-  
стоте, и терпеливо ждать.*

*— Не забывай меня, казни меня, Но дай мне имя, дай мне имя!*

*Какая боль — искать потерянное слово, Больные веки поднимать  
И с известью в крови для племени чужого Ночные травы собирать  
Москва — опять Москва. Я говорю ей: здравствуй! Не обессудь, те-  
перь уж не беда, По старине я принимаю братство Мороза крепкого  
и щучьего суда <...> **Кого еще убьешь? Кого еще прославишь? Какую  
выдумаешь ложь?***

*Душно — и все-таки до смерти хочется жить.*

*— Ничего, хороша, хороша... Я и сам ведь такой же, кума.*

*Ты должен мной повелевать, А я обязан быть послушным.*

*Моя страна со мною говорила, Мирволила, журила, не про-  
чала <...> Адмиралтейским лучиком зажгла. Я должен жить, дыша  
и большевая, Работать речь, не слушаясь — сам-друг...*

*Не кладите же мне, не кладите Остроласковый лавр на виски,  
Лучше сердце мое разорвите Вы на синего звона куски... И когда я  
усну, отслуживши, Всех живущих прижизненный друг, Он раздастся  
и глубже и выше — Отклик неба — в остывшую грудь.*

## 2

Второй мотив, о котором пойдет речь, замечается редко — принимается за нечто само собой разумеющееся. Но при пристальном чтении СМР он неизбежно попадает в поле внимания как существенное и интертекстуально узнаваемое звено поэтической аргументации. Я имею в виду ключевой «договорной» мотив, служащий риторическим каркасом текста: комплекс, задаваемый конструкциями с *за, чтобы, лишь бы только, для*<sup>3</sup> и предикатами *сохрани, должна быть и обещаю*. В данном стихотворении он определяет конкретный договор<sup>4</sup>, заключаемый поэтом с судьбой (в лице властей предержавших, русского народа, русского языка, литературного процесса<sup>5</sup>), а в творчестве Мандельштама в целом он представлен очень разнообразно, соответствуя глубокому убеждению поэта, что мир управляется законами высшей целесообразности, «рецептурности», что за все приходится платить, но тем самым жертвы не напрасны, обещают осмысленное будущее и даже бессмертие. Характерными воплощениями этого инварианта являются названные выше служебные и полнозначные слова из СМР, а также широкий круг им синонимичных.

Проиллюстрируем этот кластер более подробно. Выделенные в примерах фрагменты наглядно свидетельствуют о релевантности этого мотива, как бы специально созданного, чтобы обосновать принимаемое в стихотворении 1931 г. трудное конформистское решение. А настойчивость, с которой в них фигурируют темы поэтического бессмертия, единения с народом и подобные, красноречиво свидетельствует об органичности такого экстремального хода для поэтического мира Мандельштама.

*За радость тихую дышать и жить Кого, скажите, мне благодарить? <...> На стекла вечности уже легло Мое дыхание, мое тепло <...> Пускай мгновения стекает муть — Узора милого не зачеркнуть.*

*Я хочу поужинать, и звезды Золотые в темном кошельке! <...> Если я на то имею право, — Разменяйте мне мой золотой!*

*Но выдает себя снаружи тайный план, Здесь позаботилась подпругных арок сила, Чтоб масса грузная стены не сокрушила, И свода дерзкого бездействует таран <...> Тем чаще думал я: из тяжести недоброй И я когда-нибудь прекрасное создам...*

*Только я мою корону Возлагаю на тебя, Чтоб свободе, как закону, Подчинился ты, любя...*

*Мы будем помнить и в летейской стуже, Что десяти небес нам стоила земля.*

*На каменных отрогах Пиэрии Водили музы первый хоровод, Чтобы, как пчелы, лирники слепые Нам подарили ионийский мед.*

*Из блаженного, певучего притина К нам летит бессмертная весна. Чтобы вечно ария звучала: «Ты вернешься на зеленые луга».*

*За то, что я руки твои не сумел удержать, За то, что я предал соленые нежные губы, Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать. Как я ненавижу пахучие древние срубы!*

*Чтобы силой или лаской Чудный выманить прирек, Время — царственный подпасок — Ловит слово-колобок. И свое находит место Черствый пасынок веков — Усыхающий довесок Прежде вынутых хлебов.*

*Я хотел бы ни о чем Еще раз поговорить <...> Чтобы розовой крови связь, Этих сухоньких трав звон, Уворованная нашлась Через век, сеновал, сон.*

*И подумал: зачем будить Удлиненных звучаний рой, В этой вечной склоке ловить Эолийский чудесный строй? <...> Из горящих вырвусь рядов И вернусь в родной звукоряд. Чтобы розовой крови связь И травы сухорукий звон Распростились: одна — скрепясь, А другая — в заумный сон.*

*Чтобы вырвать век из плена, Чтобы новый мир начать, Узловатых дней колена Нужно флейтою связать.*

А не то веревок собери Завязать корзину до зари, **Чтобы** нам уехать на вокзал, Где бы нас никто не отыскал.

**За** гремучую доблесть **грядущих веков**, **За** высокое племя людей, — Я лишился и чаши на тире отцов, И веселья, и чести своей <...> Запихай меня лучше, как шапку, в рукав Жаркой шубы сибирских степеней... **Чтоб** не видеть ни труса, ни хлипкой грязы, Ни кровавых костей в колесе; **Чтоб** сияли всю ночь голубые песцы Мне в своей первобытной красе.

**Чтобы** в мире стало просторней, Ради сложности мировой, Не втирайте в клавиши корень Сладковатой груши земной. **Чтоб** смолою соната джина Проступила из позвонков, Нюренбергская есть пружина, Выпрямляющая мертвецов.

Я покину край гипербореев, **Чтобы** зрением **напитать судьбы развязку...**

Чур! Не просить, не жаловаться, цыц! Не хныкать — **для того** ли разночинцы Рассохлые топтали сапоги, **чтоб** я теперь их предал? **Мы умрем**, как пехотинцы, Но не прославим ни хищи, ни поденичины, ни лжи.

Я говорю за всех с **такою силой**, **Чтоб** небо стало небом, **чтобы** губы Потрескались, как розовая глина.

Он безносой канителью Правит, душу веселя, **Чтоб** вертелась каруселью Кисло-сладкая земля...

Себя губя, себе противореча, **Как моль летит на огонек полночный**, Мне хочется уйти из нашей речи **За все, чем я обязан** ей бессрочно.

О, как мучительно дается чужого клекота полет — **За** незаконные восторги лихая плата стережет. Ведь умирающее тело и мыслящий бессмертный рот **В последний раз перед разлукой чужое имя не спасет**. И **в наказание за гордыню**, неисправимый звуколюб, **Получишь** укусную губку ты для изменнических губ.

Так, **чтобы умереть на самом деле**, Тысячу раз на дню **лишусь** обычной Свободы вздоха и сознания цели.

И **за то, что тебе суждена** была чудная власть, Положили тебя никогда не судить и не клясть.

Мало в нем было линейного, Права он не был лилейного, **И потому** эта улица Или, верней, эта яма **Так и зовется по имени** Этого Мандельштама...

**Чего добились вы?** Блестящего **расчета**: Губ шевелящихся отнять вы не могли.

**Чтобы** Пушкина чудный товар не пошел по рукам дармоедов, Грамотеет в шинелях с наганами племя пушкинovedов...

**Народу нужен стих** таинственно-родной, **Чтоб** от него он **вечно** просыпался.

*Для того ль* должен череп развиться Во весь лоб — от виска до виска, — **Чтоб** в его дорогие глазницы Не могли не вливаться войска?

*Достигается потом и опытом* Безотчетного неба игра.

**Чтоб**, приятель и ветра и капель, **Сохранил** их песчаник внутри, Нацарапали множество цапель И бутылок в бутылках цари.

Ты **отдай мне мое**, остров синий, Крит летучий, **отдай мне мой труд** И сосцами текучей **богини** Воскорми обожженный сосуд.

### 3

Один из характерных словесных атрибутов «договорно-рецептурного» мотива — оборот с *чтобы* — был отмечен О. Роненом, который тематически и интертекстуально возвел его к клюевскому смиренному отказу от борьбы с «римским веком багряно-булатным»: С кудесником-петухом, **Чтоб не знать**, как боровы-пушки Изрыгают чугунный гром, **Чтоб не зреть**, как дымятся раны, Роженичные ложесна... На лопарские мхи, поляны Голубая сойдет весна [Ронен 2002: 55–56].

Связь СМР с «Поселиться в лесной избушке...» Клюева (1919) вероятна, но в свете приведенных выше примеров ясно, что подобные конструкции вошли в риторический репертуар Мандельштама гораздо раньше. Очевидно также, что СМР не только органично вписывается в эту серию примеров, но и четко из нее выделяется — тем, что формула «за + чтобы» положена тут в основу композиции.

Прежде всего, она проходит в стихотворении трижды, в каждой строфе (а если учесть ее вариант *лишь бы только*, то еще и в строке 9, т. е. в целом четырежды), то есть проводится с исключительной силой. Количественно сопоставима с этим только ее разработка в «За гремучую доблесть грядущих веков...» (сначала два *за*, потом два *чтобы*).

К количественному педалированию дело не сводится. Происходит не простое нагнетание «договорно-обменных операций», а их неожиданное и странное разрастание. Казалось бы, уже в I строфе достигается разумный баланс: в обмен на тройную заслугу (привкус несчастья <...> смолу терпенья <...> деготь труда) и ее закономерные результаты (колodцы, способные, подобно поэзии, отражать высшее — Рождественскую звезду) поэт просит сохранить его наследие. Но далее эта цена каким-то образом — скорее всего, ввиду непризнанности поэта-отщепенца, его, так сказать, пораженности в договорных правах, — оказывается недостаточной, и тогда он предлагает приплатить за то же самое (оборот *за это* проходит дважды, в строках 5 и 11) еще тремя дополнительными акциями (постройкой срубов, ношением вериг, поисками топорща). Логика сделки, воплощающей —

по идее — принцип «разумного, адекватного обмена», нарушается, и в этом суть: ситуация далека от нормальной.

Более того, если в I строфе речь идет о типично поэтических за-слугах, пусть с сильным негативным привкусом (*несчастье, дым, терпенье, деготь, труд*), то есть именно таких, на основании которых естественно претендовать на сохранность поэтической речи, то дополнительная плата, предлагаемая в строфах II и III — это именно услуги, причем уже явно внелитературные — те или иные формы прислуживания при наказании других лиц, да и самого поэта<sup>6</sup>. Его готовность пойти и на такое, — острейший аспект СМР, и о нем написано немало. Но стоит обратить внимание на происходящий при этом гротескный «выход мотива из себя»: ситуация, давно освоенная в качестве хотя и крайне тяжелой (типа *за незаконные восторги лихая плата стережет*), но все же осмысленной, оказывается неразумной до дикости<sup>7</sup>.

## 4

Договор поэта с некой высшей инстанцией о гарантиях бессмертия — классический топос, который наиболее авторитетно представлен в русской поэзии жанром «Памятника», восходящим к Горацию и явно близким Мандельштаму. Переключка СМР с пушкинским «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» уже отмечалась, причем именно в связи с мотивом «за»:

Пушкин, говоря о том, чем он будет *любезен... народу (тем любезен = за что любезен)*, называет три аспекта своего творчества (*Что чувства добрые я лирой пробуждал, Что в мой жестокий век восславил я Свободу И милость к падшим призывал*), каждый из которых имеет в первую очередь нравственное содержание. Но и Мандельштам выдвигает на первый план моральные характеристики своей поэзии (используется также трехчастная формула:

*Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма, За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда*).

[Видгоф 2010 [2003]: 67–68]

Вопрос об ориентации на пушкинский «Памятник» заслуживает внимания. Налицо целый ряд общих черт:

- заявка на бессмертие;
- апелляция к народу;
- упоминания о языке/речи (и о восточном этносе, ср. пушкинских *тунгуса* и *калмыка* с мандельштамовской *татарвой*);



- мотив жестокости (и обиды);
- словарные гнезда *жизнь, смерть, любовь (любезен — любили)*;
- имена родства (внук — *отец, брат, семья*);
- слова *пройти (пройдет — прохожу)* и *друг*;
- преобладание форм будущего времени и повелительного наклонения;
- и самый формат разговора о посмертной сохранности поэтического наследия: речь ведется из прижизненного настоящего и постепенно переходит в ожидаемое будущее.

Однако очевидны различия. Главное состоит в том, что Пушкин (как до него Державин и Гораций) уверенно, в изъяснительном наклонении перечисляя происшедшие и наверняка имеющие произойти события, констатирует неоспоримый факт своей поэтической долговечности. К более или менее модальному повелительному наклонению он прибегает лишь в последней строфе, где обращается к музе, то есть к своей поэтической ипостаси, по существу — к самому себе, так что исполнение высказываемых ей пожеланий не остается под вопросом, ибо целиком зависит от самого поэта. Роли объективных факторов (политических столпов, народа, Руси, существования поэтов, тленья, наконец, вельня Божия) Пушкин не отрицает, но в положительном исходе не сомневается.

Мандельштам, напротив, начинает с проблематичного повелительного обращения к властям/народу/языку/читателю, а все дальнейшее движение глагольных форм и смыслов носит уже совершенно модальный характер:

*сохрани — должна быть — чтобы отразилась — обещаю построить — чтобы опускала — лишь бы любили — прохожу — для <...> найду.*

Разговор так и не выходит за рамки предлагаемого, но не утвержденного высшей инстанцией договора: описываемые в будущем времени действия — это виды планируемой платы, все возрастающей на наших глазах, а не свидетельства достигнутой такой ценой сохранности.

Вершины модальность дискурса достигает в начале III строфы: появляется сослагательное наклонение, отчаянное *лишь бы только любили* и не менее отчаянное уступительное *хоть*. Предвестием этого пика модальности в двух первых строфах были формы прошедшего времени в придаточных предложениях цели с союзом *чтобы* (уже содержащим *бы*): *отразилась, опускала*. Происходит постепенное нарастание сомнительности утверждений: если в первой, самой «до-

говорно нормальной», «памятниковой», строфе оборот *чтобы* <...> *отразилась* появляется в составе более или менее объективного сравнения и в связке с категорическим *должна быть*, то во II строфе, уже «прислужнической», оборот *чтобы* <...> *опускала* — уже отчетливое придаточное еще не осуществленной цели. В III строфе максимума достигают и грамматическая модальность дискурса, и катастрофичность описываемого: как предлагаемая плата (ходить в железной рубахе; участвовать в казнях, возможно, и в качестве казнимого), так и приобретаемая за нее ценность (быть в результате любви плах зашибленным насмерть) — это в основном жертвы, приносимые самим поэтом. Лишь отдаленным эхом продолжает звучать в словах о любви плах надежда на признание с их стороны и, значит, на желанную сохранность поэзии автора.

## 5

Интертекстуальный фон СМР далеко не ограничивается «памятниковым» топосом. Исследователями выявлены переклички с ветхозаветной историей (прежде всего Иосифа и его братьев) и рядом мест евангельской (включая Рождественскую звезду, образ плотника Иосифа, Гефсиманский сад); с Данте и Бодлером; с несколькими текстами Пушкина; с Лермонтовым, Надсоном, Мережковским, Блоком, Клюевым, Гумилевым, Ахматовой, Есениным — и, не в последнюю очередь, с Пастернаком.

Поэтический диалог двух поэтов о возможностяхприятия жесткой новой реальности<sup>8</sup> включает такие тексты, как: у Пастернака — «Борису Пильняку» («Другу»), стансы «Столетье с лишним — не вчера...», «Волны», «Лето» («Ирпень — это память о людях и лете...»), «Когда я устаю от пустозвонства...» (и вообще «Второе рождение») и в дальнейшем «Художник» («Мне по душе строптивый норов...», включая семь строф о *гении поступка* — Сталине); а у Мандельштама — «Ленинград» («Я вернулся в мой город, знакомый до слез...»), СМР, «Квартира тиха, как бумага...», антисталинская эпиграмма «Мы живем, под собою не чуя страны...» и ряд других, в том числе более поздних, во многом продиктованных арестом и ссылкой.

«Соглашательская» инициатива принадлежала, по-видимому, Пастернаку — его стихам «Другу», напечатанным в апреле 1931 г. и, возможно, известным Мандельштаму и раньше. СМР, написанное в начале мая, могло быть реакцией как на него, так и на «Лето», появившееся в том же 4-м номере «Нового мира» (см.: *Видгоф 2010 [2003]: 55*). Одной из тем этого диалога стал так называемый «разговор о квартире»: окрашенное в минорные тона, но бесспорное, приятие в 3-м отрывке

«Волн» («Мне хочется домой, в огромность..», 1931; далее МХД) и не менее безоговорочное отторжение в «Квартире» (1933)<sup>9</sup>. Но интересно и соотношение МХД с СМР — независимо от вероятного, но недоказуемого знакомства Пастернака с неопубликованным стихотворением Мандельштама.

Связывает эти два текста, прежде всего, общий «договорной» мотив и его типовая опора на пушкинский «памятниковый» топос: мандельштамовским конструкциям *за + чтобы* в МХД вторит оборот *тех ради... , что*. Рационалистический мотив договоров (расчетов, взаимобмена, математических уравнений, достаточного основания и т. п.) вообще не был чужд Пастернаку, особенно в начале 1930-х гг. (хотя развивался им не столь настойчиво, как Мандельштамом). Ср. внушительный набор примеров из одного только сборника «Второе рождение»:

*Мы были в Грузии. Помножим* Нужду на нежность, ад на рай  
<...> **И мы получим** этот край. И мы пойдем, **в сколь тонких дозах**  
С землей и небом **входят в смесь** Успех, и труд, и долг, и воздух, **Чтоб**  
**вышел** человек, как здесь. **Чтобы**, сложившись **среди** бескормиц <...>  
Он стал образчиком, **оформясь** Во что-то прочное, как соль;

Ты рядом, даль социализма <...> **Во имя** жизни, где сошлись мы, —  
**Переpravляй**, но только ты. <...> Где я **не получаю сдачи** Размен-  
ным бытом с бытия, Но **значу только то, что трачу**, А **трачу** все,  
что знаю я.

**На то и** рассуждений ворох, **Чтоб** не бежала за края Большого  
случая струя, Чрезмерно скорая для хворых.

**Дай** мне, превысив нивелир, **Благодарить** тебя до сипу, И **сверху**  
окуну свой мир, Как в зеркало, в мое **спасибо**.

И я б хотел, **чтоб** после смерти <...> Зарифмовали нас вдвоем.  
**Чтоб** мы согласья сочетаньем Застлали слух кому-нибудь **Всем тем**,  
**что** сами пьем и тянем И будем ртами трав тянуть.

И рифма не вторенье строк, А гардеробный **номерок**, **Талон**  
на место у колонн **В** загробный гул корней и лон <...> **Но вход и про-**  
**пуск** за порог, **Чтоб сдать**, как плащ за **бляшкой** Болезни тягость  
тяжкую, Боязнь огласки и греха **За** громкой **бляшкой** стиха.

Но старость — это Рим, который **Взамен** турусов и колес  
Не читки **требует** с актера, А **полной гибели всерьез**.

И **так как** с малых детских лет Я ранен женской долей <...>  
И **так как** я лишь ей **задет** И ей у нас **раздолье**, **То весь я рад сойти**  
**на нет** В революционной воле.

Роднят СМР и МХД и более конкретные предметные и словесные мотивы:

- обращение к власти имущему 2-му лицу (*Сохрани... Обещаю...*) — обращение к Москве (*И я приму тебя <...> ты меня забудешь* и т. д.);
  - *привкус несчастья и дыма* в речи поэта — готовность *влож[ить] в слова, Как ты [Москва] ползешь и как дымишься*;
  - сохранение речи в СМР — будущая память в МХД (*Что ты, как стих, меня забудешь, Как быть, запомнишь наизусть*);
  - *мерзлые плахи; казни — взятки; осин подследственных десятки; сукно сугробов снеговых* и другие атрибуты *хозяйнича[ющей]* зимы;
  - отражение звезды и поэзии автора в колодце — *озар[ение] огнями улиц* и прохождение, *как свет, сквозь перегородки*;
  - *железн[ая] рубах[а] — упряжь*;
  - *всю жизнь; насмерть — пожизненность задачи; опавшей сердца мышцей*;
  - *всю жизнь прохожу — пройду насквозь*;
  - *Обещаю построить <...> срубы — Встаешь и строишься, Москва*;
  - уступительное *хоть* — уступительное *И по такой*;
  - а в плане временной перспективы общей является сама установка на переход из настоящего в будущее, причем некоторые глаголы как бы рифмуются: в СМР финальное *найду* — в МХД трехкратное *пройду*.

Но различия огромны. Там, где Мандельштам лишь предлагает условия трудного для него договора, Пастернак формулирует его как заведомо гарантированный и не сомневается, что в обмен на принятие *упряжи* он получит признание современников и потомков. Конечно, по сравнению с совершенно безусловной пушкинско-горациевской констатацией уже достигнутого бессмертия (*я... воздвиг*) Пастернак менее категоричен, почему и вынужден прибегнуть к «сделке», но по сравнению с мандельштамовскими модальностями его последовательно изъявительное наклонение звучит очень уверенно.

В итоге Мандельштам готов отдать гораздо больше (вплоть до собственной жизни и, говоря словами из другого его стихотворения, *чести своей*) за гораздо менее верные шансы на сохранность. В своем «коллаборационизме» он заходит много дальше, чем Пастернак, а его расчеты при этом много менее реалистичны. Но именно таково было соотношение их поэтических, да и человеческих темпераментов: Мандельштам бросался из одной крайности в другую: от СМР — к «Квартире» и антисталинской эпиграмме — и обратно к «сталинской» «Оде», Пастернак же следовал более прагматичным умеренным курсом на выживание *со всеми сообща и заодно с правопорядком* (который лишь много позже — и в менее рискованных условиях «оттепели» — сменил на более или менее открытый вызов истеблишменту).

Есть и еще один, самый, может быть, поразительный аспект вопиющей невыгодности, а главное, полной неосуществимости сделки,

планируемой Мандельштамом. Дело в том, что чем на большие уступки он готов пойти и чем красноречивее выписывает принимаемые им ужасные условия, тем неприемлемее становится его предложение для предполагаемых партнеров. Их вряд ли может устроить аттестация их как палачей с петровскими топорами, мерзлыми плахами, железными рубахами, зашибанием насмерть и фантастическим опусканием на бадье в дремучие срубы, — то есть, выражаясь языком Савельича, как *злодеев*. Не по вкусу им, видящим себя революционерами и модернизаторами, должна быть и подчеркнутая архаичность всего реквизита стихотворения<sup>10</sup>. По видимости идя на компромисс, поэт в действительности проговаривает все то, что он действительно думает о происходящем, так что получается инвектива едва ли менее острая, чем в «Квартире», эпиграмме на Сталина и других откровенно обличительных стихах, и вызов, не менее дразнящий, чем в «Я пью за военные астры...», где в полуигривой форме (и тоже под знаком предлога *за*) отстаиваются старорежимные и зарубежные ценности<sup>11</sup>. Не случайно СМР не было напечатано, — да, возможно, и не замышлялось как подцензурное. Своими «стилистическими расхождениями» с адресатами Мандельштам как бы заранее срывал вымышляемый им чудовищный компромисс.

Что касается фантастичности строк: *...такие дремучие срубы, Чтобы в них татарва опускала князей на бадье* (реальная — историческая и культурно-политическая — подоплека которых убедительно исследована<sup>12</sup>), то я имею в виду их совокупный сюрреалистический эффект, который сразу же завораживает читателя и лишь задним числом порождает недоумения, толкающие к фактографическим разысканиям. Думаю, что секретом неотразимой красоты этого жуткого образа (эффектно оркестрованного и фонетически<sup>13</sup>) является именно вымышленный, сказочный, чудесный его характер<sup>14</sup>. Он хорошо согласуется с общим «русским голосом» (см.: *Ронен 2002*) стихотворения — его нарочитой народностью, древнерусскостью, деревянностью (*смола, деготь, колодцы, срубы, татарва, плахи, городки, топориче* — в тексте нет ни одного заимствованного слова). Выписывая этот кошмарный лубок, Мандельштам, подобно своему Ариосту, дает полную волю воображению, так сказать, *наслаждается перечисленьем рыб и перчит все моря нелепицею злейшей*, ибо чем нелепей, тем вернее: чем фантастичнее рисуемые им срубы, тем больше его заслуга в их вербальной постройке (и опять-таки тем маловероятнее одобрение «договора» партнерами). Ведь речь идет не о практическом участии поэта в строительстве срубов и доставке топорич к плахам, а о воздвижении себе нерукотворного памятника, который *из строф созвучных сложен* (Брюсов), каковое предприятие тем честлюбивее, чем блаженнее и бессмысленнее возводимое на наших глазах словесное здание.

Реальность же оно обретает благодаря самому факту написания СМР, так что по сути дела перед нами «Памятник» — нисколько не более модальный и проблематичный, чем классические образцы жанра<sup>15</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Впервые: Звезда. 2012. № 4. С. 226–235.

За обсуждение и замечания я признателен Михаилу Безродному, О. А. Лекманову, Л. Г. Пановой, С. Г. Стратановскому и Ф. Б. Успенскому.

<sup>1</sup> В порядке появления: Левин 1998 [1973]: 16–17; Ronen 1977: 175–176; Crone 1986; Аверинцев 1990: 53; Ronen 2002 [1994]; Гаспаров 1995: 44; Стратановский 1998; Шиндин 2000; Черашняя 2002: 248; Капинос 2003: 72–73; Видгоф 2010 [2003]; Панова 2009а: 96–99; Сурат 2009: 178–187; Сурат 2011.

<sup>2</sup> Подробнее о способах описания таких процессов применительно к Пастернаку см.: Жолковский 2011 [1985], а применительно к «Я няю за военные астры...» Мандельштама — Жолковский 2005 [1979].

<sup>3</sup> О «любим[ой] Мандельштамом синтаксическ[ой] конструкции[и] “за все (за то) + перечислительный ряд”» писала в связи с СМР Е. В. Капинос, возводя ее к лермонтовской «Благодарности» [Капинос 2003: 71].

<sup>4</sup> О договоре, обмене, цене см.: Стратановский 1998: 218, 221.

<sup>5</sup> Согласно Панова 2009а: 96–98, адресатом просьбы является читатель. Этот синтез двух обычно рассматриваемых кандидатур — народа и языка — натурализован в СМР опорой разговора о сохранении речи на эпизод из XV песни «Ада», где Брунетто Латини, учитель Данте (дорогой и хороший **отцовский образ!**), предрекает ему славу иверяет ему распространение своего *Сокровища* (см. также: Crone 1986).

<sup>6</sup> То, что речь идет именно о вспомогательной роли — постройке срубов, но не самом опускании на бадье, и нахождении топорница, но не собственно топора (или его лезвия), — соответствует инвариантному мандельштамовскому мотиву «неосновного», в частности такому его варианту, как «половинчатость, уменьшительность» [Жолковский 2005 [1979]: 67]; ср. в 1-й строке слово *привкус*. Ни на что большее, чем «вспомогательность», *отцепенец* претендовать, видимо, и не может.

<sup>7</sup> Этот смысловой сдвиг сопровождается переходом от 6-стопного анапеста I строфы к 5-стопному в строфах II и III.

<sup>8</sup> Об этой конформистской проблематике см.: Жолковский 2005 [1998].

<sup>9</sup> «Диалогу о вакансии поэта» посвящен целый раздел статьи Л. М. Видгофа [Видгоф 2010 [2003]: 55–71]; с «разговора о квартире» двух поэтов начинается и рассмотрение проблемы пастернаковского «коллорационизма» — см.: Жолковский 2011 [1991]: 298–301.

Пользуюсь случаем исправить ошибку в датировке МХД и соответствующее неверное утверждение о его хронологическом соотношении с «Ленинградом» [Там же: 331]. МХД было написано не в конце 1930 — начале 1931 г., а годом позже и опубликовано не в первой книжке «Красной нови» за 1931 г., а в первом номере «Нового мира» за 1932 г. [Пастернак 2003–2005: II, 382]. В Жолковский 2011 [1991] я не исправил свою изначальную датировку, основанную на комментарии в Пастернак 1965: 673, за что приношу читателям запоздалые извинения.

<sup>10</sup> *Топорище и срубы* в устах еврея-отщепенца, желающего приникнуть к русскому чужому, сродни *избе*, которую в кульминации бабелевской «Справки» (написана в начале 1930-х гг.) рубит метафорический *деревенский плотник*, реализуя установку автора, тоже еврея, на завоевание места в русской литературе (см.: Жолковский 2006 [1994]: 128).

<sup>11</sup> Об этом стихотворении и мотиве «дразнения» см.: Жолковский 2005 [1979].

<sup>12</sup> Ронен 2002 [1994]: 51; Стратановский 1998: 217–218; Сурам 2009: 180–184; Сурам 2011.

<sup>13</sup> Два ударных У — два ударных И — два ударных А — два ударных Е; серии Т и Р; и некоторые другие аллитерации.

<sup>14</sup> Причудливо и само внезапное обещание помогать не столько «своим» (князьям), сколько «чужим» (татарве); см.: Капинос 2003: 75. Подобные противоречивые — «непродуманные» — скачки характерны для амбивалентной поэтики Мандельштама вообще и для его «вызывающих» текстов в частности.

<sup>15</sup> Очерченным здесь кластером («памятник» + «договор с высшей инстанцией» + «за» + «чтобы») дискурсивный формат СМР не исчерпывается. В свете работы Капинос 2003 целостное описание этого формата должно будет интегрировать также мотивы «детских» взаимоотношений сына с отцом и братьями (как в истории Иосифа), помощника с царем (как в пушкинском «Отроке»), человека и поэта с Богом (как в «Благодарности» Лермонтова), Иисуса с Богом Отцом (как в Молении о чаше) и некоторые другие; в результате интерпретация загадочного адресата СМР обогатилась бы сакральным компонентом.

## ПОЭТИКА ЗА ЧАЙНЫМ СТОЛОМ («Сахарница» Александра Кушнера)

Речь пойдет о маленьком шедевре зрелого, в момент написания почти пятидесятилетнего, поэта. Маленьком не по размеру — 16 строк для лирики не мелочь, а по жанру — памятника скромному предмету обихода.

### САХАРНИЦА

*Памяти Л. Я. Гинзбург*

Как вещь живет без вас, скучает ли? Нисколько!  
Среди иных людей, во времени ином,  
Я видел, что она, как пушкинская Ольга,  
Умершим не верна, родной забыла дом.

Иначе было б жаль ее невыносимо.  
На ножках четырех подогнутых, с брюшком  
Серебряным, — но нет, она и здесь ценима,  
Не хочет ничего, не помнит ни о ком.

И украшает стол, и если разговоры  
Не те, что были там, — попроще, победней, —  
Все так же вензеля сверкают и узоры,  
И как бы ангелок припаян сбоку к ней.

Я все-таки ее взял в руки на мгновенье,  
Тяжелую, как сон. Вернул, и взгляд отвел.  
А что бы я хотел? Чтоб выдала волненье?  
Заплакала? Песок просыпала на стол?

1995 (опубл. 1996)

Стихотворение мое любимое и очень известное (его даже поют).  
Чем же оно так хорошо? И чем так типично для Кушнера?



## I. Жанр, интертексты, структура

### 1. Поэзия мелочей — особый изыск.

Литературное произведение есть <...> не материал, а отношение материалов <...> Безразличен масштаб произведения <...> Шутливые <...> мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню — равны между собой.

[Шкловский 1929б: 226]

У Пушкина есть стихи к чернильнице, Чехов брался написать рассказ о пепельнице:

— Знаете, как я пишу своим маленькие рассказы?.. Вот.

Он оглянул стол, взял в руки первую попавшуюся на глаза вещь, — это оказалась пепельница, — поставил ее передо мною и сказал:

— Хотите — завтра будет рассказ... Заглавие «Пепельница».

И глаза его засветились весельем. Казалось, над пепельницей начинают уже роиться какие-то неопределенные образы, положения, приключения, еще не нашедшие своих форм, но уже с готовым юмористическим настроением...

[Короленко 1986 [1904]: 37–38]<sup>1</sup>

Кушнер своим по-баратынски негромким голосом через малое говорит о большом. «Сахарница» — дань памяти Л. Я. Гинзбург (1902–1990). И разговор ведется, как нередко у него, о памяти вообще, в частности культурной, призванной преодолеть смерть, причем иногда с сомнением в желанности посмертной памяти, ср.:

*Бессмертие — это когда за столом разговор  
О ком-то заводят, и строчкой его дорожат,  
И жалость лелеют, и жаркий шеvelят позор,  
И ложечкой чайной притушенный ад ворошат <...>  
Так вот она, слава, земное бессмертье души,  
Заставленный рюмками, скатертный,  
вышитый рай <...> Затем ли писал по утрам  
и того ли хотел? Не лучше ли тем,  
кто в ночной растворен темноте?*

(«Бессмертие — это когда за столом разговор...», 1984)

Проблема посмертной связи и составляет сюжет «Сахарницы». В отчете, который лирическое «я» дает покойной о судьбе ее сахарницы, главной героиней он делает вещь. Тем самым драма памяти/забвения одновременно и сжимается — до размеров сахарницы, и раздувается — до изобличения невинной вещи в измене, и разрешается — благодаря неодоушвленности обвиняемой.

Первые же два полнозначных слова приходят в столкновение: экзистенциальному беспокойству (*Как <...> живет...?*) вторит конфликт между совершенно безжизненным подлежащим (*вещь*) и максимально живым сказуемым (*живет*).

Кроме того, *вещь* — скрытая цитата из Гинзбург, автора статьи «Вещный мир» (1964) о работе Анненского и его последователей с вещами как коррелятами психологических состояний<sup>2</sup>. Кушнер как бы метапоэтически определяет жанр своего текста: в реальном плане о покойной напоминает сама вещь<sup>3</sup>, в словесном — через Гинзбург по-анненски понятиая филологическая категория вещи. Кушнер вообще любит это метасуществительное, почти местоимение, несмотря на свое программное пристрастие к подробному лексическому различению наименований объектов, видов и подвидов растений, насекомых, птиц.

Есть целая традиция стихов о вещах: Пушкина о талисмане и черной шали, Лермонтова о кинжале и ветке Палестины, Цветаевой о своем столе, Пастернака о фотокарточке любимой, Кузмина о загадочной вещице («Добрые чувства побеждают время и пространство...»)<sup>4</sup>, картонном домике, Фузии в блюдецке, Б. Садовского о самоваре... В семантическом поле «посуда» и в связи с темой преходящести жизни особенно релевантны соответствующие тексты Г. Иванова, Шефнера и Бродского:

*Кофейник, сахарница<sup>5</sup>, блюда, Пять чашек с узкою каймой*  
*На голубом подносе жмутся, И внятн их рассказ немой <...> О,*  
*столько губ и рук касалось, Причудливые чашки — вас <...> И всех*  
*и всех давно забытых [людей] Взяла безмолвия страна, И даже*  
*на могильных плитах, Пожалуй, стерты имена. А на кофейнике па-*  
*стушки По-прежнему плетут венки (Г. Иванов, «Кофейник, сахар-*  
*ница, блюда...», 1914–1915);*

*Умирает* владелец, но вещи его *остаются, Нет им дела, вещам,*  
*до чужой, человеческой беды. В час кончины твоей даже чашки на пол-*  
*ках не бьются И не тают, как льдинки, сверкающих рюмок ряды*  
*<...> Тот, кто жил для вещей, — все теряет с последним дыханьем,*  
*Тот, кто жил для людей, — после смерти живет средь живых (Шеф-*  
*нер, «Вещи», 1957);*

*Вещи и люди нас Окружают <...> Но лучше мне говорить <...>*  
*О вещах, а не о Людях. Они умрут <...> Вещи приятней. В них Нет*  
*ни зла, ни добра <...> Вещь можно грохнуть, сжечь, Распотрошить,*  
*сломать. Бросить. При этом вещь Не крикнет: «Ебена мать!»*  
*(Бродский, «Натюрморт», 1971).*

Эту-то традицию и подхватывает автор «Сахарницы», но с учетом опыта Анненского и его последователей.

2. Интертексты актуализуют и упражняют культурную память. Пушкинская Ольга дана напрямую, а за строками *Иначе было б жаль ее невыносимо и Не хочет ничего, не помнит ни о ком* под сурдинку слышатся:

Ломоносов: Кузничик дорогой <...> Хотя у многих ты в глазах презренна тварь <...> Ты **ангел** во плоти, иль, лучше, ты бесплотен! <...> **езде в своем доме, Не просишь ни о чем, не должен никому;**

Лермонтов: Жду ль чего? Жалею ли о чем? **Уж не жду от жизни ничего я, И не жаль мне прошлого ничуть;**

Есенин: И журавли, печально пролетая, **Уж не жалеют больше ни о ком.** Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник — Пройдет, зайдет и вновь покинет дом;

Пастернак: Они **не помнят** безобразья, Творившегося час назад <...> На кухне вымыты тарелки. **Никто не помнит ничего;** В **сахарнице**, как мышь, копаются апапест, И Золушка, спеша, **меняет** свой наряд. Полы подметены, **на скатерти — ни крошки.**

Вдвойне воспоминательно, ибо еще и автореминисцентно, само заглавие<sup>6</sup>. У Кушнера есть более ранняя «Солонка» (1966) — о солонке Державина как своего рода пропуске к нему. Есть также «Готовальня», «Графин», «Стакан», «Ваза», «Фотография», «Пластинка»...

Не все отсылки одинаково адресны. Так, в строке *Среди иных людей, во времени ином* налицо скорее обобщенная опора на сходные формулы с повтором слова *иной*:

Пушкин: И сам, покорный общему закону <...> глядел На озеро, **воспомяя** с грустью **Иные берега, иные волны;** Мрежи **иные** тебя ожидают, **иные заботы;** **Иные**, лучшие мне дороги права; **Иная**, лучшая потребна мне свобода; ...я знал, **нельзя при ней Иную** замечать, **иных** искать очей.

Огарев: Среди **иных** воспоминаний, Среди своих **родных** преданий, И образы тут **вспомнил** он **Иных** людей, **иных** сторон.

Пушкинская Ольга, на первый взгляд, привлечена только ради строки *Умершим не верна, родной забыла дом*. Но «негромким» образом в «Онегине» находятся соответствия и многому другому, в частности настойчивой вопросительности финала и эффектному *Заплакала?*:

Не долго плакала она <...> Своей печали **неверна.** Другой увлек ее вниманье, Другой успел ее страданье Любовной лестью усыпить <...> **Смутился ли, певец улылый, Измены** вестью роковой, Или <...> **Уж не**

*смущается ничем <...> Так! равнодушное забвенье За гробом ожидает нас;*

[Татьяна] *Сидит, не убрана, бледна... Письмо какое-то читает И тихо слезы льет* рекой, Опершись на руку щекой.

Посмертную измену Ольги интертекстуально оркеструют в «Сахарнице» более острые интонации классических строк о разрывах прижизненных:

Цветаева: *Как живется вам с другою, — Проще ведь? <...> Скоро ль память отошла* Обо мне..? *Как живется вам с чужою <...> Как живется, милый? Тяжче ли, Так же ли, как мне с другим?;*

Есенин: *Вы помните, Вы всё, конечно, помните <...> Теперь года прошли. Я в возрасте ином. И чувствую и мыслю по-иному <...> Я знаю: вы не та — Живете вы С серьезным, умным мужем <...> И сам я вам Ни капельки не нужен.*

3. Вернемся к главному фокусу стихотворения — одушевлению и обвинению сахарницы, вещи довольно инертной — в отличие от таких потенциально действенных предметов, как кинжал, перо, чернильница, талисман, шарманка, часовой маятник, наконец, статуя. Накачивание сахарницы жизнью начинается с первой же строки (*Как... живет... скаучает ли?* — в стиле справок об уехавшем знакомом) и не ослабевает до конца (*не верна, забыла, жаль ее, заплакала, просыпала*). Оно то проходит намеком (на ее якобы недовольство уровнем якобы понятых ею *разговоров*), то дает яркий животный образ: *на четырех подогнутых ножках и с брюшком*.

Условность одушевления позволяет мотивировать — извинить — мертвенное равнодушие вещи. В финале этот контрапункт обнажается (*А что бы я хотел?*), но не снимается полностью, ибо подспудно на вещь проецируются претензии поэта к хозяевам дома и самому себе (в частности — лексической перекличкой с *Не хочет ничего...*).

Образцы такого двойного метафорического хода, туда и обратно, Кушнер мог найти у Анненского, в частности в «Старой шарманке» (кстати, выделенной Гинзбург в качестве одного из его вещных шедевров; см.: *Гинзбург 1974 [1964]: 335*), ср.:

*Лишь шарманку старую знобит, И она в закатном мленьи мая  
Все никак не смеет злых обид, Цепкий вал кружа и нажимая. И никак, цепляясь, не поймет  
Этот вал, что ни к чему работа, Что обида старости растет  
На шипах от муки поворота. Но когда б*

*и понял старый вал, Что такая им с шарманкой участь, Разве б  
петь, кружась, он перестал Оттого, что петь нельзя, не мучась?*

Адресатка же постепенно исчезает из текста, как бы забывающего о ней. I строфа открыто обращена к Гинзбург, хотя и в режиме ее отсутствия (*без вас*), во II о ней напоминает лишь отчужденное *здесь*, а в III — *все так же и там*, тоже со «здешней» точки зрения «я» и сахарницы, и в IV остаются уже только они. Но «я» *все-таки* пытается наладить контакт с покойной — через сахарницу-медиума. Этот контакт не только весом физически и морально (*тяжелую, как сон*), но и выявляет, наконец, «подлинные» чувства вещи, по-прустовски аккумуляровавшей всю драму памяти/забвения. Ее *волнение* отрицается таким образом, что предстает, наоборот, реальным: ведь обсуждается не его наличие, а отказ его выдать. (Не забудем, что одним из извиняющих соображений является невыносимая жалость к покинутости сахарницы после смерти ее владелицы.) «Я» проговаривается о подавленных чувствах — сахарницы и собственных. Но именно подавленных: сахарница не плачет (характерная кушнеровская концовка: слезы **не** проливаются), «я» ее **не** роняет (а как иначе могла бы она просыпать сахар?!), протянутую руку забирает назад, взгляд отводит, — вторя ее забывчивости.

Эти реакции подчеркнуто сдержанны — в отличие от тоже воображаемого, но предельно агрессивного, вплоть до деструктивности, напоминания «я» о себе в последнем известном стихотворении Цветаевой (написанном в ответ на стихи Арс. Тарковского):

*Ты стол накрыл на шестерых <...> Чем пугалом среди живых —  
Быть призраком хочу — с твоими, (Своими) <...> За непоставлен-  
ный прибор Сажусь незваная, седьмая. Раз! — опрокинула стакан!  
И все, что жаждало пролиться, — Вся соль из глаз, вся кровь из ран —  
Со скатерти — на половицы. И — гроба нет! Разлуки — нет!  
Стол расколдован, дом разбужен. Как смерть — на свадебный обед,  
Я — жизнь, пришедшая на ужин («Все повторяю первый стих...»;  
1941)?*

Завершает мини-драму памяти у Кушнера *песок*, сахарный, но каламбурно чреватый вечностью, забвением.

4. Говоря о драме, стоит подчеркнуть, что в отличие от многих стихов о вещах (в частности, Г. Иванова, Шефнера, Бродского) «Сахарница» сюжетна в буквальном смысле слова. Лирическое «я» не вообще медитирует о судьбе вещей, а делает это в ходе общения с конкрет-

ной вещью, принадлежавшей его конкретной знакомой, повествует об однократном событии, вспоминает о более давних и задумывается об альтернативных, тоже конкретных:

*как живет? — скучает ли? — видел — не верна — забыла — было  
б жаль — ценима — не хочет — не помнит — украшает — были —  
сверкают — я... взял — вернул — отвел — что бы... хотел? — чтоб  
выдала... заплакала... просыпала?*

Тем самым к разработке лирического сюжета подключается прозаическая, нарративизирующая — некрасовская, анненсковская, ахматовская — традиция<sup>8</sup>. Развязка этой лирической новеллы совмещает целый ряд характерных эффектов.

На самом общем уровне привлекается пушкинский (выявленный Якобсоном) мотив прихода в движение неодушевленных, неподвижных, мертвых, «каменных» объектов, типа Медного всадника и мертвой главы Олегова коня. Ср. еще:

*Богини девственной округлые черты <...> Высоко поднялось от-  
крытое чело, — Его недвижностью вниманье облегло, И дев молению  
в тяжелых муках чрева Внимала чуткая и каменная дева. Но ветер  
на заре между листов проник, — Качнулся на воде богини ясный лик;  
Я ждал, — она пойдет с колчаном и стрелами, Молочной белизной  
мелькая меж древами <...> Но мрамор недвижимый Белел передо мной  
красой непостижимой (Фет, «Диана», 1847);*

*И стали — и скамья и человек на ней В недвижном сумраке тя-  
желе и страшной. Не шевелись — сейчас гвоздики засверкают <...>  
И бронзовый поэт, стяхнув дремоты гнет, С подставки на траву  
росистую прыгнет (Анненский, «Бронзовый поэт», 1909);*

*Часы не свершили урока, А маятник точно уснул, Тогда распах-  
нул я широко Футляр их — и лиру качнул <...> Опять по тюрьме  
своей лира, Дрожа и шатаясь, пошла <...> Найдется ль рука, чтобы  
лиру В тебе так же тихо качнуть, И миру, желанному миру, Тебя, мое  
сердце, вернуть? (Анненский, «Лири часов», 1907).*

Пушкинские инертные объекты оживают в повествовательном сюжете, фетовская статуя — в колеблемом ветром зеркале вод и в мыслях «я», сходным образом оживает бронзовый поэт Анненского, а его маятник приходит в движение одновременно как реальный объект и в качестве лирической, метонимической до аллегоризма, параллели к его «я».

Программа метонимического сдвига эмоции с субъекта на соседний объект была сформулирована самим Анненским:

*Не за бога в раздумье на камне, Мне за камень, им найденный, больно. Я жалею, что даром поблекла Позабитая в книге фиалка, Мне тумана, покрывшего стекла И слезами разнятого, жалко. И не горе безумной, а ива Пробуждает на сердце унылость, Потому что она, терпеливо Это горе качая... сломилась («Ноша жизни светла и легка мне...»); 1906; с этим стихотворением «Сахарница» перекликается также по линии «жалости», ср.: жаль... невыносимо).*

Есть у Анненского и образец еще более радикального слияния всех этих установок — в «На дне» (1906):

*Я на дне, я печальный обломок, Надо мной зеленеет вода <...>  
Помню небо, зигзаги полета, Белый мрамор, под ним водоем <...> Там  
тоскует по мне Андромеда С искаленной белой рукой.*

Тут и повествовательность, и традиционное одушевление (правда, не движение) статуи, и проекция сигнатурной тоски лирического «я» Анненского на неодушевленные предметы, и предположительное вчувствование малого обломка в душу целого — статуи, доводящее метонимию до ее синекдохического максимума.

Уроки Анненского<sup>9</sup> блестяще усвоены Кушнером и развиты с опорой на богатую клавиатуру их последующей разработки. Так, в кульминации «Сахарницы» слышится отзвук пастернаковской «Разлуки», с ее синекдохической и в буквальном смысле острой пуантой:

*И, наколовшись об шитье  
С не вынутой иголкой,  
Внезапно видит всю ее  
И плачет втихомолку.*

## II. Инварианты

*За то, что ракурс свой я в этот мир принес  
И не похожие ни на кого мотивы...*

Кушнер, «Там, где весна...»

Выше были очерчены основные смысловые, структурные и интертекстуальные ходы «Сахарницы» как отдельного текста. Обратимся теперь к его кушнеровской инвариантности.

### 1. Начнем опять с 1-й строки:

*Как вещь живет без вас, скучает ли? Нисколько!*

Речь о таких постоянно занимающих поэта категориях, как «жизнь/смерть» и «мелочи», заводится в «Сахарнице» in medias res — как бы из середины диалога между лирическим «я» и покойной адресаткой: с двух нетривиальных вопросов и шокирующего ответа. Более того, и сами вопросы внутренне двухслойны, — это не просто вопросы, а переспросы, как бы повторяющие и уточняющие подразумеваемые вопросы адресатки:

*\*Вы хотите узнать, как Ваша вещь живет без вас, скучает ли она по Вам? — Отвечу: Нисколько!*

Обращения к знаменитым фигурам прошлого, их статуям, бюстам и текстам, а также к разнообразным неодушевленным объектам (кустам, ветвям, пчелам, зданиям, предметам обихода) и разговоры с ними — излюбленное занятие лирического героя Кушнера. Чаще всего они носят воображаемый характер, и в уста собеседникам вкладываются реплики, угадываемые — суфлируемые — лирическим «я». Угадывание честно подается под знаком художественной условности, предположительности, чему соответствует обилие вопросительных конструкций. Два переспроса в 1-м стихе «Сахарницы» представляют собой именно такие попытки угадать и осторожно — вдвойне вопросительно — сформулировать вопросы, которые задала бы адресатка.

Содержание второго из вопросов и отрицательного ответа на него вводит еще одну инвариантную тему Кушнера — тему «памяти/забвения, того же/иного, неизменной повторности/изменения». Она тоже проводится дважды, реализуясь в виде как самого факта диалога между «я» и «вы», так и его содержания — (не)верности сахарницы (которой в дальнейшем будет приписано и слушание застольных разговоров).

Налицо компактное совмещение в начальной строке целого ряда авторских инвариантов. Переспросы вернутся в финале, обращенные лирическим «я» уже не к адресатке, а к самому себе (*А что бы я хотел?* и т. д.), и спирально замкнут рамку на еще более проблематичной ноте.

2. Каков же, в самых общих чертах, поэтический мир Кушнера?<sup>10</sup> Центральную тему я бы сформулировал как

восхищенное приятие тяжелого в своей противоречивости мира лирическим «я», радующимся причастности своего скромного существования великим сущностям бытия.

Программная скромность кушнеровского «я» принимает многообразные формы: тут и пристальное внимание ко всему малому, в том



числе неодолеваемому; и установка на сдерживание эмоций, слез, жестов, оценок; и примирение с житейскими трудностями, недоступностью дальних стран, смертью; и тщательно разработанная «естественная простота» говорной поэтической дикции — при ориентации на высокие классические образцы.

Приятие противоречивости иногда впрямую формулируется в назидательных концовках стихотворений. Но и оно не вынесено за скобки противоречивости: морально-этическая определенность часто подрывается сомнениями в возможности однозначных, «рациональных» суждений. Конкретно это проявляется во внимании ко всему неправильному, непрочному, неровному, туманному, искаженному, боковому, изогнутому, узорчатому, трещинам, бахроме и в акценте на состояниях жалости, стыда и страха.

Основным является противоречие между жизнью и смертью и символизирующими их светом и мраком, легкостью и тяжестью. Его характерное воплощение — богато варьируемый мотив «границ, перехода, смыкания». Кушнер любит ситуации соседства и сосуществования жизни и смерти, разделяющей их тонкой завесы, колебаний между ними, переходов в ту или иную сторону (а то и туда и обратно), ср.:

*Вдруг подведут черту Под ним, как пишут смету, И он уже — по ту, А дерево — по эту («Старик»).*

Идея *memento mori* одновременно и драматизируется, и осваивается — в духе общей установки на приятие мира.

Приятие проявляется в настоящии на связи с миром, с подсмотренной или подслушанной чужой жизнью, на встречах с людьми, листвою за окном, облаками в небе и радикально «иными» — географически, исторически и метафизически — зонами мироздания: теплыми курортами, европейскими странами, потусторонним миром, культурными героями и их текстами, явно или тайно вплетаемыми в собственный. Помимо разговоров с и между ними (непосредственных, воображаемых, подслушанных), охотно разрабатываются и другие способы оживления, повторения, возвращения, преодоления прошлого, будь то во имя точного воспроизведения, новаторского изменения или полного забвения. Амбивалентна и трактовка устремления к «иному»: часто его приходится сдерживать, довольствуясь символической причастностью к нему через наличное здесь и теперь (невские берега, культурные памятники, обыденные вещи, например сахарницу, причастную к разговорам «там»). Взгляд, направленный на связь с иным, часто приходится стыдливо отводить. Одной из ипостасей «великого иного» является «Бог», редко, впрочем, фигуриру-

ющий у раннего Кушнера впрямую, а чаще под вопросом, под знаком гипотезы, под видом ангелка, сбоку припаянного к сахарнице.

В роли скромного, но богатого иным смыслом начала выступает сам лирический герой и всевозможные мелочи его жизни, выписываемые с любовной подробностью. Все малое систематически олицетворяется, одушевляется, оживает, пускается в бег, уносится ветром, распространяет крылья, устремляется в полет. На языковом уровне вдохание величия в малое сопровождается насыщением текста восклицаниями, которые, в сочетании с непринужденной, но обстоятельной повествовательностью, амбивалентной вопросительностью и, казалось бы, непритязательным, но на самом деле виртуозным владением порядком слов, классическими размерами<sup>11</sup> и техникой анжамбмана, образуют характерную кушнеровскую интонацию.

При всей негромкости, стихи Кушнера не исключают эмоциональных всплесков, обычно приберегаемых для концовок. Но и они, как правило, подаются в амбивалентном контрапункте с дисциплинирующим началом. Часто это сопровождается красноречивыми, но сдержанными жестами, в частности прикосновениями рук, встречаемым, но тотчас отводимым взглядом, опускаемыми глазами, иногда слезами, опять-таки на грани сдержанности, бесслезности.

Подобная схематизация поэтического мира автора, пусть неизбежно обедняющая<sup>12</sup>, позволяет оценить его органическую связность.

Грань родственна амбивалентности вприятии бытия, проблематичному устремлению в иное, его дружескому обживанию, сдерживаемым эмоциональным порывам, колебаниям между памятью и забвением, между точным повтором и переменами вплоть до измен и т. д.

3. Легко видеть, что эта схема кушнеровского поэтического мира хорошо садится на «Сахарницу», являющую очень представительный его фрагмент<sup>13</sup>. Чтобы продемонстрировать как устойчивость выявленных инвариантов, так и гибкость их вариативной реализации, наметим краткий обзор упомянутой выше «Солонки», сопоставительный с «Сахарницей» и с инвариантами Кушнера в целом.

#### СОЛОНКА

Я в музее сторонкой, сторонкой,  
Над державинской синей солонкой,  
Оттененной резным серебром.  
И припомнится щука с пером  
Голубым и хозяин в халате.

Он, столичную роскошь кляня,  
 Ради дружеских ласк и объятий  
 Приглашает к обеду меня.  
 Сквозь века — приглашение к обеду.  
 Я сейчас! Соберусь и приеду.  
 Я сейчас! Уложусь и примчу.  
 И солонку с собой прихвачу.  
 Уж как он улыбнется солонке,  
 Как она заиграет в сторонке  
 Над уставленным тесно столом  
 Прежним отблеском, синим стеклом.  
 Ляжет прочно, как старая лира.  
 И начнется второе житьё.  
 И Катюша, она и Пленира,  
 Крупной солью наполнит ее.  
 Тут хозяин, сжав пальцы до хруста,  
 Скажет: «Все ничего, только грустно,  
 Что подружка грибов и супов  
 Долговечнее наших стихов».

Здесь тоже описывается конкретная мизансцена (в музее, а затем за столом) и рассказывается, тоже от 1-го лица (я — первое слово текста), конкретный сюжет со сверкающим столовым прибором и стоящей за ним культурной фигурой, сюжет более увлекательный и позитивный, но целиком воображаемый. Параллели не сводятся к вытекающим из сходства ситуаций, обнаруживая нетривиальную общую — инвариантную — подоплеку<sup>14</sup>.

**СТОРОНКОЙ, В СТОРОНКЕ, РОСКОШЬ КЛЯНЯ («Солонка») — КАК БЫ, СБОКУ, АНГЕЛОК («Сахарница») — мотив «периферийное, неправильное, мелкое»:**

*Непонятно кто кому внимает, Непонятно кто за кем идет.  
 Отыщу средь них я человечка С головой, повернутой назад <...>  
 И под бубен прыгать невпопад;*

*Холмистый, путанный, сквозной, головоломный Парк, елей, лиственниц и кленов череда <...> Дуб, с ветвью вытянутой в сторону, огромной, С вершиной сломанной и ветхою листвою, Полуразрушенный;*

*Поэзия, следи за пустяком, Сперва за пустяком, потом за смыслом;*

*В лазурные глядят озерá Швейцарские вершины, — ударенье  
 Смещенное нам дорого, игра Споткнувшегося слуха <...> Я б не хотел Исправить всё, что собрано по крохам И ластится к душе, как*

*облачку, Из племени духов, — ее смутивший Рассеется призра́к, — и так легко Внимательной, обмолвку полюбившей;*

*Мне видится в скале неровный ряд ступеней <...> Неверная, всем, всем обязаны мы ей.*

РЕЗНЫМ СЕРЕБРОМ, ЗАИГРАЕТ <...> ОТБЛЕСКОМ — НА НОЖКАХ... ПОДОГНУТЫХ, С БРЮШКОМ СЕРЕБРЯНЫМ, УКРАШАЕТ, ВЕНЗЛЯ СВЕРКАЮТ И УЗОРЫ — мотив «**изогнутое, узор**»:

*Зачем обведен мыс как будто по лекалу И ласточкино так изогнуто крыло? И, верно, нет такого кресла, Такого стула и стола, Чтоб рядом с выдумкой небесной В нем прихоть равная была. И даже прелесть гнутых ножек В Екатерининском дворце...;*

*Окученный картофель в белой пене Своих цветов, с узорною ботвой; Сумели так разнообразить этот Узор своим необыцим речевым  
Особенным изгибом;*

*Этот дивный изгиб [волны], то одной обвивая рукой, То над ним заноса позлащенную солнцем другую <...> Эту вогнутость глядя;*

*Словно мир предо мной развернул свой узор, свой сюжет, И я пальцем веду по нему и вперед забегаю.*

ПРИПОМНИТСЯ, СКВОЗЬ ВЕКА, ПРЕЖНИМ, ВТОРОЕ ЖИТЬЕ — НЕ ВЕРНА, НЕ ПОМНИТ, ЗАБЫЛА, ВСЕ ТАК ЖЕ — «**память/забвение, возвращение, повторение/изменение**»:

*Два наводнения, с разницей в сто лет <...> Не так ли ночью темной <...> Вставали волны так же до небес <...> Повторений Боялись все <...> Вздыхался вал, как схлынувший точь-в-точь Сто лет назад, не зная отклонений;*

*Подходит к горлу новый стих <...> И этот прыгающий шаг Стиха живого Тебя смущает, как пиджак С плеча чужого. Известный, в сущности, наряд, Чужая мета: У Пастернака вроде взят. А им — у Фета. Но что-то сердцу говорит, Что все — иначе. Сам по себе твой тополь мчит И волны скачут;*

*Я мифологию Шумера и Аккада Дней пять вожу с собой, не знаю, почему <...> Табличка с текстом здесь обломана как раз. Табличке глиняной нам не найти замену. Жаль царств развешенных, жаль бога-пастуха <...> Не возвратит никто погибшего стиха;*

*Так было в первый день, счастливый день творенья, А все что с давней той поры произошло, Лишь трепет, лишь надрыв, лишь горечь разлученья, Прощанье каждый раз — и в этом смысле — зло;*

*<...> зато когда-нибудь, хоть в жизни Совсем другой, вернись под пышный свод — И он тебе вручит и нынешние мысли, И знойный этот день в сохранности вернет;*

Как писал Катулл <...> **Помню, помню** томление это, склонность <...> Лет до тридцати пяти **повторяем формы** Головастики-греков и римлян-рыбок <...> Примеряем к себе беглый блеск улыбок <...> **О, дожить до любви! До великих новшеств.**

ЩУКА С ПЕРОМ, ХАЛАТ, ПРИГЛАШЕНИЕ К ОБЕДУ, КАТЮША, ПЛЕНИРА — Л. Я. ГИНЗБУРГ, ПУШКИНСКАЯ ОЛЬГА — «цитатные реминисценции и многозначительные имена»:

Прощай, любовь!.. **Какой пример, Какой пример для подражания** Мы выберем, какой размер? **Я помню чудное желание** <...> За образце Прощание по Хемингуэю Избрать? <...> Молчу, мне **стыдно, ты свободна. На радость всем.** «**Любовь свободна. Мир чаруя, Она законов всех сильней...**» — проекции на тексты А. К. Толстого, Пушкина, Хемингуэя, Пастернака, арию Кармен и др.:

И рядом с **Макбетом и Банко**;

Ты поступаешь, как **Жан-Жак**;

Был историк **Карамзин**;

**Жуковский** к нам привел **Ундину**;

Легко ли **Гофману три имени** носить?

Музыковед **Собакевич** и пишущий прозу **Ноздрев**;

заглавия «**Гофман**», «**Монтень**», «**Эль Греко**. Погребение графа

**Оргаса**»; «**Микеланджело**», и подобные.

РАДИ ДРУЖЕСКИХ ЛАСК И ОБЪЯТИЙ, ПРИГЛАШАЕТ, ПРИХВАЧУ, СОЛЮ НАПОЛНИТ, СЖАВ ПАЛЬЦЫ ДО ХРУСТА, СКАЖЕТ — ПЕРЕСПРОСЫ, РАЗГОВОРЫ НЕ ТЕ, ЧТО ТАМ, В РУКИ ВЗЯЛ, ВЕРНУЛ, ПРОСЫПАЛА — «**встречи, жесты, руки, разговоры**»:

Я книгу **опустил** — и **выронил** закладку <...> Нагнулся, **поднял** с пола, **Верчу ее в руке** <...> Да и о чем жалеть, когда в сиянье этом Предметы **под рукой** утрачивают цвет;

**Припасть** к ее [тишины] груди — **потребуется** в ответ Невыплавленных слез, которых больше нет;

**Рукою** ветвь **заденеши**, Как будто частую **погладишь** бахрому;

Но бронзовый поэт, **Казалось, слушал** <...> я побрел к вокзалу В задумчивости, **разговор ведя Таинственный** <...> не то кивок в ответ, Не то **пожатье** каменной десницы;

Вот счастье — с тобой **говорить, говорить, говорить!** <...> **Вдвоем** <...> очнуться <...> О жизни, о смерти. О том, что могли **разминуться** <...> Подумаешь, век или два! <...> О нацеловаться, А главное **наговориться!**;

На все это **смотреть** так больно одному! Я обернусь к тебе и **за руку возьму**;

Что за радость — в **обнимку** с волной <...> Этот дивный изгиб,  
то одной **обвивая** рукой...;

Здесь настольный светильник, **привыкнув** к столу, Наступил  
на **узор**, раззолоченный сплошь, Так с ним **сливишься**, что кажется,  
не отдерешь <...> Я не вещи люблю, а предметную **связь** С этим ми-  
ром, в котором живем;

Я диван обогнул, я к **столу прикоснулся и стулу**;

И ежели **друга найти** в поколение другом Не смог, не печалься,  
быть может, **найдешь его** в третьем. Средь желтых цветов, стебелек  
**зацепив рукавом**, Заметишь зеленый, **обласкан приветствием** этим;

**Вторая жизнь** моя лет в сорок началась. Была дарована мне **ла-  
сковая встреча**;

Все нам Байрон, Гете, мы, как дети, **Знать хотим, что думал** Тек-  
керей. Плачет Бог, **читая** на том свете **Жизнь** незамечательных лю-  
дей <...> К дяде Пете взгляд его прикован Средь добра вселенского и зла  
<...> Он **читает в сердце** дяди Пети, С удивленьем смотрит на него;

Фету **кто бы сказал**, что он всем навязал Это счастье, которое  
нам не по силам? Фету **кто бы сказал**, что цветок его ал? <...> **По-  
смотреть бы** на письменный стол его, стул, **Прикоснуться бы паль-  
цем** к умолкнувшим струнам!

СКВОЗЬ ВЕКА, ВТОРОЕ ЖИТЬЁ, ДОЛГОВЕЧНЕЕ — ЖИВЕТ БЕЗ  
ВАС, ВО ВРЕМЕНИ ИНОМ, УМЕРШИМ, ТЕ, ЧТО БЫЛИ ТАМ, — «кон-  
такт с иным временем»:

Кто б думал, что **найдут при вспашке Аполлона?** Кто жил здесь  
**двадцать пять веков тому назад?** Однажды я сидел в гостях у ста-  
рой тетки Моей жень, пил чай из чашки голубой, Старушечья слеза  
и слабый голос кроткий <...> Что это **про нее**, про девочку в зеленом  
<...> **написано в стихах У Анненского!**.. Как! **Мы рядом с «Аполло-  
ном», Вблизи шарманки той, от скрипки в двух шагах!**

В шезлонге, под кустом, со шляпой на лице Устроиться, пока  
на столик ставят чашки, Тарелки, суетяся и, как **при мертвце**,  
Стараясь не шуметь; откуда в нем замашки Столь барские, почти  
**посмертные**...? Или **так лежал в тургеневском романе** Герой, решил  
вздremнуть и как бы не у дел За пазухой у сна, у **вечности** в кармане?

А в грубом цинковом ведре была еда, И слово «Лебеди», написанное  
краской <...> И всех мы **вспомнили** певцов, пропевших им Гимн: и Дер-  
жавина <...> И Заболоцкого, и к славной стае сей Свое свидетельство  
я **приложил** невинно;

Зато когда на свете том **Сойдетесь** как-нибудь потом, Когда  
все-все умрем, умрете, Да не останусь за бортом, Меня, непьющего,  
**возьмете В свой круг**, в свой рай, в свой гастроном.

ПРИГЛАШАЕТ К ОБЕДУ, УСТАВЛЕННЫМ ТЕСНО СТОЛОМ — УКРАШАЕТ СТОЛ, ПРОСЫПАЛА НА СТОЛ — «посуда, застолье»:

Бог семейных удовольствий... Ты бокал суешь мне в руку, Ты на стол швыряешь дичь, И сажаешь нас по кругу, Мы и впрямь к столу присядем <...> Тихо мальчика погладим, Друг на друга поглядим;

Я — чокнутый, как рюмочка в шкафу Надтреснутая;

Низкорослой рюмочки пузатой Помнят пальцы тяжесть и объем <...> [Я,] скорее, слушатель и зритель И вращатель рюмочки в руке. Убыстритель рюмочки, качатель, Рассмотритель блестящей — на свет, Замедлитель гибели, пытатель, Упредитель, сдерживатель бед;

Мысль в стихе растворена, Как сахар. Пили чай <...> И разве этот блик не знак, не обещанье? Он свой парчовый клин в простую скатерть вишил.

УЛЫБНЕТСЯ, ВСЕ НИЧЕГО — ОНА И ЗДЕСЬ ЦЕНИМА, Я ВСЕ-ТАКИ ЕЕ ВЗЯЛ, А ЧТО БЫ Я ХОТЕЛ? — «амбивалентное приятие»:

Есть прелесть в маленькой стране, Где варят лучший сыр <...> Но нам среди больших пространств, Где рядом день и мрак, Волшебных этих постоянств Не вынести б никак. Когда по рельсам и полям Несется снежный вихрь, Под стать он нашим новостям. И дышит вроде них;

С крыльца сбежать во двор отечный, Сорвать листок, задеть бадю... Какой блестящий и непрочный Противовес небытию!

Какое счастье быть несчастным <...> Какая мука, благодать — Сидеть с закушенной губою <...> Что с горем делать мне моим? <...> Когда б я не был счастлив им — Я б разлюбил тебя, не бойся;

Тому назад еще мгновенье Жизнь вызывала отвращенье, Прельщала смерть одна. И вдруг — как выход из неволи, Освобождение от боли: То ли цветы такие, то ли Размер «Бородина»?

Так зиму не любить! Так радоваться ей! Не бойся ничего: нет смерти, хоть убей;

Да здравствуют чашки на круглом, как солнце, столе!.. Жить чудно, накладно, убыточно, дивно, печально; «Пустяжи. Если жизнь нам так нравится, смерть нам понравится тоже, Как изделие того же ваятеля»... Ах, наверное, будет не хуже в конце, чем в начале.

ТОЛЬКО ГРУСТНО, ЧТО — ЖАЛЬ НЕВЫНОСИМО — «жалость»:

Отпить один глоток, Подняв стакан? И чувствовать при этом, Как подступает к сердцу холодок Невыносимой жалости к предметам?

О, спать бы и спать среди снежных полей, Заломленный кустик  
во мраке *жалей*;

Человек свою жизнь вспоминает под старость, как сон <...> *Жаль*  
ему и любимых грехов, окаянных страстей;

Я есть не буду их [мидий]. Мне *жаль*, что я их видел;

*Жалей*, не жалуясь, гори, сходя во тьму;

Мне человечности, мне человека *жаль*! Чела не выручить, обид  
не перечислить.

Некоторые мотивы представлены в одном из текстов эксплицитнее, чем в другом. В ранней и более оптимистичной «Солонке» больше динамизма (*уложусь и примчу*; в «Сахарнице» оппозиция легкое/тяжелое представлена, напротив, вторым, негативным членом: *тяжелую, как сон*), детальнее разработано застолье (характерное для Державина), и напрямую заходит речь о *лире и стихах*. В «Сахарнице», обращенной к памяти не поэта, а филолога, метапоэтические мотивы скорее скрыты<sup>15</sup>.

Есть и совсем разные мотивы: в «Солонке» нет вопросительности, нет слез (хотя бы сдерживаемых), нет забвения, но нет и ангела/Бога (хотя кто-кто, а Державин дает для этого повод), и, как было сказано, в реальности не происходит ничего, — тогда как в «Сахарнице» кульминацией становится именно физическое взятие вещи в руки, возвращение ее на место и отведение взгляда. «Сахарница» драматичнее, реальнее, и приятие жизни в ней амбивалентнее — в модусе безнадежных переспросов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Большой город. 2011. № 22 (288). 14 декабря. С. 38–40 (краткий вариант); Звезда. 2012. № 10. С. 223–234 (полный окончательный вариант). Статья отмечена российско-итальянской премией «Белла» (Верона, май 2013 г.).

За замечания и подсказки я благодарен А. Ю. Арьеву, Михаилу Безродному, Р. С. Войтеховичу, А. С. Кушнеру, Л. Г. Пановой, Ф. Б. Успенскому и Н. Ю. Чалисовой.

<sup>1</sup> Чеховская пепельница не прошла мимо внимания Кушнера: *Какая разница, Чем мы развлечены: Стихов нескладницей? Невнятицей волны? Снежком, нелепицей? Или совсем, как встарь Стеклоянной пепельницей, Желтой, как янтарь?* («Какая разница...», 1969).

<sup>2</sup> Ср.: «В сознании Анненского символизм, вообще “модернизм” встретился с <...> опытом социально-психологической литературы <...>



[Э]то скрещение принесло своеобразный плод — метод, который <...> можно назвать *психологическим символизмом* <...> Сцепление человека <...> с окружающим миром — это исходная мысль всей поэтической системы Анненского, определяющая ее психологический символизм и ее предметную конкретность <...> Речь здесь идет о лирике, которая не оперирует прямо мыслями и чувствами лирического субъекта, но зашифровывает их кратчайшим повествованием, сценой, изображением предмета или персонажа <...> Анненский учился у французов <...> сосредоточивать лирический сюжет на одном символически трактуемом предмете <...> [У] Анненского вещь <...> вовлечена в движение. Вещи — скрипка, шарманка, будильник, испорченные часы, горящий фитиль, выдыхающийся детский шар — действуют <...> Через сюжетное движение вещей совершается <...> детализация и конкретизация <...> психологических состояний, которые в суммарной своей форме дали бы только отвлеченно-общие поэтические формулы — тоски, страха, разочарования или творческой радости <...> [Д]ля <...> Анненского специфичнее всего третий тип соотношения между вещью и человеком <...> [п]редмет не сопровождает человека и не замещает его иносказательно; оставаясь самим собой, он как бы дублирует человека» [Гинзбург 1974 [1964]: 313–328].

<sup>3</sup> «После смерти Л. Я. ее сахарница <...> попала в дом к сыну Лены [жены Кушнера Елены Невзглядовой] — Мите и его жене Свете, а потом, после этого стихотворения, была торжественно возвращена нам с Леной <...> Тяжеленькая, продолговатая, глубокая, с двумя ангелочками, припаянными с боков, и узорными ручками, на каждой из которых можно разглядеть открытую пасть маленького дракона» (А. Кушнер, электронное письмо ко мне, 17 декабря 2011 г. — А. Ж.). Прислал Кушнер и две фотографии сахарницы, сделанные им самим.

<sup>4</sup> Этого стихотворения касается Кушнер в своей статье о Кузmine [Кушнер 2003: 267].

<sup>5</sup> Единственное вхождение слова *сахарница*, отмеченное в поэтическом подкорпусе Национального корпуса русского языка (<http://ruscorpora.ru/search-poetic.html>).

<sup>6</sup> Автореминисцентно и посвящение — Л. Я. Гинзбург адресовано также стихотворение «Эти бешеные страсти...» (1972).

<sup>7</sup> Об этой стихотворной переключке и ее поэтическом контексте см.: Боровикова 2003.

<sup>8</sup> «В вагоне» — одно из высших достижений лирического психологизма Анненского <...> Но в данном случае [вещи —] аксессуары; подлиннее же двигатели лирического сюжета — люди. Это стихотворение — образец лирической новеллистичности, удивительной по динамике подразумеваемого» [Гинзбург 1974 [1964]: 339–340].

По линии повествовательности и одновременно «посудности» можно вспомнить популярное в свое время детское стихотворение С. Михалкова «Хрустальная ваза» (1951). Там три школьницы несут любимой учительнице в подарок от класса вазу, роняют ее, разбивают (!), но случившиеся



рядом советские люди приходят на помощь и в складчину покупают новую — *От штатских и военных — Людей обыкновенных, От всех в живых оставшихся Участников войны, От бывших одноклассников, На встречи собиравшихся, От мальчиков и девочек, От всех детей страны!*

У Кушнера сюжет «обратный», но формат, а главное, событийность — типологически общие.

<sup>9</sup> У него есть и «посудное» стихотворение — «Тоска белого камня» (1904, опубл. 1910), где постылый узор города компенсаторно сжимается лирическим «я» в рисунок на фарфоре: *Так, устав от узора, Я мечтой замираю В белом глянце фарфора С ободочком по краю;* с ним перекликается уже упоминавшийся «Фузий в блюдечке» Кузмина (1917), ср.: *И весь залив, хоть будь он вдвое шире, Фарфоровый обнимет ободок.*

<sup>10</sup> Я ограничился рассмотрением текстов, предшествовавших и современных «Сахарнице» (преимущественно в рамках сборника *Кушнер 1997*), причем исключительно их плана содержания.

<sup>11</sup> «Сахарница» написана одним из любимых размеров Кушнера — 6-стопным ямбом с цезурой после 3-й стопы.

<sup>12</sup> Увлекательная задача — описать систематическую опору Кушнера, поэта александровского склада, на поэтику Баратынского, Тютчева, Фета, Анненского, Кузмина, Манделштама и Пастернака, а также Пруста (*Любимый роман, возвращающий время*; «Ночной парад», 1977) — оригинальную разработку и органическое совмещение характерных приемов разных предшественников.

<sup>13</sup> Такая представительность — типичный вызов, стоящий перед пишущим о «малом».

<sup>14</sup> Красноречивее была бы демонстрация инвариантности на примере текстов с разными локальными темами, но это потребовало бы более развернутого изложения.

<sup>15</sup> Впрочем, у на мгновение взятой поэтом в руки тяжелой, как сон, сахарницы с серебряным брюшком и на четырех подогнутых ножках как будто есть метапоэтический прообраз:

*Нерасторопна черепаха-лира, Едва-едва беспалая ползет, Лежит себе на солнышке Эпира, Тихонько грея золотой живот. Ну, кто ее такую приласкает, Кто спящую ее перевернет? Она во сне Терпандра ожидает, Сухих перстов предчувствуя налет* (Мандельштам, «На каменных отрогах Пиэрии...»).

Кушнер, однако, этой аллюзии не авторизует: «А черепахи-лиры в стихах про сахарницу нет, хотя она есть в других стихах, которые ты называешь» (электронное письмо от 17 декабря 2011; в письме к нему я упомянул стихотворения «Я думаю, когда Гомер писал...» и «У Мандельштама черепаха-лира...»).

# КЛЮЧИ СЧАСТЬЯ, ИЛИ РАСПУТСТВО КАК ПРИЕМ

## 1

Стихотворение, о котором пойдет речь, задевает первой же строчкой:

Юный слесарь большеглазый.

*Юный слесарь* отдает советскими стихами о производстве или кружке «Умелые руки», а эпитет *большеглазый* — сентиментальностью, то ли умилительно детской, то ли пряно декадентской. Вторая строка:

Большеглазый, большерукий —

продолжает это балансирование: глаза и руки, конечно, нужны для слесарной работы, но ведь там дело прежде всего в сноровке — к чему тогда фиксация на размерах органов юного техника, да и вообще на его внешности? И серия сложных прилагательных (что дальше — *волоокий, крутобедрый?*...) с дразнящим амебейным подхватом: *большеглазый / Большеглазый?* В этом любовании еще таким юным, но уже таким крупным экземпляром слышится что-то более волнующее.

Две следующих строки развивают рабочую тему:

Потерялся ключ от дома,  
Смастери мне новый ключ, —

но подозрения не отпадают, поскольку выясняется, что с самого начала лирическая героиня напрямую обращалась к юному красавцу, причем на «ты». Одновременно всплывают традиционно эротические коннотации *ключа*, фольклорные и литературные. Можно вспомнить грубоватый лимерик:

I know of a Scotsman, a Jock,  
Who's got the most extraordinary **cock**,  
He's lucky, you see,  
'Cause **it's shaped like a key**,  
And with it he can **pick** any **girl's lock**!

А можно — изысканно замалчиваемое отсутствие ключа от квартиры в финале «Дара», относящее консумацию взаимной любви героев за рамки повествования.

Как только наши догадки направляются в эту сторону, интригующая большеглазость-большерукость юного слесаря приводит на мугипертрофию бабушкиных органов в сказке о «Красной Шапочке»:

Красная Шапочка **прилегла рядом с Волком** и спрашивает:

— Бабушка, почему у вас такие **большие руки**?

— Это **чтобы** покрепче обнять тебя, дитя мое.

— Бабушка, почему у вас такие **большие уши**?

— **Чтобы** лучше слышать, дитя мое.

— Бабушка, почему у вас такие **большие глаза**?

— **Чтобы** лучше видеть, дитя мое.

— Бабушка, почему у вас такие **большие зубы**?

— А это **чтоб** скорее **съесть тебя**, дитя мое!

Не успела Красная Шапочка и охнуть, как Волк **бросился на нее** и проглотил.

Как известно, в психоаналитическом плане Волк набрасывается на Красную Шапочку вовсе не с гастрономическими, а с сексуальными целями. Но если та лишь наивно поддается на его хитрости, то лирическая героиня нашего стихотворения вполне сознательно, хотя и с некоторым лукавством сама завлекает своего слесаря, причем параметры его членов нестораживают, а притягивают ее<sup>2</sup>.

Переключка с «Красной Шапочкой» подхватывается во второй строфе, начинающейся со *чтобы*:

**Чтобы** он легко **вставлялся**,

**Поворачивался** плавно,

Никогда бы не **терялся**

**И на ощупь теплый** был.

Видимость обыденного назначения ключа для порядка все еще соблюдается, но непристойные обертоны нарастают, пока не выдается, наконец, решающая улика: ключ должен быть *на ощупь теплым*. Тем вернее в эротическом коде прочитываются задним числом и осталь-

ные его свойства, напоминая о вероятном литературном подтексте — «Дебюте» Бродского (1970):

## 1

Сдав все свои экзамены, она  
**к себе** в субботу **пригласила друга**,  
был вечер, и **закупорена туго**  
**была бутылка** красного вина

<...>

и гость, на цыпочках прокравшись между  
скрипучих стульев, снял свою одежду  
с **неплотно в стену вбитого гвоздя**

<...>

[К]вартира в этот час уже спала.

<...>

и пустота, благоухая мылом,  
ползла в нее **через еще одно**  
**отверстие, знакомящее с миром.**

## 2

**Дверь** тихо притворившая **рука**  
была — он вздрогнул — выпачкана, **пряча**  
**ее в карман**, он услышал, как **сдача**  
с вина **плеснула в недра пиджака**

<...>

он вспомнил **гвоздь и струйку штукатурки**

<...>

Он раздевался в комнате своей,  
не глядя на припахивавший потом  
**ключ, подходящий к множеству дверей,**  
**ошеломленный первым оборотом.**

Бродский игриво насыщает свой текст фрейдистской символикой дефлорации, пенетрации и эякуляции: тут и ожидающая раскупоривания бутылка, и гвоздь в стене, и струйка штукатурки, и втекание в отверстие, и рука, проникающая в карман, и плеснувшая в него мелочь, и, наконец, первый оборот потного ключа к множеству дверей, ср. *легко вставлялся и поворачивался плавно* в нашем стихотворении. Дверь, кстати, появляется у Бродского заранее, а еще раньше — *квартира* девушки и приглашение туда *друга*, ср. разговор о потерявшемся и заказываемом на будущее ключе *от дома*<sup>3</sup>.

## 2

Разговор о жилище, разумеется, не случаен: архетипический ключ призван отпереть все апартаменты женщины — ее квартиру, дом, сад, виноградник. Ср. в одной из «Александрийских песен» Кузмина:

Ах, наш сад, наш виноградник  
надо чаще поливать  
и сухие ветки яблонь  
надо чаще подрезать  
<...>  
И калитка меж кустами  
там прохожего манит  
<...>  
Мы в калитку всех пропустим,  
мы для всех откроем сад,  
мы не скупы: всякий может  
взять наш спелый виноград.

Правда, тут дело обходится без ключа, поскольку песенку поют куртизанки<sup>4</sup>, но классический прототип всех подобных садов — это библейская Песнь песней, где виноградник запирается и подлежит отпиранию:

*[Я] смугла, ибо солнце опалило меня <...> поставили меня стеречь виноградники, — моего собственного виноградника я не стерегла (1: 5).*

*Друг мой <...> стоит у нас за стеною, заглядывает в окно, мелькает сквозь решетку (2: 9).*

*[Я] нашла того, которого любит душа моя, ухватила за него, и не отпустила его, доколе не привела его в дом матери моей и во внутренние комнаты родительницы моей (3: 4).*

*Запертый сад — сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник <...> сад с гранатовыми яблоками <...> Пусть придет возлюбленный мой в сад свой и вкушает сладкие плоды его (4: 12; 13: 16).*

*Возлюбленный мой протянул руку свою сквозь скважину, и внутренность моя взволновалась от него. Я встала, чтобы отпереть возлюбленному моему <...> и с перстов моих мирра капала на ручки замка. Отперла я возлюбленному моему... (5: 1, 3–6)<sup>5</sup>.*

Наряду с домом и садом, символическим средоточием запертых сокровищ героини может служить шкатулка (вспомним три шкатулки Порции и ключи к ним в «Венецианском купце»<sup>6</sup>), ларец, ларчик.

Ср. у того же Кузмина в «Истории рыцаря д'Алессио» песенку еще одной куртизанки, содержащую, к тому же, мотивы потери ключа и обращения к слесарю:

**От ларчика ключ потеряла —**

Где слесаря найти? <...>

**Амур принес ключей связку <...>**

**Ах, много примерить** надо,

Покуда **подберешь,**

Зато всегда как **рада,**

Как **ключ к ларцу найдешь.**

Обратим внимание на частичное созвучие слов *слесаря* (в песенке) и *рыцаря* (в заглавии пьесы). Не подсказывает ли оно разгадку заинтересовавшего нас сочетания *юный слесарь*? Похоже, что перед нами вариация на популярную тему *юного рыцаря*, мотивирующая изготовление ключа, проекцию в современный бытовой план и запретный роман утонченной героини с простым работягой.

Образ юного рыцаря (иногда пажа), восходящий к куртуазной традиции, был широко растиражирован в массовой советской культуре — благодаря «Балладе о юном рыцаре» (текст Вл. Лифшица, музыка Э. Колмановского; т/ф «Три дня в Москве»; 1974)<sup>7</sup>, написанной, как и наше стихотворение, 4-стопным хореем:

Жил на свете **юный рыцарь**

<...>

**На прекрасных сарацинок**

**Юный рыцарь не глядел,**

Был застенчив словно инок,

**И под панцирем** худел

<...>

Не снимал **стальные латы**

Он ни ночью и ни днем,

**Но висели эти латы,**

Как на вешалке на нем

<...>

Был тот рыцарь **однолюб**

<...>

[И] сгорел он от любви <...>.

Размер этой «Баллады», как и центральный образ, позаимствован у Пушкина, *бедный рыцарь* которого тоже был по-своему закован



в свое однолюбие, так что переключка с мотивом запертости, налицо и там:

Жил на свете **рыцарь бедный**

<...>

На дороге у креста

**Видел он Марию деву,**

**Матерь господа Христа.**

С той поры, сгорев душою,

**Он на женщин не смотрел,**

И до гроба ни с одною

Молвить слова не хотел.

С той поры **стальной решетки**

Он с лица не подымал

<...>

Проводил он целы ночи

Перед ликом пресвятой

<...>

Возвратясь в свой **замок дальный,**

**Жил он строго заключен**

<...>

Не путем-де **волочился**

**Он за матушкой Христа.**

Но **пречистая** сердечно

Заступилась за него

**И впустила в царство вечно**

**Паладина своего.**

В свете «Гавриилиады» роман аскетического рыцаря, запершегося от земных женщин в стальную решетку, с пресвятой девой, в конце концов впускающей его — на сугубо платонических началах — в свои небесные палаты, прочитывается вполне в духе интересующего нас топоса<sup>8</sup>. Так что лукавые знаки, подаваемые *юному слесарю* лирической героиней, обретают еще и этот, сакрально-кощунственный, пушкинско-евангельский ореол.

### 3

Архетипическая ситуация с ключом-фаллосом разработана в стихотворении очень тщательно. Мы уже отметили постепенность раз-

вертывания — загадывания/ разгадывания — этого центрального тропа. Она соответствует поэтике непристойных загадок, рассмотренных Шкловским в статье «Искусство как прием» в качестве наглядного примера художественного построения вообще. При этом легкость намека, почти не нарушающего принятой игры в иносказание, достигается выбором решающей улики: ею служит не прямое указание на лишь брезживший до тех пор смысл, а сравнительно невинная «теплота на ощупь», хотя уже вполне тактильно-интимная, но по логике секса предшествующая вставлению и поворотам.

Лукавая иносказательность выдержана на нескольких уровнях сюжета. Так, мотив обращения с жизненными, в частности, любовными и семейными проблемами к посреднику-специалисту — мастеру, помощному зверю, трикстеру, волшебнику, богу любви — богато представлен в фольклоре и литературе. Магические помощники переносят героя в царство будущей невесты, помогают найти, отличить и покорить ее, предоставляют любовные напитки, обучают любовным заговорам.

Вспомним есенинского менялу, который переводит персидскую валюту в рубли, а объяснения в любви — даже не на фарси, а на язык взглядов и жестов:

Я спросил сегодня у **менялы**,  
 Что дает за полтумана по рублю,  
**Как сказать** мне для прекрасной Лалы  
 По-персидски нежное «люблю»?  
 <...>  
**Как назвать** мне для прекрасной Лалы  
 Слово ласковое «поцелуй»?  
 <...>  
**Как сказать** ей, что она «моя»?

И ответил мне меняла кратко:  
 О любви в словах не говорят,  
 О любви вздыхают лишь украдкой,  
 Да **глаза**, как яхонты, горят.

Поцелуй названья не имеет  
 <...>  
 «Ты моя» **сказать лишь могут руки**,  
 Что срывали черную чадру.

Роль помощников на свадьбе выполняют плотники из знаменитой эпиталамы Саффо:

Эй, **потолок поднимайте**,  
О Гименей!  
Выше, **плотники**, выше,  
О Гименей!  
Входит жених, подобный Арею,  
Выше самых высоких мужей!  
(перевод В. В. Вересаева)

В русском и славянском фольклоре аналогичной магической фигурой является кузнец, способный «сковать свадьбу», причем обращаются к нему с этой просьбой на «ты». Ср. заговор на скорую свадьбу:

*Идет кузнец из кузницы, несет кузнец три молота. Кузнец, кузнец, ты скуй мне венец, ты скуй мне венец и золот и нов, из остаточков золотой перстень, из обрезочков булавочку. Мне в этом венце венчаться, мне тем перстнем обручаться, мне той булавкой убрис притыкать.*

Античный Амур-Купидон поражает своими стрелами избранные им или кем-то из персонажей цели. Ближе к нашему сюжету — эпизод из гонконгской эротической кинокомедии «Секс и дзен» (1991, реж. Майкл Мак), в котором врач пришивает герою конский член, делающий его завидным любовником<sup>9</sup>.

Аналогичная функция отводится и нашему юному слесарю — с одной существенной поправкой. Судя по всему, ему предлагается не столько изготовить для героини желанный — в порядке классической фрейдовской penis envy — орган, сколько предоставить ей в постоянное пользование (*Чтобы он <...> Никогда бы не потерялся*) свой собственный. Переход от буквального, металлического ключа к переносному, теплomu на ощупь фаллическому построен очень искусно, а венчает эту метаморфозу катартический эффект оживления неодушевленного дотоле артефакта, напоминающий о таких сюжетах, как сотворение Галатей или Буратино. Но если Пигмалион не становится Галатеей, а папа Карло — Буратино, то юный слесарь вроде бы призван послужить героине сам.

Выбор на эту роль именно слесаря мотивирован отчетливо мужскими коннотациями его профессиональной деятельности, ср. лимерик:

There once was a **plumber** from Leigh,  
Who was **plumbing** his girl by the sea.  
She said: «Stop your **plumbing**,  
There's somebody coming!»  
Said the **plumber**, still **plumbing**: «It's me!»<sup>10</sup>

Возвращаясь к юному слесарю, подчеркнем, что слияние в одной фигуре волшебного помощника и объекта вожделений героини дано полунамеком, в pendant к иносказательности самого образа ключа.

Под флагом поэтической условности проходят и такие аспекты ситуации, как снисхождение аристократки до аппетитного простолоудина. В традиционном фольклорном варианте ситуация, как правило, опосредуется соревнованием за руку принцессы, которое объявляет царь, обуславливающий брак решением трудной задачи.

Знаменитая ироническая вариация на этот мотив — баллада Гейне «Царь Рампсенит», где дочку фараона соблазняет, а затем получает в жены вор, располагающий волшебным ключом к сокровищам пирамид; фигурирует там и мотив руки:

*Говорит царевна: — Вора Я поймала, да слукавил: Хвать его, а он в руке мне **Руку** мертвую оставил <...> У него есть **ключ волшебный** <...> **Отпирает им он двери, И решетки, и ворота.** Я не дверь ведь запертая — И хоть клад твой сберегала, Да и **свой-то клад девичий** Нынче ночью **прогадала** <...> Нашу дочь **ему в супруги Отдаем беспрекословно И наследником престола** Признаем его любовно (перевод Л. А. Мея).*

Но в нашем сюжете героиня сама задает слесарю задачу, устраняя посредников. Некоторая двусмысленность, впрочем, остается и даже возрастает по мере разворачивания сюжета.

#### 4

Заказом на ключ-фаллос желания героини не ограничиваются. Их, этих фольклорных желаний, у нее, — как выясняется уже из заглавия, которое давно пора выписать — «Три ключа», заодно назвав, наконец, и имя автора, поэтессы и переводчицы Марины Бородинской, — три. Вторым становится ключ совсем иного рода:

А еще, **искусный** мастер,  
Смастери мне **ключ скрипичный**,  
Материнский и отцовский,  
И со звоном мелодичным  
К той же **связке** прикрепи.

*Связка* уже встречалась нам у Кузмина, слесарь, смастеривший первый ключ, по праву переименовывается теперь в *мастера*, а ключ каламбурно мутирует из эротического в эстетический. Эти метамор-

фозы возвращают мастеру его амбивалентную невинность: поскольку превращение его самого в скрипичный ключ вряд ли может иметься в виду, постольку хотя бы частично пересматривается и его предыдущая трансфигурация в фаллос. К тому же теперь героиня вроде бы забывает о размерах его глаз и рук, сосредотачиваясь исключительно на его волшебном мастерстве.

Семейная привязка нового ключа приблизительно читается как родство с музами и знаменует переход от любовно-житейской темы к творческой. Тем более что «Три ключа» отсылают к одноименному пушкинскому тексту:

В степи мирской, печальной и безбрежной  
Таинственно пробилась три ключа:  
Ключ Юности, ключ быстрый и мятежный,  
Кипит, бежит, сверкая и журча.  
Кастальской ключ волною вдохновенья  
В степи мирской изгнанников поит.  
Последний ключ — холодный ключ Забвенья,  
Он слаще всех жар сердца утолит<sup>11</sup>.

Если первый, эротический ключ Бородицкой соответствует, с вариациями, первому пушкинскому — ключу Юности, то ее второй, скрипичный, естественно соотнести с его вторым — кастальским ключом вдохновения. Однако кастальскому ключу отводится следующая строфа — как третьему по счету:

А потом, чудесный слесарь,  
**Ключ мне выточи кастальский:**  
Как он выглядит, не знаю,  
Но положено поэту  
При себе его иметь.

Слесарь окончательно закрепляется в своем колдовском статусе, а заказ на вытачивание кастальского ключа по неведомой автору колдочке подается с изящной автоиронией и нарастанием каламбурной магии.

Заодно, как бы невзначай, лирическое «я» презентует себя в нейтрально-обобщенном мужском роде — как *поэта*, чем ретроспективно переосмысливается характер его интереса к фаллическому ключу. До сих пор я говорил о субъекте стихотворения как о лирической героине, ориентируясь на пол автора, но IV строфа подсказывает существенную поправку, правда, опять неоднозначную, ибо *поэтом* вправе называться и автор-женщина. Тем не менее на первые,

эротические строфы эта грамматическая тонкость бросает некоторый гомосексуальный отсвет, актуализирующий переключки со стихами Кузмина.

Что касается противопоставления скрипичного ключа кастальскому, то на фоне стихов поэтессы о детских занятиях музыкой<sup>12</sup> строфы III–IV читаются как рассказ о переходе от навязывавшейся родителями творческой несвободы к подлинному поэтическому призванию<sup>13</sup>. Таким образом, второй и третий ключи Бородицкой в совокупности соответствуют кастальскому ключу Пушкина. Несмотря на возникающий при этом некоторый сбой в отсчете (это уже три ключа? два? два с половиной?), пропорциональность сохраняется: на каждые две строки Пушкина о ключах Бородицкая отвечает двумя строфами.

## 5

Напрашивается вопрос, что же она будет делать с третьим ключом Пушкина? Ведь магическое число три вроде бы уже исчерпано? А между тем триада «Молодость — Творчество — Смерть» представляет собой поэтическую универсалию. Поэтесса находит нетривиальный выход: она и подключается к разговору о смерти, и позволяет себе — иронически, под знаком условной вседозволенности, тщательно разыгранной в стихотворении, и со ссылкой на традиционный, в частности гораианско-пушкинский, мотив поэтического бессмертия (*Нет, весь я не умру...<sup>14</sup>*) — от него отмахнуться:

А холодный **ключ забвенья**  
Ты оставь себе **на память**,  
Спрячь куда-нибудь подальше,  
Чтобы дети не нашли.

**Ведь** холодный **ключ забвенья**  
**Нужен** старым и усталым,  
Кто не в силах больше помнить,  
**Мы же — вечно будем жить.**

Тема смерти сопрягается с темой творчества — кастальский ключ отменяет потребность в ключе забвенья. На полусутильной ноте это подготовлено оксюморонным возвращением ключа *забвенья* мастеру *на память*.

Композиционно победа над смертью использует прием, часто применяемый в финалах, — формулу «Перемена в последний раз»:

в несколько ходов устанавливается некая инерция, а на последнем происходит внезапный поворот. В данном случае инерция особенно сильна, ибо диктуется готовым пушкинским сценарием, и тем эффективнее выглядит ее нарушение. Подобно пастернаковскому Гамлету (*Но теперь идет другая драма, И на этот раз меня уволь<sup>15</sup>*), героиня решает уклониться от прописанного распорядка действий.

Отповедь Пушкину дается, как и все в стихотворении, иноказательно — в виде неожиданного отказа от очередной услуги мастера. Мастер при этом, с одной стороны, понижается в ранге — отправляется куда-то в детскую, а с другой — чуть ли не на равных правах (подобно Сальери) приобщается к компании счастливых праздных — самой поэтессы и Пушкина: **Мы же** — *вечно будем жить*.

Интонационно отповедь классику кладется на мотив еще одного авторитетного поэтического подтекста. Она проговаривается в узнаваемо женском, одновременно капризном и скромном паче гордости ахматовском тоне, ср.

Я пришла к поэту в гости

<...>

Как хозяин молчаливый

**Ясно смотрит** на меня!

У него **глаза такие**,

Что запомнить **каждый должен**;

**Мне же** лучше, осторожной,

В них и вовсе **не глядеть**.

Займствуется не только способность отказаться от подчинения великому Поэту-мужчине (во внешности которого, как и у *юного слесаря*, выделяются *глаза*), но и поэтический формат — четырехстопный нерифмованный, так называемый «испанский», хорей. Бородицкая отвечает Пушкину не в его размере (пятистопном ямбе), а в ахматовском, но ведь, как мы помним, четырехстопным хореем, правда рифмованным, написан и «Жил на свете рыцарь бедный...», послуживший одним из камертонов обращения к юному слесарю, а испанским — «Рампсенин» Гейне. Гамма семантических ореолов четырехстопного хорея включает балладность, волшебность, фольклорность, частушечность, «гейнеобразную» ироничность — вообще всякого рода игровую условность.

Так, с соблюдением пропорции: по два четверостишия 4-стопного хорея на каждые две строки 5-стопного ямба, завершается полемическая вариация Бородицкой на «Три ключа» Пушкина, выдержанная в нарочито условном ритме<sup>16</sup>.

В спор поэтессы вступает, конечно, не только с Пушкиным, но и с вековой экзистенциальной мудростью. И меняет при этом она не только версификационный формат стихотворения (размер и строфику), но и жанровый: вместо описания трех ключей в объективном 3-м лице она заводит прямой и достаточно властный разговор с их изготовителем, чтобы в кульминационный момент отказаться от стандартного решения.

Выбор ключей и стоящих за ними ларцов, женихов, невест и судеб — архетипический мотив, фигурирующий в уже упоминавшемся «Венецианском купце» и в посвященной ему, а также «Королю Лиру», «Золушке» и ряду родственных сюжетов работе Фрейда «Мотив выбора ларца» (1913; Фрейд 2002: 35–46). Согласно Фрейду, выбор не золотого или серебряного, а правильного — свинцового — ларца и, соответственно, молчаливой, немой, бледной, но прекрасной и любящей женщины символизирует принятие смерти, воображаемой для этого в виде красавицы.

По видимости, Бородицкая от холодного ключа забвенья, то есть смерти, открещивается. Но в сущности она повторяет жест психоаналитически амбивалентного отрицания/принятия — разыгрывает финальную попытку забыть о забвении, шутливым предвестием чего был каламбур о взятии символа забвения на память. Собственно, ради заблаговременного обоснования этого финального беспредела и нагромождались все предыдущие поэтические вольности с заказами на фаллический, скрипичный и кастальский ключи. Одобрив их, мы должны одобрить и отрицание смерти.

## 6

Боюсь, что многое из сказанного покажется читателю рискованным. Ниже я приведу представительную антологию фрагментов из стихов Бородицкой<sup>17</sup>, чтобы показать, что за «Тремя ключами» стоят характерные для поэтессы мотивы:

- потребность во внимании, жажда и поиск любви;
- эротическое переживание прикосновений, объятий, глаз, рук, секса;
- фрейдистская символика;
- детский дворовый опыт и любовь к простым работягам;
- пристрастие к ласкательным сложным словам;
- гендерная амбивалентность;
- семейные мотивы, восприятие жизни и стихов как собственного дома;
- чудесные метаморфозы, в частности — каламбурные;
- обращения к волшебным посредникам;



- размышления о смерти/бессмертии, Лете, забвении;
- любовь к неожиданным решениям.

Как водится, инвариантные мотивы постоянно переплетаются друг с другом, но я постараюсь иллюстрировать их по отдельности, предоставив следить за их многочисленными совмещениями читателю.

### **Потребность в любви**

*И в толпе, хоть раз в декаду, Страж мой милый, ангел мой Для меня организует Восхищенный взгляд мужской. Так чего же мне бояться? <...> Что не можно с ним обняться?*

*Суженый, ряженный, объявись! <...> Только войди! Встань у плеча! Постой, не убегай, побудь еще со мной!*

*Не спрошу любви и ласки — Просто постою.*

*Поведи меня в консерваторию <...> Поведи в джаз-клуб меня сегодня <...> Или поведи меня в пивную <...> Дотемна, до детского невроза Жду тебя, как дедушку Мороза! Но душа уже подозревает, Что тебя на свете не бывает.*

*Ей нужен дикий Буратино: Упрямый рот, нахальный взгляд, В чернилах нос, в карманах руки, А в мыслях — дверка для ключа.*

*А я и рада бы выйти, я собралась бы за пару минут, Но меня уж ни с кем не путают и никуда не зовут.*

*Если руки скрестить на груди И ладонями плечи обнять, То как будто бы есть впереди, Чем изнеженный взор свой занять.*

*Где ты, невинность? <...> И от младенчества сами себя отлучили, — Так и стареем, а замуж никто не берет.*

### **Тактильная или половая близость, руки, глаза**

*Твоя куртка в шкафу стенном Обнимает мою за плечи.*

*Свет твоих виноватых глаз.*

*Я не верила, что электричество водится всюду, Чуть притронулась — и затрепало, и всю затрясло. Кареглазый учитель, явись из глубин лаборантской, Что-нибудь отключи, расконтачь, эту дрожь пресеки! <...> Не дотронусь до юной твоей долгопалой руки.*

*О касанье вопиет кожа.*

*Пушкой он будет под рукой, Пушистый мой затылок. Себе на кисти отбери Помягче завитушки, И краску с пальцев оботри О кудри на макушке <...> Мне только ждать твоей руки, Держаться к ней поближе...*

*В зеркалах проделай пассы, Жизнь из мрака сотвори. Ножницы хищное круженье...*

*Я раздеваю солдата, Спящего праведным сном. Вот кобура уже снята, И гимнастерка с ремнем Я раздеваю солдата Прямо-таки до белья. Знаю, скандалом чревата Бесцеремонность моя.*

*И в мужских глазах отразится узор ковра, И останется в женских — лепной узор потолка <...> разница тел, которая так сладка <...> Вечно в небо глазают притиснутые к земле И усталились в землю — вздымающиеся ввысь.*

*Аборигенка, страстно воркуя, тянет к нему два растопыренных цупальца.*

*В метро с тобою встану рядом, Чуть придержусь, чтоб не упасть, И горьким, горьким шоколадом Заем украденную сласть.*

*Прикоснулась к твоим усам, Помахала рукой <...> Дух табачный в твоих усах — Не стряхнуть, не смыть. Но про это нельзя писать. Можно только выть.*

*У тебя все схвачено, милый, что же ты отдергиваешь руку, не коснувшись меня, и так сердито дуешь на ушибленные пальцы, будто натолкнулся на преграду?*

См. также стихотворение «Кормящая» в примеч. 5.

### **Фрейдистская образность**

*Японская береза <...> И мальчик, по-индейски меднокож, Сливала с ней, обхватывая ногами И плавно поднимался — так, что дрожь По всем соседним кронам шла кругами. И к той древесной гладкости прильнуть <...> Мешала только маленькая грудь, Болевшая от всякого касанья. Есть дерево <...> Как первых стыдных мыслей детский зуд, Осталось в глубине чужого сада <...> Я мысленно целую круглый срез Со всей историей внутриутробной.*

*Ох, подружки, удержите от греха: Лезет в голову такая чепуха! <...> Огурец ли очищаешь или морковь — Как скаженная бежит по жилам кровь <...> Ох подружки, ох старушки, караул! Мне петрушки корешочек подмигнул. Всюду в мире небывалые дела, В холодильнике картошка родила.*

*«Амур-р! Амур-р!» — взывает серый кот <...> Мелькни! стрельни! задень, хотя бы тронь! — Седой профессор теребит бородку, И в узком стойле медногрудый конь С размаху бьется о перегородку <...> Амур! Амур! Лукав пунцовый рот, Но детский лепет твой повсюду понят: Лосось полуживой к верховьям прет, И ласточка кричит, и голубь стонет.*

*«Коли снятся сны на языке заморском — с переводчицей ложись!» Ловко, правда?*

Сюда же можно отнести два перевода Бородинкой (из Роберта Геррика, 1591–1674) — как свидетельства ее профессиональной работы с эротическими мотивами.

**«Вьюнок»:** *Приснилось мне — вот странный случай! — Что я — садовый вьюн ползучий: Курчавый, цепкий, как горох, И Люси я*

застал врасплох. Своими усиками крошке По всей длине оплел я ножки, Опутал бедра и живот, И ягодиц округлый свод; Вверх по спине взобравшись ловко, Листвой и гроздьями головку Украсил ей: с такой обновкой Она являла чудный вид — Как юный Вахх, лозой увит. Мои побеги, словно змейки, Повисли, щекоча, на шейке, Ей спеленали плечи, грудь — Так, что рукой не шевельнуть. Когда ж отросток мой зеленый Подкрался к дверце потаенной, Таких вкусил я сладких мук, Что, пробудившись, понял вдруг: Желанная исчезла дева, А стебель обратился в древо.

**«Юбка Джулии»:** Сколь сладок был мне вид чудесный, Когда летучий шелк небесный, Листвой усыпан золотой, Заколыхался предо мной! То он вздымался горделиво, То трепетал нетерпеливо, Как парус, что команды ждет, Готовый унести вперёд, То вдруг раскидывался грозно, Как небосвод, всей ширью звездной. На солнце вспыхивал подол, Цветами огненными цвел, То прочь стремился безоглядно, То ножи обвивал столь жадно, Что жар я в членах ощутил И перед милою без сил Простерся, как в преддверье рая, В истоме сладостной сгорая... И влекся я, как Моисей, За облачным столпом — за ней, — И вечности мне было мало, Чтоб наглядеться до отвала.

### **Сложные ласкательные прилагательные**

Кареглазый учитель <...> Не дотронушь до юной твоей долгопалой руки.

Белокурый, белокрылый Парикмахер молодой, Долгоногий, долговласый...

О сребролукий, маленький Амур...

Трудоголик мой прекрасный, Свежевымытая челка, Белокурою Роксаной Выйди на балкон! Длинноногая отрава...

Там курсируют амурь И над Летою-рекой Машет правнук белокурый Мне породистой рукой.

И мальчик, по-индейски меднокож...

Белокурый мальчишка, поэт, нараспашку пальто, а быть может, и смуглый, глазастый такой абрикос...

Над расстегнутой рубашкой, Большеротый, чуть живой, Смотрит голой черепашкой Стих молочно-восковой.

### **Андрогинность**

Возьми меня в ученики И говори мне: мальчик. Мне все прозванья велики, Ты говори мне — мальчик <...> И даже, коль захочешь ты, Оденусь, как девчонки.

Я вензель свой рисую как могу Мальчишеским ботинком тупоносным.

Где летела, лицом осязая ветер, Я у дяди Бени на бензобаке. Дядя Бенья, троюродный, был сероглаз <...> Сына Борьку, что был покрупней меня, Он сажал за собою, на круп коня, Бензобак был спереди — там, где холка. Я была счастливее всех кузин, Подо мной плескался душистый бензин, Оживал под пальцами руль горячий, По бокам — две прочных мужских руки...

У меня большой репертуар <...> Я характерная, скажем прямо, Я — немолодая травести, Федру, Клеопатру, Клитемнестру, А потом Петрушку позову. Сонного Ромео запах млечный Захлестнет наш хлипкий балаган, И Меркуцио, трепач беснечный, Мертвым упадет к твоим ногам. Я тебе сыграю всё на свете.

Сишиб я в «Глобусе» пару контрамарок на премьеру «Идеального мужа», — этот педик, говорят, не бездарен.

Перед отправкой в лагерь остригли косы <...> Шорты купили и голубую майку, И тюбетейку от солнца — узорчатый край. Спрашивали: «Ты девочка или мальчик?» Вот было счастье — ответить: «А угадай!» <...> Дядьку смутишь незнакомого в пух и прах, Есть у десятилеток римское право: Быть пацаненком в юбке, девкой в штанах <...> Муза моя, ты девочка или мальчик? Ты — Керубино: смейся, лукавь, замри!

Пред небесной медкомиссией стоит мой жалкий дух: <...> — Ты слонялся, ты повесничал, валял дурака <...> Высоты не взял завещанной, не отнял у тьмы, — Ты опять проснешься женщиной в начале зимы.

### Дворовое детство, вкус к плебейм

А дома спросят: «Кто тебя?» А я скажу: «Сама!» «Вольно ж тебе с хулиганьем!» — В сердцах воскликнет мать <...> А Санька, белокурый бог, Заедет мне под дых! <...> Но крыша возле чердака Звенит, как зыбкий наст, Но чья-то грязная рука Скатиться мне не даст, И я вдохну все звуки дня, Весь двор — со всех сторон — И никогда уж из меня Не выдохнется он!

Белокурый, белокрылый Парикмахер молодой...

Говорят, моя прабабка Согрешила с кузнецом <...> Говорят, кузнец прабабку На одной руке носил <...> И с буфетчиком Петрушей Напоследок согрешу.

Суровый сантехник Виталья При встрече мне рад, как родне.

Если плотно сощуришь глаза И смотреть на окно, не в окно, Там как будто японский пейзаж И садовник в простом кимоно <...> И пускай здесь десятый этаж И фонтанит прокрученный кран, Есть в окошке японский пейзаж И звонит у дверей техник-сан.

Девочка в очках, со школьной стрижкой <...> Так и пропадает с той поры. Что-то сотворили с ней дворы?

На семьдесят пятом году Мальчишку себе заведу: Чертенка из крови и плоти — Куда той соплюшке у Гете! И я о любви запою, Как Тютчев, на всех наплюю И буду его стариканам Своим представлять Эккерманом. И буду его баловать, И между бровей целовать, В гостях не давать напиваться, Дразнить, просто так любоваться, Стихи ему в кухне читать И громко, до слез хохотать, Однажды с девчонкой застукав... Ох, прячьте, подруженьки, внуков!

### **Стихи и жизнь — дом с дверями**

Стихотворенье — домик, Его легко сложить <...> Стихотворенье — род жилья, Вместительный приют: <...> Давно прошедшие мужья Все мирно там живут <...> А тот, веселый и хмельной, Чужой, должно быть, муж, В стихи заходит как домой И принимает душ.

Я хотела убежать в книжку, Но захлопнулась, как дверь, книжка. Обустраиваться в стихотворенье: Прилепить картинки тут и там, Рифмы, как соленья и варенья, В кладовой расставить по местам. Вделать дверь, закрывшись от Вселенной, И окошко с круглою луной, И скрепить навечно пол и стены Собственной, как ласточка, слюной.

### **Волшебные помощники**

Парикмахер молодой <...> Завари со мною кашу, Из промерзших воскреси. Жизнь из мрака сотвори. Ножниц хищное круженье, Солнечная благодать... Я готова постриженье И помазание принять.

Амур! Амур! Лукав пунцовый рот, Но детский лепет твой повсюду понят: Лосось полуживой к верховьям прет, И ласточка кричит, и голубь стонет.

Присел амур на подоконник, Но я ему сказала: «Кыш!»

Молча ждет, чтоб растереть мне спину, Ангел мой, гример и костюмер.

Вот монетка, музыкант смуглый, Протруби мне в свой рожок млечный, Дай ударить в барабан круглый, Забери меня в свой ритм вечный.

Еще разок, мой сладкий — осаль, задень, колыни! Из лука, из рогатки, из трубочки пальни! А если ты без лука и звать тебя Гермес...

### **Каламбурные ходы**

Ты велел мне взять себя в руки — Строгим голосом, как большой <...> Милый, с нами ведь как с детьми: Приезжай, покажи, как надо, В руки, в руки меня возьми.

«Амур-р! Амур-р!» — взывает серый кот <...> Амур! Амур! Лукав пунцовый рот, Но детский лепет твой повсюду понят.

*Перед отправкой в лагерь остригли косы <...> Нет, в пионерский, конечно, что за вопросы, — Где тихий час и речка, лес и компот.*

*И пускай здесь десятый этаж И фонтанит прокрученный кран,  
Есть в окошке японский пейзаж И звонит у дверей техник-сан.*

*Парикмахер молодой <...> Я готова постриженье И помазанье  
принять.*

*Тут пришли ко мне мертвые поэты <...> и сказал мне ловелас,  
Ричард Лавлейс...*

### **Лета, забвение, бессмертие**

*Давай барахтаться, как та Хваленая лягушка. Давай барахтаться, давай, В кувшине, полном Леты: Сбивай проклятую, сбивай В катрены и терцеты! <...> Забвенья вечного хлебнуть — Уж это мы успеем.*

*У вечности глазастой под вопросом, Я вензель свой рисую как могу Мальчишеским ботинком тупоносым. <...> И все развеется, как снежный прах, Все в Лету утечет с весной слезливой! <...> и медная труба — Слышна, хоть с головой в сугроб заройся! — И обнимая, шепчет мне Судьба: «Закрой глаза и ничего не бойся».*

*Попросили меня раз в «Иностранке» перевесть современного поэта, англоговорящего, живого, — «Ведь не все ж мертвецов тебе толмачить!» Вот раскрыла я живого поэта — <...> Веет смертью от его верлибров <...> я прочла и умерла, не сдержалась. Тут пришли ко мне мертвые поэты <...> и сказал мне ловелас, Ричард Лавлейс: — Слышал в Тауэре свежую хохму, «Коли снятся сны на языке заморском — с переводчицей ложись!» Ловко, правда? <...> Я воскресла, поглядела в окошко, отложила современного поэта.*

*Лет спустя пятьдесят — а быть может, и сто — Белокурый мальчишка, поэт, нараспашку пальто <...> Откопает мой стих, словно косточку юный барбос <...> И в архив полетит он <...> И друзьям он читать меня станет, и грозно взирать <...> И в окошко глазеть, и такую шептать ерунду...*

*Обустроиться в стихотворенье: <...> И скрепить навечно пол и стены Собственной, как ласточка, слюной <...> Пусть кому-то повар желтолицый Сварит суп из твоего гнезда.*

*Когда уйдем <...> Кто подытожит, чем дышали мы? Кто пропоет о нас? И кто услышит?*

*Я сказала б тебе, брат <...> что вагон наш во тьме — свят и что поезд ведет Бог <...> что не все там, в конце — прах, что никто не умрет весь.*

*Второстепенные английские поэты, вы руки тянете ко мне из темной Леты и, как детдомовская ребятня: — Меня, — кричите вы, — меня, меня! Да я сама тут запасным стою хористом, да я слу-*

чайно забрела на эту пристань <...> Первостепенные английские поэты давно пристроены и кушают котлеты, забвенья молчаливая вода над ними не сомкнется никогда. А я переднего уже тяну, как репку, и кто-то сильный встал за мной и держит крепко, и вся компания — а стало быть, и я — за шкуру выхвачена из небытия.

Вышел дед к Михалычу в кофте белой: — Пособи, — grit, — малость, а? ключ заело. Подточил бородку он, вставил ключик, видит — за воротами пруд блестящий, лодка плоскодонная, лес несчастный, небо подметенное, луг цветастый. Старичок догадливый подал руку: — Ну бывай, заглядывай, скрасим скуку. И Михалыч с горочки двинул к пляжу, — Буду, — молвил, — вскорости, петли смажу.

### **Свободный выбор, перемена решения**

У меня большой репертуар <...> Но сейчас идет другая драма, И нельзя мне труппу подвести.

Обустроиться в стихотворенье <...> Надышаться, прибраться, утеплиться, А потом уехать навсегда.

Еще последняя нам сласть дана в наследство: сначала в отрочество впасть, не сразу в детство <...> Там можно сделать встречный шаг, как одолжение, и целоваться просто так, без продолженья.

Свет Наташа! Уезжай с Курагиным <...> Но сегодня — твой он, всем кипением Юности, и жажды, и пурги <...> Пропадать — так с музыкой и пением. Все готово, дурочка. Беги!

Корделия, ты дура! Неужели Так трудно было старику поддаться? Сказать ему: «Я тоже, милый папа, Люблю вас больше жизни», Всех-то дел! Хотела, чтобы сам он догадался, Кто лучшая из дочерей? Гордячка! Теперь он мертв, ты тоже, все мертвы <...> Читай, читай, Смотри, что ты наделала, дуреха! Ну ладно, не реви. Конечно, автор — Тот фрукт еще, но в следующий раз Ты своевольничай, сопротивляйся: Виола, Розалинда, Катарина Смогли, а ты чем хуже? Как щенок, Тяни его зубами за штанину — В игру, в комедию! Законы жанра Нас выведут на свет...

О, как нам нужен еще один неожиданный поворот — такой, что даже мисс Марпл с ходу не разберет. когда уже дело ясно, как цейсовское стекло <...> и над последней главою автор занес перо, когда до конца осталось страниц, ну, может, пяток, — пусть будет та самая малость: еще один завиток <...> Один, последний, неожиданный, негаданный ход конем — и мы поменяем планы, не ляжем и не уснем.

Как видим, «Три ключа» — плоть от плоти излюбленной мотивировки Марины Бородицкой.

## ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Новый мир. 2013. № 8. С. 179–193.

Мое внимание на эти стихи Бородицкой обратил Сергей Гандлевский. За замечания я благодарен Л. Г. Пановой, Марку Фрейдкину, Н. Ю. Чалисовой и особо самой Марине Бородицкой.

<sup>1</sup> Русскую параллель см. в частушке: *Мильцанер, а мильцанер, Меня обокрали. К моей целочке вчера Ключи подобрали.*

Ср. еще: *There was an old man of Dundee, Who came home as drunk as could be. He wound up the clock. With the end of his cock, And bugged his wife with the key.* — Русская параллель: *Уронил часы в п...у я — Тикают проклятые. Я их х..м завожу В половину пятого.*

<sup>2</sup> Согласно позднейшим интерпретациям, не Волк насилует Красную Шапочку, а она соблазняет его; см.: *Берн 2002: 37–42.*

<sup>3</sup> Об эротической образности стихотворения Бродского и ее фольклорных параллелях см.: *Левинтон 1998: 237–242.*

<sup>4</sup> См.: *Панова 2006: I, 413–414.*

<sup>5</sup> У автора есть вариация на одну из тем Песни песней: *Мой возлюбленный, проснулся ты в ночи, Ищешь грудь мою, спешишь приникнуть к ней, Что подобна двойням серны. О, молчи! Сколь прекрасен ты собою, царь царей! Твой живот смуглее чаши золотой, Естество нежнее лилий на ветру. Освежите меня яблок кожурой, А уж мякоть я на терочке натру. Мед и млеко у тебя под языком, Я не чую, что сосцы мои в крови. Подкрепите меня чаем с молоком, Ибо я изнемогаю от любви («Кормящая»).*

Тема «запертости на замок», восходящая к «Песни песней», лежит в основе пастернаковского «Дик приход был, дик прием...» (1917): *Если губы на замке, Вешай с улицы другой. Нет, не на дверь, не в пробой, Если на сердце запрет, Если губы на замке, Вешай с улицы другой. Нет, не на дверь, не в пробой, Если на сердце запрет, Но на весь одной тобой Немутимо белый свет. Чтобы знал, как балки брус По-над лбом проволоку, Что в глаза твои упрусь, В непрорубную тоску <...> Гарь на солнце под замком, Гниль на веснах взаперти...*

<sup>6</sup> Ларец, ключи, запертый дом и похищаемые в пользу будущего мужа сокровища фигурируют и в сюжетной линии еврейки Джессики.

<sup>7</sup> О массовой популярности этого топоса свидетельствует, например, такой графоманский текст (<http://rupoezia.ru/ne-paday-na-koleni-yunyiy-ryitsar-ya-kazhdyiy-den-mechtala-o-takom/>; 12.03.12): *Не падай на колени юный рыцарь, я каждый день мечтала о таком, Красивом, храбром, добром, званом принце, но сердце разукрашено замком. Стоишь мурлычешь что-то мне на ухо, глаза твои сияют от любви, А я такая девушка-простушка, но не могу я с вами не на вы. Ты за меня сражаешься упрямо, цветы к моим ногам и годы ты со мной. За это время я и не слышала, чтобы встречался ты с какой-нибудь другой. Ты смотришь на меня,*



и только слово, и понимаю: я с тобой на век... Но понимаешь ты? на мне оковы! ведь в сердце есть любимый человек!

<sup>8</sup> Любопытно, что еще одна современная ироническая вариация на пушкинскую тему, «Баллада о гордом рыцаре» Игоря Иргеньева (1991), тоже строится на фаллическом образе, отчасти родственном мотиву ключа: *За высоким забором Гордый рыцарь в замке жил, Он на все вокруг с прибором Без разбора положил <...> И промолвил Вседержитель <...> До меня дошел сигнал, Что ты клал на все с прибором. Отвечает рыцарь: клал! <...> Бог вздохнул: ну что ж, иди, Хочешь класть на все с прибором, Что поделаешь, клади.*

<sup>9</sup> Фильм вольно опирается на сюжет китайского эротического романа XVII в. «Ковер для телесных молитв» писателя Ли Ю. Ср. аналогичный мотив в русской частушке о кузнице: *Тятка кузницу построил И сказал: «Сыночек, куй!» Одна девка заказала Девятипудовый х..!*

<sup>10</sup> Впрочем, подобные коннотации охотно вчитываются и в представления о некоторых других профессиях, ср.: *There once was a dentist named Stone Who saw all his patients alone. In a fit of depravity He filled the wrong cavity, And my, how his practice has grown!*

Сексуальные фантазии вокруг зубоврачебного дела остроумно обыграны в главе 14 «Печерских антиков» Лескова — истории про привлекательный для дам «повертон».

Есть в частушках и образ обобщенного мастерового: *У меня какой залетка — У меня мастеровой. В одну ночку сделал дочку Ис с кудрявой головой.*

<sup>11</sup> О генезисе и интертекстуальных связях этого стихотворения см.: *Благой 1967: 148–153.*

<sup>12</sup> Отец-скрипач фигурирует и в стихах Бородицкой о детстве, где он ее *Доводит во мраке до школьных ворот И дальше, сутулясь, со скрипкой идет.* Ср. еще:

*А дома — ноты стопкою; Девочке в очках и с нотной папкой Матерью говорено и бабкой <...> Девочка в очках, со школьной стрижкой, С погнутым «Сольфеджио» под мышкой;*

*В раннем детстве слова отбили меня у нот <...> Потом слова отбивали меня у мужей: одного взяли штурмом, другого измором.*

<sup>13</sup> Ср. авторское разъяснение (в электронном письме ко мне от 18.03.13): «У меня родители — музыканты: папа был замечательный скрипач, мама — пианистка, преподаватель. Так что детство с музыкой прочно связано, хотя я ей сопротивлялась отчаянно. Сестра младшая тоже музыкант <...> а я вот ускользнула в “музыку иную”».

Скрипичный ключ — нотный знак, с которым имеют дело не только скрипачи, но и пианисты и вообще все музыканты.

<sup>14</sup> Ср. *...что никто не умрет весь* в другом стихотворении Бородицкой (см. в разделе 6 наст. статьи).

<sup>15</sup> Ср. *Но сейчас идет другая драма, И нельзя мне трупку подвести* в другом стихотворении (см. раздел 6).

<sup>16</sup> При первой публикации — в составе подборки «Три ключа» (Новый мир. 1998. № 1. С. 75) — VI строфа была опущена по просьбе редактора отдела поэзии Олега Чухонцева, которому «послышался в ней какой-то излишний запал, потенциально обидный для “старых и усталых”» (сообщено Бородинкой в ее электронном письме от 18.03.13). Полный текст — *Бородинская 2005*: 56.

<sup>17</sup> В основном из книги *Бородинская 2005* и сетевых публикаций в «Журнальном зале» (<http://magazines.russ.ru/authors/b/boroditskaya/>).

**III**  
**Ο ΠΡΟΖΕ**



## ВРЕМЯ, ДЕНЬГИ И АВТОРСТВО В «КРОТКОЙ» ДОСТОЕВСКОГО

Рассказ «Кроткая» (1876)<sup>1</sup> — общепризнанный поздний шедевр Достоевского. Литература о нем обширна, если не исчерпывающа, и мои заметки могут претендовать лишь на более четкую прорисовку связей между некоторыми его лейтмотивами, порознь уже отмеченными в критике и отчасти соотнесенными друг с другом<sup>2</sup>. Надеюсь, что предлагаемый абрис этих ключевых совмещений кое-что добавит к пониманию художественных тайн рассказа, в частности — необычайной убедительности образа главного героя, одновременно столь отталкивающего и столь внутренне понятного, чуть ли не близкого, читателю.

### 1

Начнем с трактовки времени<sup>3</sup>. «Кроткая» открывается рассуждениями «От автора» об условности представления читателю якобы синхронно записанных слов протагониста и отчасти натурализующей эти условности опоре на воображаемого стенографа и на литературный прецедент — «Последний день приговоренного к смертной казни» Гюго.

я занят был этой повестью большую часть месяца <...> Теперь о <...> самой форме рассказа <...> [Э]то не рассказ и не записки. Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена, самоубийца, несколько часов перед тем выбросившаяся из окошка <...> Вот он и говорит сам с собой, рассказывает дело <...> К концу <...> тон рассказа изменяется <...> Конечно, процесс рассказа продолжается несколько часов <...> Если б мог <...> всё записать за ним стенограф <...> Вот это предположение о записавшем всё стенографе (после которого я обделал бы записанное) и есть <...> фантастическ[ое]. Но <...> Виктор Гюго <...> допустил еще большую неправдоподоб-

ность, предположив, что приговоренный к казни может (и имеет время) вести записки не только в последний день свой, но даже в последний час и буквально в последнюю минуту. Но не допусти он этой фантазии, не существовало бы и самого произведения (курсивные выделения здесь и далее мои. — А. Ж.).

Легко видеть, что тему времени автор сразу же сопрягает с проблематикой литературного творчества. Но сосредоточимся пока что на собственно временных мотивах, которыми пронизано и все дальнейшее повествование, построенное как монолог главного героя.

Оно начинается с главного временного сдвига: сразу же предъясняется конечный результат (труп героини), после чего восстанавливается цепь приведших к нему событий. Внутри этой предыстории делается еще несколько хронологических витков: герой выведывает «подноготную» героини; героиня (а с ней и читатель) узнает о прошлом героя (позорной отставке, нищенствовании, подоспевшем на следстве, вступлении на путь ростовщичества); а после самоубийства героини Лукерья рассказывает герою, как оно происходило. Во временном плане самоубийство подается под знаком слов героя о том, что он «всего только пять минут опоздал», вынесенных в название главы (II, 4) и неоднократно повторяемых; они отбрасывают иронический свет на все предшествующее, в ходе которого герой всячески откладывал на будущее задуманную им счастливую жизнь с героиней. Кончается повествование замыкающими временную рамку стонами героя над телом жены в тщетной надежде обратить время вспять:

О <...> только пусть бы она открыла хоть раз глаза! На одно мгновение, только на одно! взглянула бы на меня, вот, как давеча...

Существенная роль, отводимая теме времени, выражается и в насыщении текста упоминаниями о хронологии рассказываемого. Вот, в порядке появления, слова и обороты из ограниченного, но настойчиво используемого темпорального лексикона героя:

пока она здесь, поминутно, завтра, теперь, завтра, уже шесть часов, с самого начала, ждал с нетерпением, предчувствовал, скоро придет, тотчас ушла, на третий день, три года, целый год, пятьдесят лет ему, самую капельку времени, капельку, но только одну, другой не дали, в тот день после утрешнего, тогда вечером, в самом неотложном виде, весь тот день, мне сорок один, ей только что шестнадцать, потом тотчас в вагон, недели на две, поспешил, с самого начала, быстро увидала, тотчас же, всю жизнь, до самого вчерашнего дня, всю жизнь, первый начал, началось с первого шага, в день рубль, раз в ме-

сяц, раз или два, на другой день, шестнадцать лет, шестнадцать-то лет, через пять дней, завтра тоже с утра, напоследок завтра опять, через два дня, с месяц назад, раз и другой, двое суток, перед вечером, последний месяц, две последние перед сим недели, три года, потом, после, уже через час, до свадьбы, целый час, и целый час, в первые дни, уже около одиннадцати часов, еще около часа, затем, в первый раз утром, в восьмом часу, не более мгновения, в то же мгновение, не более мгновения, опять, и в то же мгновение, менее чем в мгновение, в это самое мгновение, потом, каждый час моей жизни, ту секунду, секунды шли, минут через пять, после, на ночь, ночью, ночью, шесть недель, пять минут, час, в последнюю ночь, шесть недель, день и ночь, как можно на долгое время, вся зима, до тех пор, каждый день и каждый час, никогда, три года, полтора года назад, каждый час, каждую минуту, шестнадцатилетней, моему мрачному прошедшему, подождет, прошла вся зима, в каком-то ожидании, перед сумерками, после обеда, каждый день, «дать время», почти до конца зимы, за всю зиму, выжди, продолжалось по несколько времени, еще прежде даже, чем купил, надвигалась весна, был уже апрель в половине, день ли пришел такой срочный, вдруг и внезапно, перед вечером, часов в пять, после обеда, еще за месяц, месяц после того, в пятом часу, в апреле, до тех пор почти никогда, разве в самые первые дни всю зиму, всю зиму, теперь, сейчас, через две недели, в тот вечер, сейчас же, наконец к ночи, ночью, почти поминутно, ждал только завтрашнего дня, до сегодня, до самого сегодня, на завтра, ждал утра, всего только несколько дней назад, пять дней, всего только пять дней, в прошлый вторник, еще бы только немного времени, только бы капельку подождала, на другой же день, всё это время, все пять дней, на другой день, еще с утра (это в среду было), целую зиму, еще третьего дня, точно как прежде (миг! миг!), десятилетней, до шестидесяти лет, вчера вечером, а наутро, наутро, утро, сегодня, еще давеча, только давеча, давеча, после вчерашнего-то, всю зиму, давеча, всего только на два часа, только бы пять минут, пять минут раньше, всю зиму, всего-то минут за двадцать каких-нибудь до, вдруг через десять минут, всего только пять минут опоздал, во всю зиму, до самой той минуты, когда, сразу навеки, всю жизнь, за пять минут, еще бы два дня, не больше, пять минут, всего, всего только пять минут опоздал, за пять минут — и мгновение пронеслось бы мимо, никогда потом, маятник стучит, на пять минут, всё мгновение продолжалось всего только каких-нибудь десять минут, опоздал, на одно мгновение, только на одно, стучит маятник, два часа ночи.

Разумеется, порядок и продолжительность событий важны при изложении любого сюжета, но столь сильный упор на временные па-

раметры вряд ли может быть случайным. В полной мере их релевантность становится ясна при соотнесении с другими аспектами повествования, в частности коммерческим.

## 2

Финансовый лексикон «Кроткой» не менее, если не более богат, чем временной, что вполне логично, поскольку события во многом определяются материальными взаимоотношениями персонажей<sup>4</sup>. Документировать его нет необходимости, но примечательно преобладание в нем числительных, опять-таки естественное в устах закладчика, — недаром его монолог изобилует числительными и там, где разговор идет не о деньгах, а, например, о времени; ср. выше:

шесть часов, третий день, три года, целый год, сорок один год, пятьдесят лет, шестнадцатилетняя, часов в пять, шесть недель, пять минут, две недели, десять минут...

Упоминания о денежных суммах пронизывают речь рассказчика не только в непосредственно профессиональной — ссудной — сфере его деятельности, где это более или менее неизбежно, но и в других сферах. Таковы скрупулезно протоколируемые сведения о промотанном братом состоянии, полученном наследстве, накопительских планах, расходах героини на объявления в газетах, неоднократных взятках теткам героини, покупке жене отдельной кровати («за три рубля»), затратах на доктора и сиделку, двугривенном напрасно потревоженному извозчику, билетах в Булонь, планируемом отказе от денег («раздать все бедным, кроме основных трех тысяч») и т. п. Налицо последовательно бухгалтерский образ мыслей героя, видящего мир в цифрах и категориях собственности. Ср.

вдруг спросил себя: так *неужели же это торжество над ней стоит двух рублей?* <...> [3]адал именно этот вопрос два раза: «*Стоит ли? стоит ли?*» И, смеясь, разрешил его про себя в утвердительном смысле.

Кончили тем, что намеревались *продать*.

Тогда вечером приехал *купец* [жених-конкурент], привез из лавки *фунт конфет в полтинник*. Лукерья <...> сказала впопыхах: «*Бог вам заплатит, сударь, что нашу барышню милую берет*».

*и приданое* сделал я.

молодежь презирает, например, *деньги*.



великодушные молодежи прелестно, но — *гроша не стоит*. Почему не *стоит*? Потому что *дешево* ей достается <...> *Дешевое* великодушные всегда легко, и даже отдать жизнь — и это *дешево*.

ведь если б я сам начал ей <...> подсказывать <...> и уважения просить, — так ведь я все равно что *просил бы милостыни*.

*оценит вдесятеро* и падет в прах, сложа в мольбе руки.

Из-за чего ж я любил, из-за чего ж я *ценил* ее.

Отвечу <...>: не имел никакой надежды, *кроме разве одного шанса из ста*.

Сердцевину этого дискурса образует, конечно, ростовщическая сущность героя, нацеленного не на простые коммерческие сделки, а на состоящие в навязывании нуждающимся клиентам несправедливых ставок и взимании платы за самый ход времени. Обе эти определяющие черты ростовщичества<sup>5</sup> важны для структуры рассказа: первая — для очередного поворота излюбленной писателем темы юной, иногда несовершеннолетней жертвы богатого взрослого мужчины, вторая, непосредственно интересующая нас здесь, — для органичного сплетения временных мотивов с денежными.

Серия ссудных операций сначала между закладчиком и героиней в роли клиентки, а затем между ним в роли владельца, ею в роли великодушной — вопреки ему — кассирши и некоторыми клиентами (в частности, бедной «старухой капитаншей») задает эту общую схему взаимоотношений, предполагающую своевременный выкуп, а в противном случае — утрату залога владельцем и его переход во владение ростовщика<sup>6</sup>. Тем самым сюжетно закрепляется фундаментальное уравнение «время = деньги = собственность», лежащее в основе важнейшего сюжетного тропа «Кроткой» — имущественных отношений между героями. Его перипетиями становятся попытки закладчика сделать героиню своей собственностью (см.: *Jackson 1981: 240*), ее борьба за освобождение от этого состояния и турдефорс метафорического превращения бывшего владельца героини в принадлежащую ей вещь; ср.:

[Тетки к]ончили тем, что намеревались *продать* [ее лавочнику].

И главное, я тогда *смотрел уж на нее как на мою*.

[Н]е замечай меня [= рассказчика] вовсе, и только дай из угла смотреть на тебя, *обрати меня в свою вещь*.

Провал замыслов героя проводится через многие уровни структуры. На пересечении временного и денежного уровней, каковым является ростовщический, этот провал получает эффектное воплощение в мотиве «опоздания всего на пять минут», выворачивающего наизнанку стандартную ситуацию роковой просрочки клиентом взноса

за заложенную ценность. Архетипическая метаморфоза преследователя в жертву, охотника — в дичь, властелина — в раба принимает в «Кроткой» вид опоздания ростовщика (а не клиента!), теряющего в результате самую ценную свою собственность.

Одним из характерных ростовщических аспектов личности героя является его настояние на порядке, сохранении за собой полного контроля над вещами, деньгами и зависящими от него людьми<sup>7</sup>:

Я просто расскажу по порядку. (*Порядок!*).

у меня с публикой тон джентльменский: *мало слов, вежливо и строго. «Строго, строго и строго».*

*вздумала выдавать деньги по-своему, ценить вещи выше стоимости и даже раза два <...> вступить на эту тему в спор.*

Пришла старуха капитанша <...> без меня, и та обменяла ей медальон. Узнав <...> я заговорил кротко, но твердо и резонно <...> объявил спокойно, что деньги мои.

Я <...> опять прежним спокойным голосом прямо объявил, что с сих пор *лишаю ее участия в моих [ссудных] занятиях.*

Особенно ярко этот принцип контроля и удержания в рамках проявляется на территориальном уровне — в запрете героине отлучаться из дому, против которого она восстает, сначала встречаясь с бывшим однополчанином героя, а под конец — выбрасываясь из окна.

Она захохотала мне в лицо и *вышла из квартиры.* Дело в том, что *выходить из квартиры она не имела права. Без меня никуда, таков был уговор еще в невестах.* К вечеру она *воротилась*; я ни слова.

Назавтра тоже с утра *ушла, напоследок завтра опять.*

Этот Ефимович <...> раз и другой <...> зашел в кассу под видом закладов и, помню, с женой тогда начал смеяться. Я <...> сказал ему, чтоб он не осмеливался ко мне *приходить, вспомя наши отношения.*

Теперь же вдруг тетка сообщает, что с ним у ней уже назначено *свидание* <...> [у одной] полковниц[ы], — «к ней-то, дескать, ваша супруга и *ходит теперь».*

*Воротилась она перед вечером <...> смотрит на меня насмешливо и ножкой бьет о коврик.*

Ефимович вскочил, я *взял ее за руку и пригласил со мной выйти* <...> Затем *всю дорогу до дома ни слова.* Я вел ее за руку, и она не сопротивлялась.

Лукерья говорит <...>: «Стоит она у стены, у *самого окна* <...> только вдруг слышу, *отворили окошко* <...>. Я тотчас пошла сказать, что «свежо, барыня, не простудились бы вы», и вдруг вижу, она *стала*

*на окно и уж вся стоит, во весь рост, в открытом окне <...> в руках образ держит <...> Она услышала <...> шагнула <...> и — и бросилась из окошка!»*

Ростовщики фигурируют во многих произведениях Достоевского, но «Кроткая» — единственный текст, целиком повествуемый в 1-м лице с точки зрения подобного персонажа. В какой-то мере аналогичная повествовательная перспектива была опробована в «Записках из подполья», но при всех сходствах между двумя рассказами «подпольному парадоксалисту» далеко до героя «Кроткой». Перед нами как бы уникальный эксперимент по совмещению в одном лице — протагонисте-рассказчике — Раскольников и старухи-процентщицы. Как мы видели, «ростовщический дискурс» во многом определяет словесную ткань рассказа; играет он роль и в организации сюжета, но не прямолинейно предсказуемым, а более интересным образом.

### 3

Проблемами повествования озабочен не только автор, но и главный герой «Кроткой»<sup>8</sup>. Его монолог строится отчасти как воображаемая оправдательная речь подсудимого, отчасти как диалог с самим собой, отчасти как серия реплик по поводу литературной классики. Мы сосредоточимся на метатекстуальной и связанной с ней жизне-строительной линиях в поведении и дискурсе героя-рассказчика.

Герой сознательно занят вопросами эстетического вкуса, построения нарратива и восприятия литературы — им самим и героиней.

Господа, я далеко *не литератор*, и вы это видите, да и пусть, а *расскажу*, как сам понимаю.

в этих выражениях *Мефистофель* рекомендуется *Фаусту*. «*Фауста* читали? <...> Надо прочесть <...> Пожалуйста, не предположите во мне так мало *вкуса*, что я, чтобы закрасить мою роль закладчика, захотел отрекомендоваться вам *Мефистофелем*.

(я помню это *выражение*, я его, дорогой идя, тогда *сочинил* и остался доволен) <...> Конечно, я имел настолько *вкуса*, что, обьявив благородно мои недостатки, не пустился обьявлять о достоинствах.

А кто был для нее тогда хуже — я аль купец? Купец или закладчик, *цитующий Гете*?

Как бы это *начать*, потому что это очень трудно.

А я мастер *молча говорить* <...> прожил сам с собою целые *трагедии молча*.

В женщинах нет оригинальности <...> — это аксиома <...> [И]сти-на есть истина, и тут сам Милль ничего не поделает!

*Эту картину я сокращаю.*

*Остроумнейший автор великосветской комедии не мог бы соз-дать этой сцены насмешек, наивнейшего хохота и святого презрения добродетели к пороку.*

А впрочем, что ж я описываю.

Ведь рассказывала же она мне еще третьего дня, когда разговор зашел о чтении <...> рассказывала же она и смеялась, когда припом-нила эту сцену Жиль Блаза с архиепископом Гренадским <...> чтобы смеяться шедевр.

Рассудите одно: она даже записки не оставила.

Но простой метатекстуальностью дело не ограничивается. Герой не только рассказывает свою историю и рефлектирует о ее литератур-ном статусе по праву персонажа-нарратора, которому автор доверил представить события со своей точки зрения. Он выступает и в соб-ственно авторском качестве — творца того жизненного спектакля, который он сочиняет и ставит, играя написанную для себя роль.

Роль эта задумана как искусное опровержение его ростовщице-ской сущности: героиня должна, по ходу разыгрываемой перед ней пьесы, понять истинный характер героя и проникнуться к нему уваже-нием и любовью. Герой уделяет немало внимания ее реакциям, желая убедиться в успехе своей режиссуры. Таким образом, повествование строится как многослойное семиотическое переплетение актерской игры героя, реакций на нее героини и их интерпретации героем как прочтений ею его поведения. При этом стратегия героя состоит в том, чтобы не сообщать героине открытым текстом смысл разыгрываемого перед ней спектакля в расчете на «естественное» восприятие и надежде симитировать таким образом свободную читательскую реакцию. Сознательно загадывая героине загадку, «говоря молча», он следует миметическому принципу искусства: «что мы делали, не скажем, что мы делали, покажем»<sup>9</sup>. Однако, подобно другим его манипулятивным стратегиям, проваливается и эта: героиня прочитывает его «текст» иначе, тем более что он часто не выдерживает роли, спешит, срывается. Между тем самодовольный «авторский» интерес к ее реакциям посте-пенно сменяется у него безуспешными «читательскими» попытками разрешить ее загадку: загадыватель превращается в свою противопо-ложность — разгадывателя.

я вдруг ей тогда шику задал и вырос в ее глазах.

Говорил же я не только прилично, то есть *выказав* человека с вос-питанием, но и оригинально.

Ну а косвенным намеком, пустив таинственную фразу, оказалась, что можно подкупить воображение.

разумеется, я ей о благодетели тогда ни полслова; напротив <...> Так что я это даже словами выразил, не удержался, и вышло, может быть, глупо, потому что заметил беглую складку в лице.

не удержался, с таким шиком спросил: «Ну что же-с?» — с словом.

И такое у ней было серьезное личико <...> что уж тогда бы я мог прочесть!

Разные мои идеи <...> я ей все-таки успел тогда передать, чтобы знала по крайней мере. Поспешил даже, может быть.

Разумеется, я не прямо заговорил, иначе вышло бы, что я прошу прощения <...> говорил почти молча.

Я хотел, чтоб она узнала сама, без меня <...> чтобы сама догадалась об этом человеке и постигла его!

что могло быть глупее, если б я тогда ей это вслух расписал?

а разве я был злодей в касе ссуд, разве не видела она, как я поступал и брал ли я лишнее?

Увидит потом сама, что тут было великодушие, но только она не сумела заметить, — и как догадается <...> то оценит вдесятеро.

для меня было страшно занимательно угадывать: об чем именно она теперь про себя думает?

Я не мог, предположить даже не мог, чтоб она умерла, не узнав всего.

устроено было так, что я буду стоять <...> за притворенными дверями, и слышать первый rendez-vous наедине моей жены с Ефимовичем.

Но я уже успел сдержаться. Я видел, что она жаждет унизительных для меня объяснений и — не дал их.

Я прекратил сцену вдруг, отворив двери.

Я <...> притворился крепко спящим <...> — она решительно могла предположить, что я <...> сплю <...> Но <...> могла угадать и правду, — это-то и блеснуло в уме моем <...> В глазах ее я уже не мог быть подлецом, а разве лишь странным человеком, но и эта мысль <...> мне вовсе не так не нравилась.

Выбор книг в шкафе тоже должен был свидетельствовать в мою пользу.

Я именно старался делать вид, что мы не молчим.

и сам я чувствовал, что как будто это только игра.

Мне случилось <...> нарочно сделать несколько добрых поступков <...> мне показалось, что про женщину она действительно узнала с удовольствием.

хоть она и молчала [ , н]о я все прочел, все.

Я поспешил <...> Я прямо высказал

Потому что для чего она умерла? все-таки *вопрос стоит*.

*Ужасно любопытно*: уважала ли она меня? Я *не знаю*, презирила ли она меня или нет?

Таким образом, упущенная дуэль, в свое время приведшая героя-офицера к позорной отставке, переносится им на отношения с женой и в психологический план<sup>10</sup>, где оружием служит (даже в эпизоде с револьвером) искусство коммуникации — слово, молчание, актерство, загадывание-разгадывание, эмпатия.

#### 4

Мотив незаконченной дуэли, напоминающий о пушкинском «Выстреле», играет важную роль во временной и повествовательной организации «Кроткой»<sup>11</sup>. Месть обесщеченного офицера обществу, сначала воображаемая — в виде разорения отдельных его членов, а затем сублимируемая — в садистское властвование над героиней, по определению означает откладывание возмездия на некоторый срок, иногда достаточно долгий. В «Выстреле» первый поединок отделяют от второго «шесть лет», в продолжение которых «не прошло ни одного дня, чтоб [Сильвио] не думал о мщении». Такое откладывание развязки сюжета — типичный случай привлечения персонажа к сотрудничеству с автором в организации повествования, в частности ретардаций (ср. в «Кроткой»: «Одним словом, я нарочно *отдалил развязку*»)<sup>12</sup>.

Однако в отличие от героя «Кроткой» Сильвио сравнительно пассивно ждет удобного момента; правда, он упорно тренируется в стрельбе и отказывается в промежутке рисковать жизнью, но никоим образом не пытается организовать жизнь своего противника, чтобы создать оптимальные условия для планируемой мести. Герой «Кроткой», напротив, сначала предается активной финансовой мести людям вообще, а затем переадресовывает свою мстительность героине, которую мучает морально. В этом и проявляется отличающее его «жизнетворчество», складывающееся на стыке его садомазохизма, финансовой власти над героиней, ростовщических навыков в обращении со сроками, претензий на авторство и еще одного важного компонента — утопических планов переделки реальности.

Эти планы исходят из временной триады «унизительное прошлое — жесткая дисциплина в настоящем — светлое будущее», характерной как для капиталистического принципа накопления богатства путем инвестирования прибыли в производство (а не в гедонистическое потребление), так и для марксистской идеи перехода от тяжелой

эксплуататорской предыстории человечества через социалистическую революцию и последующий самоотверженный труд к счастливому коммунистическому завтра. С точки зрения зрелого Достоевского, обе эти западнические идеи были вредными, и их разоблачению так или иначе посвящены «Село Степанчиково», «Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы» и другие антиинигилистические тексты.

В образе героя «Кроткой» утопический элемент представлен очень четко, причем оригинально совмещен с ростовщицеством героя, любящего во всем порядок, умеющего считать деньги и время (которое, как он полагает, работает на него), ставить себе четкие задачи и быть в их выполнении неуклонным вплоть до жестокости. В результате режиссируемый им домашний спектакль нацеливается не просто на эмоциональное соблазнение героини, но на ее решительную перековку, осуществляемую в режиме подчеркнутой строгости, молчания (уже не просто риторического, а и дисциплинирующего) и репрессивных мер<sup>13</sup>. Разумеется, и тут происходит не предвиденный ростовщиком-утопистом поворот — героиня бунтует, и его планы рушатся. Одним из красноречивых иронических витков этой сюжетной линии становится обретение героиней той самой «строгости», которая ранее отличала его самого.

после вчерашнего бунта <...> я встретил ее *строго*.

я не *смягчил* ничего <...> *нарочно усилил*: прямо сказал, что сыта будет, ну а нарядов, театров, балов — этого ничего не будет, разве впоследствии, *когда цели достигну*. Этот *строгий тон* решительно увлекал меня. Я прибавил <...> если я и <...> держу эту кассу, то имею одну лишь *цель*.

Вот в том-то и была *моя идея*. На восторги я отвечал *молчанием* <...> Во-первых, *строгость* <...> [Я] создал целую *систему* <...> Система была истинная.

я хотел *привить* широкость.

Я прямо и *безжалостно* <...> объяснил ей тогда

Мне, дескать, *нужно* тридцать тысяч в три года.

Видите-с: была не бедность, а была экономия, а в чем надо — так и роскошь <...> «*Цели, дескать, имеет, твердый характер* показывает». От театра вдруг сама *отказалась*. И всё пуще и пуще *насмешливая складка* <...> а я *усиливаю молчание*.

Да, я *имел право* захотеть себя тогда *обеспечить* <...>: «Вы *отвергли* меня <...> Теперь я <...> вправе был *оградиться от вас стеной*, собрать эти тридцать тысяч рублей и *окончить жизнь* где-нибудь в Крыму <...> в своем имении <...> с *идеалом* в душе, с любимой <...> женщиной <...> и — *помогая окрестным поселянам*».

план мой был ясен как небо <...> Вот план. Но тут я что-то забыл или упустил из виду.

вздумала *выдавать* деньги по-своему, ценить вещи *выше стоимости* и даже раза два <...> *вступить* на эту тему в спор.

Пришла старуха капитанша <...> *без меня, и та* обменяла ей медальон. Узнав <...> я заговорил кротко, но *твердо и резонно* <...> объявил *спокойно*, что деньги мои.

являлось существо *буйное, нападающее* <...> *беспорядочное* <...> Напрашивающееся на *смятение*.

Таким образом мы и *молчали*, но я каждую минуту *приготавливал* про себя к *будущему*.

я решил *отложить* наше *будущее* как можно на долгое время.

Видите: в моей жизни было <...> *обстоятельство*, которое <...> *давило* меня <...> тот выход из полка <...> *тираническая несправедливость* против меня <...> О, меня *не любили никогда даже в школе*.

Я *решился* <...>: деньги, затем угол и — *новая жизнь* *вдали от прежних воспоминаний*, — вот план. Тем не менее *мрачное прошлое* <...> томил[о] меня <...> каждую минуту.

Но я видел ясно, что *друга* надо было *приготовить, доделать и даже победить*.

Выдержав револьвер, я *отмстил* всему моему *мрачному прошедшему* <...> [Она] была все для меня, вся надежда *моего будущего* <...> была единственным человеком, которого я *готовил* себе.

Нет, лучше *выжди* и — «и она *вдруг сама подойдет* к тебе...»

но *вдруг* — *строгое удивление* выразилось в глазах ее. Да, удивление, и *строгое* <...> Эта *строгость*, это *строгое удивление* разом так и разmozжили меня.

повезу ее в Булонь купаться в море <...> *начнется всё новое*.

беспрерывно думал, что *все* сейчас же *переделаю* <...> Я вышел к ней и сказал <...> что *завтра начнется* «совсем *другое*».

Я ждал только *завтрашнего дня* <...> «Она *завтра проснется* <...> [и] все увидит». Вот мое тогдашнее *рассуждение* <...> Я почему-то всё думал, что Булонь — *это все*, что в Булони что-то *заканчивается окончательно*.

Там солнце, там *новое наше солнце* <...> Я предложил ей *вдруг раздать все бедным* <...> а потом воротимся и начнем *новую трудовую жизнь*.

что она меня презирает <...> [Я] был уверен в противном до самой той минуты, когда она поглядела на меня тогда *с строгим удивлением*.

Знаешь ты, каким бы *раем* я *оградил* тебя. Рай был у меня в душе, я бы *насадил его* кругом тебя!



## 5

Как известно, Достоевский щедро наделял своих персонажей собственными чертами — свойствами характера, идеологическими исканиями, житейскими переживаниями. В связи с претендующим на житнетворческое авторство антигероем «Кроткой» важен целый ряд таких схождений.

Деньги были постоянной проблемой Достоевского. Он не только все время находился в долгу, но и испытывал экзистенциальную фиксацию на богатстве, мгновенном обогащении. Одним из ее проявлений была его многолетняя страсть к рулетке, от которой он излечился лишь в 1871 г. Играя в рулетку, он разработал собственную якобы беспроигрышную «систему», однако сам же нарушал ее правила, не умел вовремя остановиться и проигрывался снова и снова, после чего закладывал ценности свои и жены, требовал присылки новых денег, проигрывал и их.

Он регулярно имел дело с ростовщиками и иными заимодавцами: закладывал вещи и ценности, брал авансы у издателей, занимал у родственников, знакомых и собратьев по литературе и редко платил вовремя, так что долги росли. Полностью расплатился с кредиторами он (благодаря трезвой практической хватке жены) лишь за год до смерти. Бывал Достоевский и в роли если не ростовщика, то собственника и финансового менеджера, от которого зависели другие люди — работники журнала и родственники, в частности семья рано умершего брата, долги которого он взял на себя.

Однако, несмотря на частичную эмпатию, ростовщики оставались для него воплощением зла, к чему примешивался и мифологизированный антисемитский стереотип ростовщика-еврея. Ни герой «Кроткой», бывший офицер, ни старуха-процентщица из «Преступления и наказания», ни вынашивающий планы стать Ротшильдом главный герой «Подростка» — не евреи. Однако некий «жидовский» ореол окружает и их. Так, Ротшильд — классический образ преуспевшего банкира-еврея, Наполеона банковского дела, а про коллежскую секретаршу Алену Ивановну мы узнаем из подслушанного Раскольниковым разговора в трактире, что она

[б]огата, как *жид*, может сразу пять тысяч выдать, а и рублевым закладом не брезгает <...> Только стерва ужасная <...> злая, капризная <...> стоит только одним днем просрочить заклад, и пропала вещь. Дает вчетверо меньше <...> а процентов по пяти и даже по семи берет в месяц и т. д.

(«Преступление и наказание» (I, 6);  
[Достоевский 1972–1988: VI, 53]

Подробные финансовые расчеты описываются и при предварительном визите Раскольников к процентщице (I, 1; [Там же: 9–10]). Этот ее «жидовский» образ находится в полном соответствии с замыслом романа, заранее сообщенным автором М. Н. Каткову:

Молодой человек, исключенный из студентов университета <...> поддавшись некоторым <...> идеям <...> решил убить одну старуху, титулярную советницу, дающую деньги на проценты. Старуха глупа <...> жадна, берет *жидовские проценты*, зла...

[Достоевский 1972–1988: VII, 310]

Есть у Достоевского и ростовщик-еврей. Это его товарищ по картотеке, слегка комический персонаж «Записок из мертвого дома», жалкий, но скорее симпатичный, нежели отталкивающий.

Был один *еврей*, Исай Бумштейн, ювелир, он же и *ростовщик* <...> [О]н снабжал *под проценты* и залогов всю картотеку деньгами <...> Он не нуждался, жил даже богато, но *откладывал деньги* и давал *под заклад на проценты* <...> Городские *евреи* не оставляли его своим знакомством и покровительством <...>

Исай Фомич <...> увидев *заклад*, вдруг встрепенулся и бойко начал перебирать пальцами лохмотья. Даже прикинул на свет <...>

— *Рубля серебром нельзя, а семь копеек можно.*

И вот первые слова, произнесенные Исаем Фомичем в остроге. Все так и покатились со смеху.

— *Проценту три копейки, будет десять копеек* <...> продолжал *жидок* <...> Он и трусил <...> и дело-то ему хотелось обделать.

— *В год, что ли, три копейки проценту?*

— *Нет, не в год, а в месяц.*

— *Тугонок же ты, жид* <...>

Исай Фомич еще раз осмотрел *заклад* <...> и бережно сунул его в свой мешок».

(I, 1, 4, 9; [Достоевский 1972–1988: IV, 17, 55, 93–94])

Далее в той же главе следует карикатурная сценка: Исай Фомич справляет «шабаш» еврейской молитвы (I, 9; [Там же: 95–96]). Однако в комментариях к «Запискам» сообщается, что, согласно историческим документам («Статейным спискам»),

Исай Бумштейн, мещанин из евреев, был православного вероисповедания <...> Достоевский же превращает его в *еврея иудейского вероисповедания*, который ходит по субботам в свою моленную и справляет «свой шабаш». Это дало писателю возможность создать

живую, полную юмора сцену исполнения Исаем Фомичом обряда молитвы.

[Там же: 283–285]

Можно спорить о качестве этого юмора и мере авторского антисемитизма, но акцент на этническом стереотипе ростовщика налицо.

Просрочивание Достоевским выплат ростовщикам и другим кредиторам не оставалось фактом сугубо материальной стороны его жизни, оно непосредственно отражалось на его творческом процессе. Чтобы погасить задолженности и выполнить в срок взваленные им на себя контракты с издателями, ему приходилось писать в условиях постоянного цейтнота. В результате отношения с заимодавцами, деньги, сроки и процесс письма сплетались у него в тесный узел<sup>14</sup>. Одна из наиболее острых ситуаций такого рода сложилась в 1866 г., когда, заключив, вдобавок к договору с «Русским вестником» на «Преступление и наказание», невыгодный договор с издателем Ф. Т. Стелловским, он должен был либо в кратчайший срок написать для него еще один роман, либо на многие годы оказаться у него в писательской кабале. Спасительным решением, разрубившим этот гордиев узел, оказалось обращение к услугам стенографистки, которой без опоздания — за 26 дней — был продиктован «Игрок» (см.: *Достоевский 1972–1988*: VII, 309; *Достоевская 1971*: 58, 67). Таким образом, к кластеру «деньги/долги/сроки/контракты/писательство» добавилась «стенография». Весь этот набор мотивов отчетливо слышится в «Кроткой» за рассуждениями автора о нехватке времени у героя для записи собственных мыслей и о фантастическом снятии этой проблемы с помощью воображаемого стенографа.

Стенографистка, выручившая Достоевского, Анна Григорьевна Сниткина, стала его женой, сыгравшей стабилизирующую роль во всем его житейском и литературном хозяйстве, правда, не сразу. В течение многих лет в семье — по вине Достоевского — продолжались конфликты; как правило, он свою вину признавал, отчаянно калял и мысленно (а возможно, и физически) припадал к ногам А. Г. Параллели с «Кроткой» очевидны и отмечены в литературе<sup>15</sup>. Выделим переключки между:

- брачным предложением Достоевского Анне Григорьевне, которую предшествовала литературная разведка в форме импровизации о вымышленной молодой девушке и немолодом художнике с последующими расспросами о возможной реакции А. Г., если бы речь шла о них самих, — и литературным оформлением сватовства в «Кроткой» (в частности ссылками на Фауста и Маргариту);
- сочувствием, вызванным у А. Г. рассказами Достоевского о его тяжелом прошлом, — и расчетами героя «Кроткой» заслужить уважение

и любовь героини, когда она узнает о его прошлом и теперешнем поведении;

- реальным эпизодом вокруг письма «доброжелателя», информировавшего Достоевского об измене его молодой жены, которое было написано самой А. Г. в порядке мистификации, но привело к сцене ревности, — и квазиадультером Кроткой с Ефимовичем.

Разница в возрасте между Достоевским и А. Г. была примерно такая же, как между героями «Кроткой», и, отчасти подобно ситуации в рассказе, знаменитый писатель считал себя вправе воспитывать свою юную супругу. Кстати, обе женщины, реальная и вымышленная, соответствовали излюбленному Достоевским (как автором и, по некоторым предположениям, как человеком) типу незащитной малолетней девочки-женщины, подвергающейся ухаживаниям старшего мужчины. Первое время А. Г. воспринимала себя в отношениях с Достоевским как «застенчивую девочку», а он называл ее «деточкой». В «Кроткой» же герой рассказа говорит о героине в почти откровенно педофильских тонах:

Была она такая *тоненькая*, белокуренькая, средне-высокого роста <...> Да; помню и еще впечатление, то есть, если хотите, самое *главное впечатление*, синтез всего: именно что *ужасно молода, так молода, что точно четырнадцать лет*. А меж тем ей тогда уж было *без трех месяцев шестнадцать*.

## 6

Вдобавок к тематическим и общесюжетным параллелям между автором и антигероем «Кроткой» отметим две красноречивые словесные переключки. В каком-то смысле весь текст рассказа растянут между двумя ключевыми, настойчиво повторяемыми и варьируемыми фразами.

С одной из них — о теле жены, лежащем на столе перед героем, — повествование начинается, и потом она проходит еще несколько раз:

Представьте себе мужа, у которого *лежит на столе жена*.

Вот пока *она здесь* <...> подхожу и смотрю поминутно <...> *Она* теперь в зале *на столе*.

ответ *на столе лежит*, а ты говоришь «вопрос»!

И что ж, повторяю, что вы мне указываете там *на столе*? Да разве это оригинально, что там *на столе*?

Что ж такое, что там в зале *лежит*.

Эти размышления над трупом в конце концов обращают мысль рассказчика — невольную и пока неосознанную — к Христу:

«Люди, *любите друг друга*» — кто это сказал? чей это *завет*? <...>  
Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, *что ж я буду?*

Нечто аналогичное мы находим в дневниковой записи, сделанной Достоевским после смерти его первой жены, Марии Дмитриевны<sup>16</sup>:

16 апреля [1864 г.]. *Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?*  
*Возлюбить человека, как самого себя*, по заповеди Христовой, — невозможно <...> «Я» препятствует <...> [П]осле появления Христа как *идеала человека во плоти* стало ясно <...> что высочайшее <...> развити[e] своего я, — это как бы уничтожить это «я», отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно.

Вторая лейтмотивная фраза «Кроткой», уже попадавшая в сферу нашего внимания, — «всего пять минут опоздал». В жизни самого Достоевского она перекликается не только с его многочисленными опозданиями в качестве должника и сочинителя, но и со словами изменившей ему возлюбленной — Аполлинии Сусловой:

Она колет меня <...> тем, что я не достоин был любви ее <...> упрекает меня непрерывно, сама же встречает меня в 63-м году в Париже фразой: «Ты немножко *опоздал приехать*», то есть она любила другого, тогда как *две недели тому назад* еще горячо писала, что любит меня. Не за любовь к другому я корю ее, а за эти четыре строки, которые она прислала мне в гостиницу с грубой фразой: «Ты немножко *опоздал приехать*»<sup>17</sup>.

Таким образом две фразы, эмблематически обрамляющие смерть Кроткой, восходят к двум драматическим моментам в отношениях Достоевского с любимыми женщинами.

Богатая интертекстуальная клавиатура «Кроткой» более или менее полно каталогизирована: «Ричард III» и «Отелло» Шекспира, «Жиль Блаз» Лесажа, «Фауст» и «Страдания юного Вертера» Гёте, «Ша-

грeneвая кожа» и «Гобсек» Бальзака, «Последний день приговоренного...» и «Отверженные» Гюго, «Выстрел» и «Скупой рыцарь» Пушкина, «Маскарад» Лермонтова, «Шинель» Гоголя, «Кто виноват?» Герцена и ряд других текстов (см.: *Поддубная 1978; Туниманов 1982; Михновец 1996*). Без внимания остался, насколько мне известно, важный шекспировский интертекст — «Венецианский купец» (далее — ВК), одним из главных действующих лиц которого является ростовщик, «жид» Шейлок<sup>18</sup>.

В обоих случаях основа сюжета — конфликт между ростовщицескими, «жидовскими», ценностями/убеждениями героя и христианскими ценностями его антагонистов. Он развивается очень драматически: сначала чаша весов склоняется в сторону героя, но затем следует полное его поражение, и сюжет завершается его невольным поворотом к христианским ценностям.

Важным аспектом/фактором его поражения становится измена ближайшей родственницы — жены у Достоевского, дочери у Шекспира<sup>19</sup>. В ВК к этому добавляется еще и женский пол главного победителя Шейлока в суде — знаменитого юриста, каковым является переодетая Порция, причем сначала ученый доктор вроде бы судит в пользу Шейлока, но затем обращается против него. Женский пол носительниц христианских ценностей в обоих произведениях неслучаен — он противостоит принципиально «мужскому», рационалистическому, математическому менталитету антигероев. А измена этому чуждому, «жидовскому», началу, совершаемая ближайшей родственницей антигероя, призвана продемонстрировать безнадежное одиночество ростовщиков, противопоставляющих себя обществу<sup>20</sup>.

Непосредственным сюжетным развертыванием мотива измены в обоих случаях служат все более радикальные выходы изменницы за границы, поставленные ей ростовщиком. Как это происходит в «Кроткой», мы видели. В ВК мотив пространственной «границы» воплощен в образе запертых дверей и окна, к которому Шейлок запрящает Джессике даже подходить (II, 5; [*Shakespeare 2006: 26–27; Шекспир 1958: 243–244*]), чтобы не заразиться христианскими нравами:

## SHYLOCK

What, are there masques? Hear you me,  
Jessica.  
Lock up my doors, and when you hear  
the drum  
And the vile squealing of the wry-necked  
fife,  
Clamber not you up to the casements then,  
Nor thrust your head into the public street

## ШЕЙЛОК

Как, маскарад? Ну, Джессика,  
так слушай:  
Запрись кругом. Заслышишь барабаны  
Иль писк противный флейты  
кривоносой —  
Не смей на окна лазить да не вздумай  
На улицу высовывать и носа,

To gaze on Christian fools with varnished faces.	Чтобы глазеть на крашенные хари
But stop my house's ears — I mean my casements —	Безмозглых христиан; но в нашем доме
Let not the sound of shallow foppery enter	Заткни все уши, то есть окна все, Чтоб не проникнул шум пустых
My sober house	дурачеств
<...>	В мой дом почтенный <...>
Well, Jessica, go in.	Ну, дочь, домой!
Perhaps I will return immediately.	Быть может, я сейчас же возвращусь.
Do as I bid you. Shut doors after you.	Все сделай, как сказал я; да запишись.
Fast bind, fast find.	Запрешь плотней — найдешь верней —
A proverb never stale in thrifty mind.	Пословица хозяйственных людей.
(Exit)	(Уходит)
JESSICA	ДЖЕССИКА
Farewell, and if my fortune be not crossed, I have a father, you a daughter, lost.	Прощай! Захочет мне судьба помочь — Отца я потеряю, ты же — дочь.

В следующей же сцене (II, 6; [Shakespeare 2006: 29, Шекспир 1958: 246]) Джессика покидает дом с украденными у отца деньгами и драгоценностями, чтобы присоединиться к своему возлюбленному-христианину Лоренцо и принять участие в маскараде, переодевшись факельщиком:

JESSICA	ДЖЕССИКА
I will make fast the doors and gild myself With some more ducats, and be with you straight.	Я все запру, позолочу себя Еще червонцами — и выйду к вам.

Обокрав и покинув Шейлока, Джессика обращается в христианство, венчается с христианином, а по постановлению суда и с вынужденного согласия отца практически завладевает всей его собственностью.

Тот факт, что духовные/конфессиональные повороты в развитии сюжета и характеров сопровождаются параллельными имущественными переменами, — существенная черта рассматриваемого топоса. В «Кроткой», как мы помним, герой сначала строго контролирует семейные расходы и ссудные операции, подавляя сопротивление героини, в конце же, напротив, щедро тратит деньги на нее и готов раздать почти весь свой капитал. Отчасти аналогичным образом (под страхом разорения и смерти) Шейлоку приходится расстаться с имуществом и перейти в христианство. И в обоих случаях связь между духовными и имущественными ценностями не сводится к этим очевидным сюжетным ходам.

В «Кроткой» история перехода героини в собственность ростовщика, а затем ее освобождения от его власти синекдохически проецируется на судьбу ее иконы — семейной реликвии:

Образ богородицы. Богородица с младенцем, домашний, семейный, старинный, риза серебряная золоченая — сто́ит — ну, рублей шесть стоит. Вижу, дорог ей образ, закладывает весь образ, ризы не снимая.

Сначала ростовщик, стараясь произвести на героиню хорошее впечатление, принимает эту икону в залог на особо деликатных условиях и вместе с кладом ставит его в киот, чем символизируется основная сюжетная транзакция: заключение брака между протагонистами как одновременно личностного и коммерческого договора. Соответственно, развязкой сюжета становится самоубийственный бросок героини из окна с образом Богородицы в руках.

В ВК наиболее яркими параллелями к этим перипетиям с иконой являются:

- похищение и легкомысленная продажа Джессикой, среди прочих ценностей, семейной и религиозной реликвии — бирюзового кольца, оставшегося Шейлоку в память о его жене Лии и потому особенно горько оплакиваемого им; и его пожелание, чтобы преступная «дочь лежала мертвой у моих ног с драгоценными камнями в ушах! Чтобы ее похоронили у моих ног, а червонцы положили в гроб!» (III, 1).

Сюжет ВК состоит из трех переплетающихся ветвей:

- закладывания ростовщику (Шейлоку) фунта плоти купцом (Антонио), берущим у него деньги в долг для друга (Бассанио);
- сватовства к богатой невесте (Порции) женихов, решающих трудную задачу выбора между золотой, серебряной и свинцовой шкатулками;
- истории с обручальными кольцами невест (Порции и Нериссы), отданными их женихами (Бассанио и Грациано) соответственно судье и писцу (переодетым Порции и Нериссе), помогающим отвести иск Шейлока к Антонио.

И во всех трех сюжетных линиях прочные коммерческие контракты связывают личностные, семейные, конфессиональные, духовные ценности с физическими, материальными.

Так, правильно выбранной будет та шкатулка, в которой обнаружится портрет Порции, не только изображающий ее, но и как бы неотделимый от нее, так что вместе с ним жених получит и ее саму (II, 7):



MOROCCO

ПРИНЦ МАРОККАНСКИЙ

How shall I know if I do choose the right? Но как узнаю, правильно ль я выбрал?

PORTIA

ПОРЦИЯ

The one of them contains my picture,  
prince;

В одном из них — портрет мой.

Если, принц,

If you choose that, then I am yours withal. Он будет вами выбран — с ним я ваша.

А обручальные кольца, врученные Порцией и Нериссой женихам, должны быть при них и после смерти (см.: III, 2; V, 1) — очевидная параллель к речам Шейлока о Джессике (III, 1):

BASSANIO

БАССАНИО

But when this ring  
Parts from this finger, then parts life  
from hence.

Коль этот перстень  
Расстанется со мной, — расстанусь  
с жизнью;

O then be bold to say Bassanio' dead.

Тогда скажите вы: Бассанио умер!

NERISSA

НЕРИССА

You swore to me when I did give [it] you,  
That you would wear it till your hour  
of death,

Ты поклялся, когда ты перстень брал,  
Что будет он с тобой до самой смерти  
И что с тобой его положат в гроб.

And that it should lie with you in your grave.

Выше уже говорилось о «ростовщическом» пересчете — как буквальном, так и переносном — всего происходящего в «Кроткой» на язык денег, времени и имущественных отношений. Это неудивительно в рассказе, построенном в виде монолога ростовщика; однако не менее настойчиво такая риторика пронизывает и пьесу Шекспира, причем речи не только Шейлока, но и других персонажей (одно из исследований о ВК посвящено именно его ростовщическому дискурсу)<sup>21</sup>.

В связи с дискурсивной стороной двух текстов стоит подчеркнуть, что в обоих антигерою-ростовщику предоставлена возможность развернуть мощную риторическую аргументацию в защиту своих — в конце концов опровергаемых — взглядов. В «Кроткой» этому способствует отведенная ему роль рассказчика, так что его финальное дискурсивное поражение венчает серию подспудных неувязок, лишь постепенно проступавших до тех пор сквозь поток его красноречия. В ВК Шейлок неоднократно, с уверенностью и логическим блеском, излагает свою систему ценностей, и в вопросе о том, в честном ли юридическом поединке он терпит поражение или Шекспир до какой-то степени подтасовывает колоду, мнения специалистов расходятся<sup>22</sup>.

Сходство между «Кроткой» и ВК не следует, конечно, преувеличивать; они были написаны в разное время и в разных жанрах. Шекспировская пьеса имела своим подзаголовком «The Comical History of the Merchant of Venice», часто действительно игралась как комедия, с Шейлоком в роли смешного злодея, успешно обезвреживаемого уже в IV действии; в счастливом V действии он даже не появляется на сцене и упоминается лишь однажды (как «жид богатый» который «отказал все свои богатства» венчающимся Лоренцо и Джессике). Хотя в ВК непрерывно идет речь о мстительном вырезании фунта человеческой плоти, о крови, которая может пролиться, а также о той, которая связывает людей одного клана (в особенности евреев), о клыках, готовых вонзиться в тело противника и т. п., в итоге никто из персонажей не убит и не ранен, кровь не пролита (Порция специально указывает Шейлоку, что «твой вексель не дает [тебе] ни капли крови» — «This bond doth give thee here no jot of blood» (IV, 1)), — в этом смысле жанр комедии выдержан. В «Кроткой», напротив, тема крови (и тем более кровавого навета на евреев) отсутствует, однако в финале героиня гибнет, и ее крови — всего «с горстку» — отведено кульминационное место.

Знакомство Достоевского с шекспировской пьесой и его интерес к центральной в ней фигуре еврея-ростовщика вполне вероятны. В январе 1844 г. Достоевский писал брату, что, закончил перевод «Евгении Гранде» Бальзака и собственную драму «Жид Янкель» [*Достоевский 1972–1988: XXVIII/1, 86*]. Рукопись последней не сохранилась, но предполагается, что характер ее героя представлял собой вариацию типов гоголевского, пушкинского и шекспировского евреев-ростовщиков.

В начале 1844 года Достоевский <...> упоминает про оконченную драму «Жид Янкель» <...> [Д]раматический замысел Достоевского приводит нас к <...> типично[му] лиц[у] гоголевской повести [«Тарас Бульба»] <...> [О]н не выставлен у Гоголя ни одной не-карикатурной чертой <...> Но эта гоголевская характеристика шаблонна <...> Сходный образ пушкинского Соломона в «Скупом рыцаре» <...> наконец, шекспировский Шейлок («Венецианский купец») — могли Достоевскому открыть некоторые соответствия в традиционности изображения еврейства. И <...> в последующих произведениях Достоевский нисколько не отступил от этой традиции.

[Алексеев 1921: 52–54]<sup>23</sup>

\* \* \*

Переключки «Кроткой» с «Венецианским купцом» носят характер скорее типологических сходств, нежели прямых влияний/заимство-

ваний, но и в этом случае свидетельствуют о верности Достоевского глубинному формату ростовщического топоса. Общей целью статьи было продемонстрировать сплетение в «Кроткой» тем времени, денег, ростовщичества, повествовательности, авторства, рационализма и христианской морали с автобиографическими, архетипическими и интертекстуальными мотивами. В плотной многослойности этого палимпсеста может крыться разгадка неотразимой убедительности рассказа.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Toronto Slavic Quarterly. 2012. Vol. 40. P. 23–56 (полный вариант); Октябрь. 2013. № 5. С. 183–189 (сокращенная версия).

<sup>1</sup> «Кроткая. Фантастический рассказ» цитируется по изданию: *Достоевский 1972–1988*: XXIV, 5–35, без указания страниц; отсылки к другим произведениям могут включать римские номера частей или актов и арабские номера глав или сцен (например: I, 1).

<sup>2</sup> Особо выделю работы *Mørch 1997*; *Пис 1997*; *Mochizuki 2000*.

<sup>3</sup> См.: *Koehler 1985* и фундаментальный анализ *Mochizuki 2000*; о трактовке времени в «Дневнике писателя» см.: *Morson 1993*: 72–82, 94–97.

<sup>4</sup> О денежных мотивах см.: *Christa 2000*.

<sup>5</sup> Определение ростовщичества см.: *Брокгауз, Ефрон 1991–1992 [1890]*: III, 133–136.

<sup>6</sup> О реальной ссудной практике того времени см. также: *Брокгауз, Ефрон 1991–1992 [1890]*: XXIII, 165–170 (статья «Заклад»); LX, 364–372 (статьи «Ссуда имущества», «Ссудные казны», «Ссудные кассы», «Ссудо-сберегательные товарищества»).

<sup>7</sup> О теме рационалистического контроля в «Кроткой» см.: *Jackson 1981*: 241–243, о линейности мышления героя — *Frank 2002*: 284.

<sup>8</sup> Нарративная структура «Кроткой» рассмотрена в классической работе *O'Toole 1982*, провал повествовательных стратегий рассказчика — в *Holland 2000*.

<sup>9</sup> О загадках и пословицах как глубинных матрицах сюжета «Кроткой» см.: *Михновец 1999*; о роли молчания см.: *Suchanek 1985*; *Mochizuki 2000*: 76–77.

<sup>10</sup> Роль топоса дуэли отмечена: *Holquist 1977*: 150–151; *Jackson 1981*: 241–247.

<sup>11</sup> Об опоре на «Выстрел» см.: *Поддубная 1978*: 60–65.

<sup>12</sup> Психологический смысл «откладывания» выявлен в *Mochizuki 2000*: 78.

<sup>13</sup> Утопизм героя отмечается многими писавшими о «Кроткой», см.: *Holquist 1977*: 151–154; *Mochizuki 2000*: 77–78, *Mørch 1997*: 230–232; в по-

следней из этих работ диктаторская утопия героя «Кроткой» пронизательно поставлена в один ряд с методами Шигалева и Великого Инквизитора [*Ibid*: 228–229].

<sup>14</sup> Месту денег в творческом процессе Достоевского посвящен соответствующий раздел фундаментального исследования *Catteau 1989 [1978]*: 135–168.

<sup>15</sup> См. пионерскую статью *Пис 1997* и более радикальные трактовки в *Пекуровская 2004*: 350–441.

<sup>16</sup> Об этой записи см.: *Кириллова 1997*.

<sup>17</sup> Письмо Достоевского А. П. Сусловой от 19 апреля 1865 г. [*Достоевский 1972–1988*: XXVIII/2, 121].

<sup>18</sup> Текст см.: *Shakespeare 2006*: 1–75; *Шекспир 1958*; о месте Шекспира в творчестве Достоевского см.: *Левин 1974*.

<sup>19</sup> Этому вторит в обоих произведениях уход от ростовщика его слуг — соответственно Ланчелота и Лукерьи.

<sup>20</sup> Конфликт между отцом-ростовщиком и бунтующей против него дочерью лежит и в основе сюжета «Эжени Гранде» Бальзака, романа, переведенного Достоевским на русский язык в самом начале писательской карьеры. Мотив измены, а затем ухода жены, бросающей своего невыносимо рационалистичного мужа, правда, не еврея-ростовщика, но тоже предпринимателя-чужака (немца Гуго Пекторалиса), есть в «Железной воле» Лескова (напечатанной всего на месяц раньше «Кроткой»).

О психологической подоплеке одиночества героя в «Кроткой» см.: *Mochizuki 2000*: 75–79.

<sup>21</sup> См.: *Shell 1979*. Как на примере «Макбета» показано в *Brooks 1975 [1947]*, для структуры шекспировской пьесы характерна ориентация на единую систему тропов (в «Макбете» это, в частности, образы детства, органического роста, будущего, одежды, маскировки). В ВК настойчиво проходят образы денег, крови, драгоценностей и библейские мотивы (о них см.: *Lewalski 2006 [1962]*), а также ряд других.

<sup>22</sup> Степень сознательной или бессознательной амбивалентности Шекспира в трактовке еврейского вопроса в ВК — предмет непрекращающихся дискуссий в шекспироведении; см., например: *Girard 1991 [1980]*; *Cohen 2006 [1988]*; *Yoshino 2011*: 29–50; систематическое освещение проблемы «Шекспир и евреи» см.: *Shapiro 1996b*; любопытную информацию о причастности самого Шекспира и его семьи к ростовщичеству (и о его общепринятости в ту эпоху) см.: *Edelman 2006 [1999]*. В связи с еврейской темой см. новейшую догадку о личности Шекспира — <http://reformjudaismmag.org/Articles/index.cfm?id=1584>, где им оказывается женщина еврейско-итальянского происхождения — Aemilia Bassano Lanuier.

<sup>23</sup> «Скупой рыцарь» был и одним из важнейших подтекстов «Кроткой»: к знаменитому монологу Барона отсылают программные слова рассказчика: «одного сознания о том оказалось совершенно для меня довольно», что уже отмечалось [*Туниманов 1982*: 392]. Не отмечалась, кажется, еще одна переключка — сцены тайного, «в соседней комнате,

---

за притворенными дверями», подслушивания героем свидания его жены с Ефимовичем, кончающегося его вмешательством, с финальной сценой «Скупого рыцаря» (III): сын Барона Альбер слушает из другой комнаты его разговор Герцогом и, когда тот обвиняет его в покушении на жизнь отца, вбегает в комнату (следует ссора, вызов на дуэль и внезапная смерть Барона).

## ТОЛСТОВСКИЕ СТРАНИЦЫ «ПАРМСКОЙ ОБИТЕЛИ» (к остранению войны у Толстого и Стендаля)

*Я <...> многим обязан Стендалю. Он научил меня понимать войну. Перечтите в «Chartreuse de Parme» рассказ о битве при Ватерлоо. Кто до него писал войну такую <...> какова она есть на самом деле? <...> Вскоре после этого в Крыму мне уже легко было все это видеть собственными глазами <...> Все, что я знаю о войне, я прежде всего узнал от Стендаля.*

Л. Н. Толстой

*Сочиняя «Обитель», чтобы найти надлежащий тон, я прочитывал каждое утро две-три страницы «Гражданского кодекса» [Наполеона].*

Стендаль

*Военный опыт <...> сообщил [слогу Стендаля] точность и простоту военного донесения.*

Л. П. Гроссман

*Рассказу надлежит быть точным, как военное донесение или банковский чек.*

И. Э. Бабель

Известное признание Толстого об ученичестве у Стендаля, прочитанного им еще в юности, было сделано в 1901 г. в беседе с Полем Буайе<sup>1</sup>. Речь шла о нескольких главах «Пармской обители» (1839; сокр. — ПО), где герой романа, маркезино Фабрицио дель Донго, сражается при Ватерлоо на стороне французов<sup>2</sup>. Чтобы понять, что в них

так привлекло Толстого, а что оставило скорее холодным, присмотримся к этим четырём десяткам страниц ПО (I, 2–4)<sup>3</sup> и аналогичным местам «Войны и мира» (ВМ) — главам о поездке Пьера на Бородино (III, 2; XVIII, XX–XXV, XXX–XXXII; III, 3, VIII–IX). Хотя описание Бородинского сражения в целом гораздо длиннее, эпизоды, даваемые через призму восприятий Пьера<sup>4</sup>, соизмеримы по объёму со стандалевскими. Я начну с того, что сопоставлю две выборки по самым общим тематическим параметрам<sup>5</sup>, а затем сосредоточусь на одном разительном различии, не получившем, насколько мне известно, достаточного исследовательского внимания.

## I. Параллели

**Историческое событие.** Одно из решающих сражений Наполеоновских войн (Ватерлоо, Бородино) изображается с точки зрения сторонника одной из армий (французов, русских), проходящего некий инициационный квест.

Ватерлоо — полное и окончательное поражение Наполеона, Бородино более сложный случай: огромные потери и последующее отступление русских обернутся — в дальнейшем ходе войны — победой.

**Протагонист — носитель точки зрения.** В обоих случаях это аристократ (но не вполне законнорожденный), штатский, неопытный в военном деле, вдохновляющийся высшими целями, самостоятельно решающий отправиться на поле брани.

Фабрицио в 1815 г. нет семнадцати<sup>6</sup>, он обуреваем идеей величия Наполеона, его мать и тетка любят французов по памяти о наполеоновской оккупации Милана (1796–1799, 1800–1813), а у его матери был и роман с французским лейтенантом, в дальнейшем генералом, по-видимому, настоящим отцом Фабрицио<sup>7</sup>. После бегства Наполеона с Эльбы Фабрицио видит знамения (весеннее оживание его любимого каштана и полет орла, птицы Наполеона, на север) и решает присоединиться к своему кумиру. Его цель — встретиться с Наполеоном и сражаться за него. Он полон литературных/аристократических представлений о героизме, мужестве, воинском братстве и ожидает того же от французских товарищей по оружию.

Пьеру в 1812 г. уже двадцать семь, он богат, несчастливо женат, по-прежнему во многом наивен и поглощен духовными исканиями; он уже снарядил на защиту отечества полк солдат, а теперь по внезапному наитию едет к войску в патриотической жажде «пожертвования» — не сражаться сам, но как-то прикоснуться к происходящему.

**Путь к полю битвы.** Добровольность отправки на войну развертывается в поездку, предпринимаемую состоятельным штатским протагонистом за свой счет.

У Фабрицио это сопряжено со многими трудностями: он отправляется издалека (из Италии, с озера Комо), сначала пешком, потом на почтовых, нанимаемых и покупаемых лошадях, месяц сидит в тюрьме по подозрению в шпионаже, ухитряется бежать и прибывает на место накануне сражения.

Пьеру добраться недалеко (из Москвы под Можайск), он едет в собственной карете с берейтором, испытывает некоторые неудобства (в Можайске негде остановиться), а от Можайска часть пути предпочитает идти пешком — с народом.

**Идентичность.** Протагонист попадает в чуждую среду, с которой жаждет слиться.

Фабрицио странствует инкогнито (так как он, во-первых, иностранец, а во-вторых, враждебный старший брат-консерватор не разрешил бы ему ехать): то с паспортом знакомого торговца, то в мундире и под именем некоего гусара (преступника, умершего в тюрьме, откуда бежит Фабрицио), то под видом воздушнителя (или брата) жены французского офицера, фамилию которого выдумывает; дважды он полностью раскрывает свое имя и положение, но ему не верят.

Пьер едет открыто, выделяясь своей одеждой (белая шляпа и зеленый фрак), барскими манерами и чудаковатым поведением.

**Контакты с участниками кампании.** Цели протагонистов реализуются, но не полностью, в частности — центральная задача «присоединения» к войскам.

Фабрицио, мечтавший о встрече с Наполеоном, в Париже никак не может к нему приблизиться. На поле боя он присоединяется к эскорту маршала Нея (князя Московского!<sup>8</sup>), но долго не знает, который из них сам маршал; потом, подвыпив, упускает случай увидеть проскакавшего мимо императора; и, наконец, сам того не понимая, оказывается рядом со своим настоящим отцом, ныне генералом д'А\*\*\* (который «счастлив был бы увидеть Фабрицио»). Под генералом убивает коня, и его адъютанты отнимают (= реквизируют) для него лошадь возмущенного «кражей» Фабрицио. В остальном он общается исключительно с «простыми» людьми: случайными знакомыми в гостинице; с арестовывающими его офицерами и солдатами; со смотрительшей тюрьмы; с доброй маркитанткой; с различными солдатами, в том числе с, казалось бы, дружественными, в частности с вахмистром, в дальнейшем ссаживающим его с коня; с поистине честными капралом и полковником, под началом которых он стреляет в противника и в дезертиров; с хозяйкой гостиницы и ее дочерьми, где поправляется на пути назад. Общение с женщинами дается ему особенно



хорошо: они сочувствуют юному красавцу, двоим из них (тюремщице и маркитантке) он открывает свое инкогнито, с одной у него возникают сексуальные отношения, с другой — платонические.

Пьер, напротив, встречает на месте сражения множество светских знакомых, в том числе самого Кутузова и других офицеров (Андрея Болконского, Бориса Друбецкого, некоего доктора), а через них попадает и в общество или соседство других военачальников (Вольцогена, Клаузевица, Бенигсена). Они, с одной стороны, удивляются его присутствию, с другой — пытаются ввести его в курс боевых действий дела, с разных точек зрения и с разными результатами. Но Пьер попадает и в компанию более простых офицеров (Тимохина) и рядовых солдат — по пути к Бородину, а затем на батарее, где его сначала воспринимают как странного чужака, а потом как «нашего барина».

**Приобретаемый опыт.** Оказавшись на поле сражения, оба становятся его наблюдателями/участниками, и их ожидания отчасти подтверждаются, но в значительной мере опровергаются.

Фабрицио с самого начала жаждет сражаться, ему не сразу это удается, он не умеет даже обращаться с оружием, но в конце концов попадает под огонь, потом участвует в одной из стычек и даже убивает одного из солдат противника, применив свои навыки охотника, но тут же бежит, бросив ружье, от двух внезапно подскакавших кавалеристов; затем он помогает полковнику, пытающемуся остановить дезертиров, то есть сражается со «своими»; он впервые имеет дело с трупом и, чтобы испытать себя, пожимает ему руку, после чего чуть не падает в обморок; в дальнейшем видит, как отнимают ногу раненому. Он обнаруживает, что не все французы руководствуются идеалами чести и мужества, его неоднократно обманывают и обворовывают, но встречаются ему и честные и смелые военные, а также без исключения заботливые женщины. Фабрицио находится в гуще событий, преимущественно на самом рядовом уровне, его близость к военачальникам сводится к следованию за эскортом Нея, присутствию при мимолетном проезде Наполеона и отнятию у него лошади в пользу генерала. Все это время он не уверен, участвует ли в «настоящем сражении», о чем однажды спрашивает у вахмистра, а потом жалеет, что не спросил у честного капрала (причем размышляет о том, что если и участвовал, то в чужой форме и под чужим именем). И даже после возвращения домой

он остался ребенком <...> в одном отношении: ему очень хотелось знать, *было ли то, что он видел, действительно сражением и было ли это сражение — битвой при Ватерлоо*. Впервые в жизни ему доставляло удовольствие чтение: он все надеялся отыскать в га-

зетах или в рассказах об этой битве описание тех мест, по которым он проезжал в свите маршала Нея и другого генерала (I, 5).

В остальном же он «стал как бы другим человеком» — прошедшим инициацию в качестве солдата и любовника.

Пьер хочет «посмотреть» на сражение и долгое время наблюдает за ним с пространственно и административно привилегированных точек зрения, находясь на кургане и получая разъяснения от крупных военачальников, пытается, но не может понять, «где же самая позиция», где какой «фланг» и находится ли он сам в важном месте сражения.

Все, что видел Пьер <...> было так неопределенно, что ни левая, ни правая сторона поля не удовлетворяла вполне его представлению. Везде было не поле сражения, которое он ожидал видеть, а поля, поляны, войска, леса, дымы костров <...> и <...> в этой живой местности не мог найти позиции и не мог даже отличить наших войск от неприятельских <...> Пьер видел, что <...> с обеих сторон моста <...> в дыму что-то делали солдаты; но, несмотря на неумолкающую стрельбу, происходившую в этом месте, он никак не думал, что тут-то и было поле сражения <...> Входя на этот курган, Пьер никак не думал, что это окопанное небольшими канавами место, на котором стояло и стреляло несколько пушек, было самое важное место в сражении. Пьеру, напротив, *казалось*, что это место (именно потому, что он находился на нем) было одно из самых незначительных мест сражения (III, 2, XXXI).

Именно на этой батарее Пьер непосредственно вовлекается в военные действия, кругом него гибнут люди (отнятие ноги у раненого — Анатоля Куракина — наблюдает в другой главе князь Андрей), он проявляет абсолютную храбрость и в какой-то момент решает лично вступить в дело (поднести ящики с боеприпасами), но его опрокидывает взрывной волной, он теряет сознание, а очнувшись, неожиданно вступает в схватку с французом, которая кончается ничем, и они разбегаются в разные стороны. На обратном пути он ест из котелка с солдатами, желает быть принятым ими за своего и потому решает за эту еду не платить, а потом во сне мечтает стать таким простым, как они, отбросив все внешнее.

Основным объектом его острающего непонимания являются стратегические рассуждения и решения Бенигсена, действительно ошибочные, и рассуждения циничных штабных офицеров, а главным его открытием становится «скрытая теплота патриотизма» простых солдат и непритязательный героизм защитников батареи; эксплицит-

но подобные взгляды формулирует в разговоре с ним накануне битвы князь Андрей<sup>9</sup>.

Уроки, которые выносит для себя Пьер, — это ужас массового взаимного убийства, поразительное мужество людей перед лицом смерти и желание слиться с ними.

**Сходства и различия.** Лейтмотивом двух текстов является подрыв некоторых готовых представлений, их деромантизирующее острашение, отчасти сходное, но во многом различное.

Очевидный общий знаменатель — ирония по поводу таких абстракций, как «поле сражения», воплощенная в мотиве «непонимания событий человеком, находящимся в их гуще». Натурализации этой острашающей установки служат как общая для двух протагонистов наивность в военных вопросах, так и их разные идентичности. С одной стороны, «неправильные» реакции Фабрицио хорошо согласуются с множественностью тех «масок», с точки зрения которых он смотрит на происходящее<sup>10</sup>; с другой — удивление Пьера естественно мотивируется его единой, но противоречивой ролью «своего (аристократа) чужого (штатского)» по отношению к высокопоставленным знакомым и «чужого (штатского аристократа), становящегося своим («нашим барином»)» по отношению к солдатам.

Важный аспект линии Фабрицио составляет провал надежд на сближение с его кумирами-полководцами — обращение вальтер-скоттовского (и пушкинского) топоса «личного контакта с историческим лицом»<sup>11</sup>. Пьер, правда, имеет возможность разговаривать с Кутузовым и Бенигсеном, но это не приводит к пониманию «позиции» (в ВМ есть и более прямые параллели к «провалу контакта» — в линиях князь Андрей — Наполеон, Николай Ростов — Александр и Лаврушка — Наполеон).

Сходны и эпизоды абсурдного личного столкновения протагониста с противником, кончающиеся бегством в разные стороны.

Совместной трапезе Пьера с солдатами, которым он решает не платить за еду, чтобы не разрушить чувства общности, есть параллель в ПО: Фабрицио предлагает солдатам деньги за хлеб, они обижаются, потом дают бесплатно.

Существенно различна общая подача двух протагонистов: Пьер остается несколько нелепым чудаком, еще не нашедшим себя, и в его линии здесь полностью отсутствуют контакты с женщинами. Фабрицио — несколько наивный, но благородный герой<sup>12</sup>, в частности любимец женщин, проходящий половую инициацию.

Главное же различие двух повествовательных и разоблачительных установок, пожалуй, в том, что Стендаль через восприятие Фабрицио показывает сражение в основном «снизу», направляя жало демифологизации на средний и рядовой состав армии (хотя и в ПО

есть обвинения в адрес предавших Францию генералов), а Толстой через восприятие Пьера, «вровень и сверху», подрывает военные теории (и карьеризм, о котором специально говорит князь Андрей<sup>13</sup>) высших чинов, а рядовых солдат и боевых офицеров, наблюдаемых «снизу и вровень», героизирует.

Особенно наглядно это различие проявляется в разработке мотива «денежно-коммерческой стороны» фабулы, практически отсутствующего в рассматриваемых главах *ВМ*<sup>14</sup>, но настойчиво развиваемого в *ПО* — в духе бабелевского сочетания свойств военного донесения и банковского чека. До сих пор я сознательно опускал страницы этой «чековой книжки», или, если угодно, приходо-расходной ведомости, лишь бегло упоминая о тратах, кражах и приобретениях<sup>15</sup>, — чтобы теперь продемонстрировать ее во всей полноте.

## II. «Пармская обитель»

На сорока страницах Фабрицио принимает участие в не меньшем числе операций по получению самого разного рода услуг, необходимых для осуществления его инициационного квеста. Это отчасти придает его приключениям характер дорогостоящего туристского путешествия с предвиденными и непредвиденными расходами. Другим топомом, натурализирующим его систематические материальные убытки, является известный мотив из репертуара плутовского романа и романа воспитания — «попадание наивного юного героя в лапы жуликов, притворяющихся друзьями». По естественной логике такого сюжета, протагонист постепенно понимает, с кем имеет дело и как ведутся дела в реальности, — важный аспект инициации. Начинается все со сбора денег на дорогу.

### *Глава 2:*

— Дай мне несколько наполеондоров; у меня их всего два <...> Графиня <...> вынула из бельевого шкафа <...> кошелечек, вышитый бисером, — в нем лежало все ее богатство <...> Узнав о неожиданных замыслах сына <...> маркиза <...> отдала ему все деньги, какие у нее были, — очень скромную сумму; потом вспомнила, что накануне маркиз доверил ей восемь или десять бриллиантов, стоивших около десяти тысяч франков <...> Когда графиня зашивала бриллианты в подкладку дорожного костюма нашего героя <...> пришли его сестры; он вернул бедняжкам их скудные сбережения <...> Раз у меня теперь так много денег, совершенно лишнее брать с собою всякие тряпки: их повсюду можно купить <...>

Затем он перебрался на почтовых через Сенготардский перевал <...>

Обедая <...> в той гостинице <...> он встретил чрезвычайно приятных и обходительных молодых людей, еще более восторженных, чем он, и за несколько дней очень ловко выманивших у него все деньги. К счастью, он <...> никому не рассказывал о бриллиантах <...> которые дала ему мать. Как-то утром <...> он обнаружил, что его основательно обокрали; тогда он купил двух прекрасных лошадей, нанял слугу и <...> отправился в армию <...>

Фабрицио <...> попросил разрешения погреться, пообещав заплатить за гостеприимство. Солдаты переглянулись, удивляясь его намерению заплатить, но благодушно подвинулись и дали ему место у костра <...>

Подшел слуга Фабрицио, ведя в поводу двух лошадей. Увидев этих прекрасных лошадей, писарь <...> стал расспрашивать слугу. [Тот], сразу разгадав стратегию своего собеседника, заговорил о высоких покровителях <...> хозяина, и добавил, что, конечно, никто не посмеет *подтибрить* его прекрасных лошадей. Тотчас же писарь кликнул солдат, — один схватил слугу за шиворот, другой взял на себя заботу о лошадях <...>

Жена смотрителя тюрьмы <...> не хотела, чтобы такого красивого юношу расстреляли, и не забывала, что он хорошо платит <...> Мужу она сказала, что у *молокососа* есть деньги, и рассудительный тюремщик предоставил ей полную свободу действий. Она воспользовалась этой снисходительностью и получила от Фабрицио несколько золотых <...>

— Помогите мне выйти из тюрьмы <...> — А *подмазка* у тебя есть? — Фабрицио <...> не понял, что такое *подмазка*. Смотрительша <...> решила, что он *на мели*, и, вместо того чтобы заговорить о золотых наполеондорах <...> стала уже говорить только о франках <...> — Если ты можешь дать мне сотню франков, я парочкой двойных наполеондоров закрую глаза капралу, который придет ночью сменять часовых <...> Сделка была заключена.

### Глава 3:

— Я сейчас дам тебе все обмундирование того гусара, что умер у нас в тюрьме позавчера <...> И <...> она, вооружившись иглой, ушивала гусарское обмундирование, слишком широкое для Фабрицио <...> — Ну, раз уж тебе так захотелось воевать <...> надо было в Париже поступить в какой-нибудь полк. Угостил бы вахмистра в кабачке, он бы тебе все и устроил <...>

«Ну вот, — думал он, — я иду в мундире и с подорожной какого-то гусара, умершего в тюрьме. А его, говорят, посадили за то, что он украл корову и несколько серебряных столовых ложек. Я, так сказать, наследник его положения» <...>

Встретив крестьянина, ехавшего верхом на дрянной лошаденке, он купил у него эту клячу <...> Так как у него уже появились зачатки здравого смысла, [он] решил сделать привал в крестьянском домике <...> Хозяин плакался, уверял, что у него все забрали. Фабрицио дал ему эюку, и в доме сразу нашелся овес для лошади. «Лошадь у меня дрянная, — думал Фабрицио, — но, пожалуй, какой-нибудь писарь позарится на нее». И он улегся спать в конюшне, рядом со стойлом <...>

— Вы <...> влюбились, верно, в жену какого-нибудь капитана <...> Ваша милая подарила вам мундир <...> и теперь вот едете догонять ее <...> Слушай, если у тебя еще осталось хоть немного золотых *кругляшек* <...> из тех, что она тебе подарила, тебе прежде всего надо купить другую лошадь <...> Поешь-ка сейчас немножко, подкрепишься <...> — Фабрицио <...> дал маркитантке золотой, попросив взять, сколько с него следует. — Фу ты! <...> И деньги-то он тратить не умеет <...> Вот положу в карман твой золотой да хлестну Красотку <...> Помни, когда гремит пушка, золоту никому показывать нельзя. На, получай сдачи — восемнадцать франков пятьдесят сантимов. Завтрак твой стоит всего полтора франка... А коней тут скоро можно будет купить, сколько хочешь. За хорошую лошадку давай десять франков, а уж больше двадцати ни за какую не давай <...> Ничего-то ты не знаешь, обдерут тебя как липку, истинный бог! <...>

— Ну, вот и лошадь тебе <...> Эй! <...> хочешь за лошадь пять франков? — Пять франков? <...> Я через четверть часа за пять золотых ее продам. — Дай-ка мне золотой, — шепнула маркитантка Фабрицио <...> Солдат слез с лошади; Фабрицио весело вскочил на нее <...> — Генеральский конь! — воскликнул солдат, продавший лошадь. — Такому коню десять золотых цена, и то мало! — Вот тебе двадцать франков, — сказал ему Фабрицио <...>

— Где ты взял эту лошадь? — Фабрицио так смутился, что ответил по-итальянски: — *Uno comprato poco fa.* (Только что ее купил.) <...>

«Надо купить благоволение гусаров, моих товарищей в эскорте». — Продайте мне все, что осталось в бутылке <...> — А ты знаешь, сколько это стоит в такой день? Десять франков! — Зато, когда Фабрицио галопом подкакал к эскорту, вахмистр крикнул: — Э-э! Ты водочки нам привез! <...> Бутылка пошла по рукам <...> Все смотрели теперь на Фабрицио благосклонным взглядом <...> Наконец-то спутники приняли его себе в товарищи и между ними установилась связь! <...>

И вдруг он почувствовал, как его схватили за ноги, приподняли, подерживая под мышки, протащили по крупу лошади, потом отпустили, и он, соскользнув, хлопнулся на землю. <...> Адъютант взял лошадь Фабрицио под уздцы, генерал с помощью вахмистра сел в седло и поскакал галопом <...> Взбешенный, Фабрицио поднялся на ноги и побежал за ними, крича: «*Ladri! Ladri!*» (Воры! Воры!) <...> Если б его великолепную лошадь отнял неприятель, Фабрицио и не думал бы волноваться, но мысль, что

его предали и ограбили товарищи, — этот вахмистр, которого он так любил, и эти гусары, на которых он уже смотрел, как на родных братьев, — вот что надрывало ему сердце <...> Он развенчивал одну за другой свои прекрасные мечты о рыцарской, возвышенной дружбе, подобной дружбе героев «Освобожденного Иерусалима» <...>

...все сильнее давало себя чувствовать страдание физическое: мучительный голод <...> — Товарищи, не можете ли продать мне кусок хлеба? — Гляди-ка! Он нас за булочников принимает!.. — Эта жестокая шутка и дружный язвительный смех, который она вызвала, совсем обескуражили Фабрицио. Так, значит, война вовсе не тот благородный и единодушный порыв сердец, поклоняющихся славе, как он это воображал, начитавшись воззваний Наполеона?.. Он сел, вернее упал, на траву и вдруг побледнел. Солдат, одернувший его <...> подошел к Фабрицио и бросил ему горбушку хлеба; видя, что он не поднял ее, солдат отломил кусочек и всунул ему в рот. Фабрицио открыл глаза и съел весь хлеб молча <...> Когда он, наконец, пришел в себя и искал глазами солдата, чтобы заплакать ему, кругом никого уже не было.

#### Глава 4:

— У меня ружья нет <...> — Ступай вон туда; шагах в пятидесяти от опушки найдешь какого-нибудь беднягу солдата, которого зарубили пруссаки. Сними с него ружье и патронташ <...> Фабрицио бросился бегом и вскоре вернулся с ружьем и патронташем <...>

...с невероятной быстротой прискакали два других прусских кавалериста, явно намереваясь зарубить его. Фабрицио со всех ног бросился к лесу и, чтоб удобнее было бежать, швырнул наземь ружье <...> — Убил одного? — Да, только ружье потерял. — Не беда, ружей здесь сколько хочешь <...>

— Не только тебе, а всем вашим генералам надо бы руки и ноги перебить! Щеголи проклятые! Все продались Бурбонам и изменили императору! — Фабрицио с изумлением слушал такое ужасное обвинение <...>

— У кого есть хлеб? — У меня, — отозвался один из солдат. — Давай сюда, — властно заявил капрал. Он разрезал хлеб на пять ломтей и взял себе самый маленький <...>

Фабрицио купил <...> за сорок франков довольно хорошую лошадь, а среди валявшихся повсюду сабель тщательно выбрал себе длинную прямую саблю <...>

— Скажите вон к той ферме <...> спросите хозяина, не может ли он дать нам позавтракать за *плату* <...> Если он станет мяться, дайте ему из своих денег пять франков вперед. Не беспокойтесь, — мы отберем у него монетку после завтрака <...> Все прошло так, как предвидел главнокомандующий, только по настоянию Фабрицио у крестьянина не отняли силой те пять франков, которые были даны ему вперед. — Это мои

деньги, — сказал Фабрицио товарищам, — и я не за вас плачу, я плачу за себя: моей лошади тут дали овса <...>. Его товарищам почудилось какое-то высокомерие в его словах <...> Он казался им совсем чужим, непохожим на них, а это их обижало. Фабрицио, напротив, уже начинал чувствовать к ним большое расположение <...>

Фабрицио напрасно искал взглядом ее повозку и лошадь Красотку. — Ограбили, погубили, обокрали! — закричала маркитантка <...> — Ведь это французы меня ограбили, поколотили, изругали. — Как! Французы? А я думал — неприятель! <...> — Какой же ты глупыш! <...>

— Да еще он всякому встречному и поперечному деньги свои показывает, — добавила маркитантка. — Как только нас с ним не будет, его дочиста оберут. — Какой-нибудь вахмистр, — добавил капрал, — затащит его к себе в эскадрон, чтобы на его счет винцом угощаться, а может, еще и неприятель его переманит, — ведь нынче кругом изменники.

— А сколько у тебя денег? — вдруг спросила у него маркитантка. Фабрицио ответил, не колеблясь ни секунды: он был уверен в душевном благородстве этой женщины <...> — Осталось, пожалуй, тридцать наполеондоров и восемь или десять экю по пяти франков [О бриллиантах, зашитых в его одежду, он умалчивает!] — В таком случае ты вольный сокол! <...> Брось ты эту разбитую армию <...> Постарайся поскорее купить штатское платье <...> Поезжай на почтовых в какой-нибудь хороший город, отдохни там недельку, поешь бифштексов <...> Наполеондоры свои зашей в пояс панталон, а главное, когда будешь покупать что-нибудь, не показывай ты всех денег: вынимай столько, сколько надо заплатить <...>

— Бери назад свою лошадь! — крикнула маркитантка <...> — Я вам дарю ее. Хотите, дам денег на новую повозку? Половина того, что у меня есть, — ваша. — Говорят тебе, бери свою лошадь! <...> Фабрицио выхватил саблю <...> плашмя ударил два-три раза саблей по лошади, и она вскачь понеслась <...>.

Сидя в поле, он пересчитал деньги и убедился, что у него осталось не тридцать наполеондоров, как он думал, а только восемнадцать; но в запасае были еще маленькие бриллианты, которые он засунул за подкладку своих гусарских ботфортов в комнате Б-ой тюремщицы <...> Он тщательно запрятал наполеондоры <...>

Какой-то солдат кормил в поле трех лошадей <...> Наш герой поддавался искушению разыграть на минутку роль гусара. — Одна из этих лошадей принадлежит мне, мерзавец! — закричал он. — Но так и быть, я дам тебе пять франков <...> Фабрицио прицелился в него на расстоянии шести шагов <...> — Ну ладно, давайте пять франков и берите одну из трех <...> Фабрицио, высоко подняв ружье левой рукой, правой бросил ему три монеты по пяти франков <...> Солдат, ворча, повиновался <...> Когда тот отошел шагов на пятьдесят, Фабрицио ловко вскочил на лошадь <...> но услышал свист пролетевшей пули: солдат выстрелил в него из ружья <...>



«Ну, эти люди, по-моему, весьма способны купить у меня лошадь еще дешевле, чем она мне досталась», — подумал Фабрицио <...> — Вы хотите отнять у меня лошадь? — Ни в коем случае! Подъезжайте. — Фабрицио посмотрел на офицера, — у него были седые усы и взгляд самый честный. «Ну не он, так солдаты схватят мою лошадь под уздцы» <...>

Один из пеших гусаров <...> воспользовался случаем завладеть лошадью Фабрицио и, вскочив в седло, галопом пустил ее к мосту. Из харчевни выбежал вахмистр <...> погнался за похитителем лошади и всадил саблю ему в спину <...> Фабрицио <...> не чувствовал сильной боли, хотя потерял много крови <...> — Отведите юношу в харчевню и перевяжите ему руку, — возьмите для этого рубашку из моего белья.

### **Глава 5:**

— Но пока тут станут меня пестовать <...> моей лошади скучно будет одной в конюшне, и она уйдет с другим хозяином. — Неплохая смекалка для новобранца <...> И Фабрицио уложили на свежей соломе прямо в яслях, к которым была привязана его лошадь <...>

...он догадался, что дом горит. Вмиг он был уже во дворе и сидел на лошади <...> Один <...> хотел задержать его и кричал: «Куда ты ведешь мою лошадь?» <...> «А что случилось со стариком полковником? Он отдал свою рубашку, чтобы мне перевязали руку». Но в это утро наш герой проявлял удивительное хладнокровие: большая потеря крови избавила его от романтических свойств характера <...>

«Если потеряю сознание, у меня украдут лошадь, да, пожалуй, еще и разденут, и тогда прощай моя казна!» <...> Какой-то крестьянин <...> заметил его бледность и <...> дал ему кружку пива и кусок ржаного хлеба <...> Подкрепившись, он поблагодарил крестьянина <...>

Минутами Фабрицио приходил в сознание, тогда он просил, чтобы позаботились о его лошади, и все твердил, что хорошо заплатит; это обижало добрую хозяйку и ее дочерей. Уход за ним был прекрасный <...>

— Меня хотят внести в список военнопленных и арестовать? <...> У меня в доломане спрятаны деньги <...> Купите мне штатское платье, и нынче же ночью я уеду верхом на своей лошади <...> Еврей <...> раздобыл для него всю необходимую одежду <...> но когда хозяйские дочери сравнили принесенный редингот с доломаном Фабрицио, то увидели, что его необходимо ушить. Обе немедленно принялись за работу <...> Фабрицио показал, где у него спрятаны золотые, и попросил зашить их в купленную для него одежду. Вместе с платьем еврей принес и пару превосходных новых сапог. Фабрицио без малейших колебаний указал славным девушкам, где надо разрезать его гусарские ботфорты, чтобы достать бриллианты, и их спрятали за подкладку новых сапог <...> Когда девушки увидели бриллианты, то обе, хотя и были совершенно бескорыстны, пришли в безмерный восторг: они приняли Фабрицио за переодетого

принца <...> Но <...> его лошадь увел тот самый офицер, который <...> приходил с обыском. — Ах, мерзавец! <...> Ограбил раненого! — Юный итальянец <...> даже не вспомнил, как сам он «купил» эту лошадь <...>

...для него наняли лошадь <...> Один из молодых людей пошел узнать, не отобрали ли почтовых лошадей <...> Отправились отыскивать лошадей в болотах, где они были спрятаны, и через три часа Фабрицио, приободрившись, сел в дрянной кабриолет, запряженный, однако, парой хороших почтовых лошадей <...> Как ни старался Фабрицио найти удобный предлог, чтобы заплатить им, они отказались взять с него деньги. — Вам, сударь, сейчас деньги нужнее, чем нам, — твердили эти славные люди.

Легко видеть, что всевозможные операции с деньгами и собственностью — наем и оплата услуг, покупки, взятки, реквизиции, кражи, ограбления, обирание трупов, а временами и бескорыстная помощь — составляют целый слой повествования о битве при Ватерлоо. По его ходу протагонист постепенно осознает нереалистичность своих благородных ожиданий и инстинктов и даже сам совершает ограбление по образцу тех, которым подвергался. Но полного переворота в его нравственном облике не происходит, он остается верен своим идеалам и в конце своих странствий вознаграждается бескорыстной заботой случайных знакомых.

### III. «Война и мир»

Как было сказано, в главах о Пьере на Бородино нет практически ничего похожего. Почему? Потому ли, что русская армия в 1812 году радикально отличалась в этом отношении от французской в 1815, — разгромленной, деморализованной?<sup>16</sup> Потому ли, что, может быть, Толстого не интересовали подобные аспекты военной жизни или он не считал их заслуживающими изображения? Или здесь сказывается различие между буржуазной расчетливостью французов и бескорыстием русской души? А то и между военным опытом Толстого, боевого офицера-артиллериста, и Стендаля, служившего в армии Наполеона преимущественно по интендантскому ведомству?<sup>17</sup>

Обращение к другим страницам ВМ убеждает, что взгляд Толстого на армейскую жизнь был лишен иллюзий.

- Ростов недоволен хромающей лошадью, втридорога проданной ему неприятным офицером (Теляниным), которого он затем подозревает в краже кошелька своего командира (Денисова). Вопреки настояниям по-

следнего, Ростов преследует и разоблачает вора; тот возвращает деньги, но Ростов с презрением и жалостью бросает их ему назад (I, 2, IV).

- Денисов, заботясь о голодающих солдатах, захватывает русский же транспорт с провиантом<sup>18</sup>. За этот «разбой» он подлежит суду; он пытается уладить дело в штабе, натывается на начальственного «обер-вора», обнаруживает, что комиссионером, о которого все это зависит, является Телянин, ранее пойманный на воровстве. Он избивает его, и теперь ему уж точно грозит суд. Будучи легко ранен, он ложится в госпиталь и временно избегает преследования. Ростов посещает его там и ужасается условиям, в которых содержат раненых (II, 2, XVI–XVIII).

- Преследование отступающих французов срывается из-за того, что «нельзя было сдвинуть с места казаков, когда они добрались до добычи и пленных. Команды никто не слушал. Взято было тут же тысяча пятьсот человек пленных, тридцать восемь орудий, знамена и, что важнее всего для казаков, лошади, седла, одеяла и различные предметы. Со всем этим надо было обойтись, прибрать к рукам пленных, пушки, поделить добычу, покричать, даже подраться между собой: всем этим занялись казаки» (IV, 2, VI).

Ссылки на другие сюжетные линии ВМ тем более обоснованы, что выбор в качестве параллели к ПО именно бородинских глав с Пьером до какой-то степени произволен. Переключки с ПО встречаются и в других местах ВМ (отчасти уже названных). Обратим внимание на:

- Свидание Фабрицио с «его» каштаном<sup>19</sup>, предвосхищающее хрестоматийный дуб князя Андрея (II, 3, III): «Помнишь <...> каштан, который в год моего рождения матушка <...> посадила <...> в нашем лесу <...> “Прежде чем приступить к каким-либо действиям, — подумал я, — пойду посмотрю на свое дерево <...> и, если на нем уже есть листья, — это хороший знак для меня”. Я тоже должен стряхнуть с себя оцепенение, в котором прозябаю здесь, в этом унылом и холодном замке <...> Вчера вечером <...> я пришел к каштану, и <...> на нем были листья <...>! Я целовал листочки тихонько, стараясь не повредить им <...> И <...> снова преисполнившись восторга, я пошел горной тропинкой в Менаджию».

- Бегство Фабрицио от пруссаков, ср. нелепый поединок Пьера с французом на батарее, а также бегство Николая Ростова от французов (I, 2, XIX).

- Навыки охотника, помогающие Фабрицио застрелить пруссака, ср. охотничье чутье Ростова, подсказывающее ему идею успешной атаки (III, 1, XIV–XV).

- Стремление Фабрицио купить расположение солдат, ср. щедрые предложения Пети Ростова, попавшего в партизанский отряд Денисова

и жаждущего всеобщей любви, поделиться разнообразными запасами (IV, 3; VII, X).

- Пронаполеоновское честолюбие Фабрицио и князя Андрея, подвергающееся жестокому испытанию в реальной обстановке войны, и вообще все развенчание вальтер-скоттовского комплекса личного контакта с историческим лицом. Яркий пример — упущенная Фабрицио возможность помочь генералу д'А\*\*\* и оказание этой помощи — за его счет — другими (I, 3): «Фабрицио услышал позади себя глухой, странный звук и, обернувшись, увидел, что четыре гусара упали вместе с лошадьми; самого генерала тоже опрокинуло на землю, но он поднялся на ноги, весь в крови. <...> Вахмистр и трое гусаров спешили, чтобы помочь генералу, который, опираясь на плечо адъютанта, пытался <...> отойти от своей лошади, потому что она свалилась на землю и, яростно лягаясь, билась в конвульсиях. Вахмистр подошел к Фабрицио <...> И вдруг он почувствовал, как его схватили за ноги, приподняли...» (и т. д., см. выше).

Ср. отчасти сходный провал контакта Ростова с Александром на поле Аустерлица:

Один [всадник], с белым султаном на шляпе, показался почему-то знакомым Ростову <...> другой, подъехал к канаве <...> легко перепрыгнул через канаву огорода <...> опять назад перепрыгнул канаву и почтительно обратился к всаднику с белым султаном, очевидно, предлагая ему сделать то же. Всадник <...> сделал отрицательный жест <...> и Ростов мгновенно узнал своего <...> обожаемого государя <...> Он знал, что мог, даже должен был прямо обратиться к нему и передать то, что приказано было ему передать от Долгорукова. Но [он] <...> не знал, как подступить к государю <...> В то время как Ростов делал эти соображения и печально отъезжал от государя, капитан фон Толь случайно наехал на то же место и, увидав государя, прямо подъехал к нему <...> и помог перейти пешком через канаву <...> Ростов издали с завистью и раскаянием видел, как фон Толь что-то долго и с жаром говорил государю, как государь, видимо, заплакав, закрыл глаза рукой и пожал руку Толю! <...> Его отчаяние было тем сильнее, что он чувствовал, что его собственная слабость была причиной его горя <...> И он повернул лошадь и поскакал назад к тому месту, где видел императора; но никого уже не было за канавой (I, 3, XVIII).

Переключка этих двух сценок подкрепляется одним предшествующим эпизодом ПО:

Эскорт [Нея] остановился, чтобы переправиться через широкую канаву, наполнившуюся водой от вчерашнего ливня <...> Фаб-

рицио <...> больше думал о генерале Нее, о славе, чем о своей лошади, и она, разгорячившись, прыгнула в воду; брызги взлетели высоко вверх. Одного из генералов всего обдало водой, и он громко выругался <...> Фабрицио был глубоко уязвлен таким оскорблением <...> А пока что, желая доказать, что он вовсе уж не такой увалень <...> пустил лошадь по воде <...> нашел место, служившее, верно, для водопоя, и по отлогому скату без труда выехал на <...> другую сторону <...> Он перебрался первый из всего эскорта и гордо поехал рысцей вдоль берега; гусары барахтались в воде и находились в довольно затруднительном положении <...> Вахмистр заметил маневр желторотого юнца <...> — Эй, ребята, назад! Поворачивай влево, там водопой! (I, 3)

Не исключено, что Толстой ориентировался сразу на оба стэндалевских эпизода.

#### IV. Военные рассказы

Не менее, чем для ВМ, суровый финансовый реализм характерен и для ранних рассказов Толстого, во многом послуживших прообразами военных глав ВМ<sup>20</sup>.

В «Рубке леса. Рассказ юнкера» (1855) у солдата, шьющего шинель фельдфебелю,

случилось несчастье: сукно, которое стоило *семь рублей*, пропало <...> вор не нашелся <...>, [фельдфебель,] человек с достатком, занимающийся кое-какими сделочками с каптенармусом и артельщиком, аристократами батареи, скоро совсем забыл о пропаже <...> [но солдат] не забыл <...> через три дня явился и <...> дрожащей рукой достал из-за обшлага золотой и подал ему <...> К чести [фельдфебеля] должно сказать, что он не взял <...> недостающих двух рублей, хотя [тот] через два месяца и принесил их (II).

Далее в рассказе фигурируют:

- богатый и практичный солдат Максимов и другой, Жданов, которого «все в батарее считали <...> капиталистом, потому что он имел рублей двадцать пять, которыми охотно ссужал солдата, который нуждался»; в свое время он пропил свои деньги со старыми солдатами, а Максимов помог ему — «дал ему рубаху <...> и полтину денег» (III);

- деликатный офицер, неспособный наказать обокравшего его пьяного денщика (XI);

• офицеры, обсуждающие размеры жалования, вроде бы большого, но недостаточного для содержания лошади, так что его приходится брать вперед — в долг (XI);

• после подробных числовых выкладок, «как ни считай, все выходит, что нашему брату зубы на полку класть приходится, а на деле выходит, что все живем, и чай пьем, и табак курим, и водку пьем» (XII).

В рассказе «Из кавказских воспоминаний. Разжалованный» (1856) заглавный персонаж Гуськов —

самолюбивый, но лишенный достоинства человек, все время говорящий о деньгах, жалующийся на бедность, берущий у рассказчика деньги займы, истерически пытающийся тут же их вернуть, чтобы его не потерять уважения, но потом незаметно уносящий их. В финале рассказчик слышит, как тот на эти деньги посылает за вином, чтобы произвести впечатление на юнкеров, и хвастается знакомством с ним — богачом-князем.

В «Севастополе в мае» (1855) денежные обстоятельства упоминаются несколько раз. Характерен эпизод, где

офицер Праскухин, находясь под огнем, «с самолюбивым удовольствием увидел, что Михайлов, которому он должен двенадцать рублей с полтиной <...> лежал на брюхе <...> “Кого убьет — меня или Михайлова?” <...> [Он] вспомнил и еще про один долг в Петербурге, который давно надо было заплатить <...> но в это мгновение <...> был убит на месте осколком в середину груди» (XII).

«Севастополь в августе 1855 года» (1856) особенно богат материальными мотивами. Представлен, в частности, негативный взгляд на корыстных и высокомерных штабных офицеров:

по одному тому, как они смотрели на других и как тот, который был с сумкой, курил сигару, видно было, что они не фронтовые пехотные офицеры и что они довольны этим. Не то чтобы видно было презрение в их манере, но какое-то самодовольное спокойствие, основанное частью на деньгах, частью на близких сношениях с генералами, — сознание превосходства, доходящее даже до желания скрыть его. Еще молодой губастый доктор и артиллерист с немецкой физиономией сидели почти на ногах молодого офицера, спящего на диване, и считали деньги <...> Козельцов вообще, как истый фронтовой и хороший офицер <...> был возмущен против штабных, которыми он с первого взгляда признал этих двух офицеров (III).

Есть целая сюжетная линия офицеров, едущих на фронт в Севастополь практически за свой счет, невыгодно покупающих лошадей и т. п.:

<...> нам сказали, что лошади ужасно дороги в Севастополе, мы и купили сообща лошадь в Симферополе. — Дорого, я думаю, с вас содрали? — Право, не знаю, капитан: мы заплатили с повозкой девяносто рублей. Это очень дорого? — <...> — Недорого, коли молодая лошадь <...> — А нам говорили, что дорого... Только она хромая немножко <...> мы, как купили лошадь и обзавелись всем нужным — кофейник спиртовой и еще разные мелочи необходимые, — у нас денег совсем не осталось <...> так что ежели ехать назад, мы уж и не знаем, как быть. — Разве вы не получили подъемных денег? <...> — Нет <...> только нам обещали тут дать. — А свидетельство у вас есть? — Я знаю, что главное — свидетельство <...> Так дадут так? — Непременно дадут. — И я думаю, что, может быть, так дадут, — сказал он таким тоном, который доказывал, что <...> он уже никому не верил хорошенько (IV).

Мотив «выезда на фронт за свой счет» развивается и далее (V), в том числе в линии наивного младшего брата Козельцова, Владимира, оставшегося без денег, так что старшему приходится платить его долги (VII). В конце рассказа оба гибнут.

Нехватка денег приводит к проблемам с покупкой лошади, обсуждение которых выливается в шокирующий новичка подробный анализ коррумпированной армейской экономики.

— Лошадку верховую приобрели? — Нет <...> Я капитану говорил: у меня лошади нет, да и денег тоже нет, покуда я не получу фуражных и подъемных. Я хочу просить покамест лошади у батарейного командира <...> — Он на другое скуп, а лошадь даст, потому что ему нет расчета отказать. — Как нет расчета, когда ему здесь по восемь рублей овес обходится! <...> Расчет-то есть не держать лишней лошади! <...> — Нет, да что же вы говорите, по восемь рублей овес <...> когда у него справка по десять с полтиной; разумеется, не расчет. — А еще бы у него ничего не оставалось! Небось вы будете батарейным командиром, так в город не дадите лошади съездить! — Когда я буду батарейным командиром <...> доходов не буду собирать <...> И вы будете брать доход, и они, как будут батареей командовать, тоже будут остатки в карман класть <...> — Отчего же вы думаете <...> что и они захотят пользоваться? <...> Может, у них состояние есть: так зачем же они станут пользоваться? — Нет-с, уж я... извините меня,

капитан, — покраснев до ушей, сказал Володя, — уж я это считаю не благородно <...> — Дослужитесь до капитана, не то будете говорить <...> — <...> ежели не мои деньги, то я и не могу их брать.

<...> А я вам вот что скажу, молодой человек <...> Когда вы командуете батареей, то у вас, ежели хорошо ведете дела, непременно остается в мирное время пятьсот рублей, в военное — тысяч семь, восемь, и от одних лошадей <...> Теперь вы должны издерживать, против положения, на ковку — раз <...> на аптеку — два <...> на канцелярию — три, на подручных лошадей по пятьсот целковых платя, батюшка, а ремонтная цена пятьдесят, и требуют, — это четыре. Вы должны против положения воротники переменить солдатам, на уголь у вас много выходит, стол вы держите для офицеров. Ежели вы батарейный командир, вы должны жить прилично: вам и коляску нужно, и шубу <...> да что и говорить... — А главное <...> — вы представьте себе, что человек, как я, например, служит двадцать лет сперва на двух, а потом на трехстах рублях жалованья в нужде постоянной; так не дать ему хоть за его службу кусок хлеба под старость нажить, когда комиссионеры в неделю десятки тысяч наживают? — Э! да что тут! <...> Вы не торопитесь судить, а поживите-ка да послужите <...>

Спор был прерван приходом денщика полковника, который звал кушать. — А вы нынче скажите Аполлону Сергеичу, чтоб он вина поставил <...> И что он скупится? Убьют, так никому не достанется! (XIX)

Продолжается и линия корыстных и жадных штабных офицеров с неоднократными подсчетами денег (IX), с сосредоточением на фигуре заважничавшего полкового командира, который и сам богат, и контролирует десятки тысяч казенных денег (XV).

Еще один денежный мотив — карточная игра, с проигрышем в долг и неспособностью расплатиться и возникающими ссорами (XVII). Проигрывается — перед смертью — и один из главных персонажей рассказа, Козельцов-старший, «успевший спустить все, даже золотые, зашитые в обшлаге» (XXV).

\* \* \*

Как же понять обнаруженное нами разительное различие между двумя деромантизирующими подачами великих битв?

С одной стороны, нельзя сказать, что Стендаль целиком построил главы о Ватерлоо на меркантильных мотивах. Эта линия, хотя и очень последовательно развитая, не становится единственной или как-то особо драматически построенной, — скорее «добросовестно реалистической». Следует отметить, что и до ватерлооского анабазиса Фа-



брицию, начиная с первой же главы романа, речь о деньгах, состояниях, затратах, долгах и т. п. ведется постоянно.

С другой стороны, в свете ВМ в целом и ранних военных рассказов Толстого очевидно, что и он смотрел на реальность армейской жизни вполне трезво и охотно разрабатывал коллизии, аналогичные стэндалевским. Остается предположить, что почти полное отсутствие материальных мотивов в главах о Бородине связано с двоякой центральной задачей, решавшейся в них Толстым: разоблачении несостоятельности военных теорий и героизации патриотизма русских воинов. Мелочным расчетам там просто не нашлось места.

### ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Venok: Studia slavica Stefano Garzonio sexagenario oblata. In Honor of Stefano Garzonio / Ed. G. Carpi, L. Fleishman, B. Sulpasso. Stanford, 2012. Part I. P. 198–220 (первоначальный вариант); Лев Толстой в Иерусалиме: Материалы международной научной конференции «Лев Толстой: после юбилея» / Сост. Е. Д. Толстая; предисл. В. Паперного. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 317–339 (расширенная версия).

<sup>1</sup> См.: Boyer 1950: 39–40; Гроссман 2000: 97; Эйхенбаум 1987: 94.

<sup>2</sup> Первым, кто отдал должное этому «великолепному наброску» (*magnifique esquisse*) исторической битвы, был Бальзак [*Balzac 1840*], в своей рецензии превознесший (но и подвергший критике) еще совсем не знаменитого автора; он даже предложил Стендалю начать роман с этих сцен, а всю предысторию изложить в виде воспоминаний раненого protagonista. О рецензии Бальзака и ответе Стендаля см.: Лукач 1939; Crouzet 2007: 567–577.

<sup>3</sup> В принятом и достаточно адекватном русском переводе *Стендаль 1948*; см. также: *Stendhal 2007*.

<sup>4</sup> Пропускаются главы, в которых безотносительно к Пьеру действуют Наполеон (XXVI–XXIX, XXXIII–XXXIV, XXXVIII), Кутузов (XXXV), князь Андрей (XXXVI–XXXVII) или излагаются взгляды автора на происходящее (XIX, XXXIX).

<sup>5</sup> Я во многом опираюсь на разбор и сравнения этих и других параллельных мест в работах: Гроссман 2000; Эйхенбаум 1987: 94–98; Скафтымов 1972 [1929]; Скафтымов 1972 [1930]; Реузов 1970; Виуниак 1960; Медянцева 1970; Crouzet 2007: XXXII–XXXV.

<sup>6</sup> С возрастом Фабрицию в романе нет полной хронологической ясности — он мог родиться в 1797, 1798 и 1799 гг. [Crouzet 2007: 475].

<sup>7</sup> Соответственно, Джина Сансеверина не является его теткой, и, значит, их платонический роман, инцестуальный по существу, техниче-

ски таковым не является даже в потенции (см.: *Wood 1964: 170, 178; Crouzet 2007: LVIII–LX, 475*).

<sup>8</sup> Не исключено, что этот титул был одной из дополнительных при­ма­нок при чтении ПО молодым Толстым; другой могли быть «Казаки!..», упоминаемые в гл. IV (см.: *Стендаль 1948: 73, Stendhal 2007: 74–75*, хотя русские войска в битве при Ватерлоо не участвовали: *Crouzet 2007: 480*).

<sup>9</sup> Нацеленность разоблачительного остра­не­ния преимущественно на высшие эшелоны военной иерархии и теории станет еще очевиднее, если принять во внимание пропускаемые нами главы, но она сказывается и в организации эпизодов с участием Пьера: непонятны и нелепы суждения штабных теоретиков, реальны и положительны действия простых солдат. Согласно *Morson 1988: 88*, Фабрицио «ничего не понимает» потому, что он новичок, попавший в гущу событий, Пьер же (и Ростов при Аустерлице) — еще и потому, что там нечего понимать в принципе, и мудрые генералы (Кутузов, Багратион) понимают именно это. Добавлю, что Фабрицио присутствует при полном разгроме наполеоновской армии, что делает хаос особенно очевидным, и вопрос об уместности теорий Стен­далем не ставится. Толстой изображает сражение с неопределенным ис­ходом и сосредотачивается на подрыве представления о стратегической управляемости военных действий. Согласно *Crouzet 2007: XXXII–XXXV*, битва при Ватерлоо, (не) увиденная глазами новичка Фабрицио, тем самым не только снижена, но и возвышена: ее отзвуки и хаотические впечатления от нее — новаторский, «импрессионистический» способ изображения неизобразимого. Уместной русской параллелью может, пожалуй, служить (не)изображение Польской кампании 1920 г. в «Конармии» Ба­беля (воспитанного, кстати, на французской литературе).

<sup>10</sup> Фабрицио не только иностранец — итальянец среди французов, но еще и итальянец как бы из далекого аристократического прошлого, оказывающийся в прозаической современной среде. Об истории создания и структуре ПО как транспозиции старинной итальянской хроники в роман из жизни XIX в. и об иронии взаимного столкновения и обо­юдного опровержения старинных аристократических ценностей и бы­товой «правды жизни» см.: *Chiaromonte 1985: 5–10; Wood 1964: 171–172; Hemmings 1964: 163–164, 172–181; Crouzet 2007: VII–XI*. А согласно *Peu­зов 1970: 200*, соль столкновения воинских идеалов Фабрицио с непо­нятной ему реальностью битвы наполеоновских времен не в подрыве стратегического взгляда на войну, а в переносе внимания на психологи­ческие реакции героя на обстановку. Дополнительный полифонический эффект создается тем, что из-под маски итальянца Фабрицио проглядывает автор — француз, тем свободнее иронизирующий над соотечественниками.

<sup>11</sup> О пересмотре Толстым всего этого топоса см.: *Жолковский 2001: 373–381, 388–389*.

<sup>12</sup> О «героической исключительности» Фабрицио даже на поле Ва­терлоо см.: *Скафтымов 1972б: 171*.

<sup>13</sup> «...те, с кем ты ездил по позиции, не только не содействуют общему ходу дел, но мешают ему. Они заняты только своими маленькими интересами. — В такую минуту? <...> — Для них это только такая минута, в которую можно подкопаться под врага и получить лишний крестик или ленточку» (III, 2, XXV).

<sup>14</sup> И это при том, что Толстой отнюдь не чуждается арифметики: в рассмотренных (и пропущенных нами) главах о Бородине встречается не менее сотни числительных, написанных цифрами и прописью и относящихся к датам сражений, их продолжительности, времени суток, к абсолютным и относительным размерам задействованных войск и числу убитых с обеих сторон и даже к понятиям математики бесконечно малых величин, — но не к бухгалтерской стороне одного дня участника событий.

<sup>15</sup> Именно так, в виде обобщенной идейной констатации, а не как заслуживающий внимания особый слой повествования отражена она и в известной мне литературе о ПО.

<sup>16</sup> Крушение идеалов Фабрицио в ходе разгрома наполеоновской армии при Ватерлоо служит предвестием той общей исторической безнадежности, которой окрашена вся ПО; этому хорошо соответствует абсурдная фрагментарность изображения битвы глазами Фабрицио (см. *Wood 1964: 168–169*).

<sup>17</sup> Непосредственное участие Стендаля в боях было скорее скромным, зато он «хорошо изучил тылы, кулисы, задворки сражения, военный и батальный быт, знакомый только специалистам и до того времени не привлекавший к себе внимания» [*Реизов 1970: 198–200*].

<sup>18</sup> Это характерное предвестие будущих партизанских действий Денисова — самостоятельного нападения на французский транспорт вопреки приказам двух генералов присоединиться к ним (IV, 3, III, VIII).

<sup>19</sup> Не магией ли этой переключки с Толстым объясняется подмена каштана дубом (oak-tree) в рассуждениях о любви Фабрицио и его автора к магии предвестий в *Wood 1964: 172*; между тем как в ПО — несомненный каштан (см.: *Стендаль 1948: 44; Stendhal 2007: 36*).

<sup>20</sup> См.: *Шкловский 1928: 102*. В свете учебы у Стендаля рассматриваются ранние рассказы Толстого и в *Эйхенбаум 1987: 97–99*, где, как и в ВМ, военная жизнь описывается с точки зрения новичков — волонтера, юнкера, разжалованного и т. п. [*Эйхенбаум 1987: 98–99*]. Есть приземленные коммерческие мотивы и в «Казаках» (1863), в частности обирание трупа убитого чеченца и дележ этой добычи казаками; дарение, угон и покупка-продажа лошадей, лошадей; финансовые расчеты между русскими военными и казацким населением (включая отношения Оленина и Белецкого с местными девушками) и ряд других.

## МОРФОЛОГИЯ И ИСТОРИЧЕСКИЕ КОРНИ РАССКАЗА ТОЛСТОГО «ПОСЛЕ БАЛА»

«После бала» было написано Толстым в 1903 г. и опубликовано посмертно в 1911 г. Принятая в критике интерпретация рассказа акцентирует разоблачение николаевского строя, основанного на лицемерии и насилии<sup>1</sup>. Стержень повествования усматривается в контрасте между сценами *на балу* и *после бала*<sup>2</sup> — антитезе с элементами параллелизма (лицемерие есть уже на балу); но любовь героя обычно остается вне подозрений, хотя по сюжету героине и приходится отвечать за своего жестокого отца. Подобное прочтение оставляет открытыми целый ряд вопросов, возникающих при учете более широкого контекста. Как в рассказе о любви, которая «с этого дня пошла на убыль», отразились взгляды позднего Толстого не только на телесные наказания и официальную культуру, но и на проблемы любви и брака? Как в сюжете, развертывающемся в ночь с Масленицы на Великий пост, преломилась религиозная тематика?

Ответ на эти и другие вопросы затронет два разных плана структуры. Сначала мы попытаемся описать и интерпретировать все *явные связи* между двумя частями композиции; это позволит затем углубить принятую трактовку рассказа в свете некоторых архаических моделей, присутствующих в рассказе лишь *подспудно*.

### Композиция и тематика

Симметричное членение отражает ориентацию на тему любви и смерти, причем Толстой радикально демифологизирует традицию, подрывая миф о любви как орудии культурного преодоления смерти. В «После бала» *argumentum ad mortuum* — так сказать, «доказательство от покойного» — работает диаметрально противоположным образом, нежели во всей предшествующей литературе, начиная с «Ма-

троны из Эфеса» Петрония<sup>3</sup> и кончая эротическим возбуждением, охватывающим пушкинских героев *при мертвом*. Соответственно, Толстой меняет эпизоды местами: если у Петрония сюжет открывается картинами смерти и аскезы, а кончается любовным экстазом, то «После бала» начинается с любви, а в сильную финальную позицию Толстой выносит испытание и опровержение этой любви столкновением с грубой реальностью в виде истязаемого тела. Хотя по объему второй эпизод чуть ли не вдвое короче первого, именно он дает название рассказу, напрямую объявляется решающим<sup>4</sup> и выделяется повествовательными средствами<sup>5</sup>. Толстой разработал, таким образом, собственную композиционную формулу, сопоставляющую состояния героя до и после лицезрения тела<sup>6</sup>. Последуем этому порядку.

### До

На балу герой-рассказчик, Иван Васильевич, средний молодой аристократ 1840-х гг.<sup>7</sup>, танцует с Варенькой, и описание нарастающего увлечения изобилует упоминаниями о 'законах' бала.

По закону <...> мазурку я танцевал не с нею <...>; <...> препротивный инженер Анисимов пригласил ее, только что она вошла, а я заезжал <...> за перчатками и опоздал.

Другая условность касается выбора партнера путем угадывания условленного «качества». Сувенирами 'культурной' любви героев становятся бальные атрибуты:

[Она] оторвала перышко от веера и дала мне <...> Я спрятал перышко в перчатку <...> Когда я приехал домой <...> у меня в руке было перышко от ее веера и целая ее перчатка.

'Законнические' коннотации мотива перчаток<sup>8</sup> развиты далее в сцене танца Вареньки с отцом:

[Он] вынул шпагу из португеи, отдал ее <...> и, натянув замшевую перчатку на правую руку, — надо «все по закону», — улыбаясь, сказал он.

'Культурная' символика провинциального бала идет и дальше, захватывая самые высокие сферы. Хозяйка, губернская предводительша, напоминает портреты императрицы Елизаветы Петровны, а отец героини — «с белыми à la Nicolas I подвитыми усами <...> николаевской выправки» — похож на здравствующего императора. Осанке

полковника вторит высокий рост его «величественной» дочери: «царственный вид, который отпугивал бы от нее, если бы не ласковая <...> улыбка и рта, и прелестных блестящих глаз»<sup>9</sup>.

Это «если бы не» очень знаменательно. Культурная атмосфера бала подчеркнута 'благотворна'. Все восхищаются Варенькой и ее отцом и любят молодую четой. Все веселятся и сияют. Лейтмотивной 'императорской' чертой хозяйки являются ее открытые плечи и грудь, связывающие ее с царицей, знаменитой своими балами и любовными похождениями. Герой и Варенька в основном танцуют друг с другом, но и в остальных случаях она улыбается только ему. Даже 'законы' бала иной раз отступают перед влюбленными:

«Она, не смущаясь, через всю залу шла прямо ко мне, и я вскакивал, не дожидаясь приглашения»; протанцевав с Варенькой, отец подводит ее к герою, хотя «я сказал, что не я ее кавалер».

Любовь, соединяющая героев в 'культурных' объятиях благосклонного общества, разрастается и постепенно охватывает «весь мир». Прежде всего, любовное умиление Варенькой переносится на ее отца, связанного с ней как по сходству — во внешности и особенно в улыбке («та же ласковая, радостная улыбка, как и у дочери, была в его блестящих глазах и губах»), так и по смежности — совместным танцем<sup>10</sup>. Затем доброе чувство распространяется на остальных гостей, в том числе на соперника:

Я обнимал в то время весь мир своей любовью. Я любил и хозяйку <...> с ее елизаветинским бюстом, и ее мужа, и ее гостей, и ее лакеев, и даже душегосю на меня инженера Анисимова <...> и, несмотря на то, что был, казалось, бесконечно счастлив, счастье мое росло и росло<sup>11</sup>.

В чрезмерной переоценке героем его любви к героине кроется его трагическая вина, еще одним аспектом которой является 'неземная идеальность' его чувств:

Я был не только весел и доволен, я был счастлив, блажен, я был добр, я был не я, а какое-то неземное существо, не знающее зла и способное на одно добро.

Его страсть совершенно 'бестелесна':

<...> я вальсировал еще и еще и не чувствовал своего тела. — Ну, как же <...> я думаю, очень чувствовали, когда обнимали ее за талию,

не только свое, но и ее тело — сказал один из гостей. — <...> Чем сильнее я был влюблен, тем бестелеснее становилась для меня она. <...> вы раздеваете женщин <...> для меня же <...> на предмете моей любви были всегда бронзовые одежды. Мы не то что раздевали, а старались прикрыть наготу<sup>12</sup>.

«Бронзовые одежды» символизируют не только платонизм героя, но и полное и добровольное принятие им светских условностей, служба (возможно, вопреки сознательным установкам Толстого) метафорическим обобщением всех тех лайковых и замшевых перчаток (героя, Вареньки, полковника), атласных башмачков (Вареньки) и трогательного дешевых опойковых сапог (полковника)<sup>13</sup>, которым в «После бала» уделено столько внимания. Согласно Толстому, назначение этих предметов одежды (читай — культуры) в том и состоит, чтобы скрывать от Человека грубую, голую, свободную от условностей Истину.

### После

Занесясь в своей 'культурной' любви слишком высоко, герой справедливо «боялся <...> чтобы что-нибудь не испортило [его] счастья». Механизм чрезмерного нарастания любви<sup>14</sup> не дает ему заснуть, гонит на улицу и приводит к дому Вареньки и ее отца — на роковой плац. Сцена экзекуции, заставляющая героя разлюбить героиню и духовно переродиться (оставив мысли о военной и иной официальной карьере)<sup>15</sup>, образует почти точный негатив бального эпизода<sup>16</sup>.

Прогон сквозь строй, как и бал, представляет собой массовое, 'культурное', 'законническое' мероприятие (наказание за побег) под соответствующую музыку. Контрапункт двух музыкальных аккомпанементов подчеркнут в рассказе: подходя к плацу, герой

услыхал <...> звуки флейты и барабана. В душе у меня все время пело и изредка слышался мотив мазурки. Но это была какая-то другая, жесткая, нехорошая музыка.

Сходство эпизодов усилено аналогичной позицией наблюдателя (и его рассказом от первого лица) и присутствием полковника, с его знакомой внешностью и «рукой в замшевой перчатке», которой он теперь бьет по лицу солдата за неточное исполнение 'закона' экзекуции (тот «мажет», недостаточно сильно опуская свою палку на спину наказываемого). Еще одна композиционная рифма состоит в сосредоточении внимания (рассказчика и всех собравшихся) на полковнике и его 'партнере по танцу': на балу это Варенька, на плацу — истязаемый татарин, которого полковник тоже как бы подводит к герою

в ходе общего *danse macabre*, исполняемого полковником, татаринном и конвоирами.

Но сходства оборачиваются контрастами. Музыка оказывается «нехорошей»; отклонения от буквы 'закона' сурово наказываются (как в случае беглого татарина, так и мажущего эскуатора); выправка и перчатки полковника предстают как символы его высокомерной жестокости; его румяное лицо больше не улыбается, а увидев героя, он делает вид, что не знает его.

Метаморфозу претерпевает и мотив '(бес)телесности'. Если тело прекрасной Вареньки оставалось скрытым и даже намеренно игнорировалось героем, то жуткое тело истязаемого с самого начала предстает (полу)обнаженным: «что-то страшное, приближающееся ко мне <...> оголенный по пояс человек». Это дергающееся тело приковывает внимание рассказчика, который одновременно узнает в офицере отца Вареньки. Узнавание наступает вопреки характерному для героя (нацеленного на все бестелесное и прикрытое одеждой) 'нежеланию видеть', чем мотивируется типично толстовский эффект остранения:

<...> я <...> увидел <...> спину наказываемого. Это было что-то такое пестрое, мокрое, красное, неестественное, что я не поверил, чтобы это было тело человека.

В довершение происходящего в герое переворота ему дается «почувствовать» не только тело другого человека, но и свое собственное: в отличие от блаженного состояния по возвращении с бала, теперь

всю дорогу [домой] <...> на сердце была почти физическая, доходившая до тошноты, тоска <...> казалось, что вот-вот меня вырвет всем тем ужасом...

Так столкновение лицом к лицу с 'голым фактом' освященной общественными институтами жестокости полковника, символом которой становится истязаемое обнаженное тело татарина, приводит к крушению бестелесной, условной, светской любви, обнаружившей свою неспособность обнять действительно «весь мир», включая его теневые стороны. Выводы рассказчика далеки от морального максимализма («Что ж, вы думаете, что я тогда решил, что то, что я видел, было — дурное дело? Ничуть»). Он ограничивается личным выбором (не жениться и не поступать на военную службу), допуская, что полковник знает что-то такое, что оправдывает жестокость<sup>17</sup>.

Духовное прозрение героя отмечено характерными толстовскими чертами, существенно связанными с проблематикой 'тела'. Бал



происходит «в последний день масленицы»; соответственно, порка совершается в первый день Великого поста. Приуроченность событий к религиозному, языческо-христианскому календарю сама по себе уже свидетельствует о важности культовых аспектов рассказа<sup>18</sup>. Для Толстого масленичный бал является манифестацией не карнавальной стихии (в смысле Бахтина), а, напротив, фальшивого веселья и, в случае 'бестелесного' героя, — игнорирования плоти<sup>19</sup>. И, наоборот, откровение об истине, явленной во плоти наказываемого солдата, приходится на время поста, то есть умерщвления плоти, а в широком смысле — время страстей Господних, так что телесное начало носит опять-таки не карнавальный, а аскетически христианский характер.

Этим христианские мотивы эпизода не ограничиваются. Истязаемый все время повторял какие-то слова, которые герой разобрал, лишь когда процессия подошла ближе: «Братцы, помилосердуйте»<sup>20</sup>. В этот момент спутник героя, кузнец<sup>21</sup>, проговорил: «О господи». И именно за 'милосердное битье' набросился полковник с кулаками на мазавшего солдата<sup>22</sup>. Тем самым в сцене, варьирующей Голгофу, полковник демонстрирует свои императорские — кесаревы и николаевские — установки, противопоставленные божескому телу жертвы и состраданию, проявляемому героем, кузнецом и, возможно, слабосильным солдатом. А поскольку татарин в этой конфигурации выступает своего рода заместителем Вареньки, то сцена в целом символизирует вытеснение светской любви любовью к страдающему телу Христову<sup>23</sup>.

Упор, делаемый Толстым на 'естественной, антикультурной обнаженности' истязаемого тела, разумеется, и сам не находится по ту сторону знаковости<sup>24</sup>. Физически обнаженное, семиотически это тело облечено в культурные одежды христианского мифа. Подобно Пьеру Безухову и герою «После бала», Толстому суждено было разрывать «бронзовые одежды» одной культурной конвенции за другой, чтобы принимать очередную расписную матрешку за безусловную и окончательную истину.

Такое замыкание сюжета, вполне в духе позднего Толстого<sup>25</sup>, тонко (и, возможно, с некоторой иронией) подхватывает мотив наивного 'идеализма' героя — его платонизм, неземную доброту и любовь ко всему миру (в том числе к его «врагу» — инженеру Анисимову). Этот идеализм, подорванный, казалось бы, ходом событий, придает психологическую достоверность финальному обращению героя<sup>26</sup>. Толстой как бы говорит, что неземная доброта и любовь, эксплуатируемые языческо-фарисейской официальной культурой, вовсе не бессмысленны и находят естественное место в рамках подлинного христианства.

## Исторические корни

Проведенным анализом броской двухчастной композиции «После бала» и вытекающей из него интерпретацией можно было бы удовлетвориться, если бы не оставляемое ими ощущение черно-белой плакатности, тогда как в этом маленьком шедевре о любви и смерти интуитивно чувствуется более глубокая архетипическая подоплека<sup>27</sup>. Неужели вся изощренная сюжетная рифмовка имеет целью чисто техническое взаимоналожение эпизодов 'войны' и 'мира'? Любовь и насилие — естественная пара, но почему они соотношены здесь столь косвенным, риторическим образом? Если тело татарина замещает и обнажает перед героем Варенькино, то такое разрешение любовного (и сюжетного) напряжения по меньшей мере странно и наталкивает на размышления во фрейдистском или ином архетипическом духе. (И наоборот, если насилие над татаринком спроецировать на эпизод бала, то в какие отношения ставит это полковника к дочери?)

Поучительную параллель к «После бала» образует рассказ «Святая ночь» (см. примеч. 8). Там за бальной сценой влюбленности в молодую графиню следует поездка к цыганам, а затем в публичный дом, где герой теряет невинность с проституткой, как две капли воды похожей на графиню.

«А[lexandre] <...> был поражен не столько красотой этой женщины <...> сколько необыкновенным сходством ее с Графиней. Те же глаза, та же улыбка, только выражение ее было неровное, то слишком робкое, то слишком дерзкое...» набросок кончается резонерским рассуждением о том, что герой и состоящая в бессмысленном светском браке героиня «погибли [для] любви <...> Лучше им век раскаиваться, чем <...> преступной любовью заменить ту, которую они вкусили хоть на одно мгновение».

Сюжетная схема рассказа напоминает «После бала», с той разницей, что посвящение юного героя в таинства плоти проходит целиком в одном и том же плане — любовная завязка разрешается эротической развязкой. Слово «посвящение» здесь вполне уместно<sup>28</sup>, и оно применимо также к «После бала», с его акцентом на познании «чего-то такого», что «они знали», а «я не знал», освоением/осуждением культурных стереотипов, вниманием к культовым праздникам и остранным подачей ритуала экзекуции. Атмосфере сказочной нереальности и приобщения к обрядовым таинствам способствуют в «После бала» такие мотивы, как 'опьянение любовью' и 'бессонная ночь', а также характерная для славянского фольклора фигура кузнеца (служащего герою проводником по незнакомому месту).

Наш акцент на фольклорно-обрядовых обортонах рассказа не случаен и соответствует заданной в названии статьи аналогии с двумя классическими книгами В. Я. Проппа. В «Морфологии сказки» (1928) сюжет русской волшебной сказки был сведен к последовательности из тридцати с лишним постоянных мотивов (функций) — таких, как 'отлучка старших', 'запрет', 'нарушение запрета', 'вредительство', 'отправка героя', 'испытание героя дарителем', 'получение волшебного средства' и т. д. вплоть до 'наказания ложного героя', 'свадьбы героя и героини' и их 'воцарения', венчающих сказку. В духе программно-го для 1920-х гг. формалистического подхода в своей первой работе Пропп принципиально отказался от содержательного истолкования выявленной им грамматики жанра. Но в «Исторических корнях волшебной сказки» [Пропп 1946] он интерпретировал эту мотивную схему, возведя ее к архаическим структурам, отраженным в древних мифах и обрядах (в особенности инициационных, то есть связанных с посвящением в воины молодых членов племени, и свадебных). Аналогичный подход был в дальнейшем развит западными фольклористами, а работа Проппа — непосредственно продолжена его советскими учениками и последователями, в частности Е. М. Мелетинским и его коллегами, установившими центральную роль семейно-свадебной темы в структуре волшебной сказки<sup>29</sup>. Широкое распространение получило в последние десятилетия и подведение архетипических основ под анализ литературных текстов, причем одна из пионерских работ этого направления также принадлежала Проппу<sup>30</sup>.

Итак, приняв аналогию со сказкой всерьез, попробуем в ее свете и с соответствующими фольклористическими источниками в руках<sup>31</sup> прочесть «После бала» заново, чтобы от «морфологии» рассказа перейти к его «историческим корням»<sup>32</sup>.

### *«После бала» как волшебная сказка*

Сходство полковника с Николаем I и подчеркнутая «величественность» и «царственность» Вареньки задают классическую сказочную ситуацию царя и царской дочери на выданье. Претендентом на ее руку выступает герой по имени Иван (Васильевич), причем из двух типов сказочного героя — Ивана-царевича и Иванушки-дурачка — он ближе ко второму. Прежде чем исчезнуть, героиня оставляет ему свою перчатку и перо, в сказочных терминах — перо жар-птицы<sup>33</sup>. Оно не дает ему ни сна, ни покоя, и он отправляется на поиски царевны.

Для этого герою предстоит получить волшебное средство или помощника и перенестись в иное царство. Подобный перенос часто совершается в сказках путем полета, причем иногда с превращением в птицу; наш герой, вдобавок к обладанию пером, чувствует себя «не-

земным существом». В некоторых сказках и более поздних сюжетах с мифологической основой перенос может происходить во сне, чему в «После бала» соответствует ночное время и состояние зачарованности и бессонницы<sup>34</sup>. Переправе на тот свет обычно способствует помощник (он же иногда — даритель), знающий дорогу и способный на дальнейшие услуги, в частности лесное существо по имени «медный лоб», промежуточное между жар-птицей и кузнецом, а нередко и просто кузнец, как в «После бала».

Тридцатое царство представляет потусторонний мир и в то же время владения племени невесты. Это открытое пространство, среди которого располагается дворец царя, — ср. плац около дома полковника. Оно также соотнесено с солнечным мифом, что может проявляться в сиянии глаз (таковы Варенька и ее отец) и в дневном освещении (во время экзекуции «уже было светло»). Подвиги героя часто совершаются при магических звуках флейт и барабанов; то же в «После бала».

В тридцатом царстве герою предстоит жениться на царской дочери, и его действия, являющиеся отражением свадебных обрядов, направлены на завоевание невесты. Герой должен пройти испытания, задаваемые царем или царевной, причем существуют царевны двух типов — действующие заодно с героем и такие, которые держат сторону своего отца и стараются погубить героя. В «После бала» в скрытой форме имеет место второй случай (когда невеста оказывается богатырь-девицей, с которой герою приходится вступить в состязание, а то и в прямой поединок)<sup>35</sup>.

Что же делает Вареньку царевной типа амазонки? Прежде всего, ее внешность — сходство с отцом-воином, высокий рост, худоба, вплоть до костлявости и острых локтей. Ее «отпугивающая» величественность перекликается с «отпугиванием» фольклорного героя богатырь-девицей, а еще одним роковым атрибутом Вареньки является белизна ее платья, перчаток и башмачков — цвет смерти. Далее, перышко соотносит Вареньку с жар-птицей, то есть невестой-вредителем. Наконец, на Вареньке, по крайней мере в глазах героя, были «бронзовые одежды», прекрасно идущие деве-воительнице. С «бронзовым» мотивом согласуется и облик кузнеца, которого фольклор наделяет разнообразными магическими способностями<sup>36</sup>. Для «После бала» особенно существенны связи кузнеца со свадебными обычаями, «где славится кузнец, которого просят сковать венец, перстень, булаву для свадьбы и самое свадьбу», а также с сакральными, жреческо-шаманскими функциями, такими как выковывание языка и голоса [Иванов, Топоров 1974: 88–89].

Герой должен пройти до- и послесвадебные испытания, в которых для него характерна пассивность — за него действуют магические помощники; в «После бала» это кузнец и экзекуторы, оставляющие герою

лишь эмоциональную реакцию на происходящее. Досвадебные испытания включают клеймение героя невестой или иные формы смешения крови вступающих в брак представителей двух разных родов, а также различные трудные задачи, часто представляющие собой вторичную инициацию. Одна из них — задача на способность становиться невидимым (связанная с приобретением героем свойств представителя мертвого царства); ср. кульминационное неузнавание героя полковником.

С другой стороны, герой должен проявить способность к опознанию невесты под любыми личинами: она может быть превращена в животное (например, лягушку или птицу) или облечена в его шкуру (например, в ослиную шкуру или свиной кожанок<sup>37</sup>); ср. также характерные для свадебных обрядов мотивы ряжения и 'мнимых невест', от которых надо отличить настоящую. Здесь возможны параллели с мотивом перчаток и проч., вплоть до бронзовых одежд в «После бала», а также с подменой Вареньки татаринном.

Послесвадебное испытание — это двойная проверка способностей героя — к сексуальному и социальному укрощению невесты. Он должен преодолеть физическое сопротивление женщины (например, попытки задушить его), символизирующее вызов его мужской силе, в частности, преодолеть страх перед *vagina dentata* (то есть перед «женщиной <...> с зубами в промежности», «образным выражением ее могущества, превосходства над мужчиной» [Пронн 1946: 308]). Символическая дефлорация производится не героем, а его помощником, обычно путем истязания царевны тремя сортами прутьев; ср. в «После бала» истязание татарина — двойника героини, вплоть до приказа «Подать свежих шпицрутенов». Социальный аспект укрощения невесты состоит в том, что герой, вступающий в ее род, утверждает свою власть над ней, чем предвещается его воцарение на месте отца невесты, часто сопровождающееся умерщвлением последнего.

Мотивы свадебного насилия<sup>38</sup> близки к фольклорным мотивам битвы. Согласно Г. А. Левинтону, в германском мифе о Сигурде (и в параллельном русском сюжете о женитьбе Святогора) первая встреча героев включает рассечение груди невесты мечом.

Сигурд встречает в лесу стену из щитов (ср. дом с оградой в лесу в русской сказке) и видит за оградой человека в полном вооружении. Сняв с него шлем, Сигурд обнаруживает, что перед ним — женщина. «Она была в броне, а броня сидела так плотно, точно приросла к телу. И вспорол он броню от шейного отверстия книзу...» Разбудив женщину, «Сигурд сказал ей, что слишком долго она спала...». <...> удар мечом является эвфемизмом овладения <...> дефлорации <...> субституирует брак.

[Левинтон 1975а: 84–85]<sup>39</sup>

В «После бала» с этим перекликаются: военный строй, бронзовые одежды и — метафорически — их насильственное рассечение при истязании татарина.

Что касается взаимоотношений невесты с царем, то они могут находиться на грани инцеста. В некоторых сюжетах встречается отец (или брат), пытающийся жениться на дочери, так называемый *lecherous father*<sup>40</sup>. Часто отец царевны выступает соперником героя в испытаниях. В других случаях именно он или родственник ему тотемный предок невесты берет на себя дефлорацию (ср. право первой ночи). Эта фигура предка принимает в сказках облик колдуна, змея, Коцея, с которым первоначально сожительствует царевна и который умерщвляется в ходе испытаний<sup>41</sup>.

Один из вариантов инцестуального соительства царевны с тотемным предком представлен в сюжете 'испуганных туфель'<sup>42</sup>. Девушка исчезает по ночам, а возвращается в разбитых от танцев туфлях; герой выслеживает ее, убивает змея, к которому она ходит, и получает ее в жены. Параллели в толстовском сюжете, тоже построенном вокруг танца героини с отцом, очевидны; отметим также мало заметное обещание кадрили после ужина, «если меня не увезут»<sup>43</sup>.

Сосредоточившись на параллелях между «После бала» и свадебным участком сказочного сюжета (включающим борьбу героя с противниками — вредителем, царевной и царем тридесятого царства), мы до сих пор оставляли почти совсем в стороне второй основной круг мотивов — инициационный. Правда, как отмечал сам Пропп и его последователи, различия между свадебными испытаниями и предшествующими им испытаниями-инициациями, ведущими к приобретению волшебного средства, могут так или иначе комбинироваться, накладываться друг на друга, обмениваться мотивами и атрибутами и т. д. Тем более это относится к литературным текстам и, в частности, к «После бала», бинарная композиция которого не соотносится напрямую со стандартной последовательностью сказочных мотивов. Кратко укажем на ряд инициационных «подтекстов» рассказа.

Процесс инициации<sup>44</sup>, дающий герою право на вступление в брак, состоит в овладении тайным знанием — посвящении в мифы и обычаи племени (ср. настоятельные попытки Ивана Васильевича узнать то, что знают полковник и подобные ему). Такое узнавание обычно совершается при звуках магической музыки, часто флейт; содержит в качестве одного из испытаний запрет сна (ср. бессонницу в «После бала»); включает отравление и сопровождается временным безумием (ср. тошноту и опьянение героя в ходе попыток осмыслить увиденную им порку). Испытуемые подвергаются мучениям и переживают состояние временной смерти (таково состояние героя и истязаемого солдата в «После бала»). Одно из орудий ритуального умерщвления —

«рубашка на смерть» (вспомним рубашку Левина, чуть не срывающую венчание и в более широком смысле являющуюся аналогом перчаток в «После бала»). После возвращения в обыденную жизнь посвященный мог забывать свое имя, не узнавать родителей и т. п. (ср. уход героя «После бала» из армии и светского общества). Посвящение производится дарителем, представляющим в сказке отцов и колдунов племени (в «После бала» этому соответствует последовательная пассивность героя в обоих эпизодах, где действует отец Вареньки)<sup>45</sup>.

Параллели между «После бала» и волшебной сказкой, аккумуляровавшей реликты древних обрядов и мифов, отнюдь не прочитываются однозначно. Для их интерпретации необходимо проанализировать сложные сплетения выявленных архаических ролей в свете структуры данного рассказа и аналогий с другими произведениями Толстого, особенно позднего.

### Язычество и христианство

Архетипическое прочтение зависит прежде всего от того, на какие мотивы — свадебные или инициационные — проецировать порку татарина и как трактовать роли ее участников. При *свадебной* интерпретации получают полное разъяснение вопросы о связи двух частей рассказа и о разрешении любовного импульса первой части во второй. «После бала» предстает как скрытое, но интенсивное воплощение страха перед чувственным телом, дефлорацией, *vagina dentata*.

Осуждение пола, даже в браке, было характерно для позднего Толстого; ср. мнения героя «Крейцеровой сонаты» о браке как узаконенном разврате, об идеальном и свином началах в любви, о необходимости воздержания от секса в браке и вообще о желательности отбить у молодых людей «охоту от женщин» и научить последних «считать <...> высшим положением положение девственницы». Герой рассказа Позднышев вступает в полемику с воззрениями, принятыми в обществе и восходящими к куртуазному рыцарству, и называет современных теоретиков брака «жрецами науки» и «волхвами» (!). Развивая эту языческую метафору, он говорит:

Толкуют о свободе, правах женщин. Это все равно, что людоеды откармливали бы людей пленных на еду и вместе с тем уверяли бы, что они заботятся об их правах и свободе (глава 13).

Согласно Толстому, животная природа пола и условия брака делают супружескую жизнь адом, полным взаимной ненависти и стремления к убийству. Убийством разрешаются коллизии в «Крейцеровой сонате», самоубийством — в «Дьяволе» и «Анне Карениной», сим-

волическим самооскоплением (отрубанием пальца) — в «Отце Сергии»<sup>46</sup>. Приравнивание плотской любви к убийству<sup>47</sup> есть уже в «Анне Карениной», в описании «падения» героини:

[Вронский] чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни. Это тело, лишенное им жизни, была их любовь, первый период их любви <...> Стыд пред духовною наготою своей давил ее и сообщался ему. Но, несмотря на весь ужас убийцы пред телом убитого, надо резать на куски, прятать это тело, надо пользоваться тем, что убийца приобрел убийством. И с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело и тащит, и режет его; так он покрывал поцелуями ее лицо и плечи (II, 11).

Правда, здесь убийство любви усматривается в адюльтере, но уже в «Святочной ночи» развратом был объявлен и брак, не основанный на чистой любви, а в «Крейцеровой сонате» брачная любовь представлена как добровольный взаимный самообман. Неудивительно поэтому, если глубинный смысл «После бала» состоит в отвержении брака и насилия, на котором он основан. Гиперболой брачного насилия (в сказочных терминах — укрощения невесты) и служит жестокий ритуал порки. Его языческая жестокость (ср. слова Позднышева о людоедах) имеет своими обрядовыми соответствиями подлинный каннибализм и ритуальные увечья, наносившиеся в ходе инициации<sup>48</sup>.

В рамках свадебного прочтения полковник играет роль помощника, осуществляющего за героя укрощение невесты, и в то же время особо враждебного герою инцестуального предка-дефлоратора героини типа змея, чем подчеркивается чуждость героя тотемной 'культуре' того николаевского 'племени', в которое ему предстоит вступить. Инцестуальный мотив подкреплен танцем полковника с Варенькой, а его императорский аспект имеет интересные параллели. Так, в «Отце Сергии» Николай I — как полковник на балу! — продолжает ласково улыбаться герою и как бы покровительствует браку (который расстраивается из-за него)<sup>49</sup>.

При другом возможном прочтении «После бала» — *инициационном*<sup>50</sup> — истязаемый татарин замещал бы самого героя<sup>51</sup>, а полковник играл бы роль колдуна или иного старшего предка, руководящего инициацией, в терминах сказки — волшебного испытателя/дарителя. Связь героя с татаринном задана в «После бала» на эмоциональном уровне как сострадание, а на сюжетном — общим мотивом уклонения от военной службы. Сочувствуя татарину, герой как бы постепенно переходит из класса мучителей (куда его помещает связь с полковником и его дочерью) в класс жертв. Медиатором между ними выступает солдат, который неумело бьет жертву, за что и сам подвергается избиению<sup>52</sup>.



При любом прочтении герой не проходит теста. Как посвящаемый в женихи, он отказывается одобрить укрощение и воспользоваться его плодами, то есть жениться на «царевне». Как посвящаемый в воины племени, он не отождествляет себя с жестоким обрядом, ничему не научается (знание о том, что «они знают», остается для него непостижимым) и потому не вступает в военную службу. Подобного рода разрыв с общественными институтами характерен и для других героев позднего Толстого — отца Сергия, Позднышева (переживающего при виде трупа убитой им жены (!) «нравственный переворот»), князя Нехлюдова, Александра I. Поэтому неудача инициации/укрощения для рассказчика — вовсе не поражение; он по-своему выдерживает испытание и торжествует над полковником и его дочерью. Каким образом?

Интересный свет на этот вопрос проливают мотивы ухода в монастырь будущего отца Сергия:

<...> призвание бога выше всех других соображений <...> Поступая в монахи, он показывал, что презирает все то, что казалось столь важным другим и ему самому в то время, как он служил, и становился на такую высоту, с которой он мог сверху вниз смотреть на тех людей, которым он прежде завидовал [то есть на круг своей бывшей невесты и на самого императора].

Герою «После бала» Толстой не приписывает столь тщеславных мотивов, но он дает ему одержать верх над царевной и ее отцом как повествователю. В фабульном же плане основной обращения к Богу становится *новое осмысление* используемых мотивов, особенно сцены истязания. На этом стержневом для всякой структуры моменте стоит задержаться подробнее.

Во-первых, по-новому, «по-толстовски», переосмыслена типичная для архаических сюжетов пассивность героя — как нежелание поддерживать жестокость и насилие, в частности укрощение невесты<sup>53</sup>.

Во-вторых, христианский пересмотр жестокого обычая в какой-то мере опирается на высказываемое в рамках традиционного свадебного обряда восприятие жениха невестой как «погубителя».

В-третьих, имеются фольклорные, то есть языческие, прецеденты и для толстовского уклонения от брака: часто герой, уже пройдя свадебные испытания, скрывается, избегает женитьбы и подлежит розыску и опознанию, каковые, впрочем, осуществляются с успехом и приводят к свадьбе; а в некоторых фольклорных сюжетах — эпических (то есть допускающих трагический исход) — брак может и полностью расстраиваться, что сопровождается утратой сакрального знания<sup>54</sup>.

В-четвертых, в христианском ключе прочитан в «После бала» и самый элемент мучительства<sup>55</sup>, чем осуществляется характерная для исто-

рии культов реформа ритуальных кодов (замена человеческих жертвоприношений животными, животных — символическими и т. п.).

В-пятых, эта трансформация опирается на наличные фольклорно-языческие мотивы: так, произнесение ключевого слова «Господи» возложено на фигуру кузнеца, традиционно облеченную в фольклоре функциями борьбы со змеем (здесь — отцом невесты), а также сакральными и даже поэтическими функциями (что позволяет кузнецу выступить как бы носителем авторской точки зрения)<sup>56</sup>.

Можно указать типологически сходные случаи христианского переосмысления элементов насилия, входящих в состав свадебных и родственных им обрядов. Так, известны славянские обряды битья веткой (розгой, палкой), совершаемые до или после Пасхи (в том числе в последнее воскресенье Великого поста, что ближе к «После бала»)<sup>57</sup>.

\* \* \*

Такова, в общих чертах, стратегия (вероятнее всего, бессознательная), с помощью которой Толстой на протяжении небольшого рассказа символически разыгрывает свой вариант перехода от язычества к христианству. На фоне Серебряного века, с его интересом к пряному синтезу культурных моделей, в особенности языческих и христианских, толстовский «ход» читается как христианский в самом аскетическом смысле слова. Правда, учет декадентского контекста, с одной стороны, и возможных подспудных мотивов, характерных для позднего Толстого, — с другой, позволяет предположить менее благочестивую подоплеку — вынесение на свет и разыгрывание, хотя бы и в ключе морального осуждения, противоречивого комплекса страха перед сексом и насилием и одновременного притяжения к ним<sup>58</sup>. Но ограничимся сказанным.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Жолковский А. К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. М.: Советский писатель, 1992. С. 109–129.

<sup>1</sup> «После бала» обычно ставится в связь с толстовским памфлетом «Николай Палкин», рассказом «За что?» и т. п.

<sup>2</sup> Ср. одно из черновых заглавий: «рассказ о бале и сквозь строй». Образцы традиционного анализа рассказа см.: Жданов 1971; Тростников 1965.

<sup>3</sup> См. о ней: Щеглов 1970.

<sup>4</sup> «Вся жизнь переменялась от одной ночи или скорее утра».

<sup>5</sup> Как показал В. Одинцов [Одинцов 1969], сцена экзекуции (а) дана более прямо и как бы крупным планом — без возвращений к композиционному обрамлению (рассказу престарелого героя о его юности в назидание теперешней молодежи); (б) представлена как однократное действие, развертывающееся перед наблюдателем (в отличие от типовых зарисовок бала в несовершенном виде со значением многократности); и (в) написана более энергичным, «глагольным» стилем.

<sup>6</sup> О варьировании этой схемы в рассказе Зощенко «Дама с цветами» и главе из «Крутого маршрута» Е. Гинзбург («Рай под микроскопом») см. в другой статье наст. издания (с. 369–385); ср. также примеч. 53 о новаторском характере открытой композиции «После бала».

<sup>7</sup> «Не было <...> в нашем университете никаких кружков, никаких теорий».

<sup>8</sup> Он появляется уже в «Детстве» (1852; глава 21 «До мазурки»), где отсутствие у Николеньки порядочных лайковых перчаток и публичное осмеяние бабушкой его старой рваной перчатки кончаются его сближением с Сонечкой, в которую он влюблен, и с обществом в гостиной, в которое он так хочет войти. В последующих главах, «Мазурка» и «После мазурки» (!), тема *перчаток* продолжается, а также фигурируют мотивы угадывания качества партнера, любовного ослепления и увоза героини с бала (существенные для «После бала»).

Еще большее сходство с «После бала» обнаруживает неоконченный рассказ «Святочная ночь» (1853; отмечено в Жданов 1971: 100), где молодой герой также влюблен в красавицу на балу, танцует с ней, как во сне, мазурку и оставляет себе аналогичный сувенир: «Делая одну из фигур, она дала ему свой букет. Сережа вырвал из него веточку и спрятал в перчатку <...> Он остановился на лестнице, вынул оторванную ветку из-за перчатки и <...> прижал ее к губам». Центральное место в рассказе занимает мотив вхождения в светское общество взрослых.

<sup>9</sup> Работая над рассказом, Толстой то опускал, то восстанавливал эпитет «величественная». Интересно, что Жданов, отмечая роль этого слова в сближении двух образов, полагает, что «портрет Вареньки дан однопланово, без теней» [Жданов 1971: 101].

<sup>10</sup> Это, конечно, одна из толстовских семей (типа Ростовых, Болконских, Курагиных), объединенных физическими и психологическими сходствами; Толстой даже думал назвать рассказ «Дочь и отец» или «Отец и дочь». Танец отца с дочерью может читаться как ироническая переработка пары Наташа / старый граф Ростов; ср. Наташино возбуждение в сцене, когда граф танцует Данилу Купора с Марьей Дмитриевной, а также ее пляску с дядюшкой в Отрадном.

<sup>11</sup> Ср. то же в «Святочной ночи»: «Вызванное в его юной душе <...> чувство любви не могло остановиться на одном предмете, оно разливалось на всех и все. Все казались ему такими добрыми, любящими и достойными любви» (см.: Жданов 1971: 100). Ср. феномен «опьяненного сознания», о котором пишет Р. Гастафсон, в частности сопоставляя «После

бала» с чувствами Наташи на ее первом балу и Николая Ростова на смотре войск императором Александром [*Gustafson* 1986: 362]. Особенно интересную параллель к «После бала» образует начало «Отца Сергия» (1898, опубл. 1912), где влюбленность в невесту вырастает из сознательного желания через нее сделаться «своим» в высшем кругу и параллельна его влюбленности в 'отцовскую фигуру' императора Николая I.

<sup>12</sup> Ср. в «Отце Сергии»: «Он был особенно влюблен в этот день и не испытывал ни малейшей чувственности к невесте, напротив, с умилением смотрел на нее как на нечто недостижимое».

<sup>13</sup> Зависимость достоинства человека от покроя сапог занимает герою «Юности» в главе 31, озаглавленной «Comme il faut».

<sup>14</sup> О сюжетных поворотах типа 'перегибание палки' ('overdoing') см.: *Shcheglov, Zholkovsky* 1987: 137.

<sup>15</sup> Очевидно сходство с «Отцом Сергием» и в этом отношении.

<sup>16</sup> Фотографическая метафора тем более уместна, что белое платье героини и другие 'белые' мотивы сменяются здесь черными мундирами солдат.

<sup>17</sup> Это приятие превосходящей силы загадочных условностей напоминает позицию Пьера Безухова в эпизоде с мозаиковым портфелем: «это так нужно» («Война и мир», I, 1, XVIII–XXI).

<sup>18</sup> Действие «Святочной ночи» тоже привязано к церковной дате, а также к жанру рождественского рассказа.

<sup>19</sup> Единственное сколько-нибудь чувственное тело на балу — это тело хозяйки с ее «открытыми старыми [!], пухлыми, белыми плечами и грудью». Тема чувственной подоплеки светских ритуалов в «После бала» явно снята — в отличие, скажем, от «Крейцеровой сонаты».

<sup>20</sup> Эта не совсем правильная форма сродни таким ключевым толстовским выражениям, как «сопрягать/запрягать» Пьера, «пелестрадал» Каренина и «пусти/пропусти» Ивана Ильича. В черновиках Толстой колебался между явным татарским акцентом («бацы мисер») и полной грамматичностью («Помилосердствуйте»), прежде чем выбрать лишь слегка остранный вариант [*Жданов* 1971: 106, 250]. Ср. примеч. 23.

<sup>21</sup> В традиционной трактовке — «человек из народа» (см.: *Тростников* 1965: 257).

<sup>22</sup> Солдат назван «слабосильным» и бьет не так, как другие, которые «не милосердствовали»; руководствуется ли он при этом жалостью, остается неизвестным.

Отметим внутреннюю симметрию всей этой сцены, вторящую бинарности других структур рассказа. В центре располагается истязаемый; с каждой стороны — по солдату, волочащему его за ружье; проход организован двумя шеренгами солдат; герой наблюдает извне — полковник движется по проходу; рядом с героем выделен сочувствующий кузнец, рядом с полковником — мажущий солдат.

<sup>23</sup> Толстой сначала хотел индивидуализировать жертву («дрябленький, худощавенький человечек с серым лицом, черными короткими во-

лосами и вздернутым птичьим носиком и серыми, почти черными губами...»), но остановился на обобщенном образе «оголенного по поясу человека» [Жданов 1971: 104–105] — в соответствии с общегуманистической и специфически христианской темой рассказа (в духе евангельского «Се человек!»).

<sup>24</sup> О семиотических позициях Толстого см.: *Pomorska 1982*.

<sup>25</sup> Конфликт позднего Толстого как писателя и человека с официальной культурой включал и отвержение института брака, в частности его собственного.

<sup>26</sup> В «Отце Сергии» уход героя от света и военной карьеры в монастырь (когда он узнает о связи его невесты с императором Николаем; ср. танец Вареньки с отцом) получает сходную, но более развернутую мотивировку. Будущий отец Сергей хочет везде быть первым, для чего ему сначала нужно жениться, но затем оказывается предпочтительнее постричься в монахи.

<sup>27</sup> В отличие от текстов позднего Толстого, специально посвященных проблеме телесных наказаний («Николай Палкин», «За что?»), а также аналогичных разоблачительных сюжетов у других авторов, например от «Человека на часах» Н. С. Лескова (1887).

<sup>28</sup> В «Святочной ночи» элемент посвящения подчеркнут тем, что как на балу, так и в борделе юный герой действует под руководством старших, сознательно развращающих его, а также общей установкой героя на вхождение в свет.

<sup>29</sup> См.: *Мелетинский, Неклюдов, Новик, Сегал 1969; Байбурин, Левинтон 1972; Левинтон 1970а; Левинтон 1970б; Левинтон 1975а; Левинтон 1970б; Мелетинский 1958; Meletinsky 1970; Новик 1975*.

<sup>30</sup> См. прочтение эдиповских трагедий Софокла в свете данных фольклора в *Пропт 1976*.

<sup>31</sup> Помимо уже названных авторов я буду (с минимальными ссылками) опираться на исследования О. М. Фрейденберг, а также работы: *Елизаренкова, Сыркин 1964; Иванов, Топоров 1974; Thompson 1977*.

<sup>32</sup> Ничего не утверждая о сознательности авторского замысла, отметим превосходное рабочее знакомство Толстого с русским фольклором, в частности со сказками и былинами при составлении «Русских книг для чтения». Хотя его подход к сказкам был сугубо рационалистическим и морализаторским, среди его обработок есть свидетельствующие об интересе к мотивам, существенным для «После бала». Таковы: сказка «Три медведя» (инициационная), «Уж» и «Работник Емельян и пустой барабан» (с чудесными супругами), «Сказка об Иване-дураке и его двух братьях» (с женьбой на царской дочери и воцарением). Забегая вперед, обратим особое внимание на сказку в стихах «Дурень», где мотив побивания плетью возникает (единственный раз в многократно варьируемом рефрене) именно при встрече со свадьбой.

<sup>33</sup> Птичьи черты сказочной невесты связывают ее с иным светом, вредительством, зооморфностью и т. п.

<sup>34</sup> Распространенный способ переноса — зашивание в шкуру животного (соответствующее мотиву проглатывания змеем и обрядам погребения); ср. мотив лайковых перчаток, объединяющий героя с героиней и ее отцом.

<sup>35</sup> Об амбивалентности невесты, ее близости к вредителю, а также о наличии среди новых родственников жениха людоедов пишет целый ряд исследователей.

<sup>36</sup> Ср. также роковое обручение с медной статуей в «Венере Ильской» Мериме.

<sup>37</sup> Последнее происходит именно в тех сказках, где невесте приходится скрываться от эротических преследований отца или брата.

<sup>38</sup> См.: *Елизаренкова, Сыркин 1964: 72* (свадьба как убийство); *Байбурин, Левинтон 1972: 70–71* (обсуждение фаллической и истязательной роли плетки жениха и жезла дружки в свадебном обряде; трактовка брака как насилия над невестой); там же см. ссылки на литературу о свадебном обряде.

<sup>39</sup> Г. А. Левинтон отмечает также существенные для нашего анализа «После бала» связи между обручением Сигурда с Брюнхильдой и получаемыми им уроками сакрального всеведения, а также между расстройством их женитьбы и опаиванием героя «коварной брагой» — вином забвения [*Левинтон 1975a: 85–87*].

Описание обращения с невестой в свадебном обряде может напоминать и иные приемы фольклорного боя, например «былинн[ое] разрыван[ие] [противника] на-полы <...> Такое разрывание пополам вполне осмысленно, если учесть известный сказочный мотив: помощник разрезает невесту героя пополам, очищает ее внутренность от “гадов” и снова составляет и оживляет ее» [*Байбурин, Левинтон 1972: 73*].

<sup>40</sup> Мотив Т 411.1 по фольклористическому указателю Аарне-Томпсона — см.: *Thompson 1977*.

<sup>41</sup> Е. М. Мелетинский отмечает, что мотив инцестуального предка (или старшего брата) более характерен для европейского фольклора, чем для русского [*Мелетинский 1958: 204*]. О сословных противоречиях между женихом и его царственным тестем как о своего рода «экзогамии по вертикали» см.: *Байбурин, Левинтон 1972: 73* (со ссылкой на *Мелетинский 1970*); ср. отчасти аналогичное соотношение между «средним» героем «После бала» и «царственностью» Вареньки и ее отца.

<sup>42</sup> Сюжетный тип АТ 306 по Аарне-Томпсону.

<sup>43</sup> Увоз не осуществляется — в соответствии с ‘благодетельной’ атмосферой бала. Ср., кстати, в «Детстве» раскутывание и закутывание Сонечки Валахиной при ее появлении и увозе с бала (главы 20, 23).

<sup>44</sup> Чаще всего он происходит во владениях Бабы-Яги Костяной Ноги (ср. костлявость героини).

<sup>45</sup> Ср. в «Святочной ночи» подчеркнута активную роль старших в инициации героя как на балу, так и в публичном доме. Ср. также филиппики по адресу светских «волхвов», развращающих молодых людей, в «Крейцеровой сонате».

<sup>46</sup> В то же время отрубание пальца — распространенный вид посвящения и предсвадебного смещения крови.

<sup>47</sup> Универсальная метафора 'брак — бой' широко распространена и в фольклоре; ср. примеч. 39.

<sup>48</sup> Целый комплекс архетипических мотивов «После бала» прояснен у Толстого в неоконченных «Посмертных записках старца Федора Кузмича» (1905, опубл. 1912, полностью 1918).

Так, к обращению в старца Федора Кузмича императора Александра I толкает его реакция на прогон человека сквозь строй, причем он прямо ассоциирует ее с амбивалентным отношением к браку и половому акту: «Еще ужаснее <...> с женою <...> Nous étions censés [мы предполагали] проживать нашу новую lune de miel <медовый месяц! — А.Ж.>, а это был ад в приличных формах <...> убийство красавицы, злой Настасьи <...> вызвало во мне похоть. И я не спал всю ночь <...> мысли об убитой чувственной красавице Настасье и об рассекаемых шпицрутенами телах солдат сливались в одно раздражающее чувство...»

Многие детали совпадают с «После бала»: герой наблюдает прогон сквозь строй впервые, звучат барабан и флейта, выделена спина жертвы и ее «безнадежные подергивания», порют за побег, герой становится «нездоров», готов «признать, что вся <...> жизнь <...> все дурно, и <...> надо <...> все бросить, уйти, исчезнуть», что он и делает, пройдя через состояние квазисмерти — «притворившись больным, умирающим» и подменив свой «труп» телом запоротого солдата. Позднее, уже в качестве старца, он приходит к выводу, что «в этом одном, в приближении к смерти, разумное желание человека <...> освобождение от страстей и соблазнов того духовного начала, которое живет в каждом человеке», а также «что целомудрие лучше брака».

<sup>49</sup> Посредствующим звеном между архаическими обрядами и нравами XIX в. можно считать право первой ночи, упоминаемое Проппом и хорошо известное еще первым зрителям «Женитьбы Фигаро». Кстати, производя истязание не собственноручно, а через солдат, полковник и сам годится в 'пассивные женихи'.

Интересно сравнить заострение критики истеблишмента в «После бала» посредством инцестуального мотива с изображением клана Курагиных в «Войне и мире», который сочетает фамильную общность, признаки инцеста (Элен и Анатолий) и аморализм высшей бюрократии. Варенька представляет собой как бы транспозицию в эту семью Наташи Ростовой, отражая растущий мизантропизм Толстого. Ср., кстати, объективное потворство старого графа Ростова возвращению Наташи Анатолею.

<sup>50</sup> Оно, кстати, естественнее соотносится с непосредственным психологическим содержанием рассказа.

<sup>51</sup> Подобное замещение практиковалось уже в обрядах и сказках (вместо посвящаемого члена племени ритуальному умерщвлению могли подвергаться пленные-рабы, см.: *Пропп 1946: 79*), не говоря о развитой литературе.

<sup>52</sup> Самоотожествление героя с жертвой экзекуции дано напрямую в «Посмертных записках...» (ср. примеч. 48), где оно кристаллизовано в мо-

тиве подмены трупа («Человек этот был я <...> мой двойник <...> известный <...> по <...> сходству со мною. Его шутя называли Александром П»). Дополнительный эффект состоит в том, что герой-рассказчик одновременно воплощает в себе и полковничье-императорскую фигуру: «Я, столько раз разрешавший это наказание <...> Очевидно, меня узнали <...> Главное чувство мое было то, что мне надо было сочувствовать тому, что делалось над этим двойником моим. Если не сочувствовать, то признавать, что делается то, что должно, — и я чувствовал, что я не мог», — совершенно в стиле размышлений в «После бала» о том, «что знал» полковник.

<sup>53</sup> Структурным проявлением этой пассивности является композиционная открытость рассказа, предвосхищающая поэтику новеллы типа хемингуэвской, где кульминацией служит эмоциональный шок героя, а развязка сводится к его 'уходу из этого города' (рассказ «Убийцы»).

<sup>54</sup> Ср. примеч. 39. В том же направлении может работать и распространение на героиню принципа отвержения мнимых невест (см. выше).

<sup>55</sup> Этот элемент был присущ как древнему обряду укрощения, так и обрядам инициации, прямым наследником которых, собственно, и является телесное наказание военнослужащих.

<sup>56</sup> *Иванов, Топоров 1974: 88–90.* Ср. выше о победе героя-рассказчика над полковником в сфере повествования.

<sup>57</sup> Битье парнями девушек (и наоборот) сопровождается словесными формулами, акцентирующими мотивы здоровья и плодородия и употребляемыми также «в свадебном обряде <...> в той его части, когда ведутся приготовления к венчанию (resp. к первой брачной ночи) <...> иногда добавляя “Нехай тебе Бог благословить!” <...> обращает на себя внимание устойчивость языческого смысла обряда и архаичность этого смысла <...> в редких случаях наблюдается его утрата под влиянием христианских евангельских представлений...» (см.: *Толстой 1982: 63, 67*).

<sup>58</sup> Прояснение в «Посмертных записках...» (см. примеч. 48, 52) некоторых архетипических основ комплекса, выраженного в «После бала», простирается до введения таких классических фрейдистских мотивов, как трудные отношения героя с матерью (и еще одной материнской фигурой) и гомосексуальные элементы в его характере: «У меня не было <...> чувства любви к матери <...> Я <...> чувствовал холодность и равнодушие к себе»; «Главн[ая] нян[я] <...> прямоногая женщина, с величественным видом [ср. Вареньку] <...> ко мне относилась <...> раболепно и вместе с тем строго. То она была царицей <...> то вдруг делалась притворяющейся девчонкой»; «Костя [младший брат] в одной рубашке перелез ко мне и начал какую-то веселую игру, состоящую в том, чтобы шлепать друг друга по голому телу», и с ужасом прерываемую воспитателем; «Я если любил в последнее время кого из мужчин, то любил [Аракчеева]», того самого, убийство любовницы которого, Настасьи, связывается у Александра с похотью и наказанием шпицрутенами.



## 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 мужчины<sup>1</sup>. 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 смерти<sup>2</sup>. 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' трупа, 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»<sup>3</sup>. 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 обновления<sup>4</sup>.

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. Гинзбург<sup>5</sup>.

### «Дама с цветами»

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

и абсурдно<sup>6</sup>. 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)<sup>7</sup> отсылают к «Даме с камелиями», «Даме с собачкой», «Бедной Лизе»<sup>8</sup>, тургеневскому «Затишью»<sup>9</sup> 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 Отрадном<sup>10</sup>, 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 колбаса<sup>11</sup>.

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 «нахмурит 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 является<sup>12</sup>. 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»<sup>13</sup>.

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 вкручивал<sup>14</sup>.

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!<sup>15</sup>

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 героев<sup>16</sup> 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»<sup>17</sup> 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 революции<sup>18</sup>.

### «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-латыни<sup>19</sup>.

Доктор обладает также исключительными способностями духовного воздействия. Он становится не только мужем героини, но и ее руководителем в вопросах веры, обращая ее в христианство<sup>20</sup>. 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 детстве<sup>21</sup>. 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 языка<sup>22</sup>.

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 Петра<sup>23</sup>.

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 ээка, а также дать медицинское заключение о происхождении мяса в его котелке. Она едва в состоянии сдержать рвоту — мясо оказывается человеческим, ээк — людоедом. Он убил своего приятеля-ээка (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 начальника 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 людского<sup>24</sup>.

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»<sup>25</sup>, он заверяет ее, что человек может смотреть в лицо фактам: «Да, зверь<sup>26</sup> 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»<sup>27</sup>.

\* \* \*

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 воображения<sup>28</sup>, 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 гармония<sup>29</sup> вызывает о новом раунде деконструирующего подрыва, а затем и иронической постмодернистской ремифологизации<sup>30</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

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

<sup>1</sup> Структурный разбор этого рассказа см.: *Щеглов 1970*.

<sup>2</sup> 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]*.

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

<sup>4</sup> Подробнее об этом см.: *Фрейденберг 1936*.

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

<sup>6</sup> Отмечено К. Чуковским; см.: *Жолковский 1994: 331*.

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

<sup>8</sup> Кстати, у Зощенко есть рассказ и с таким заглавием.

<sup>9</sup> О литературных счетах Зощенко с Тургеневым см.: *Жолковский 2007: 347*.

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

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

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

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

<sup>14</sup> 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 невинных 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».

<sup>15</sup> 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).

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

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

<sup>18</sup> 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 Эвридикe, 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.

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

<sup>20</sup> В результате она получает возможность писать о «настоящем рае, небесном».

<sup>21</sup> Ср. озабоченность детскими воспоминаниями героя «Дамы с цветами».

<sup>22</sup> 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*.

<sup>23</sup> Подробный разбор этого стихотворения см.: *Щеглов 1982*.

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> 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»)*.

<sup>26</sup> Вспомним, кстати, прозвище вохровца, издававшегося над забывчивым Байгильдеевым, — Зверь.

<sup>27</sup> 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 гинзбургского 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 письмоноцу (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.

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

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> 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).

# СЕКРЕТЫ «ЭТОЙ СВИНЬИ МОРЕНА»

## 1

Речь пойдет о сравнительно раннем опыте Мопассана — новелле «*Ce cochon de Morin*» (1882), хорошо известной в русском переводе А. Н. Чеботаревской (далее сокращенно ЭСМ)<sup>1</sup>. История соблазнения героини рассказчиком в ходе извинений, приносимых им за приятеля, пытавшегося насильно овладеть ею в ночном поезде, подана с неподражаемой смесью цинизма и изящества. На первый взгляд тут все просто, но, как часто бывает, простота обманчива.

Начать с заглавия, тонкости которого пропадают в русском переводе. По-русски *свинья* в переносном смысле — неряшливая, прожорливая, грязная, подлая и вообще презренная личность. Но у французского *cochon*, существительного мужского рода, есть и отчетливые сексуальные коннотации<sup>2</sup> — как у русского *кота* и английского *волка* (*wolf*), — у русской *свиньи* (а также *поросенка*, *борова*, *кабана* и т. п.) отсутствующие<sup>3</sup>. Нечего и говорить, сколь уместна эта нотка блудливости в названии рассказа на скабрезную тему, однако переводчик тут совершенно бессилён<sup>4</sup>.

Более существенный секрет состоит в том, что ЭСМ — это в значительной степени рассказ об искусстве слова, вымысла, повествования, то есть не только и не столько о «реальной действительности» — о сексуальной подоплеке нравов, об аморальности журналистов и властей предрежащих, о подкупности добропорядочных граждан, — сколько о текстуально-знаковой стороне событий.

Соблазняя героиню, рассказчик заплетает романтическую историю о своей долгой любви к ней и даже сам начинает в нее верить:

Но я уже *нашелся* <...>:

— Мадемуазель, вот уж год, как я люблю вас! <...> *Верьте или не верьте* — все равно <...>

Она старалась *прочитать правду* в моем взгляде <...> и прошептала:

— Выдумщик!

Я поднял руку и произнес *искренним* тоном (думаю даже, что *говорил вполне искренне*):

— *Клянусь вам, я не лгу <...>*

[Я] *принялся объясняться ей в любви пространно и нежно, пожимая и осыпая поцелуями ее руки <...> Она слушала <...> не зная хорошенько, верить мне или нет. В конце концов я действительно почувствовал волнение и поверил в то, что говорил; я был бледен, задыхался, вздрагивал, а моя рука между тем тихонько обняла ее за талию.*

Возможно, именно этим пассажем вдохновлялся «советский Мопассан» Исаак Бабель, сочиняя аналогичный эпизод своей ультраметалитературной «Справки»:

— Или ты вор?

— Я не вор, а мальчик... <...> Мальчик... — повторил я и *похолодел* от внезапности моей *выдумки <...>*

*Женщина всему поверила, услышав о векселях <...>*

*Церковный староста... Это было украдено у какого-то писателя, выдумка ленивого сердца <...>*

*И я стал молоть о духанчиках <...> вздор, слышанный мной когда-то... Жалость к себе разрывала мне сердце, гибель казалась неотвратимой.*

[Бабель 2006: 210–211]<sup>5</sup>

Эффект «искренней лжи» у обоих авторов, разумеется, вполне рассчитанный, но в ЭСМ есть и невольные неувязки, свидетельствующие о внутренней напряженности повествовательного дизайна, колеблющегося между крайностями «правды» и «вымысла».

Текст ЭСМ обрамлен (правда, только в начале — в конце рамка не замыкается) вопросом внешнего рассказчика, как бы самого автора, ответом на который служит вся новелла, повествуемая ее настоящим протагонистом — Лябарбом. Уже в этом вступлении есть легкое отклонение от «правды»: вопрошающий персонаж представлен там жителем Ля-Рошели, каковым Мопассан не был<sup>6</sup>.

Последующее повествование идет вроде бы от лица Лябарба. Но в действительности глава I, посвященная поездке Морена в Париж и его типовым переживаниям провинциала, включая стержневой эпизод покушения на соседку по купе, написана с точки зрения всеведущего рассказчика, знатока человеческих душ, проникающего во все извивы переживаний персонажа (и отчасти героини) и осведомленного обо всех обстоятельствах дела. Можно было бы предположить, что на другой день Морен поведал о том, что переживал, своему заступни-

ку Лябарбу, но этому мешает расхождение в главе I между повествованием якобы от лица Лябарба, где сообщается, что Морен *обнял/поцеловал* (*embrassa*) героиню, и клятвенным заверением Морена, что он *ни разу не поцеловал ее* (в главе II Лябарб уже без колебаний ссылается на имевший место как минимум *поцелуй* (*baiser*)). Да и вообще глава I читается в основном как типично авторская, панорамно бытописательская, «объективная», а не рассказанная в персонажной маске. Лишь начиная с главы II Лябарб становится реальным рассказчиком.

Вопрос «автора» и ответный рассказ Лябарба задают формат повествования *de origine* — о происхождении популярного в Ля-Рошели выражения, становящегося заглавием рассказа, причем «автор», хотя он и *из Ля-Рошели*, истории Морена, в отличие от остальных жителей этого города, почему-то не знает. Но рассказывает ее Лябарб (как дается понять, хотя впрямую не утверждается) не в той редакции, которая известна рядовым лярошельцам. Они, конечно, знают о скандальной эскападе Морена и дипломатической миссии Лябарба, но навсегда остаются в неведении относительно более успешной аналогичной эскапады Лябарба; как видно из концовки рассказа, ничего не подозревает и муж героини, обретенный ею впоследствии. Таким образом, лейтмотивная заглавная фраза значит одно для узкого круга посвященных (Лябарба, героини, Риве и «автора») и совсем другое для самого Морена и остальных лярошельцев. Это различие очень существенно, поскольку игра правды и вымысла, тайны и огласки, властного наслаждения эксклюзивной информацией и превращения ее в предмет повествования, обращенного к широчайшему читателю, — важнейшие составляющие нарративной структуры ЭСМ.

Согласно комментаторам, рассказ основан на фактах, сообщенных Мопассану неким Шарлем Ляпьером (*Charles Lapierre*)<sup>7</sup> и, значит, правдив еще и в этом смысле. Но в ЭСМ фамилия протагониста, естественно, изменена, и, по-видимому, целенаправленно, если рассмотреть ее в контексте говорящих фамилий других персонажей. Действительно,

- фамилия *Лябарб* (*Labarbe*) букв. *Борода*, соотносима с разговорным значением *старая, всем надоевшая история, анекдот с бородой*<sup>8</sup>;
- за именем *Морен* (*Morin*) может иронически вставать образ мавра (*Maure*, устар. *More*), гротескного порногиганта новеллистической традиции;
- *Риве* (*Rivet*), заклепка, подковный гвоздь, читался бы тогда как некто, к кому протагонист оказывается прикован во время своих походов;
- в фамилии героини, *ездившей в Париж за дипломом учительницы*, Анриетты *Боннель* (*Bonnel*), слышится как *бонна*, то есть *служанка*, в частности при детях, так и вообще все *хорошее*, что в ее случае звучит двусмысленно;

• а фамилия ее будущего мужа, не ведающего о лихом прошлом супруги, — *Бельонкль (Belloncle)* — буквально значит красивый/добрый дядюшка<sup>9</sup>.

Разумеется, эти нюансы звучат — если звучат — лишь намеком, а в переводе вообще пропадают.

## 2

Противопоставление/переплетение «правды» и «словесности» — главный нерв повествования.

Так, одна из ветвей сюжета ЭСМ состоит в том, что

Морена арестовали, *жертва его грубой выходки <...> дала показания (déclaration), [в]ласти составили протокол (l'autorité verbalisa), и он был привлечен к ответственности за оскорбление нравственности в общественном месте.*

Далее, ее дядя подал в суд, но прокурор, друг Лябарба, *соглашался [дело] прекратить, если жалоба будет взята обратно.* Добиваться этого Лябарб с Риве и едут в Мозе.

Дядя *жертвы* оказывается верным подписчиком их газеты, Лябарб указывает ему, а затем и самой Анриетте, *на возможность скандала и на неминуемый ущерб, который причинила бы девушке огласка <...>: никто ведь не поверит, что все ограничилось только поцелуем, и в суде пришлось бы говорить перед <...> людьми, рассказывать публично о печальной сцене в вагоне.*

По возвращении из города тетки героини [о]бсуждение дела длилось недолго. Было решено, что эти славные люди возьмут свою жалобу обратно, а я оставлю пятьсот франков [из тысячи, полученной от Морена для расходов по моему усмотрению] в пользу местных бедняков [то есть в виде взятки-компенсации семье *жертвы*].

Здесь бросаются в глаза сугубо дискурсивные, вербальные — они же часто властные — моменты: *протокол, показания, жалоба, скандал, огласка, ущерб репутации, никто не поверит; рассказывать публично; дело, обсуждение.* Этому вторит преклонение подписчика перед редакторами газеты и их ведущая роль в сфере информации, а аргумент относительно *огласки* попадает в самый фокус сюжета, в котором стратегически важно, кто что знает и что от кого остается тайной.

Будучи подчеркнуто вербальной, *жалоба* может быть отозвана и отзывается — благодаря таким «реальным» факторам, как старое

знакомство Лябарба с прокурором и новое с Анриеттой и ее семьей. В результате *дело* становится недействительным, а с ним — и весь вышеописанный дискурс.

Одним из явно фальшивых звеньев последнего является благовидная фраза о помощи беднякам, за которой скрывается не менее банальный — готовый, даже заезженный — денежный мотив. Не столь очевидна на первый взгляд фальшь описания героини как *жертвы*. Но сразу ощущается его клишированность (ср. еще *оскорбление нравственности в общественном месте*), каковая и становится объектом нарративного внимания и подрыва.

Эпизод в поезде дан с точки зрения Морена, передоверенной Мопассаном Лябарбу, но, как мы помним, с налетом всеведущей объективности. В результате манера героини держаться предстает загадочной — то ли просто жизнерадостной и открытой, то ли кокетливо-завлекающей. Безусловная грубость Морена устраняет подобные сомнения, но только на время, — потому что,

познакомившись с Анриеттой лично и заговори[в] с нею об ее приключении, Лябарб находит, что она ничуть **не казалась смущенной** <...> слушала с таким видом, словно все это ее очень **забавляло** <...> смотрела <...> **прямо в глаза, не смущаясь, не робея**. Я сказал себе: «Ну и бойкая же особа! Становится понятно, почему эта свинья **Морен мог ошибиться**».

Бойкость Анриетты подтверждается всем сюжетом ЭСМ, включая ретроспективный кивок в эпилоге:

— Не узнаете? — спросила она.

Я пробормотал:

— Нет... не узнаю... сударыня.

— Анриетта Боннель.

— Ах!

И я почувствовал, что бледнею.

А она была совершенно спокойна и улыбалась, поглядывая на меня<sup>10</sup>.

Кстати, двусмысленности ее поведения в вагоне, — по-видимому, все-таки истолкованного Мореном неправильно, — зеркально вторит непонятность его действий для нее:

Я испугалась <...> [а потом] очень пожалела о том, что закричала <...> [Э] тот болван набросился на меня, словно иступленный, не сказав ни слова <...> Я даже не знала, что ему от меня нужно.

Это, конечно, не значит, что если бы она поняла Морена правильно, то отдалась бы ему, но оставляет хотя бы теоретическую возмож-

ность и такой интерпретации, главное же, акцентирует неотделимость фактов от их прочтения. Не последнюю роль в этом играет, конечно, преувеличенная невербальность Морена, примечательная в контексте столь метасловесного рассказа.

Особенно детально взаимодействие реальных и вербальных мотивов разработано в линии Лябарба, по профессии журналиста, а в дальнейшем политика. Из приведенного в начале данной статьи фрагмента хорошо видно, что словесная риторика соблазнения органично совмещается у него с физической — пожиманием рук, поцелуями и объятиями; так же построены и другие любовные сцены.

Непосредственные, временами грубые, приставания Лябарба вроде бы неуместны, ибо уподобляют неотразимого соблазнителя неудачнику Морену. Но это не недоразумение, а последовательно проведенная в рассказе тема двойничества столь разных претендентов на прелести Анриетты. Хотя Лябарб и называет Морена *свиньей* и говорит ему, что *[т]ак себя не ведут*, первая же встреча с Анриеттой заставляет его почувствовать некое амбивалентное самоотжествление с Мореном, охотно педалируемое им в повествовании.

Нам открыла красивая девушка <...> Я тихонько сказал Риве:

— Черт возьми, я начинаю понимать Морена! <...>

— [В]ы должны признать, что он заслуживает извинения: невозможно же <...> находиться наедине с такой красивой девушкой, как вы, не испытывая совершенно законного желания поцеловать ее <...>

— [А] если бы я вас поцеловал сейчас? <...>

Не успела она отстраниться, как я вплеп ей в щеку звонкий поцелуй. Она отскочила в сторону, но было уже поздно. Затем сказала:

— Ну, вы тоже [то есть как Морен!] не стесняетесь! <...>

— Ах, мадемуазель, я лично от души желаю *предстать перед судом по тому же делу, что и Морен*. <...> [В]ы одна из самых красивых женщин <...> для меня стало бы патентом <...> то обстоятельство, что я пытался вас *взять силой* <...>

В конце концов она *вырвалась красная и оскорбленная*.

— Вы *грубиян*, сударь <...>

— *Клянусь* вам, я не лгу [ср. реплику Морена: «[Я] ни разу не поцеловал ее <...> *Клянусь* тебе!«].

Разумеется, Лябарб — не Морен:

— Ну, хорошо, а *если бы я вас поцеловал сейчас*, что бы вы сделали?

Она <...> *смирла* меня взглядом с головы до ног, затем сказала *спокойно*:

— О, вы, это — другое дело!

Я хорошо знал, черт побери, что это *другое дело*, так как меня во всей округе звали не иначе, как «красавец Лябарб» <...>

— Почему же? <...>

— Потому что *вы не так глупы*, как он <...> И *не так безобразны*.

С признания Анриеттой фундаментальных отличий Лябарба от Морена и начинается их роман, причем дело не только в физических данных, но и в том, что Лябарб *не так глуп*, то есть наделен столь важным в мире ЭСМ даром речи. Если Морен не находит ничего лучшего, как молча наброситься на даму, Лябарб, не отказываясь от прямых действий, подкрепляет их энергичными словесными акциями. Главное место среди них занимает, конечно, подчеркнуто вербальная (ибо вымышленная) история его давних вздыханий по героине, приносящая ему успех. А вершиной этой литературной линии становится почтенный со времен Данте мотив «любви как чтения», вплетаемый Лябарбом-рассказчиком в изложение кульминационного эпизода, чтобы подменить долгожданную эротическую сцену традиционной метафорой:

Наугад я повернул ручку одной из дверей. Открыл, вошел <...> тихонько запер дверь на задвижку и, подойдя к ней на цыпочках, сказал:

— Я забыл попросить вас, мадемуазель, дать мне что-нибудь *почитать*.

Она отбивалась, но вскоре я *открыл книгу, которую искал*. Не скажу ее *заглавия*. То был поистине самый чудный роман и самая божественная поэма. Едва я *перевернул первую страницу*, она *предоставила мне читать* сколько угодно; я *перелистал* столько глав, что наши свечи совсем догорели<sup>11</sup>.

Вербальным подвигам Лябарба противостоит, однако, не полная бессловесность Морена, а его, так сказать, неумение работать со словесными ресурсами. Морен отнюдь не чурается символических ценностей, культурных мифологем и литературных клише; напротив, в своей нацеленности на красавицу Анриетту он тоже вдохновляется подобным репертуаром. Однако он не столько владеет, сколько рабски и бестолково руководствуется им, не находя своевременных и адекватных выражений. Его молчаливая акция возникает на гребне мутного потока романических штампов, теснящихся в его голове.

— Ты знаешь, что значит для провинциального торговца провести две недели в Париже <...> [М]имолетные знакомства с женщинами, *непрерывное возбуждение ума* <...> Ничего уже не видят, кроме



танцовщиц в трико <...> а между тем нельзя <...> приходится уезжать <...> с непреодолимой жаждой поцелуев, которые только пощекотали вам губы.

Морен находился именно в таком состоянии <...> [и] вдруг остановился, как вкопанный, при виде молодой женщины <...>

— Черт возьми, какая красавица! <...>

[Э]то была белокурая, рослая, со смелыми манерами молодая особа <...>

[Т]ысячи *предположений*, тысячи *планов* мелькали в его голове. Он *говорил* себе: «Столько ходит *рассказов* о приключениях на железных дорогах <...> Быть может, достаточно только быть смелым. Ведь и: “Дерзайте, дерзайте, всегда дерзайте”? <...> О! Если бы <...> можно было *читать в чужой душе!* <...> А ведь ей было бы достаточно *сделать* всего лишь *движение*, *намекнув*, что она только и ждет <...>» <...>

И он принялся *строить планы* <...> Он *представлял себе* начало знакомства в *рыцарском духе*: <...> *живой, любезный разговор*, который закончится *объяснением*, а оно, в свою очередь... тем самым <...>

Морен вздрогнул. *Сомнений* быть не могло, [ее] улыбка <...> была тем <...> *желанным знаком*, которого он так долго ждал. Эта улыбка *означала*: «До чего вы глупы <...> если торчите, как пень, на своем месте со вчерашнего вечера» <...>

[О]н растерянно *подыскивал подходящую фразу*, старался *придумать подходящий комплимент* или хоть *несколько слов*, все равно каких. Но ничего *не находил*, ровно ничего. Тогда, с дерзостью труса, он подумал: «Будь что будет — рискну». И вдруг, *не говоря ни слова*, ринулся вперед, простирая руки и алчно выпятив губы, схватил ее в объятия.

Легко видеть, что Морен ведет себя не как бессмысленное животное (*скотина, свинья*), а, наоборот, как жалкий *продукт* определенной массовой *культуры*, не уверенный в источнике пришедшей ему на ум цитаты, а главное, неспособный вербализовать диктуемые ему этой культурой куртуазные намерения. На красоту Анриетты и ее смелые манеры он реагирует точно так же, как впоследствии Лябарб, и амурные мифологемы, вертящиеся в его голове, вполне сродни выдуманной роковой страсти Лябарба и его метафорическому чтению любовного романа<sup>12</sup>. В случае Морена весь этот кластер мотивов, напоминающих ситуацию Эммы Бовари, проведен верным учеником Флобера в гротескно-фарсовом ключе, а в случае Лябарба — в игриво-триумфальном. Мелодия исполнена в двух разных ладах, но это одна и та же мелодия<sup>13</sup>. Лябарб с блеском доводит до победного конца дело,

бездарно начатое и позорно проваленное Мореном<sup>14</sup>. Кстати, начальный эпизод с Мореном и его последующее муссирование ходу сюжета, по-видимому, играют роль подспудного стимула в разжигании половых appetitов красавца Лябарба и бойкой Анриетты.

## 3

Важнейший уровень нарратива образуют в ЭСМ перипетии лейтмотивного оборота. Выражение *эта свинья Морен* появляется уже в заглавии, служит завязкой повествования, проходит через весь рассказ и венчает заключительный абзац. При этом по ходу дела оно вкладывается в уста различным персонажам и поворачивается разными смысловыми и силовыми сторонами, претерпевая существенные метаморфозы<sup>15</sup>.

Всего оно повторяется в тексте, дословно или приблизительно, два с лишним десятка раз:

- Появляется оно уже в заглавии и рамочном обмене репликами (5 раз).

- Затем в гл. II Морена в лицо называет *свиньей* Лябарб, и у Морена дома это произносит как нечто само собой разумеющееся жена Морена и повторяет Лябарб (3 раза).

- В начале визита к родственникам Анриетты Лябарб, увидев, какая она красotka, говорит Риве, что начинает *понимать Морена*, а потом тот шепчет ему на ухо весь оборот, добавляя к нему — пока что невинно — слова *уладить дело (arranger l'affaire)*, которым предстоит стать устойчивой частью оборота и обогатить его смысл; вскоре Лябарб в своем повествовании приписывает их Риве как очевидную мотивировку его готовности задержаться в Мозе — *желание вызволить из беды эту свинью... (le désir de tirer d'affaire ce cochon...)* (2 раза).

- Далее сам Лябарб мысленно употребляет этот оборот, проявляя понимание точки зрения Морена на доступность Анриетты и намечая тему двойничества с Мореном; Лябарб даже заявляет Анриетте, что готов предстать *перед судом, по тому же делу (la même cause)*, что Морен, а затем уверяет ее, что до Морена ему нет никакого дела, ибо он явился к ней лишь *под предлогом уладить дело этой скотины Морена*, а в действительности — из возвышенной любви к ней (3 раза).

Ирония в последней реплике двойная: Лябарб, с одной стороны, привирает, а с другой, практически выдает сокровенный смысл сюжета, в котором он, напротив, под благовидным, а не низменным, предлогом (вызволения Морена и спасения репутации Анриетты)

совершает коварное, а не благородное, тайное соблазнение девицы, недоизнасилованной Мореном (на которого, однако, падает весь позор).

Постепенно дело доходит до поцелуев, прерываемых появлением Риве с язвительным вопросом на устах: «*Так-то ты улаживаешь дело этой свиньи Морена?*», закрепляющим за конструкцией с глаголом *уладить* теперь уже вдвойне скабресный смысл (1 раз).

В главе III это переосмысление поддерживается еще тремя репликами Риве, который ночью застаёт Лябарба на пути из спальни героини, а утром заходит к нему сразу после ее ухода (в его голосе слышится ревнивое раздражение), после чего днем он злобно отказывает Лябарбу в просьбе остаться еще на одну ночь (*С меня вполне достаточно дела этой свиньи Морена*), тогда как Лябарб охотно согласился бы улаживать это дело всю жизнь и на обратном пути в сердцах называет скотиной уже Риве (4 раза)<sup>16</sup>.

По возвращении в Ля-Рошель сакраментальную фразу об улаживании выкрикивает толпа, ожидающая их у дверей редакции, не догадываясь о ее двусмысленности и провоцируя Риве на иронический ответ: *Да, все уладилось благодаря Лябарбу (Oui, c'est fait, grâce à Labarbe)* (2 раза).

Посетив заболевшего от переживаний Морена, Лябарб успокаивает его: *Все улажено* (1 раз).

Затем повествование переходит из собственно *narratio* в ретроспективный модус подведения итогов: в округе Морена называют *свиньей* и всячески вышучивают его свиную природу, он реагирует болезненно (в частности, на ядовитые вопросы при поедании *окорока (jambon)*: — *Это не твой?*) и преждевременно умирает (3 раза).

Десяток с лишним лет спустя Лябарб, уже кандидат в депутаты парламента, оказывается в доме героини, ныне пышнотелой замужней дамы<sup>17</sup>, она напоминает ему об их давнишнем приключении, а ее муж благодарит его за его безупречное поведение *в деле... <...> Он запнулся, а затем прибавил, понизив голос, точно произнося непристойность: — ... в деле этой свиньи Морена* (1 раз).

Мсье Бельонкль, появляющийся в сюжете исключительно ради этой реплики, окончательно впечатывает в него как избирательность владения его тайнами, так и тщательно выстроенную двойную двусмысленность уже изначально двусмысленного оборота.

Уточним характер этой двусмысленности. Перед нами типичный случай намеренной недоговоренности, принятой в высказываниях на табуированные, в частности сексуальные темы, то есть соответствующий тип тропа — эвфемизм. В ЭСМ эвфемистичными являются уже и простые упоминания о *деле* Морена, без указания на его

конкретные обстоятельства, каковые, однако, все время подразумеваются, поскольку суть дела была уже описана (а по-французски они еще и активизируются амурными обертонами слов *cochon* и *affaire*). Эвфемистичность — и, значит, фигуральность, переносность — речи удваивается, когда под *улаживанием дела Морена* начинает пониматься не столько жалкое донжуанство Морена, сколько победоносное Лябарба, хвастливо им живописуемое и таким образом отливаемое в словесную бронзу.

Сочетание эвфемистической переносности лейтмотивного оборота с навязчивой до абсурда повторностью способствует его превращению в некий полубесмысленный словесный сгусток, своего рода междометие, ругательство, ритуальное заклинание. А родство эвфемизма с литотой и синекдохой — тропами, подменяющими нечто крупное, значительное, мощное чем-то меньшим, скромным, безопасным, — придает ему эмблематический характер, делаю его компактной «мелочью», воплощающей целое, идеально подходящей на роль заглавной детали новеллы.

Литературные и фольклорные тексты на эротические темы избилуют подобного рода эвфемизмами, так что в пространных иллюстрациях нет надобности<sup>18</sup>. Интереснее привести аналогичные случаи замещения не непристойных, а иных запретных смыслов, основанные на той же технике рефренного повторения, казалось бы, невинных выражений, сквозь которые просвечивает скрытое содержание и которые обретают в результате статус магических заклинаний.

Классический пример — знаменитая речь Марка Антония в «Юлии Цезаре» Шекспира (III, 2), в которой он многообразно варьирует, применительно к своим оппонентам Бруту и Кассию, оборот *honourable men*, начиная каждый раз с притворного согласия с ними, но постепенно подводя слушателей к противоположному мнению. Этот оборот проходит в тексте десяток раз, то с буквальными повторами, то с риторическими вариациями, и в заключение произносится одним из переубежденных Марком Антонием слушателей. В нижеследующем переводе М. А. Зенкевича слово *honourable* передано тремя почти точными синонимами (*благородный, достойный, достойнейший*), а в оригинале оно вообще всегда одно и то же.

#### АНТОНИЙ

Не восхвалять я Цезаря пришел <...>  
 Здесь с разрешенья Брута и других, —  
 А Брут ведь благородный человек,  
 И те, другие, тоже благородны <...>  
 Но Брут назвал его властолюбивым,  
 А Брут весьма достойный человек <...>

Но Брут назвал его властолюбивым,  
А Брут весьма **достойный человек** <...>  
Но Брут назвал его властолюбивым,  
А Брут весьма **достойный человек**.  
**Что Брут сказал, я не опровергаю,**  
Но то, что знаю, **высказать хочу** <...>  
**Обидел бы** я Кассия и Брута,  
А ведь они **достойнейшие люди**.  
**Я не обижу** их, скорей **обижу**  
Покойного, себя **обижу**, вас,  
Но не таких **достойнейших людей** <...> .  
Боюсь обидеть тех **людей достойных**,  
Что Цезаря кинжалами сразили.

ЧЕТВЕРТЫЙ ГРАЖДАНИН  
**Достойных!** Нет, предатели они.

[Шекспир 1959: 278–280]

С точки зрения тропики переосмысление лейтмотивного оборота дает здесь не столько эвфемизм, сколько иронию: смысл обращается в свою противоположность. Но родство с мопассановской техникой в ЭСМ не вызывает сомнений. Характерно, что и у Шекспира оно мотивировано своего рода цензурным — властным — запретом на прямое высказывание. Прежде чем предоставить Марку Антонию слово, пришедшие к власти убийцы Цезаря ставят условие, чтобы он не говорил о них плохо, хотя может говорить хорошо о Цезаре (III, 1):

БРУТ  
Итак, возьми прах Цезаря, Антоний.  
В надгробной речи **нас не порицай**.  
Но Цезарю **воздай хвалу** как должно,  
**Сказав, что это разрешили мы;**  
**А иначе ты будешь отстранен**  
От похорон <...>

АНТОНИЙ  
**Быть по сему.**  
[Шекспир 1959: 273]

Марк Антоний соглашается и формально — по-эзоповски полагаясь на власть слова — держит обещание, несколько раз подчеркивая, что не хочет спорить с *достойнейшими людьми* (см. такие его слова, как *не восхвалять, не опровергаю, обидел бы, не обижу*).

Второй, не менее хрестоматийный, пример — тоже из пьесы, на этот раз не трагедии, а комедии, причем более близкой Мопассану и по времени, и по языку, ибо французской. Это диалог хитроумного Скапена с его скупым хозяином Жеронтом в мольеровских «Плутнях Скапена» (действ. II, явл. XI) о необходимости заплатить выкуп за его сына Леандра, якобы увезенного турками на галеру. Лейтмотивной становится фраза: *Эта галера* и ее расширенный вариант: *Кой черт понес его на эту галеру?*, выражающий нежелание скупца расстаться с суммой в 500 экю, назначенной Скапеном, выдумавшим всю эту историю. Вот ключевые моменты диалога (в переводе Н. Дарузес):

Скапен. Сударь <...> Ваш сын <...> [Мы] пошли прогуляться на пристань <...> и, между прочим, *понравилась нам одна отлично оснащенная турецкая галера*. Вдруг молодой турок приятной наружности *приглашает нас на эту галеру* <...> Он нас принимает очень вежливо <...> Пока мы угощались, *турок вывел галеру в море*, а когда отплыли подальше от пристани, посадил меня в лодку и велел вам сказать, что если не пришлете ему со мной *пятистот экю* сей же час, то он увезет вашего сына в Алжир.

Ж. Черт знает что! *Пятьсот экю?* Ах он, разбойник! <...>

С. Теперь вам, сударь, надо скорей думать, как спасти от рабских цепей сына, которого вы так нежно любите.

Ж. *Кой черт понес его на эту галеру?* <...> Беги <...> скажи этому турку, что я подам на него в суд.

С. Помилуйте, какой же суд в открытом море?

Ж. *Кой черт понес его на эту галеру?* <...> Ступай к этому турку и скажи ему, чтобы он вернул мне сына, а *ты останешься у него заложником, пока я не соберу денег*.

С. <...> Неужели турок, по-вашему, до того глуп, что примет такого бедняка вместо вашего сына?

Ж. *Кой черт понес его на эту галеру?* <...> Так ты говоришь, он требует...

С. *Пятьсот экю*.

Ж. *Пятьсот экю!* Да есть ли у него совесть?

С. Ну, какая уж там совесть у турка!

Ж. Да знает ли он, что такое *пятьсот экю?* <...> *Кой черт понес его на эту галеру?*

С. <...> Ради бога, поторопитесь, сударь!

Ж. На, вот тебе *ключи от моего шкафа* <...> Возьми там *все старье* из большой корзины и *продай* его ветошнику, а потом ступай и *выкупи* моего сына.

С. <...> Да мне и *ста франков* за это не дадут <...>

Ж. *Кой черт понес его на эту галеру?*

С. <...> *Бросьте вы эту галеру, подумайте лучше <...> как бы вам совсем не потерять сына <...>*

Ж. *Постой, Скапен, я схожу за деньгами <...> Так ты сказал, четыреста экю?*

С. *Пятьсот, сударь.*

Ж. *Пятьсот экю! <...> Кой черт понес его на эту галеру? <...> Неужели другого места для прогулки не нашлось? <...> Проклятая галера!*

С. *(в сторону).* Далась же ему *эта галера!*

Ж. <...> *Ведь я только что получил ровно пятьсот экю золотом. Вот уж никак не ожидал, что их у меня так скоро отберут! (Протягивает Скапену кошелек, но тут же крепко зажимает его в кулаке и отводит руку, которую Скапен напрасно старается поймать.) Вот тебе, ступай и выкупи моего сына <...> А все-таки скажи этому турку... <...> что он отнимает у меня пятьсот экю, не имея на то никакого права... <...> Что, будь моя воля, я бы их никогда ему не дал. <...> (кладет кошелек в карман и уходит). Так ступай же скорей и выкупи сына <...>*

С. *А где же деньги?*

Ж. *Разве я тебе не отдал?*

С. *Да нет же, вы их опять положили в карман.*

Ж. *Кой черт понес его на эту галеру? Проклятая галера! <...>*

С. *(один).* Ишь ты, как ему жалко с деньгами расставаться!

[Мольер 1972: 535–538]

Галера фигурирует в этой сцене 15 раз, из них сначала четырежды в речах Скапена: трижды в позитивном ключе — как понравившаяся Скапену и Леандру, а затем один раз — как предательски выведенная турками в море. Далее следуют 9 возмущенных упоминаний о ней Жеронта (*Кой черт...! Проклятая...!*), причем она все более систематически связывается с подлежащей уплате суммой выкупа, какую Жеронт всячески старается не уплатить или преуменьшить. Дважды эта серия перебивается Скапеном, советующим забыть о галере, а завершается эпизод моралью, произносимой Скапеном и формулирующей его суть: «проклятия в адрес галеры = нежелание платить»<sup>19</sup>.

Параллели с ЭСМ очевидны, стоит подчеркнуть, пожалуй, лишь одну, настолько бросающуюся в глаза, что она может пройти незамеченной. В обоих случаях рассказ ведется / сцена режиссируется персонажем с чертами трикстера, во многом (или целиком) полагающимся в борьбе с властными фигурами на силу выдумки и слова. Разумеется, манипулятором выступает и Марк Антоний, но его эзоповская роль в значительной мере вынужденная, тогда как Скапен и Лябарб пускаются на хитрости по более или менее профессиональной (Лябарб —

газетчик, Скапен — комедийный плут) артистической склонности к неукротимому вымыслу и словесной манипуляции жизнью.

## 4

В ЭСМ иногда отмечают традиционный характер его фабулы<sup>20</sup>. Действительно, фабульное родство с европейской — итальянской и французской — новеллой эпохи Возрождения представляется несомненным. Практически для каждого сюжетного хода и положения ЭСМ можно указать прототипические параллели из ее мотивного репертуара.

Обзор свыше пятисот соответствующих текстов<sup>21</sup> дает набор из немногим меньше сотни сюжетов, образующих естественный сюжетный фон к мопассановскому рассказу. Существенны как фундаментальные фабульные сходства, так и характерные повествовательные различия.

Как видно из намеченного выше разбора ЭСМ, его фабулу составляют следующие типовые ситуации и ходы:

сексуальная смелость женщины — приставание к ней — бессловесность и глупость претендента — попытка изнасилования — публичный позор — судебный иск — угроза наказания — меры по его отзыву — опасность разглашения для женщины — шаги к примирению сторон — попытки соблазнения женщины вторым претендентом — двойничество претендентов — благовидные предлоги (помощь другу, давняя любовь) — выдумка — объяснение в давней любви — отлучка родительской фигуры (тетки) — ночные передвижения претендента по дому соблазняемой женщины — успех соблазнения — его книжный аспект — степень его секретности — примирение сторон — денежная компенсация — публичный позор, болезнь и смерть первого претендента (наильника) — хвастовство второго претендента (рассказчика) — счастливая дальнейшая жизнь соблазненной — неведение третьего претендента (ее супруга) — систематическое обыгрывание лейтмотивных словечек-эвфемизмов.

Все эти мотивы богато представлены в новеллистическом корпусе эпохи Возрождения, причем многочисленны как парадигматические варианты каждого из них, так и синтагматические цепочки их устойчивых сочетаний.

Например, повышенная сексуальность женщины выступает в таких вариантах, как: неудовлетворенность жены половой жизнью в браке, недовольство размерами половых органов мужа, самостоятельное инициирование внебрачного секса, половая связь с физи-



чески гротескным, «недостойным», партнером (мавром, конюхом, уродом), связь с несколькими партнерами и т. д. При этом каждый вариант имеет свои подварианты, например, несколько партнеров могут заводиться последовательно или параллельно, а если параллельно, то приниматься в разное время или в течение одной ночи и даже в одно и то же время в одной и той же постели.

Двойничество может принимать вид простого дублирования сексуальной роли, переодевания одного партнера в другого, реального сходства, смены одного любовника другим (а иногда возвращения прежнего и отказа второму), явления мужа к собственной жене под маской любовника, благородного уступания женщины ее партнером (мужем, любовником) другому (другу, мужу) или отказа стать ее любовником.

Приставания к женщине могут быть однократными и настойчиво многократными, красноречивыми и бессловесными, физически грубыми вплоть до насилия, отвергаемыми для приличия или всерьез или встречаемыми благосклонно, в том числе в молчании с обеих сторон. Таким образом, молчание может быть признаком как глупости и грубости, так и полного взаимопонимания партнеров, включая такой экзотический вариант, как притворная немота садовника, нанимающегося в женский монастырь и вскоре сексуально обслуживающего всех монахинь и настоятельницу, поскольку его предполагаемая немота должна гарантировать тайну.

Связь немоты с тайной — пример хорошо мотивированной синтагматической конструкции. Такие органичные сцепления могут включать и по несколько мотивов. Так, соблазнение под благовидным предлогом требует выдумки и сохранения тайны, часто использует лейтмотивный словесный мотив, а в случае разглашения ведет к наказанию, иногда жестокому, но может кончаться и примирением сторон, в частности сделкой, выкупом или браком.

Перечислять все элементарные фабульные мотивы, все типовые случаи их варьирования и нанизывания здесь нет ни места, ни надобности. Попытаемся осмыслить сюжет ЭСМ в свете этой традиции, поскольку при всей очевидности опоры на нее несомненны отличия. Не говоря о реалистическом переносе в обстановку современной Мопассану французской провинции и соответственной замене священнослужителей, сеньоров, крестьян и монахинь газетчиками, буржуа, юристами и учительницей, меняются и повествовательные стратегии в использовании готового фабульного репертуара. При этом в одних отношениях сюжет, так сказать, смягчается, а в других заостряется.

Смягчается он везде, где ренессансная традиция груба и жестока. Морен может переключаться по имени и отчасти по поведению с ее маврами и конюхами, но переключка эта, во-первых, всего лишь (и то

предположительно) словесная, а во-вторых, до реального изнасилования, которое в новеллах может быть жестоким и повторным, дело не доходит. Более того, наказанию Морен в дальнейшем подвергается лишь моральному (жалоба отзывается), тогда как традиционный репертуар включает изощренные физические увечья, кастрацию на месте, сжигание преступника (а иногда и целого греховного монастыря) или иную смерть. Тем не менее даже после улаживания дела Морен чахнет и, правда, лишь два года спустя преждевременно умирает, как это бывает в традиционных сюжетах.

Смягчено и двойническое соперничество Лябарба и Морена. Оно не заявлено прямо, а лишь с вероятностью прочитывается на глубинном уровне. Оно рассредоточено во времени и щадящим образом остается тайной для неудачливого претендента. Тем не менее на фоне традиции успех Лябарба выглядит именно как обретение раскрепощенной Анриеттой более подходящего (красивого, вербального) партнера и таким образом удовлетворение ею своих сексуальных потребностей.

Что касается тайны/огласки, то любовная связь Лябарба с Анриеттой держится в тайне от всех, кроме Риве, условного автора и читателей рассказа. В причастности Риве к этой тайне можно видеть ослабленный вариант сюжетов, в которых партнеры одной женщины делятся такими секретами (или узнают их вопреки стараниям соперника), что может приводить и к готовности/необходимости делиться и благосклонностью женщины или, напротив, к отказу женщины, оскорбленной выдачей интимной тайны, продолжать любовные свидания с одним или обоими партнерами. Риве отведена полугомическая роль конфидента-завистника, своего рода потенциального соперника главного героя. В русле множества аналогичных сюжетов находится также непосвященность мужа Анриетты, но и она решительно приглушена. Поскольку их брак наступает много позже остальных повествуемых событий, постольку вольность ее поведения не поднимается до уровня адюльтера, тогда как в большинстве традиционных сюжетов измены совершаются при краткой отлучке уже имеющегося мужа или даже искусно устраиваются в его присутствии.

Ночные поиски Лябарбом спальни Анриетты увенчиваются успехом без особых трудностей, каковые иногда возникают в ренессансных сюжетах, где возможны ошибки, перепутывание комнат, попадание в постель другой женщины (служанки, жены). Расположение комнат иногда заранее выдается женщиной ожидаемому партнеру, причем один партнер может быть подменен другим, который пользуется этой топографической информацией. Есть и сюжеты с тайными ходами, а также соседскими домами, в ходе перемещения по которым муж/жена/любовник оказываются в нужном месте/постели быстрее своих противников. ЭСМ лишь слегка, но вполне четко намекает

на весь этот топос: Лябарб готовит объяснения дядюшке Анриетты на случай, если попадет к нему в спальню, а также вынужден отвечать на ревнивый вопрос Риве, застающего его в коридоре<sup>22</sup>.

## 5

Кратко остановимся на разработке в ЭСМ двух важных мотивных комплексов: соблазнении под благовидным предлогом и словесной игры.

Благовидные предлоги фигурируют в большом количестве традиционных сюжетов. Целую группу образуют кощунственные уверения монахов, что секс с ними послужит священным целям: загонянию дьявола (= фаллоса) в ад (вариант: водворению папы в Рим) или взиманию особого церковного сбора натурой; аналогична хитрость неверной жены, встречающейся с любовником под ложным предлогом однодневного паломничества. Менее кощунственный и очень распространенный благовидный предлог — выдача секса за лечебную процедуру, а в одном случае — за волшебное превращение жены на дневное время в рабочую лошадь, завершающееся приставлением ей хвоста (= фаллоса любовника). Исцеление сексом погранично и хорошо сочетается с ситуациями сексуального пренебрежения к супругу/супруге по причинам физической недостаточности, чрезмерной невинности, социальных условностей, и в этих случаях благовидный предлог иногда служит вполне конструктивным целям и ведет к примирению и счастливой развязке. Еще один частый благовидный аргумент в пользу секса — верность какому-то ранее заключенному договору; один острый сюжет этого рода состоит в том, что жена обещала мужу никогда не целовать никого другого и, отдаваясь любовнику, строго исключает поцелуи.

Сюжет ЭСМ в целом соответствует схеме соблазнения под благовидным предлогом, но опять-таки в смягченном варианте.

Главный ход тут состоит в том, что, приехав вызволять из беды своего друга Морена, Лябарб переключается на соблазнение не доставшейся тому женщины, преуспевает в этом, а затем скрывает от него свой успех, оставляя ему репутацию оскорбителя невинности, то есть как бы выступает в роли лицемерного монаха ренессансной новеллы. Однако это дано лишь общим ироническим контуром повествования, а в самом соблазнении Анриетты забота о Морене ключевой роли не играет, да и едет Лябарб в Мозе не с циничной целью соблазнения пострадавшей женщины, а именно ради Морена.

Второй благовидный ход Лябарба, ссылка на его якобы давнюю страсть к Анриетте, — это, конечно, возвышающий обман, но вполне

родственный самой задаче соблазнения, так что Анриетта и сама рада поверить выдумке.

Благовидные выдумки часто перетекают в манипуляции словесными оборотами.

Так, слова о загонянии дьявола в ад становятся лейтмотивом знаменитой новеллы Боккаччо (новелла III, 10; *Боккаччо* 1987: 214–218).

А уверения юной девицы, встречающейся на балконе с возлюбленным, что она спит на балконе ради прохлады и соловьиного пения (благовидное объяснение для родителей), приводят к тому, что отец застаёт её с любовником (причем *державшей соловья в руке*); наступает примирение, кончающееся браком и долгой и беспрепятственной совместной с женой охотой за соловьями в дальнейшем (новелла V, 4; *Там же*: 310–305).

Впечатляющей словесной пуантой завершается сюжет о превращении жены в кобылу — в последний момент муж, дотоле доверчивый, вопит, что *там ему хвост не нужен* (новелла IX, 10; *Там же*: 522–525).

На игре метафорики и физических атрибутов строится подчеркнуто силовой сюжет

новеллы о старом начальнике, который решает навести в городе порядок, в частности запретить ношение оружия, но сам не располагает метафорическим оружием, необходимым для служения дамам и подвигам на брачном ложе. Смелый претендент на его молодую жену заказывает и начинает носить в ножнах огромный муляж фаллоса; его арестовывают за нарушение закона, но он объясняет, что это не оружие, а жертвенное приношение святому, исцелившему друга от половой слабости. Вид муляжа возбуждает сексуально неудовлетворенную жену начальника. Тот расстроен неудачей, вынужден отпустить шутника, вскоре бросает должность, уезжает из города, заболевает и умирает; в дальнейшем его вдова становится любовницей владельца муляжа. Двусмысленность мотива оружия проведена через весь сюжет как на словесном уровне, так и в виде наглядного экспоната (см.: *Мазуччо* 1931: 234–242; новелла XIII).

Игриво эвфемистический характер носит словесный компонент

сюжета о старом муже, который, чтобы ослабить интерес жены к сексу, заставлял её во время их редких любовных поединков носить кольчугу. Когда во время его отлучки жена решила отдаться его писцу и надела было кольчугу, тот, узнав, в чем дело, согласился, что для рыцарей годится такой обычай, но он научит её обычаю писцов — без кольчуги. Этот обычай ей нравится, ибо писец оказывается гораздо более искусным любовником. Слова об *обычае писцов* проходят в новелле ещё не раз<sup>23</sup>.

Примеры словесных лейтмотивов легко умножить, причем они часто играют решающую роль как в силовой динамике сюжетов, так и в придании им повествовательного блеска. Отличие двойного словесного лейтмотива ЭСМ (дело/улаживание) коренится не столько в нем самом или в его трактовке, сколько в существенно ином нарративном модусе мопассановского рассказа по сравнению с ренессансной новеллой.

Как и ЭСМ, многие традиционные новеллы рассказываются конкретными рассказчиками, имя, статус и даже характер которых известны и участвуют в воплощении общего замысла новеллы и сборника. Но лишь в двух из сотен просмотренных нами новелл рассказчик фигурирует и непосредственно в любовном сюжете.

Одно такое исключение — 112-я новелла Франко Саккетти, в которой действует он сам (*я, писатель*). Он говорит своему приятелю, что от сношений со своей женой он толстеет и становится молодым. Это слышит жена приятеля, которому в результате приходится неоднократно напрягаться в постели и терпеть издевательства жены [Саккетти 1962: 166–168].

А в 62-й новелле Маргариты Наваррской одна дама рассказывает в салоне у родовой хозяйки историю о том, как некая замужняя женщина была изнасилована дворянином, жившим по соседству, долго ее добивавшимся, проникшим, зная, что ее муж — старик, к ней в спальню, взявшим ее силой и убедившим ее, что звать на помощь бесполезно, ибо никто не поверит, что она не сама пригласила его. В своем повествовании рассказчица доходит до знаменательной детали:

И никто ничего бы не заметил, если бы, выскакивая из кровати, шпорой своей он не зацепил одеяло и не стащил его на пол, оставив даму свою лежать совершенно обнаженной.

И хотя рассказчица говорила якобы о другой, она <...> воскликнула:

— Вы не поверите, как я удивилась, когда увидала, что лежу совсем голая [Гептамерон 1967: 330].

Таким образом рассказчица проговаривается, что она и была героиней рассказа, причем ее словесное саморазоблачение вторит ее буквальному обнажению в сюжете.

В отличие от ренессансных новелл — если не считать двух приведенных отклонений от канона — ЭСМ повествуется от 1-го лица главным героем-трикстером — Лябарбом. Это имеет по меньшей мере двойной эффект.

С одной стороны, тем самым впечатление от сюжета обостряется. Активная роль самого рассказчика приближает действие к читателю, заставляя и сильнее переживать его любовный успех, и чувствитель-

нее воспринимать аморальность его поведения и хвастовства, но и охотнее с ним солидаризироваться и извинять его. Силовой аспект традиционных сюжетов сводится к фабульной победе той или иной из противоборствующих сторон (пусть иногда и с помощью выигрышной словесной пуанты), в ЭСМ же победа достается не просто одной из сторон, но мастеру слова по преимуществу, так сказать, литератору, торжествующему еще и в этом качестве<sup>24</sup>.

С другой стороны, взятие героем-трикстером на себя роли рассказчика, причем рассказчика новеллы, содержащей мощный вербальный компонент, включая двойную игру с заглавным лейтмотивным оборотом, способствует переводу всего сюжета в некий менее реальный — метасловесный и металитературный — план. Тем самым легитимизируется отстраненно эстетский взгляд на изображаемое и некоторый подрыв моральной цензуры, — совершается выход куда-то за пределы мира примитивных силовых взаимодействий. Кстати, воду на эту метатекстуальную мельницу льет и свободное обыгрывание в ЭСМ репертуара ренессансной новеллы.

### ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Новое литературное обозрение. 2013. № 122 (4). С. 179–197.

За замечания и подсказки автор признателен С. Н. Зенкину, В. А. Мильчиной и Марку Фрейдкину.

<sup>1</sup> См.: *Мопассан 1958*: II, 364–376; *Maupassant 1974–1979*: I, 641–652; цитаты из этого рассказа приводятся далее без постраничных ссылок.

<sup>2</sup> Согласно самому авторитетному словарю французского языка, среди словарных значений этого существительного (и соответствующего прилагательного) — *развратник, развратный, похотливый, непристойный (débauché, dépravé, libidineux, grossier dans le domaine sexuel, pornographique)*; название мопассановского рассказа приводится в качестве одного из примеров [*Robert 2001*: 237].

<sup>3</sup> Исключение составляет, пожалуй, *хряк*, в своем буквальном значении охотно сочетающийся с прилагательным *племенной*, а в переносном — с *похотливый*.

<sup>4</sup> Нужно было бы что-то вроде «этот котяра Морен», но тогда пропал бы важный элемент общего морального свинства, не говоря уже о мотивировке шуток про *окорок (jambon)*, ближе к концу рассказа.

<sup>5</sup> Об ориентации Бабеля на Мопассана см.: *Жолковский 2006б*: 5–70.

<sup>6</sup> Впрочем, при первой публикации рассказ и подписан был псевдонимом *Maufriigneuse* [*Maupassant 1974–1979*: I, 1488] — фамилией герцогини из «Человеческой комедии» Бальзака.

<sup>7</sup> [Там же].

<sup>8</sup> Не исключена и подспудная переключка с *Синей Бородой*, тем более что Лябарба «во всей округе звали не иначе, как “красавец Лябарб” <...> все бы говорили: “Ну, на этот раз Лябарб не добился того, чего добивается обычно”».

<sup>9</sup> Фамилия ее дяди — *Тоннеле (Tonnelet)* — наводит на мысли о бочонке и бочарном деле и вписывается в реалистический провинциальный колорит повествования, но не более того.

<sup>10</sup> Траектория ее движения от предполагаемой невинности к тайному разврату напоминает сюжеты типа «Матроны из Эфеса» Петрония.

<sup>11</sup> По-видимому, отсюда позаимствована замена прямого описания любовного успеха бабелевского рассказчика в «Гюи де Мопассане» метафорической отсылкой к пошедшей шагом белой кляче из переводимого им и Раисой мопассановского «Признания».

<sup>12</sup> Воображаемые Мореном амурные ситуации, выдуманная Лябарбом давняя страсть к Анриетте и воображаемая мсье Бельонклем безупречность его жены и Лябарба сходны общим преобладанием мифологии над реальностью.

<sup>13</sup> Продолжая аналогии с Бабелем, можно сказать, что двойное проведение темы, но в обратном порядке, сначала в мажорном ключе, а затем в минорном, налицо в его рассказе под программным названием «Гюи де Мопассан», где за донжуанским триумфом в духе мопассановской новеллистики следует отрезвляющая рефлексия по поводу реальной биографии писателя; в «Справке» Бабель ограничивается одноходовкой со счастливым концом.

<sup>14</sup> На фоне этого двойного успеха Лябарба (в качестве любовника и рассказчика), отмеченное нами напряжение в главке I, повествуемой от лица то ли Лябарба, то ли объективного третьеличного наблюдателя, представляется скорее нарративной недоработкой, нежели искусным предвещием будущего «авторского» торжества Лябарба.

<sup>15</sup> Сюжеты, построенные на игре с лейтмотивным словечком, не редкость у Мопассана; см., например, хрестоматийные новеллы «Награжден!» («*Découré!*») и «Веревочка» («*La Ficelle*»), оба 1883 г.

<sup>16</sup> Переключка этой характеристики Риве с характеристикой Морена в одном месте перевода (*дело этой скотины Морена*) в оригинале отсутствует: Риве рассказчик именует *brute*, а Морена — *bête*. Однако общего духа оригинала это не искажает, поскольку мотив «животности/брутальности/глупости», ассоциирующийся прежде всего с образом *свиньи Морена*, но соотносимый и с другими персонажами, проведен Мопассаном очень последовательно.

В поезде Морен воображает, что героиня сочтет, что он *bête (глуп)*, если он не покусится на нее. Далее она описывается как жертва *de sa brutalité (его грубой выходки)*. Кокетничая с Лябарбом, она говорит ему, что он не так *bête (глуп)*, как Морен. Полуизвиняясь за свои приставания к ней, Лябарб говорит, что был невольно *brutal (груб)*, потом уверяет, что приехал, воспользовавшись *le prétexte de cette bête de Morin (под предлогом*

дела этой скотины Морена). Рука Риве, останавливающего Лябарба ночью, названа *brutale* (сильная), а сам Риве — *brute* (скотиной). Жена Морена уподоблена *tigresse* (тигрице), готовой его *dévoré* (растерзать). Морен умирает оттого, что его *émotion* (пережитое волнение) оказалось слишком *brutale* (сильным).

Вся эта словесная игра органично вписывается в общий тон сюжета, совмещающего элементарный половой план с изощренной метавербальностью.

<sup>17</sup> То, что персонаж-мужчина чахнет и умирает, а его партнер-женщина толстеет и надолго переживает его, — характерный литературный мотив, например, использованный Чеховым в «Душечке» (заглавная героиня полнеет, а ее первый муж, Ванечка, худеет и умирает), не исключено, что с оглядкой на Мопассана, которого Чехов ценил. Впрочем, мотив это, как мы увидим, архетипический.

<sup>18</sup> Любопытный пример из современного юмора — хохма, рассказанная десяток лет назад, во время сильных морозов в Нью-Йорке, известным американским телекомиком Дэвидом Леттерманом: «Манхэттенские проститутки предложили (developed) новую услугу (job): за 20 долларов они подуют вам на руки».

В переводе острота полностью пропадает, так как уже в оригинале от двух задействованных в ней непристойностей эвфемистически оставлены только нейтральные сами по себе компоненты *подуть* (*blow*), и *руки* (*hands*), которые в сочетании друг с другом выглядят и вовсе невинно. Чтобы понять ее, надо знать, что *blow job* — стандартное профессиональное название *сосания члена*, а *hand job* — его (тоже наемного) *дрочения*, причем их общий элемент *job* (*работа, услуга*) анонсирован в начале леттермановской репризы. Две солености замаскированы под заботу о замерзающих.

<sup>19</sup> Интересный аналог к переосмысляющей игре с лейтмотивом, представляет «Диалог Гамлета с совестью» Марины Цветаевой (1923; *Цветаева 1990: 345*):

— На дне она, где ил  
И водоросли... Спать в них  
Ушла, — но сна и там нет!  
— Но я ее любил,  
Как сорок тысяч братьев  
Любить не могут!  
— Гамлет!

На дне она, где ил:  
Ил!.. И последний венчик  
Всплыл на приречных бревнах...  
— Но я ее любил  
Как сорок тысяч...



— Меньше,

Все ж, чем один любовник.

*На дне она, где ил.*

— Но я ее —

(недоуменно)

— любил??

Рефренными тут являются сразу два контрастных оборота, один из которых (про дно) разоблачает подлинный смысл другого (про любовь). В примерах из Шекспира и Мольера четким рефреном проходит лишь маскирующая формула (*достойные люди; эта галера*), а подспудный смысл (*изменники; деньги*) прорывается наружу лишь в конце, а до тех пор дается не столь систематически.

<sup>20</sup> В «рассказ[ах] “Эта свинья Морен”, “Заместитель” <...> и мног[их] друг[их] <...> [ю]мор Мопассана, нередко связанный с фривольными мотивами и эротическими ситуациями, носит особый, чисто национальный характер, восходящий к старинной французской литературной традиции — к средневековым фавль» [Данилин 1958: 14].

<sup>21</sup> Были просмотрены сто новелл Боккаччо, сто пятьдесят девять Франко Саккетти, пятьдесят Мазуччо Гвардато, «Сто новых новелл» (знаменитый французский сборник середины XV в.), семьдесят две новеллы Маргариты Наваррской, двадцать шесть Маттео Банделло, сорок facetsий Поджо Браччолини, десять «бесед о любви» Аньоло Фиренцуолы и пять «вечерних трапез» Франческо Граццини-Ласка (по изданиям Боккаччо 1987; Саккетти 1962; Мазуччо 1931; Cent 1876; Hundred 1960; Гентамерон 1967; Новелла 1964).

<sup>22</sup> Использование Мопассаном сюжетов из ренессансного репертуара — особая тема. В качестве наиболее ярких примеров можно привести «Возвращение» («Le Retour», 1884) [Мопассан 1958: IV, 215–221; пер. Н. Вильтер; *Maupassant 1974–1979*: II, 206–212]:

Жена рыбака, ушедшего в море, ждет его десять лет, потом выходит за другого, вдовца с ребенком, он усыновляет двоих ее детей, а она рожает ему еще троих. Возвращается первый муж, трое решают поделить все любовно: жена, двое первых детей и дом отходят к первому мужу, а второму остаются его трое детей.

В новелле 22-й сборника «Сто новых новелл» — «Сын двух отцов» («L'Enfant à deux pères» [Cent 1876: 94–97]; «The Child with Two Fathers» [Hundred 1960: 87–89]) — действие разворачивается между богатым дворянином, его любовницей и богатым купцом.

Молодая дама беременеет от дворянина, он должен отправиться на войну, оставляет ее в своем доме, с деньгами и на попечении друзей

и слуг. Она грустит, но через месяц склоняется на ухаживания купца, переходит жить к нему, через семь месяцев рождает сына, которого выдает за его, они живут счастливо вместе, но через некоторое время возвращается ее первый любовник, узнает, что она покинула его дом, идет в ее новое жилище, открывает она, он настойчиво требует своего ребенка, она отказывается его отдать, говоря, что это разрушит всю ее новую жизнь, что ребенок этот уродлив и увечен, обещает ему взамен своего следующего ребенка (!), после чего он уходит.

Поразительны и сходства, и различия сюжетов, в частности преимущественное отстаивание дворянином прав на своего ребенка, а мопассановским рыбаком — на свой дом: «Je veil ravoir mon enfant; vostre maistre ara la vache, et j'aray le veau, mou» [*Cent 1876*: 97], то есть: «Я желаю получить назад своего ребенка. Твой новый хозяин может оставить себе корову, но теленок полагается мне!» («Сын двух отцов»; перевод мой. — А. Ж.) — «Ребята... у меня двое, у тебя трое — каждому свои. Вот мать их, — то ли твоя она, то ли моя? Как ты захочешь, так и будет. Ну, а уж дом-то мой, он мне от отца достался, тут я родился, и бумаги все у нотариуса есть» [*Мопассан 1958*: IV, 220].

Персонажи старой новеллы благороднее по рождению и замашкам, но простонародные герои Мопассана ведут себя достойнее.

Из других вещей Мопассана, перекликающихся с ренессансными сюжетами, можно назвать «Заместителя» («Le Remplaçant», 1883) и «Госпожу Парис» («Madame Parisse», 1886).

<sup>23</sup> См. 41-ю из «Ста новых новелл» — «Любовь во всеоружии» («L'Amour en Armes» [*Cent 1876*: 199–201]; «Love in Arms» [*Hundred 1960*: 181–183]).

<sup>24</sup> Типа рассказчика бабелевской «Справки» и «Гюи де Мопассана».

## ПОБЕДА ЛУЖИНА, ИЛИ АКСЕНОВ В 1965 ГОДУ

*Наше дело правое, победа будет за нами!*

Советский лозунг

*Я тоже делаю карьеру — Тем, что не делаю ее.*

Е. Евтушенко

*Я ими всеми побежден, И только в том моя победа.*

Б. Пастернак

*Единственный выход <...> выпасть из игры.*

В. Набоков

Эдгар По считал, что если фраза, открывающая рассказ, не готовит его центрального эффекта, то автор не справился с самой первой своей задачей. В новелле Аксенова ««Победа». Рассказ с преувеличениями» уже первый типографский знак — кавычки вокруг слова «победа» — полон скрытого смысла, проясняющегося затем в кульминации. Правда, как водится в классической новелле, проясняется лишь то, какая именно проклятая неизвестность поставлена в фокус рассказа и будет впредь мучить нас: кто победил, остается столь же неясным, как, скажем, в пушкинском «Выстреле». Незабываемы и «мелкие» детали — недаром у С. Довлатова есть миниатюра [Довлатов 1983: 92–93], которая начинается с загадки галстука, помеченного монограммой «С. Д.», а ее финальная разгадка (Christian Dior) вложена в уста «кумиру моей юности» Аксенову. Наконец, по-бабелевски вовремя поставленная точка не только подчеркивает эффектную концовку, но и вообще создает тот эффект головокружительной краткости, когда каждая фраза на счету, так что требование Эдгара По, чтобы во всем рассказе не было ни одного слова, не ведущего к цели, поддается чуть ли не буквальной проверке.

В «Победе» есть, может быть, одна «лишняя» фраза: в момент воображаемой казни героя в тексте появляется «человек в черной шинели с эзэсовскими молниями в петлицах», — образ, конспиративный смысл которого легко угадывается читателем, настроенным на общую с автором эзоповскую волну<sup>1</sup>. Рассказ был напечатан в июньском номере «Юности» за 1965 г., т. е. уже после выступлений Хрущева против неконформистской творческой интеллигенции (весна 1963 г.) и даже после его свержения (осень 1964 г.), но еще до ареста Синявского и Даниэля (осень 1965 г.). «Оттепель» кончалась, Солженицына уже не печатали, но какие-то либеральные иллюзии еще оставались. Намечался раскол между безнадежно официальной прессой и безоглядно диссидентским самиздатом. Третьего все еще хотелось, но, видимо, уже не было дано. Задумать, написать и опубликовать «Победу» было оригинальным турдефорсом, выполненным где-то на полпути к луне — на равном расстоянии между цензурой с человеческим лицом и жизнью не по лжи, между молодежной прозой и модернизмом, между Союзом писателей и будущей эмиграцией.

С тех пор прошло более 20 лет<sup>1</sup>, и первым толчком к настоящему разбору послужило 50-летие кумира нашей юности. Из прекрасного далека — географического и исторического — хочется предложить то, что в шахматах называется домашним анализом партии. В 1925 г. Пастернак писал, что

искусство должно быть крайностью эпохи, а не ее равнодействующей <...> связывать его с эпохой должны собственный возраст искусства и его крепость, и только в таком случае оно впоследствии в состоянии напоминать эпоху, давая возможность историку предполагать, что оно ее отражало.

[Пастернак 2003–2005, V: 213]

Поезд, в котором вместе с героями «Победы» незримо едут Аксенов и его читатели, как бы стоп-кадром остановлен в одно из последних мгновений «оттепели» — и потому становится ее отражением.

## 1. СТРУКТУРА

### 1.1. Сюжет и характеры: кто кого?

Вкратце в рассказе происходит следующее:

Случайный попутчик, Г. О., узнает гроссмейстера (далее — Г-М), загорается идеей победить его, добивается согласия на партию, выигрыва-

<sup>1</sup> Написано в 1986 г.

ет ладью, проигрывает пешку, ладью и качество, начинает атаку в центре, его королю грозит — а может быть, и ставится — мат, не замечая которого он объявляет шах, а затем мат Г-М; тот поздравляет Г. О. с победой и выдает ему золотой жетон, один из большого запаса, удостоверяющий победу.

Если финал приносит анонсированные в заглавии «преувеличения», то двусмысленность кульминационного эпизода как бы материализует кавычки, в которые взята в заглавии «победа». То ли Г-М поставил мат Г. О., то ли наоборот, то ли, наконец, победа Г-М в том, что он по-пушкински не оспаривает глупца и даже иронически венчает его в конце рассказа. Эта двусмысленность обеспечена рядом средств, в частности обрисовкой характеров.

В пользу того, что Г-М действительно поставил мат Г. О. и просто не объявил его, говорят не только его высокое звание и реальные успехи в ходе партии, но и одна «незаметная» деталь его портрета: «Никто кроме самого гроссмейстера не знал, что его простые галстуки помечены фирменным знаком “Дом Диора”». Непосредственно следующие за этим фразы о сокрытии глаз (за очками), а желательно и губ (что, «к сожалению, пока не было принято в обществе») подчеркивают установку Г-М на сокрытие, отгораживание<sup>2</sup>. В результате весь абзац оказывается своего рода предвестием развязки, реализующей тему ‘победа в кавычках как неразглашаемое торжество’.

Г. О., напротив, весь нацелен на внешний успех — важнее, чем процесс игры и даже чем сама победа, для него вещественные доказательства победы и возможность будущего хвастовства. Вульгарная установка Г. О. на все внешнее проявляется и в том, как в его случае осуществлена (характерная для символических сюжетов, об этом ниже) анонимность персонажей: оставаясь по существу безымянным, он назван через вытатуированные на руке инициалы.

Вообще, все в них противоположно. Г. О. физичен (кулаки), вульгарен (банальный «Хас-Булат»<sup>3</sup>; пошлый словарь), шумен, агрессивен, нацелен на противника, на непосредственный ход игры, на успех и на славу. Г-М — «хилиак» (слабые губы и т. п.), интеллектуал (похож на еврея, склонен к философствованию) и эстет (Диор, Бах). Он — ярко выраженная индивидуальность, оберегающая свое *privacy* и сосредоточенная на своей личной жизни, а также на жизни вообще, на мировой гармонии, причем скорее на ее восприятии и сохранении, нежели на вторжении, захвате, покорении. Г. О. активен: это он завязывает игру, хочет добить, доломать, атакует, мысленно обвиняет Г-М в жульничествах, прижимает его руками к земле... Г-М пассивен: он лишь соглашается на партию, обороняется, хочет, чтобы приняли его отказ, закрывается платком, ему нужно спасти

позицию от абсурда, он гордится тем, что крупных подлостей *не* совершил, и т. д.

Г. О. — массовый тип (недаром в конце Г-М говорит: «Я заказал уже много таких жетонов и постоянно буду пополнять запасы») и пошляк. Вот образцы его речи: «шахматешки», «товарищ», «ха-ха-ха», «поддавливаете», «прохлопал», «задавлю», «хоть кровь из носа», «залепил мат». Мысли ему заменяют заезженные клише:

«Время-то надо убить?» — «В дороге шахматы — милое дело» — «Какое совпадение» — «Очень вас умоляю» — «Где уж мне» — «Ничего, еще не вечер» — «Невероятно, но факт!» — «Нервишки не выдержали?» — «Без обмана?»

Речь Г-М противопоставлена речи Г. О., — но не как усложненно интеллигентная, а скорее как немногословная, скромная, оборонительная, серьезная, чуткая к клише. В основном он отвечает Г. О. односложно («Да» — «Левая» — «Да, конечно, конечно» — «Что подделаешь» — «Простите»), в соответствии с тючевским принципом молчать, скрываться и таить. В своих внутренних монологах и редких словесных вылазках против Г. О. он говорит коротко и со скрытой иронией, в частности неназойливо обыгрывая клише и вообще «чужие слова». Ср.:

«Вилка в зад <...> Собственность. Личная вилка, ложка и нож <...> Также вспоминается “лирная” шуба <...> Жалко терять стариков» (как бы цитируются словечки, принятые в семье); «Нет, что вы, вы сильный игрок <...> Вы сильный, волевой игрок» (советские спортивные клише); «Позвольте <...> Я дам вам убедительное доказательство <...> “Податель сего выиграл у меня партию в шахматы” <...> Остается только проставить число...» (канцеляризм).

Последние примеры, связанные с выдачей золотого жетона-справки с выгравированным клише, — кульминация всей этой серии.

## 1.2. Контрапункты

Контраст между героями подчеркнут общей симметричностью конструкции — двое анонимных противников над одной доской — и рядом более специальных сходств. Так, наименования обоих начинаются на Г-, с той разницей, что один получает длинный, престижный, «импортный» титул (гроссмейстер), а другой — вульгарную и сокращенную татуировку, намекающую на «говно».

Участники поединка сразу узнают друг друга, но как:

Этот человек сразу узнал гроссмейстера <...> Гроссмейстер сразу понял, что его узнали <...> Он тоже сразу узнал тип [!] этого человека.

Кстати, этими двумя абзацами задается композиционный принцип чередования точек зрения: повествование ведется неким неопределенным рассказчиком, перемежается краткими диалогами и транслирует мысли то одного, то другого из противников. Таким образом, каждому из них даются как бы равные композиционные права и одновременно подчеркивается противоположность их реакций на одни и те же ситуации.

На контраст работает и еще одно внешнее сходство — между подлинной молчаливостью, тихостью, замкнутостью Г-М («маленькая тайна», «тихо сказал», «пробормотал», «благоевнейной и тихой радостью») и напускной тихостью Г. О., плохо скрывающей его хамство и агрессию. Вот ремарки к его словам и жестам:

«с наивной хитростью потянулся и равнодушно спросил...»; «схватил слишком поспешно для своего равнодушия»; «прохлопал», пробасил Г. О., лишь последним словом выдал свое раздражение»; «“Шах”, тихо и осторожно сказал Г. О. <...> Он еле сдерживал внутренний рев»; «“Мат”, как медная труба, вскрикнул Г. О.»; «“Уф”, сказал Г. О., “уф, ух, прямо запарился”, захохотал Г. О. <...> “Ай да я!” зажужжал он».

Оба партнера играют под музыку: Г-М — под Баха, Г. О. — под песенку о Хас-Булате, которая разрастается в сознании Г-М от «занудливой жалостной ноты, похожей на жужжание комара» («“Хас-Булат” <...> на той же ноте тянул Г. О.») до звучания далекого оркестра, который «бравурно играл “Хас-Булат удалой” (“Мат”, как медная труба, вскрикнул Г. О.)»<sup>4</sup>. При этом различны не только вкусы, но и манера исполнения: Г-М слушает Баха про себя, Г. О. работает на полную громкость.

Наиболее разительны, конечно, различия во внутреннем мире героев, обнаруживаемые их реакциями на происходящее на доске. У Г-М игра вызывает воспоминания детства (касторка; понос; отсидеться на корточках), образы природы (скольжение по пруду; стрекозы над полем; плеск волн), искусства (Бах) и общественной жизни (казарма; послевоенный неуют; казнь), этические и философские размышления (подлость не совершал; 64 клетки, способные «вместить не только его собственную жизнь, но бесконечное число жизней»). Ассоциации эти могут быть и неприятными, но в любом случае они открывают окно из узкого мира шахматных позиций в широкий мир человеческого бытия, что и формулируется прямо в последней приведенной цитате.

В сознании Г. О. позиции, складывающиеся на доске, окрашены миром его личности, крайне убогим. Он озабочен исключительно перспективой победить и унижить Г-М. Нацеленность Г. О. на то, что по-английски называется *power play*, проявляется по поводу каждого звена сюжета:

в его азарте в связи с вилкой, выигрышем и потерей фигур, а затем матом самому гроссмейстеру; в его представлении о спортивной этике как о закулисных сговорах в чемпионатах; в его однолинейных расчетах «если я его так, то он меня так»; в его хвастовстве, в частности, физическом: «положил ладони на плечи гроссмейстера и дружески нажал»; наконец, в требовании вещественных доказательств победы.

### *1.3. Игра с точками зрения и неоднозначностями*

Симпатии рассказчика явно на стороне Г-М. Достигается это, среди прочего, передачей последнему некоторых функций рассказчика — при сохранении видимого композиционного равноправия сторон. Рассказчик чаще и дольше пользуется точкой зрения Г-М, которая к тому же богаче и качественнее. Именно ей, например, отданы все эффекты двойной экспозиции, когда действие происходит как бы одновременно на доске и в реальном мире.

Вот Г-М замечает вилку, поставленную ему Г. О.: «Вилка на бабушку и бабушку...» <...> На секунду привстав и выглянув из-за террасы, он увидел, что Г. О. снял ладью».

А вот Г-М ходит слоном: «Если чуть волочить слона по доске, то это в какой-то мере заменит скольжение на ялике по солнечной, чуть-чуть зацветшей воде подмосковного пруда из света в тень, из тени в свет...»; «Увы, круп коня с отставшей грязно-лиловой байкой был так убедителен...»<sup>5</sup>.

Кроме того, через образное мышление Г-М нам иногда что-то впервые намекается о положении на доске и о действиях Г. О., и лишь затем это подкрепляется прямыми сообщениями. Например:

Гроссмейстер почувствовал непреодолимое, страстное желание захватить поле h8, ибо оно было полем любви, бугорком любви, над которым висели прозрачные стрекозы. «Ловко вы у меня отыграли ладью» <...> — пробасил Г. О.

Оба типа эффектов — двойная экспозиция и информация глазами Г-М — соответствуют теме 'тонкость, художественность природы', столь существенной в образе Г-М, и связанному с ней комплексу 'со-



крытие, неоднозначность, загадочность'. Остановимся на нем подробнее.

Переход повествования от Г-М к рассказчику или диалогу несколько затрудняет восприятие фабулы (кто сделал какой ход?) и таким образом способствует вовлечению и активизации читателя. А вершиной эта серия неясностей имеет полную неоднозначность в вопросе об исходе партии. Мы уже приводили аргументы в пользу того, что мат поставил Г-М. Однако некоторые детали текста позволяют считать этот мат лишь возможностью, представившейся мысленному взору Г-М, но не осуществленной им. Вот это место:

Логично, как баховская coda, наступил мат черным. Матовая ситуация тускло и красиво засветилась, завершенная, как яйцо <...> Мата своему королю [Г. О.] не заметил.

«Мата не заметил» может в языке шахматистов значить «не заметил угрозы мата», — в частности, благодаря номинативности (неглагольности) обозначения. Еще одно номинативное упоминание о мате — слова «матовая ситуация», употребленные к тому же в сугубо фигуральном контексте. Фигуральностью подрывается и прямая информативность единственного глагольного (в категорическом совершенном виде прошедшего времени) утверждения «наступил мат». Наступить он вполне мог в том же ментальном пространстве, где существуют сходство между баховскими кодами и всплесками волн и магическая сила гармонии, приводящая к победе. Кстати, на чисто мысленный статус мата работает и серия предвестий:

Г-М несколько раз отказывается от игры на победу: «перед его глазами молниями возникали возможные матовые трассы ферзя, но он гасил эти вспышки, чуть опуская веки»; «перед глазами гроссмейстера вновь замелькали светящиеся линии и точки возможных предметовых рейдов и жертв. Увы...».

Впрочем, в этих предвестиях можно видеть и постепенный переход Г-М от пассивной игры к активной (ср. далее: «Предстояла борьба, сложная, тонкая, увлекательная, расчетливая»), а уклонение от атаки связывать с общей оппозицией 'агрессивность/ неагрессивность'.

Мотивы 'неявности' и в то же время 'совершенства' получают концентрированное выражение в метафорической фразе, описывающей саму матовую ситуацию, — одном из наиболее интересных сравнений типа 'шахматы — жизнь', даваемых через восприятие Г-М. Яйцо — естественный символ простоты, завершенности и одновременно загадочности, скрытого внутреннего богатства. Тусклое свечение (как при

подсвечивании яиц для проверки на свежесть) подчеркивает элемент 'сокрытия, полупрозрачности'. Чем же мотивировано сравнение мата с тусклым яйцом? Соединительным звеном служит каламбурная неоднозначность слова «матовая», выступающего сразу в двух значениях: 1) относящийся к мату (*шахм.*); 2) полупрозрачный, непрозрачный («матовая лампочка»).

Так в кульминации рассказа снова, на этот раз способами поэтического языка, проводятся темы 'артистизма, богатства' и 'сокрытия, неясности, амбивалентности'. Можно сказать, что средства сюжетной и языковой неоднозначности объединяют свои усилия, для того чтобы непосредственно осуществить разделение читателей на 'массу', подобно Г. О., не замечающую каламбура и поставленного мата, и 'посвященных', подобно Г-М, видящих все.

Как было сказано, этот эпизод — одна из вершин в целой серии неясностей. Установка на двойственное прочтение — организующий принцип рассказа. Отсюда и двойная экспозиция, и информация глазами Г-М, и событийная и языковая двусмысленность «мата», и, наконец, финальная выдача золотого жетона. Здесь двусмысленность впервые выходит из головы персонажа (Г-М) и завоевывает «реальное» повествовательное пространство, приобретающее таким образом фантастический характер — в духе одновременно кавычек и преувеличений. 'Победа' остается, так сказать, в буквальном смысле за точкой зрения Г-М.

#### 1.4. Эмблематичная структура

Эффекту 'матового яйца' способствует и вся композиционная организация рассказа, сочетающая символическую четкость и лаконизм с богатством внутренних связей.

В рассказе ровно два персонажа — по числу сторон в конфликте. Оба они практически безымянны — в соответствии с притчеобразной символическостью сюжета, в котором шахматная игра как метафора жизни сосредоточивает на себе все действие. Внешнего действия очень мало, что, конечно, связано с духовностью и интравертированностью главного героя. Соблюдены, и даже с превышением, все три единства — места, времени и действия. Рассказ краток и прост и в то же время внутренне полон и замкнут — как яйцо.

Ощущению богатства способствует уже самая символическость, т. е. двуплановость (и двусмысленность!) жанра притчи, а также густота структурных рифм на единицу текста; при всем лаконизме рассказа, почти каждый существенный мотив проведен в нем минимум дважды. Так, «розовый крутой лоб» Г. О. упоминается в начале и перед самым концом, оба раза через восприятие Г-М; а воображаемые Г-М «удары

кулаков» Г. О., «левого или правого», частично реализуются, когда Г. О. «положил ладони на плечи гроссмейстера и дружески нажал».

Целая линия переключек связывает ассоциации, вызываемые у Г-М стилем игры Г. О. В порядке появления:

«клубок шарлатанских каббалистических знаков» — «уборная, хлорка» — «запах казармы» — «касторка» — «понос» — «изжога» — «приступ головной боли» — «накопление внешне логичных, но внутренне абсурдных сил» — «какофония» — «хлорка» — «поле бессмысленных и ужасных действий» — «гриппозный озноб, послевоенный неуют, все тело чешется».

Агрессивная нацеленность Г. О. на партнера представлена следующей серией:

«Подумаешь, хляк какой-то» — «Подумаешь, гроссмейстер-блатмейстер, жила у тебя еще тонкая против меня»; а после «победы»: «Эх, гроссмейстер вы мой гроссмейстер [читай: "блатмейстер"], нервишки не выдержали...»

Напротив, успехи Г-М на доске систематически представляются как результаты его бескорыстных, чисто эстетических устремлений:

«Впереди была жизнь. Гроссмейстер выиграл пешку» — «Гроссмейстер почувствовал страстное, непреодолимое желание захватить поле h8» — «Он начал разбираться в позиции, гармонизировать ее <...> Логично <...> наступил мат черным».

Эта последняя серия композиционных рифм, отчасти уже знакомая нам по игре с точками зрения, очень существенна для тематической трактовки рассказа, к которой мы обратимся после рассмотрения его интертекстуальной подоплеки.

## 2. ИНТЕРТЕКСТЫ

Аксенов известен своей чуткостью к языку, стилю, литературному и культурно-политическому окружению. Очевидна его литературная учеба у Ильфа и Петрова, Хемингуэя и русских и западных модернистов, его игра с официальными штампами и жаргоном молодежной субкультуры, а также склонность к автопародии (в «Стальной птице» фигурирует даже некий Васька Аксиомов). «Победа» не составляет в этом смысле исключения. По ходу ее анализа естественно

возникают ссылки на Пушкина, Пастернака, Булгакова, Олешу, Ильфа и Петрова, Апдайка, братьев Стругацких, Евтушенко, Искандера, Курасову, на другие тексты самого Аксенова, на языковые клише и контекст эпохи в целом. Эти переклички имеют характер как конкретных параллелей, заимствований и переосмыслений, так и более абстрактных типологических сходств. Есть, однако, автор, интертекстуальное соотношение с которым существенно для структуры рассказа на всех уровнях. Это Набоков.

### 2.1. «Защита Лужина»

Роман о шахматисте, живущем в мире своего искусства и полностью оторванном от реальности, сказался в «Победе» как своей темой, так и рядом воплощающих ее образных решений и деталей. Тема противостояния художника пошлому окружению, определяющая конфликт Г-М и Г. О., играет в «Защите...» центральную роль<sup>6</sup>. Бегло очертив основные мотивные контуры романа, существенные для анализа «Победы».

Художественная природа шахматной игры подчеркнута лейтмотивным сцеплением шахмат с музыкой — от предвещающего шахматы детского увлечения Лужина фокусами, связанного с поисками «гармонической простоты» (гл. 2), до раздувания «музыкальной бури» в «громовую гармонию» в роковой партии с Турати (гл. 8).

Описание этой последней вообще выдержано в музыкальных тонах [ср. роль Баха в победе Г-М]: «Сперва шло тихо <...> словно скрипки под сурдинку [ср. далекие звуки оркестра в сцене казни в «Победе»] <...> Затем нежно запела струна <...> наметилась какая-то мелодия <...> что-то пыталось оформиться <...> густая, низкая нота загудела в стороне <...> опять — фуриозо» и т. д.

Мелодичность шахмат предсказывается Лужину скрипачом, от которого он впервые слышит о шахматах («Комбинации, как мелодии. Я <...> слышу ходы», гл. 3), но разочаровывающе отсутствует в бездарной игре одноклассников и тети (ср. Г. О.):

«<...> где же те стройные мелодии, о которых говорил музыкант?» (гл. 3); «ее фигуры сбивались в безобразную кучу <...>» (гл. 4). А когда судьба Лужина близится к развязке, он слышит «фанфару ферзя, идущего на жертвенную гибель» (гл. 14).

Второй сквозной мотив романа, наличный и в «Победе», — уравнение «шахматы = жизнь».

«Стройна, отчетлива и богата приключениями была подлинная жизнь, шахматная жизнь, и <...> Лужин замечал, как легко ему в этой жизни властвовать» (гл. 8); «что есть в мире, кроме шахмат?» (гл. 8); «Во сне <...> простирались все те же шестьдесят четыре квадрата, великая доска, посреди которой, дрожащий и совершенно голый, стоял Лужин, ростом с пешку, и вглядывался в неясное расположение огромных фигур, горбатых, головастых, венценосных» (гл. 14).

И поскольку «шахматы — единственная гармония», Лужин, переставший «отчетливо чувствовать грань между шахматами и невестиным домом» (гл. 8), воспринимает — методом двойной экспозиции — все окружающее в шахматных категориях.

Дачную аллею (гл. 4), скатерть на столе (гл. 8) и многое другое, в частности, отсветы окон на мостовой, куда он выбрасывается в конце (гл. 14), он видит как «ровные квадраты», часто «светлые/бледные» и «темные». Игра шахматных света и тьмы сопровождает Лужина повсюду: «черная <...> тень веранды» (гл. 4); «белая лодка на черном от хвойных отражений озере» и «липа, стоящая на озаренном скате», как шахматный конь (гл. 6); «недобрая дифференциация теней», «теневого король» и «световая пешка» в квартире родителей невесты (гл. 8); «черная тень с белой грудью, подающая ему пальто» в шахматном кафе, «пятнистая тень листвы на белом стволе» и на заборе, когда он приходит в себя в санатории (гл. 10).

Страхи Лужина (подобно чувствам Г-М) часто выражаются метафорически — путем проекции шахматных ходов в реальный мир; ср. примеры выше, а также:

«Каменные столбы <...> угрожали друг другу по диагонали» (гл. 4); «липой <...> можно ходом коня, взять <...> телеграфный столб» (гл. 6); надо «увести теневого короля [т. е. себя самого] из-под угрозы световой пешки» (гл. 8); «по отношению к каждому смутному предмету в зале он стоял под шахом» (гл. 8). Единственным спасением от всех этих угроз может стать женитьба на героине: «Была <...> слабость на ферзевом фланге <...> Но луна вышла из-за угловатых черных веток <...> яркое подтверждение победы, и, когда Лужин шагнул в свою комнату, там уже лежал на полу огромный прямоугольник лунного света, и в этом свете — его собственная тень» (гл. 7)<sup>7</sup>.

Когда контраст белого и черного совмещается с ходами на воображаемой доске, возникают характерные образы передвижения из света в тень:

«мать <...> спешила к ним, попадая то в солнце, то в тень» (гл. 4); «движение [между шахматами и невестиным домом] ускорилося, и то, что сперва казалось чередованием полос, было теперь мельканием» (гл. 8); «в автомобиле <...> белесым светом оживало его лицо, и мягкая тень от носа совершала медленный круг <...> и опять было <...> темно, пока не проходил новый свет» (гл. 11).

Не исключено, что именно к этим образам восходит аксеновское волочение/скольжение слона из тени в свет, из света в тень по поверхности пруда, вобравшее в себя, в таком случае, и белую лодку на черной воде (см. выше), и мотив волочения трости Лужиным («Тяжело ступая и волоча за собой трость, которая шуршала по гравию...», гл. 6).

На пересечении ряда сквозных тем возникает еще один лейтмотив романа — матовое стекло в ванной (прообраз аксеновского матового яйца?).

В квартире новобрачных «окно в ванной комнате, снизу голубовато-искристое, будто подернутое морозом, оказалось надтреснутым в своей прозрачной части» (гл. 11). Далее в той же главе Лужин, знакомясь с квартирой, облюбовывает ванную комнату как место уединения, где можно запереться. Оба мотива пускаются в ход в финале, когда Лужин запирается в ванной и разбивает окно, чтобы выбраться наружу. Дважды с большой подробностью и в одних и тех же словах описав типичное матовое окно ванной комнаты, Набоков как будто нарочно избегает напрашивающегося прилагательного, которое единственный раз в романе появляется при первом посещении Лужиным невестиной квартиры: «Люстра с матовыми, как леденцы [ср. подернутость морозом!], подвесками отвечала ему странно знакомым дрожанием» (гл. 8).

Все элементы этого сюжетного, образного и словесного кроссворда — стремление защититься от реального мира, переход за грань небытия (= бездны /вечности, состоящей из «бледных и темных квадратов»), матовость, промежуточная между пропусканием и непропусканием света, тайна иронического каламбура на ключевом слове — получают разгадку для идеального читателя в финальной сцене. А для непосвященных в набоковском предисловии к русскому переизданию романа прямо говорится о мотиве «матового <...> оконного стекла (связанного с самоубийством или, скорее, с обратным матом, самому себе поставленным Лужиным)»<sup>8</sup>.

С одной из магистральных тем «Защиты...» перекликается и оборонительная молчаливость Г-М, его стремление огородить свое privacy.

История Лужина — это последовательная серия «защит» и уходов — в себя, в мир шахмат и, наконец, в смерть — от навязчивости отца, от внимания матери, от школьных товарищей, от различных квазишахматных «угроз», от контроля жены, от узнающего его одноклассника и вообще от настаивающего повторения ходов, знакомых из прошлого. К самоубийству его приводит поиск «ослепительной защиты» (гл. 6) от игры Турати и от коварной комбинации, якобы замышляемой против него жизнью.

Оборонительный комплекс стоит за множеством сходных деталей «Защиты...» и «Победы».

«Зачем ты запираешь дверь? — спрашивал [отец], и маленький Лужин втягивал голову в плечи, с ужасающей ясностью представляя себе...» (гл. 4); «Какая у тебя тоненькая шея, одной рукой можно...» — говорит Лужину тетя, обучающая его шахматам (гл. 3; ср. кулаки Г. О., поморщившегося Г-М и нажатие на плечи в «Победе»).

В сцене уединения и бегства маленького Лужина на даче (гл. 1) он в частности приседает, «запахавшись, на корточках», а затем скрывается на чердаке, где его гурьбой настаивают отец, мать, «кучер, сторож и <...> Акулина молочница, да еще чернобородый мужик с мельницы, обитатель будущих кошмаров<sup>9</sup>, [который] и понес его с чердака до коляски» (ср. в «Победе» попытку «отсидеться в удобной позе на корточках» за террасой в начале и эпизод: «Гроссмейстер вскрикнул и бросился бежать. За ним, топоча и свистя, побежали хозяин дачи, кучер Еврипид и Нина Кузьминична» в момент перед матом/казнью).

Наконец, подобно Г-М, который прикрывается очками и носовым платком и вспоминает неприятные запахи и болезни из детства, маленький Лужин предстает с горлом, «обвязанным фланелью» (гл. 3), кутающимся в тигровый плед, «предохраняющий от озноба», и избегающим матери, пахнущей лекарством (гл. 4)<sup>10</sup>.

При всем том «Победа» вовсе не копирует ситуацию «Защиты...», отличаясь от нее в ряде существенных отношений. В «Победе» почти нет ассоциации шахмат с любовью; герою противостоит единый оппонент, воплощающий все враждебное ему в жизни и в шахматах; сюжет завершается не поражением и смертью героя, а «победой» — переключением в гротескно-фантастический план (видимо, не случаен контрапункт заглавий). Наконец, уравнение «шахматы = жизнь» здесь обращено: Г-М не жизнь видит сквозь призму шахмат, а шахматные позиции наполняет богатым жизненным содержанием. Однако у «Победы» есть еще один набоковский подтекст, который, накладываясь на «Защиту...», снимает многие из этих отличий.

## 2.2. «Приглашение на казнь»

Согласно Ходасевичу (см.: *Ходасевич* 1982: 205), этот роман — очередная набоковская вариация на тему несовместимости искусства с жизнью. Однако расстановка акцентов здесь иная и более близкая к «Победе». Любимая женщина (Марфинька) на этот раз присоединяется к лагерю пошляков — травителей героя<sup>11</sup>, возглавляемому его «товарищем по играм», в частности по шахматам, и будущим палачом, мсье Пьером, а концовка фантастически сочетает смерть героя с разрушением враждебной действительности<sup>12</sup>.

Как и в «Защите...», здесь в полный голос звучит тема *privacy*, находящейся под постоянной угрозой со стороны навязчивых пошляков. Таково уже само положение героя во власти и под наблюдением тюремщиков, да, собственно, и в его семейной жизни, полной родственников жены. Особенно назойлив, под маской дружеской общительности, мсье Пьер, все время входящий в камеру Цинцинната, пристающий с разговорами и играми.

При первом же знакомстве он, вопреки протестам Цинцинната (повторяя жест лужинской тети, ср. примеч. 12), щупает шею героя: «Только ужасно она у вас тоненькая...» (гл. 10). Далее он демонстрирует свою физическую силу («Мсье Пьер закатал свой правый рукав. Мелькнула татуировка [!] <...> мышца переливалась, как толстое круглое животное», гл. 10). Проигрывая, он злится, а запах его потных ног мешает Цинциннату дышать (гл. 13; ср. роль запахов в «Защите...» и Г-М, которому в игре с Г. О. мерещится запах хлорки, а в момент воображаемой казни становится «трудно дышать»).

Мотивом казни, отсутствующим в «Защите...», «Победа», по-видимому, также обязана «Приглашению...» (гл. 22). В обоих случаях героя ведут под звуки оркестра, слышащиеся в отдалении и/или пропадающие; казнь носит публичный характер (упоминается «толпа») и включает момент восхождения на помост.

Как и в «Защите...» и «Победе», герой здесь молчалив, погружен в собственный мир и страдает от постоянного нарушения *privacy*. Во время игры с мсье Пьером он не произносит ни слова, но явно играет гораздо лучше и выигрывает, о чем мы узнаем из многократных просьб партнера вернуть ходы<sup>13</sup>. Эта победа Цинцинната (как и «победа» Г-М) демонстрирует превосходство героя над окружением, предвещающее его финальное торжество. Другим предвестием — по линии ухода от/отмены реальности является двойственность героя:

...словно одной стороной своего существа он неуловимо перешел в другую плоскость, как вся сложность древесной листвы



переходит из тени в блеск [!], так что не разберешь, где начинается погружение в трелет другой стихии <...> Казалось <...> вот-вот <...> Цинциннат <...> проскользнет за кулису воздуха в какую-то воздушную световую щель (гл. 11).

Именно это и происходит в финале, когда Цинциннат удаляется с эшафота, «направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему». Игра тени и света, одновременное присутствие в земной и иной жизни и переход за разделяющую их грань напоминают «Защиту...»<sup>14</sup>, хотя прием двойной экспозиции здесь, в общем, не применяется.

### 2.3. Формула «Победы»

Попробуем зафиксировать интертекстуальный ход, ведущий к «Победе» от «Защиты...» и «Приглашения...».

Первый шаг состоит в оригинальном скрещении двух набоковских романов, возможность которого заложена в негравитальном сходстве их тематики, структуры и поверхностных деталей и даже скрытых текстовых переключках. В результате получается примерно следующая схема:

Скрытный, защищающий свое privacy художник-гроссмейстер (Лужин/Цинциннат), видящий весь мир сквозь шахматные очки (метод двойной экспозиции: черные/белые квадраты, «угрозы», повторение ходов, матовое стекло, мат), играет с болтливым, навязчивым, пошлым, но всемогущим в этой жизни, физически сильным, тагуированным противником (мсье Пьером). Герой выигрывает в шахматы, но проигрывает в реальной жизни, которая кончается для него жизненным матом / казнью / сюрреальным бессмертием, а для мира — разрушением его как чисто театральной декорации.

На втором шаге происходит, казалось бы, незначительное, но в действительности решающее обращение этой схемы. Уравнение «шахматы = жизнь» прочитывается в обратном направлении. Не жизнь умерщвляется, подменяясь шахматными позициями (как у Лужина), а, наоборот, шахматы (в сознании Г-М) оживают, впуская весь мир. В согласии с этим меняется и концовка. Вместо безнадежного разлада между исходом для романтического героя и исходом для окружающего мира, герой и мир получают возможность мирного сосуществования (сюр)реальности счастливого для обоих исхода «Победы».

Третий шаг — одевание этой конструкции в плоть важнейших структурных находок (незамеченного мата любителю; запоздалого мата

гроссмейстеру; вручения золотого жетона), за чем следует разработка конкретной сюжетной, стилистической и словесной ткани текста.

На этом третьем шаге не исключена опора «Победы» на еще один интертекст — «Шахматную новеллу» («Schachnovelle») Стефана Цвейга. В иных, нежели у Аксенова и Набокова, комбинациях и функциях цвейговская новелла содержит многие знакомые нам элементы.

Шахматы сравниваются с книгой, поэзией, музыкой; они символизируют борьбу с всесильным гестапо и непосредственно помогают герою выжить в тюрьме; игра для удовольствия противопоставляется корыстной игре на победу; нахальный любитель навязывается играть с гроссмейстером, не умеет проигрывать по-джентльменски, похож на боксера, кричит «Мат!»; талантливый шахматист почти сходит с ума во время игры и приходит в себя в больнице; и, наконец, развязка держится на ошибочном объявлении мата, якобы поставленного чемпиону мира неизвестным претендентом<sup>15</sup>.

Не менее существенны и отличия. В «Шахматной новелле» нет и следов набоковского модернизма, как отсутствует и притчеобразная краткость «Победы». Повествование очень растянуто (для рассказа); оно ведется совершенно традиционным рассказчиком; ни сумасшествие героя, ни треугольник 'шахматы — искусство — жизнь' не порождают соответствующей повествовательной техники типа двойной экспозиции; а обилие эпизодов и персонажей лишает рассказ символической прозрительности:

Сначала рассказчик играет с настырным любителем; затем они оба вместе с другими любителями играют против бездушного и корыстного чемпиона; далее к ним присоединяется гениальный любитель доктор Б., бывший узник гестапо, который сводит партию вничью; после чего он выигрывает у чемпиона один на один; наконец, он сдается чемпиону, неправильно объявив ему мат.

Дело даже не столько в громоздкости цвейговского сюжета, сколько в структурной и функциональной перестройке, претерпеваемой им, и прежде всего мотивом ошибочного мата, при предположительном использовании его на пути от «Защиты...» и «Приглашения...» к «Победе». Если у Аксенова читатель отождествляет себя с гроссмейстером, который воплощает благородное артистическое начало, является жертвой СС (!) и замалчивает ложность мата, то в новелле Цвейга наши симпатии на стороне претендента. Это он сидел в гестаповской тюрьме и он же великодушно отдает победу чемпиону, который, наоборот, публично разоблачает ошибку партнера.

Итак, ни отдельные «заимствования» из «Защиты...», «Приглашения...» и «Шахматной новеллы», ни даже их взаимоналожение не исчерпывают контуров аксеновского рассказа. Оригинальность «Победы» — в постановке модернистской техники на службу некоей традиционной — (соц)реалистической? приключенческой? хемингуэевской? анти тоталитарной? — борьбе за успех. Рассказ кончается переходом в гротескный план (подобно «Шинели» Гоголя и «Приглашению...» Набокова), но переход этот не столько отменяет реальность и демонстрирует трагическую несовместимость героя с миром, сколько создает пусть условный, иллюзорный, иронический, но все-таки хеппи-энд. Отсюда и обращение набоковского равенства (возможно, не без влияния Цвейга): если для Лужина и Цинцинната единственная реальность — иной свет, а здешняя жизнь — лишь его платоновская тень, то для Г-М шахматы — символ и часть реального мира и, более того, разлитой в нем гармонии<sup>16</sup>. Чтобы понять причины такой трансформации набоковского «оригинала», обратимся к культурному контексту, в котором создавалась, которому адресовалась и в котором осмыслялась «Победа».

### 3. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

#### 3.1. *Who is who?*

Действие рассказа происходит вроде бы на символизирующей Жизнь шахматной доске и в интертекстуальном литературном пространстве, но в то же время очевидным образом соотнесено с советской действительностью. Дело даже не в обилии реалистических деталей внешнего сюжета (купе, проводник, вагонные шахматы со следами от стаканов чая и отстающей байкой, Шахматный клуб на Гоголевском бульваре). Еще важнее четкая социально-культурная привязка конфликта и его участников.

Г. О., как мы помним, массовый тип, вульгарный, агрессивный, физичный. Кого он представляет, нетрудно догадаться. Это известный стереотип советской культуры, так называемый «рядовой советский человек», «простой рабочий парень». Он не желает признавать ничего тонкого, интеллигентного, особенного. Именно он единственный раз во всем рассказе употребляет слово «товарищ». Это наш советский мсье Пьер — носитель массовой культуры, пословичной мудрости и расхожих мифов («все шахматисты — евреи») и, видимо, антисемит (отсюда уместность эсэсовцев).

Г-М, со своей стороны, — вариация на тему клишированного образа советского интеллигента, либерала-западника, художника-инди-

видуалиста, поклонника ривасу, частной собственности (дедушкины вилка и «лирная шуба»; дача; «золотые запасы») и мировой культуры (французский галстук, Бах, Гонконг), носителя диссидентской, анти-коллорационистской морали (подлостей не совершил)<sup>17</sup>, жертвы режима (казнь), нашего Лужина-Цинцинната-доктора Б.

И все же конфликт производит впечатление загадочности, и как проецировать его на привычные коллизии современной ему советской литературы, будь то либеральной или ортодоксальной, остается неясным. Знакомый конфликт дан в оригинальном повороте. В каком же именно? И кто же, наконец, побеждает?

Надо сказать, что слово, поставленное в заглавии рассказа, — одно из актуальнейших в советской идеологии. Ср.:

«Все для фронта, все для победы»; «победа над фашистской Германией»; «День Победы»; автомобиль «Победа»; «победа (победное шествие) коммунизма»; «большая победа сил мира и социализма» и т. д. и т. п.

Этой официальной установке на победу противоположен диссидентский отказ от насилия, от принуждения, от участия в борьбе за власть и за положение в истеблишменте, уход в чистую духовность, в мир истины, а не силы, и далее в христианское принятие креста, а в пределе — полный выход из игры (вспомним эпитафию). Какую же позицию занимают Аксенов и его герой — вернее, между какими позициями совершают они, вольно или невольно, свое амбивалентное балансирование?

### 3.2. Расстановка сил. Что есть победа?

Действительно, позиция занимает где-то посередине и искусно уравновешена благодаря богатой технике структурных неоднозначностей. Общий тип этой позиции хорошо известен из христианской, романтической и — в русском контексте — пушкинской традиции. Конфликт духа, истины, искусства и т. п. с грубой реальностью разрешается, так сказать, по принципу «Богу богово, кесарю кесарево». Романтическому мастеру — торжество в мире чистой шахматной мысли, пошляку — вещественные доказательства в мире материальных стимулов. Г-М в деталях следует классическим рецептам. Налицо и взыскательный художник, и неоспаривание глупца, представляющего толпу, и равнодушное принятие хвалы, клеветы, плевков и обид, и нетребование венца и наград, вплоть до иронической раздачи последних<sup>18</sup>.

Однако есть и интересные отличия. Прежде всего — в балансе сил, выбранном автором из широкого спектра возможных. Христос

способен творить чудеса и имеет за собой «тьмы крылатых легионов» (Пастернак), но предпочитает быть распятым властями и толпой. У Пушкина Поэт уповает на посмертное признание, высший суд и т. п. Набоковские Лужин и Цинциннат сильнее и реальнее своего окружения — но иной реальностью. Доктор Б. у Цвейга, так сказать, сводит ничью с фашизмом и с шахматным чемпионом. Интеллигент Бабеля стремится претворить силу слова в плотскую власть над жизнью<sup>19</sup>. Булгаков толкает своего профессора Преображенского на хирургическую контрреволюцию против толпы и советского режима, олицетворяемых Шариковым, и она удается; ср. также многочисленные наказания, вершимые в «Мастере и Маргарите» над советскими людьми со злорадного соизволения автора. Легко парит и торжествует над своим социалистическим окружением и Остап Бендер — благодаря своей эстетической одаренности, а когда она оказывается недостаточной, благодаря (за неимением нечистой силы) мелкому жульничеству; впрочем, в здешнем мире борьба в целом кончается ничьей, а в иной мир («Заграница — миф о загробной жизни») авторы не очень верят и героя туда не пускают. У Олеси старорежимные интеллигенты Кавалеров и Иван Бабичев могут лишь фантазировать и ораторствовать и терпят полное фиаско в реальной жизни и почти полное — в сфере духа. Окончательно жалок Васисуалий Лоханкин, не говоря уже о гнилом интеллигенте соцреалистического канона. В общем, писатель всегда подтасовывает колоду в соответствии с интересующей его темой. Посмотрим, как в этом смысле поступает Аксенов — какие шансы на победу в реальном мире дает он своему герою.

Разумеется, Г-М не от мира сего и слаб в нем — здесь у него шансов не больше, чем у Кавалерова против Андрея Бабичева и Володи Макарова. Он «хиляк», у него слабые губы, он стеснителен, держится скромно и оборонительно. Его сила — в мире духа, точнее шахмат, где, подобно Лужину, ему легко властвовать. Однако, поскольку основное действие рассказа происходит именно в этом мире, причем (в отличие от набоковского) этот мир символически представляет реальность в целом, постольку духовная сила оборачивается реальной. Он грессмейстер, у него все данные, чтобы реально победить, он хочет победить и, по-видимому, побеждает. При этом играют они один на один: хотя Г. О. представляет массовый тип, в купе он представляет его *один*. Нет ни толпы, подбадривающей Г. О. и освистывающей Г-М, ни партийного или профсоюзного собрания, ни, скажем, тюремщика Родиона, рукоплещущего мсье Пьеру. Рассказчик, как мы помним, предоставляет противникам равные композиционные права и даже тайно подыгрывает Г-М. В результате близкий автору гнилой интеллигент-одиночка одерживает победу — происходит осуществление желаний, почти такое же полное, как в «Собачем сердце».

К тому же Г-М не так уж отрешен от прелестей этого мира. В конце концов, символы его духовного аристократизма носят вполне земной характер. Это галстук от Диора<sup>20</sup>, загранпоездка в Гонконг (читай: в бендеровский Рио-де-Жанейро?), магнитофонная бобина (Баха) и, наконец, хотя и фантастические, но все-таки золотые жетоны. В каком-то смысле перед нами очередной аксеновский супермен, любитель и знаток красивой жизни, хотя и в более духовном, «тихом» варианте, чем обычно (ср. примеч. 16). Совмещение в одном персонаже почти христианской отрешенности с суперменством — интересная художественная задача, характерная для либеральной советской литературы 1960-х гг.

### 3.3. Добро с кулаками и в джинсах

Должно ли добро «быть с кулаками» — тема знаменитой поэтической дискуссии 1960-х гг. (Евтушенко, Куняев). В другом стихотворении той поры (Евтушенко) дебатруется — и решается положительно — вопрос, могут ли хемингуэобразные парни в джинсах (ср. галстук от Диора) стоять за правое дело мира, прогресса и социализма. Аналогичен и message ранних аксеновских вещей — «Коллег», «Звездного билета» и др. Оригинально разработана сходная тема в одном романе братьев Стругацких («Обитаемый остров»).

Там действует христоподобный герой, попадающий из прекрасной будущей цивилизации в мерзкую феодально-индустриально-тоталитарную реальность сродни советской. Он совершенен духом (проповедует мир и любовь) и телом. Последнее способно противостоять любой радиации, и потому герой ходит почти голый — в каких-то особенных плавках (ср. набедренную повязку Христа), демонстрируя идеальный загар. Когда ему приходится одному вступить в драку с десятком местных хулиганов, он по-йоговски переключает внутреннее ощущение времени и по очереди раскидывает и калечит, но не убивает своих противников, движущихся для него, как в замедленном кино, — сцена совмещает самым неожиданным образом типичную драку из вестерна с элементами йоги и Евангелия. В дальнейшем герой возглавляет восстание против тоталитарных Неизвестных Отцов<sup>21</sup>.

В эпоху мирной хрущевской революции молодежно-либеральная интеллигенция искренне надеялась на победу над догматиками в этом, а не ином мире, «при жизни этого поколения». Это кредо недавно иронически сформулировал Окуджава в песне «Кабинеты», где вот-вот ожидается переход власти — в литературе — в руки Беллы Ахмадулиной, Фазиля Искандера и других товарищей поэта по ли-

тературному оружию. Причем победа должна была наступить легко, сама по себе, карьера должна была сделаться путем не-делания ее, путем упования на всемогущество подлинных ценностей. Такова была оптимистическая атмосфера конца 1950-х — начала 1960-х гг. и даже эпохи подписанства — уже после свержения Хрущева, когда горстка «лучших людей» полагала, что их подписей достаточно для противостояния режиму. В рассказе этому соответствует настойчивое проведение мотива 'претворение бескорыстных эстетических вкусов и идей в реальные успехи на доске'. Борьба если и ведется, то сугубо эстетическими, мирными, чистыми средствами; мат наступает сам по себе, «логично, как баховская кода»<sup>22</sup>.

### 3.4. «Американская мечта»

Разумеется, все это лишь одна сторона медали. Рассказ полон иронии. Своего мата Г-М не объявляет, а золотые жетоны имеют фантастическую природу, так что концовка звучит амбивалентно. Ироническая амбивалентность вообще характерна для Аксенова. Так, в самом рассказе есть место, где подчеркнуто иронически дана молодежная романтика типа ранней аксеновской:

Гроссмейстер понял, что в этот весенний зеленый вечер одним только юношеских мифов ему не хватит. Все это верно, в мире бродят славные дурачки — юнги Билли, ковбои Гарри, красавицы Мери и Нелли, и бригантина подымает паруса<sup>23</sup>, но наступает момент, когда вы чувствуете опасную и реальную близость черного коня на поле б4.

Иронические вариации на собственные темы есть и в других вещах Аксенова.

Например, в «Затоваренной бочкотаре» (1968) «рафинированный интеллигент Дрожжинин», с его полным незнанием окружающей жизни и полным знанием о Халигалии, где он никогда не был, с его безукоризненным англичанством (выражающимся в трубке, щеточке усов, двух твидовых костюмах и т. п.) и «подспудными надеждами на дворянское происхождение»<sup>24</sup>, выглядит пародией на Г-М. Тем более что, подобно Г-М с его диоровским галстуком, он полон горделивой скромности: «мало кто догадывался, а практически никто не догадывался, что сухощавый джентльмен в строгой серой (коричневой) тройке...»<sup>25</sup>

При этом Дрожжинину противостоят сразу три Г.О.-подобных персонажа.

Это, во-первых, «военный моряк Шустиков Глеб», поклонник легендарного римлянина Муция Сцеволы, понимающий преданность Науке как битву с Лженаукой и ее империалистическими прихвостнями, в «агрессивные хавальники» которых он вместе с Муцием Сцеволой сует горящую руку (опять рука — вспомним татуированные кулаки Г. О.). Во-вторых, это милейший Володька Телескопов, который в отличие от Дрожжинина реально был в Халигалии и даже вступал в «платонические» связи с тамошними красотками («когда теряли контроль над собой»). И, в-третьих, нестрашный доброхот-доносчик старик Моченкин (ср. эсэсовцев в «Победе»).

Таким образом, «Затоваренная бочкотара» как бы воспроизводит ситуацию «Победы», подавая ее в менее конфликтном, сказочно-ироническом ключе.

Еще одна красноречивая параллель — совсем коротенький и малоизвестный рассказ «Мечта таксиста» (см.: *Аксенов 1970*).

Его герой мечтает когда-нибудь прокатить, может быть, до самых Сочей, сказочно богатого «Ваню-золотишника» — рабочего-контрабандиста с золотых (!) приисков. И вот он встречает его, только тот не при деньгах, вконец обтрепан и беспомощен. Таксист возит его за свой счет, кормит, поит, «укладывает на главную койку» и, наконец, так формулирует свою мечту: «Ведь мне <...> от него никаких бешеных денег не нужно <...> Мне важно, чтоб он был, Ваня-мой-золотишник, чтоб существовал в природе».

Невольно вспоминаются такие афоризмы Остапа Бендера, как «Я вижу, вы бескорыстно любите деньги»; «Я идейный борец за денежные знаки»; «Нет тех маленьких золотых кружочков, кои я так люблю» и т. п. Параллель эта вполне законна, особенно если учесть сказанное выше о Гонконге, alias Рио-де-Жанейро — «хрустальной мечте» детства Остапа Бендера, аксеновскую игру с советскими и иными клише à la Ильф и Петров, кратковременное гроссмейстерство Остапа и, главное, роль его образа в формировании неофициальной идеологии ряда поколений советской интеллигенции. Остроумный миллионер-одиночка, на которого навалился класс-гегемон, по сути дела, был гиперболизированным представителем интересов нормальной человеческой личности, попавшей под пресс советского режима. За мировой тоской великого комбинатора по белым штанам и Рио-де-Жанейро скрывалось простое желание доступа, даже для не-членов профсоюза, к тарелке супа, кружке пива и автомобильным запчастям — и свободы зубоскалить без ограничений. Вот почему и мечта таксиста о Ване-золотишнике звучит с такой трогательной, хотя и иронической, серьезностью. Хрустальная мечта Аксенова и его/нашего поколения — это некий 'идеальный материализм', 'чистый капитализм', 'духовная лю-



бовь к импортным шмоткам, надежда на магическую способность принципа материальной заинтересованности привести к торжеству добра, справедливости и всеобщего счастья.

В «Победе» этот 'американский' идеал выражен с особой тонкостью. Равновесие между возможными противоположными прочтениями парадокса хорошо выверено. Кто такой Г-М — нервная художественная натура или трусливый приспособленец и потребитель красивой жизни? Аскет, сосредоточенный на скрытых духовных ценностях, или высокомерный представитель советской элиты? Мотивировка модернистских приемов или супермен с человеческим лицом? Вторые члены этих пар неизбежно роднят Г-М с его оппонентом — Г. О. Это наводит на мысль, что где-то на абстрактном уровне Аксенова занимает некий единый архигерой — идеалист и крепкий парень одновременно, рафинированный интеллигент, он же военный моряк, — черты которого по-разному распределяются между персонажами реальных произведений. Оригинальное воплощение одного из вариантов этой сквозной темы делает рассмотренную нами изящную миниатюру 1965 г. подлинной победой автора — без кавычек и преувеличений.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Vasilij Pavlovich Aksenov: A Writer in Quest of Himself / Ed. E. Možejko, B. Briker, P. Dalgard. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1986. P. 224–240 (краткий англоязычный вариант); *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Tenafly, NJ: Эрмитаж, 1986. С. 151–171 (полный русский вариант).

<sup>1</sup> Основная функция упоминания об эсэсовцах — это, конечно, прозрачно завуалированная привязка к советскому контексту по принципу «написано гестапо, читай КГБ» (ср. «Летним днем» Искандера). Кстати, по свидетельству самого Аксенова (в устной беседе с автором. — А. Ж.), это единственное изменение, внесенное под давлением цензуры, точнее редакции «Юности» и лично Бориса Полевого (см. об этом также в статье «Быть знаменитым...» — Наст. изд. С. 724–725).

<sup>2</sup> Далее в рассказе говорится о «нескольких мгновениях в полном одиночестве, когда губы и нос скрыты платком» (Г-М сморкается) и о «возможности отсидеться в удобной позе за террасой — самолюбие не страдает».

<sup>3</sup> Кстати, «Хас-Булат» был любимой песней юного Эди-бэби — подрастака Савенко [*Лимонов 1983: 171–172*].

<sup>4</sup> Нарастание мелодии «Хас-Булата» от занудливого жужжания комара до медной бравурности оркестра напоминает знаменитое *crescendo*

«фашистской» темы в 1-й части Седьмой симфонии Шостаковича и может быть связано с эсэсовским мотивом в том же абзаце.

<sup>5</sup> Эффект двойной экспозиции вообще и в применении к коню в особенности, возможно, восходит к технике апдайковского «Кентавра», как раз тогда опубликованного и очень популярного в России. В «Победе» конь дается с двойной экспозицией еще дважды: «Внедрение черного коня в бессмысленную толпу на левом фланге <...> уже наводило на размышления»; «вы чувствуете опасную и реальную близость черного коня на поле б4». Другой возможный источник — «Защита Лужина», см. п. 2.1.

<sup>6</sup> Первым эту инвариантную тему Набокова и ее связь с модернистской «самочинностью приемов» сформулировал Ходасевич, пророчески предсказавший структуру «Дара» (см.: *Ходасевич 1982*: 200–209, а также примечания Берберовой к этой работе).

<sup>7</sup> Неожданной параллелью к последней цитате оказывается концовка пастернаковского «Марбурга» (1916) с ее мотивами любви, брака, победы/поражения, луны и шахматной метафорик: *Ведь ночи играют садятся в шахматы Со мной на лунном паркетном полу <...> И тополь — король. Я играю с бессонницей. И ферзь — соловей. Я тянусь к соловью. И noch побеждает, фигуры сторонятся. Я белое утро в лицо узнаю.*

<sup>8</sup> Русский текст этого предисловия (помеченный 1963 г.) впервые появился в издании *Набоков 1967*: 17–22, откуда и был скопирован (без пагинации) в *Набоков 1979a*. В сноске к заглавию (*От автора*) сообщается, что предисловие было написано для английского издания (см.: *Nabokov 1964*: 7–10); в нем игра со словом «матовый», разумеется, отсутствует (как отсутствует она и в английском переводе «Победы», см.: *Aksenov 1979*: 58), лишь отчасти компенсируясь каламбурным неологизмом «suicide, or rather suimate» и двуязычным каламбуром «*my morose grandmaster*», ср. «стекло, подернутое морозом» оригинала. Так как Аксенов, по его собственным словам, «Защиты Лужина» не читал, то это значит, что свой «матовый» каламбур он не «угадал» в набоковском тексте 1930 г. (что тоже было бы интересно), а изобрел заново более или менее одновременно с самим Набоковым. О независимом интересе Аксенова к мотиву матовости свидетельствует пассаж в «Апельсинах из Марокко» (1962), где «маатов отсвечивает <...> яйцеобразная голова» мотоциклиста, победно (!) увозящего у рассказчика героиню.

<sup>9</sup> Возможно, что это игривая трансформация образа Пугачева из «Капитанской дочки», которого отличает черная борода, который замечает Петруше отца, является ему во сне и наяву и выводит его из ряда затруднений.

<sup>10</sup> Из тематически менее значимых сходств выделим дачу и веранду (гл. 1, 4, 6), комара, шмеля и ос (гл. 1, 4, 6), треснутую шахматную доску (гл. 1, 4), столицы, где Лужин «уже не раз бывал» (гл. 12), галстук (гл. 11) и встречу в купе экспресса (гл. 14).

<sup>11</sup> Аналогичную роль играют и героини «Камеры обскуры» и «Лолиты», а исключение составляет «Дар», кончающийся идеальным союзом

поэта и читательницы, по отношению к которому ситуация в «Защите...» является промежуточным звеном: героиня «очаровательна», она любит героя и заботится о нем и таким образом доказывает от противного безнадежность попыток примирить его с действительностью.

<sup>12</sup> Кстати, финал «Приглашения...», где по исчезновении героя реальный мир рушится подобно театральной декорации, эмбрионально предвосхищен в размышлениях невесты Лужина о его несовместимости с миром ее семьи: «Она <...> примеряла его так и этак к родным <...> и эти воображаемые посещения кончались чудовищной катастрофой, Лужин исключим движением плеча сшибал дом, как валкий кусок декорации, испускающий вздох пыли» (гл. 6).

Еще одно знаменательное предвестие «Приглашения...» в «Защите...» — «пушистый чертик, спускающийся, как паук» с лампы в квартире новобрачных (гл. 11); ср. игрушечного паука в камере Цинцинната, отсылающего уже вполне открыто к пауку Свидригайлова-Раскольниковца.

<sup>13</sup> Мсье Пьер не только берет назад ходы и даже самый мат, но и обвиняет Цинцинната в мошенничестве, а затем смешивает фигуры и начинает новую игру — в гуся, где жульничает сам («лез за костями под стол и вылезал, клянясь, что именно так они и лежали на полу»; гл. 13). В «Защите...» ходы берут назад одноклассники и отец героя, но никто не жульничает. Зато беззастенчиво жульничает Остап Бендер (в гл. 34 «Двенадцати стульев» он крадет ладью, бросает фигуры в лицо партнеру, а доску — в лампу). В «Мастере и Маргарите» Воланд и Бегемот играют живыми (!) фигурами, причем первый играет совершенно, даже не глядя на доску, и выигрывает, а второй мошенничает (лезет под стол за конем, прячет его, подменяет фигуры и т. п.), но вынужден сдаться. Оба советских романа отличает (от Набокова) великолепный аморализм провокаторов — оппонентов истеблишмента (Бегемот представляет одну из ипостасей Воланда — именно ту, которой поручается издательство над советской жизнью, что совпадает с одной из функций Остапа).

В «Победе» нет не только жульничества, но даже и возвращения ходов (Г. О. отвергает предложение Г-М): поединок поднят на символическую высоту, где неуместен дешевый фарс. Набоков, Булгаков и Ильф и Петров — каждый по-своему — отшучиваются от действительности, а Аксенов, придерживаясь «принципа реальности», уважает ее. В этом смысле особенно ценной находкой оказывается эффект незамеченного мата, позволяющий Г. О. совершить добросовестное насилие над истиной.

<sup>14</sup> Еще одна любопытная переключка между двумя романами — мотив непрозрачного стекла в «Защите...» и непрозрачность Цинцинната, являющаяся его главным преступлением в «Приглашении...».

<sup>15</sup> «Шахматная новелла» была написана Цвейгом в эмиграции (!), недалеко от Рио-де-Жанейро (!), в 1941 г., незадолго до самоубийства (!) писателя; в русском переводе появилась, в частности, непосредственно перед «Победой» (Собрание сочинений Цвейга вышло в 1963 г. [Цвейг 1963]). Вопрос о возможном знакомстве Цвейга с «Защитой...» сложнее:

по-русски Цвейг не читал, но ему мог быть доступен французский перевод [*Nabokov 1933*]. Заметим, кстати, что кульминационный эпизод ложной победы и сумасшествия героя «Шахматной новеллы» может восходить и к аналогичному эпизоду в «Пиковой даме» Пушкина.

<sup>16</sup> Картина мира, представленная в «Победе», несколько отличается от обычной аксеновской. В рассказе почти нет ни физического действия и карнавальности, ни характерного аксеновского путешествия (если не считать движения поезда, забываемого после 1-й фразы), ни выпивки, ни секса (если не считать глубоко сублимированного желания захватить «поле любви h8»). Отсутствие любовной темы, тем более на фоне набоковских вещей (эротическим коннотациям шахмат в «Защите...» соответствует в «Приглашении...» сексуальная похвальба мсье Пьера, сопровождающая его игру с Цинциннатом и предвещающая его «овладение» Марфинькой), особенно значимо. Помимо общей сублимированности чисто мужского поединка двух протагонистов, оно может объясняться тем, что в аксеновской палитре, по-видимому, есть место лишь одному типу женщины («симпатичной развратнице»), введение которого в рассказ смазало бы противопоставление между Г-М и Г. О.

<sup>17</sup> Этика пассивного сопротивления, не-сотрудничания с режимом, балансирования на грани между полным смирением и открытым вызовом — одна из важнейших тем либеральной литературы того времени, ср., например, «Завтраки 43-го года» и «Маленький Кит, лакировщик действительности» Аксенова, «Летним днем» Искандера и т. п. Требуется поистине редкая моральная изощренность, чтобы понять, где кончается Бенья и где начинается полиция — где кончается «сохранение нравственных мускулов нации» (Искандер) и начинается политика кукиша в кармане (см.: *Жолковский 1994 [1985]: 31–53*). Отметим, кстати, что двусмысленное поведение Г-М может читаться и как нерешительность на грани трусости, особенно в свете сходства с ситуацией в «Завтраках 43-го года» (ср.: *Meयर 1971: 111–113, 123–128*).

<sup>18</sup> Ср. у Пушкина: *Услышишь суд глупца <...> Иди, куда влечет тебя свободный ум <...> Усовершенствовав плоды любимых дум, Не требуя награды за подвиг благородный <...> Всех строже оценить умеешь ты свой труд. Ты им доволен ли, взыскательный художник? Доволен? Так пускай толпа его бранит И плюет на алтарь, где твой огонь горит... («Поэту», 1830); *Обиды не страшась, не требуя венца, Хвалу и клевету приемли равнодушно И не оспаривай глупца («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», 1836).**

<sup>19</sup> Так, общий сюжет «Справки» и «Гюю де Мопассана» состоит в том, что литературный талант социально ущемленного рассказчика приносит ему обладание женщиной. Кстати, в «Мопассане» есть деталь, к которой, возможно, восходит целая сюжетная линия в «Затоваренной бочкотаре» — линия Халигалии (хотя, по устному замечанию Аксенова, это неверно).

У Бабеля: «Казанцев и проездом не бывал в Испании, но любовь к этой стране заполняла все его существо — он знал в Испании все замки, сады и реки».

У Аксенова: «Он [Дрожжинин] знал все диалекты этой страны <...> весь фольклор, всю историю, всю экономику, все улицы <...> все магазины и лавки на этих улицах, имена их хозяев и членов их семей, клички и нрав домашних животных, хотя никогда в этой стране не был».

Напомним, что Казанцев — книжный червь и мечтатель (недаром все его замки в Испании), по контрасту оттеняющий эротически напористого рассказчика, а Дрожжинин — пародийный вариант Г-М.

<sup>20</sup> Ср., напротив, сугубо внешнюю связь Лужина с его гардеробом: «он <...> сидел, одетый в новый костюм и украшенный дымчатым галстуком <...> и вежливо, если и не совсем впопад, поддакивал собеседнику» (гл. 11).

<sup>21</sup> Аналогичная сцена есть в фильме Куросавы «Красная борода», где герой — врач и в то же время мастер карате — сначала ломает, а затем вправляет кости напавшим на него хулиганам. Фильм демонстрировался в России в 1960-х гг.; его влияние на братьев Стругацких тем более вероятно, что один из них по образованию филолог-японист.

<sup>22</sup> Ср. вариацию на этот мотив 'незаинтересованной победы' в истории спасения острова Крыма от красных лейтенантом Бейли-Лэндом, действовавшим «без всякого классового сознания, без ненависти к победоносным массам, а только лишь из чистого любопытства <...> что получится» («Остров Крым», гл. 13). Распад Советской империи в конце 1980-х гг. в каком-то смысле соответствовал этому сценарию, ранее казавшемуся несуществимым.

<sup>23</sup> Этот пассаж отсылает нас к гриновской романтике песенок англо-американского происхождения, популярных в молодежной советской субкультуре 1940–1950-х гг. (что отражено, в частности, в «Апельсинах из Марокко») и к «Бригантине» на слова Павла Когана, которая была неофициальным гимном студентов МГУ в 1950–1960-х гг. О стиле «Романтика» в массовой культуре 1960-х гг. и его месте в аксеновской «Затоваренной бочкотаре» см.: *Щеглов 2013*: 55–58.

<sup>24</sup> Даже у Окуджавы, подлинно христианского поэта этого поколения, пристрастие к «потертым костюмам» и «стареньким туфелькам» сочетается с любовью к «кружевам», «камзолам» и изяществу «юных князей».

<sup>25</sup> О сходстве Г-М с Дрожжининым см. также: *Щеглов 2013*: 17, 35.

## ФАЗИЛЬ-АМЕРИКАНЕЦ

Фазиль Искандер — признанный мастер сюжетного повествования, и одним из лучших образцов его искусства является рассказ «Пирры Валтасара» (далее ПВ), составляющий главу 8 романа «Сандро из Чегема». Некоторые ключи к этому маленькому шедевру я попытался подобрать, рассмотрев его как обращение вальтер-скоттовского топоса взаимодействия рядового человека с исторической фигурой, в частности — мотива их зрительного контакта (см.: *Жолковский 2001*). Обращение это, причем в диаметрально противоположность, состоит в том, что если у Скотта и Пушкина знакомство успешно осуществляется, а у Толстого так или иначе срывается, то герой ПВ, жаждущий близости к Сталину, в кульминационный момент сам уклоняется от намечающегося узнавания.

Поеживаясь под недоверчивым взглядом вождя, дядя Сандро сначала лишь смутно чувствует опасность обретения «знакомого на троне»<sup>1</sup>, а на обратном пути с правительственного банкета, соображает, в чем дело, неожиданно вспомнив предыдущую встречу, случившуюся на горной дороге недалеко от Чегема три десятка лет назад, когда он был еще мальчиком. Обе сцены — на банкете 1935 г. и около 1905 г. (период большевистских «экссов») — выдержаны в тонах напряженного зрительного противостояния, но к визуальному аспекту и общей вальтер-скоттовской парадигме (а также к инвариантной у Искандера взаимной пантомимической игре персонажей<sup>2</sup>) структурные секреты ПВ, по-видимому, не сводятся. Еще один из них — это изощренная игра со временем, повествовательным и историческим, возможно, навеянная поэтикой американской новеллы.

Присмотримся к эпизоду давней встречи<sup>3</sup>.

В нескольких шагах от [Сандро] по тропе проходил человек и гнал перед собой навьюченных лошадей <...> В первое мгновение мальчику показалось, что ярость человека вызвана неожиданностью встречи <...> [Ч]еловек <...> словно какую-то долю секунды раздумывал <...>: убить или оставить <...> Человек шел с необыкновенной

быстротой, и мальчику почувствовалось, что он оставил его в живых, чтобы не терять скорость <...> Через несколько секунд тропа вошла в рощу, и человек вместе со своими лошадьми исчез. Но в самое последнее мгновение, еще шаг — и скроется за кустом, он опять <...> поймал мальчика глазами <...> [М]альчик <...> знал, что роща, в которую вошел человек со своими лошадьми, скоро кончится, и тропа их выведет на открытый склон по ту сторону котловины Сабида.

Когда он <...> добежал до стада и посмотрел вверх, то увидел, как там, на зеленом склоне, одна за другой стали появляться навьюченные лошади. Восемь лошадей и человек <...> быстро прошли открытое пространство и исчезли в лесу. Даже сейчас, на расстоянии примерно километра, было заметно, что лошади и человек идут очень быстро <...>

Через день до Чегема дошли слухи, что какие-то люди ограбили пароход, шедший из Поти в Одессу <...> К вечеру следующего дня трупы четырех матросов нашли в болоте возле местечка Тамыш. Через день нашли еще два трупа <...> И все-таки еще через несколько дней, уже совсем недалеко от Чегема, нашли труп еще одного человека, убитого выстрелом в спину и сброшенного с обрывистой атарской дороги <...> Дней через десять <...> к их дому подъехал всадник <...> в казенной фуражке <...>

И только глубокой осенью <...> [Сандро] все рассказал отцу <...> — Что ж ты молчал до сих пор? <...> [Е]сли бы ты сразу сказал, его еще можно было поймать <...> — Откуда ты знаешь, па? <...> — Человек с навьюченными лошадьми дальше одного дня пути никуда не уйдет <...> — А ты знаешь, как он быстро шел! <...> — Но никак не быстрее своих лошадей, — возразил отец и, подумав, добавил: — Да он и убил этого последнего, потому что знал — один переход остался <...> Вернее, потому и оставил его в живых, — продолжал отец размышлять вслух, — чтобы тот помог ему навьючить лошадей для последнего перехода, а потом уже прихлопнул.

— Откуда ты знаешь это все? — Знаю я их гяурские обычаи.

Заданные сначала в качестве непосредственных впечатлений мальчика:

*показалось; почувствовалось; еще шаг — и скроется; знал <...> что роща скоро кончится, добежал... увидел; стали появляться; исчезли; было заметно,*

а также сообщаемых объективным рассказчиком известий:

*дошли слухи; нашли трупы; нашли еще два трупа,*

события тщательно хронометрируются:

*в первое мгновение; какую-то долю секунды; с необыкновенной быстротой; не теряя скорость; через несколько секунд; в самое последнее мгновение; через день; к вечеру следующего дня; еще через несколько дней; дней через десять; и только глубокой осенью...*

и этот хронометраж систематически проецируется в пространственный план:

*в нескольких шагах от него; знал перед собой; тропа вошла в рощу; еще шаг — и скроется за кустом; роща <...> скоро кончится, и тропа <...> их выведет на открытый склон по ту сторону котловины; добежал до стада; на зеленом склоне, одна за другой стали появляться; на расстоянии примерно километра; до Чегема дошли слухи; пароход, шедший из Поти в Одессу; нашли в болоте возле местечка Тамыш; совсем недалеко от Чегема; сброшенного с обрывистой атарской дороги,*

после чего отец мальчика, проявляя поразительные аналитические способности:

*откуда ты знаешь...?; знаешь, как он быстро шел; возразил отец и, подумав, добавил; убил <...> потому что знал; продолжал отец размышлять вслух; откуда ты знаешь это все? — знаю я их гяурские обычаи...*

с математической точностью вычисляет последовательность прошлых — и возможных, но не состоявшихся будущих — событий:

*если бы ты сразу сказал, его еще можно было поймать; человек с навьюченными лошадьми дальше одного дня пути никуда не уйдет; никак не быстрее своих лошадей; убил этого последнего, потому что знал — один переход остался; вернее, потому и оставил его в живых <...> чтобы тот помог ему навьючить лошадей для последнего перехода, а потом уже прихлопнул.*

Таким образом, перед нами эпизод, написанный как бы в детективном ключе: сначала с точки зрения случайного свидетеля дается загадочный персонаж, затем сообщаются отрывочные сведения об ограблении и серии убийств, и, наконец, по сумме данных мудрый сыщик-любитель реконструирует картину преступления и потенциальный сценарий поимки преступника. Сходство с детективом, конечно, вполне закономерно, поскольку отвечает задаче изобразить Сталина как преступника в буквальном смысле слова. Однако ПВ не просто строится здесь по самым общим законам жанра, но и, как я постара-



юсь показать, довольно близко следует одному конкретному его образу — «Гибели мистера Хиггинботама» Натаниэля Готорна (ГХ; 1834)<sup>4</sup>.

На первый взгляд общего не много. ГХ в четыре раза короче ПВ в целом и втрое длиннее эпизода из детства Сандро, и действие разворачивается в серию из трех сходных сюжетных ходов с финальным поворотом. В рассказе не фигурируют ни исторические персонажи, ни политический контекст, ни дети, ни всепонимающий «сыщик», там, в конце концов, никого не грабят и не убивают (заглавная гибель предотвращается!) и нет атмосферы ужаса перед преступником, а есть, напротив, хеппи-энд, включающий даже счастливый брак между двумя персонажами и получение наследства, и весь сюжет рассказан с металитературным лукавством, напоминающим поэтику современных ГХ «Повестей Белкина». Тем не менее налицо, как мы увидим, многочисленные параллели, заставляющие подозревать использование Искандером — возможно, сознательное — структурной схемы американского рассказа.

Кратко перескажу сюжет ГХ.

По «глухой лесной дороге», «в небольшой крытой повозке» едет табачный торговец, Доминикус Пайк, «молодой человек весьма приятного нрава», который «крайне любопытен и даже болтлив». В первый день пути он встречает решительно идущего угрюмого путника, с надетым на палку узелком на плечах, «не из тех, с кем приятно повстречаться один на один в глухом лесу», но ему удастся его разговорить и узнать, что «[в]чера, в восемь часов вечера, мистера Хиггинботама из Кимбалтона повесили в его собственном фруктовом саду двое — ирландец с негром. Они вздернули его на сук груши святого Михаила <...> Сообщив это страшное известие, незнакомец тотчас же зашагал своей дорогой еще быстрее». Пайк задумывается о скорости, с которой распространилась эта новость, обнаруживает противоречие во времени и, приехав в следующий городок, лежащий как раз на пути к Кимбалтону, рассказывает ее с поправкой, что убийство произошло на сутки раньше. История получает частичное подтверждение: среди слушателей «случился бывший конторщик [Хиггинботама], который подтвердил, что почтенный джентльмен имел обыкновение под вечер возвращаться домой через фруктовый сад с деньгами и ценными бумагами в карманах». Но тут же в разговор вступает старый фермер, которого Хиггинботам еще «нынче утром» угощал у себя в лавке!

Наутро Пайк продолжает свой путь и встречает «человека с надетым на палку узелком на плечах», в котором «заметна примесь негритянской крови». На вопрос о мистере Хиггинботаме «африканец <...> переменяется в лице <...>: “Нет, нет! Никакого негра не было. Его повесил ирландец, вчера, в восемь часов вечера, а я вышел в семь. Его еще, верно, и не нашли там, в фруктовом саду”», после чего «зашагал дальше с такой быстро-

той, что кобыле торговца пришлось бы показать всю свою прыть, чтобы за ним угнаться». Подозрения как будто подкрепляются (не тот или это самый негр), но сгущаются и противоречия: «Если убийство совершилось только во вторник вечером, кто же был тот провидец, который предсказал его еще во вторник утром? Если родные мистера Хиггинботама до сих пор не обнаружили его трупа, откуда же этот мулат, находясь за тридцать миль, мог знать, что он висит на груше во фруктовом саду, особенно если <...> сам он вышел из Кимбалтона за час до того, как несчастный был повешен?» В очередном городке Пайк в своем рассказе «счел благо разумным не называть точно день <...> прискорбного события, а также не вдаваться в подробности насчет того, кто совершил убийство: негр ли с ирландцем или сын Эрина один. Остерегся он также рассказывать всю историю от своего имени <...> и просто сослался на то, что так, мол, говорят в округе». Его рассказ становится сенсацией, порождает слухи, попадает в газеты и приводит к объявлению награды за поимку убийц. Тем не менее опровергается и эта его версия. В городок приезжает прелестная племянница мистера Хиггинботама и его адвокат, видевшиеся с ним один накануне ночью (он предьявляет записку от него, «помеченную вчерашним числом, десятью часами вечера»), другая этим утром (когда он дал ей денег на дорогу, а бумажник положил под подушку), так что он был явно жив и нисколько не ограблен.

Опозоренный Пайк снова пускается в путь, уже прямо в сторону Кимбалтона, размышляя о том, «что пущенный слух в точности соответствовал <...> привычкам мистера Хиггинботама, что у него действительно имелся фруктовый сад, а в саду груша святого Михаила, мимо которой он всегда проходил с наступлением темноты <...> Дорогою ему также удалось разузнать <...> что у мистера Хиггинботама был слуга-ирландец, сомнительная личность...». Самолюбие и любопытство подталкивают Пайка убедиться во всем самому, он направляется к дому Хиггинботама, видит едущего впереди верхового, узнает, что это и есть Хиггинботам, и, когда часы на башне бьют восемь, Пайк как раз поспевает к груше святого Михаила, чтобы сбить с ног здорового ирландца и спасти дрожащего под деревом Хиггинботама с петлей на шее. Они становятся друзьями, в дальнейшем Пайк женится на его племяннице и Хиггинботам завещает все деньги их детям.

Общими с ПВ чертами этого сюжета являются:

- мотив ограбления с убийством;
- встреча с (квази)преступниками на лесной дороге, их страшный вид и быстрота передвижений;
- членение преступной акции и известий о ней на три однодневные фазы (в ПВ убийства ежедневны, а трупы обнаруживаются в четыре приема, с интервалом от одного дня до десяти);

- распространение слухов о преступлении и начало официального расследования;
- раскрытие преступления частным лицом (Пайк сочетает некоторые свойства искандеровских мальчика и отца);
- возможность наведения справедливости при условии своевременного принятия мер (в ГХ это предотвращение убийства и поимка преступника, в ПВ — теоретическая возможность поимки Сталина);
- тщательная проекция событийной канвы на пространственно-временной континуум, с точной временной привязкой планируемого преступления и выявлением закономерностей/противоречий в хронометраже как передвижений персонажей, так и распространения известий о них.

Особенно важен последний пункт (хорошо видный даже из краткого пересказа), поскольку вся композиция ГХ построена на игре со временем (и Судьбой): на послышке будущим сигналов в настоящее и возникающей таким образом возможности это будущее изменить. Конечно, точная датировка событий и их привязка к местности вообще характерна и для детективной, и для фантастической новеллы. В первой она служит корректной формулировке условий подлежащей решению задачи, а во второй — реалистической мотивировке невероятных событий, причем в ранней американской новелле часто сочетаются обе установки<sup>5</sup>. Однако ясно, что сходства между ПВ и ГХ намного превышают средние типологические ожидания.

Один компонент структуры представлен в рассказах существенно по-разному. Если в ПВ раскрытие преступления осуществляет «сыщик»-любитель (отец Сандро), способный, подобно Дюпену и Холмсу, адекватно прочитывать поведение преступника (таков же, кстати, и сам преступник — молодой Джугашвили, с безошибочной жестокостью рассчитывающий последовательные стадии преступления)<sup>6</sup>, то в ГХ «сыщик»-любитель Пайк скорее простоват и осмысляет валяющиеся ему прямо в руки улики медленнее читателей, так что вся стройная конструкция загадки-разгадки в целом развертывается не столько в его уме, сколько в авторском и читательском сознании. Тем не менее ее концептуальный контур и составляет главное содержание новеллы и буквально вызывает к подражанию и варьированию.

Манипуляции с временем (его замедлением, остановкой, обращением вспять и т. п.) — характерная черта новеллы вообще и ранней американской новеллы в частности. Можно полагать, он существенным образом связан с самой природой жанра *short story*, как он был определен еще Эдгаром По, настаивавшим на конститутивной краткости новеллы, подлежащей прочтению в один присест, то есть за полчаса-час, максимум два часа<sup>7</sup>.

В ГХ манипулирование будущим совершается в пределах трехдневного отрезка и получает безупречную реалистическую мотивировку — герой встречает не загадочных свидетелей из будущего<sup>8</sup>, а просто двух последовательно испугавшихся и вышедших из игры заговорщиков. Но Готорн разрабатывал и более фантастические сюжеты, например, в «Опыте доктора Гейдеггера» (ОД; 1837, под назв. «Источник юности»)<sup>9</sup>.

Трое стариков и старуха, некогда предмет их соперничества, принимают из рук доктора эликсир, возвращающий им — в несколько приемов — молодость, в то время как сам он остается стариком, вызывающим у них издевательский смех. Но, как и когда-то в прошлом, они вновь ссорятся из-за помолодевшей женщины, не замечая, что в зеркале они по-прежнему отражаются в виде стариков. Они проливают эликсир на пол, к тому же его действие оказывается кратковременным, и они мгновенно стареют на глазах друг друга и доктора. Предвестием их обратного старения становятся эмблематический образ мотылька, в связи с которым непосредственно формулируется тема времени: «В суматохе кто-то толкнул стол, он опрокинулся, и чаша разбилась на тысячу кусков. Драгоценная влага юности сверкающим ручьем разлилась по полу и намочила крылья пестрого мотылька, который, состарившись с приближением осени, уже не мог летать и ждал смерти. Он тотчас же вострепнулся, порхнул через всю комнату и опустился на снежные кудри доктора Гейдеггера. — Полно, полно, джентльмены! <...> Они вздрогнули и остановились, ибо в этот миг им почудилось, что седое Время зовет их из солнечной юности назад в сырую и мрачную долину преклонных лет <...> Мотылек спорхнул с его седых кудрей и бессильно упал на пол».

Фантастичность этого притчеобразного сюжета, впрочем, довольно умеренна, сводясь к магическим свойствам эликсира, к тому же сравнительно ограниченным, а возможно, и воображаемым. Действие происходит в пределах одной комнаты, и прошлое оживает там лишь в очень личном плане, а в финале неотвратимость законов времени полностью подтверждается. С точки зрения искандеровского рассказа более интересна новелла Готорна «Маскарад у генерала Гоу» (МГ; 1838)<sup>10</sup>, задающая многоплановую панораму исторического времени с участием исторических фигур.

Повествование начинается с того, что рассказчик посещает «былую резиденцию английских губернаторов Массачусетса», последним из которых и был — до 1775 г.<sup>11</sup> — генерал Гоу, и передает читателю сообщенное ему неким пожилым джентльменом, который «услышал этот рассказ от человека, отец которого (а быть может, дед) сам был очевидцем событий».

На маскараде, происходящем в этом замке накануне решающего поражения англичан, «по ярко освещенным залам двигались фигуры, которые словно бы сошли с потемневших от времени полотен старинной портретной галереи <...> Закованные в сталь рыцари Вильгельма Завоевателя, бородатые елизаветинские вельможи» и т. д. Но после того как «на Старой Южной церкви пробило одиннадцать <...> распространился слух, что готовится новое представление», каковым оказывается то ли разыгранное в пику Гоу, то ли фантастическое явление всех бывших губернаторов Массачусетса, начиная с самых первых и кончая загадочным явлением двойника самого Гоу. Губернатор велит ему покинуть замок, и тот покидает его с тем в точности жестом — «гневно топнув ногой [и], потряс[ая] в воздухе сжатыми кулаками», — который сам «сэр Уильям Гоу в точности повторил <...> когда <...> [через “всего несколько часов”] в последний раз переступил порог Замка <...> Существует поверье, будто и поныне в годовщину поражения Англии тени прежних массачусетских губернаторов чередою спускаются с парадного крыльца. И тот, кто идет последним, призрак в военном плаще, прежде чем переступить порог, потрясает в воздухе сжатым кулаком и <...> топает подкованным железом сапогом каменные плиты, но ни один звук при этом не нарушает тишины».

Релевантность МГ для ПВ состоит как в вовлечении исторических фигур и исторически значимых отрезков времени, так и в самом мотиве последнего празднества накануне военного поражения и смены государственной власти, архетипическим прототипом чего и является библейский Валтасаров пир, в МГ не названный, но, конечно, подразумеваемый, в частности благодаря присутствию персонажей, предрекающих губернатору грядущее поражение, а также призрачности происходящего, как бы сошедшего со старинных картин, — ср. загадочную руку, которая выводит роковую надпись на стене вавилонского дворца в 5-й главе Книги пророка Даниила.

Классическим образцом, задавшим новеллистическую, с элементами фантастики, традицию путешествия во времени вокруг эпохального исторического рубежа, был, конечно, «Рип ван Винкль» Вашингтона Ирвинга (РВ; 1819).

Знаменитый рассказ о пьянице-бездельнике, страдавшем от женого деспотизма и проспавшем в горах 30 лет, включая войну за независимость от Англии и образование новой нации, тоже следует канону повествования подставным рассказчиком (мистером Никербокером), записанного в свое время со слов состарившегося героя, тоже охватывает интервал в 50–60 лет и тоже включает сцены из еще более далекого прошлого, как бы сошедшие со старинных полотен, в частности весь эпизод с Генри Гудзоном и его компанией, согласно легенде, повторяющийся,

начиная с его реальной даты (1609 г.), каждые двадцать лет; фигурирует в ней и волшебный напиток, погружающий героя в летаргический сон. В результате жизнь частного — в высшей степени частного! — лица оказывается вписанной в многоплановую историческую перспективу, с той дополнительной иронией, что, вернувшись в свою деревню, он пожинает плоды свободы не только и не столько от власти колонизаторов, сколько от тирании своей тем временем почившей супруги.

В отличие от ОД и МГ и подобно ГХ, прототипический рассказ Ирвинга, несмотря на очевидную долю фантастики, представляет собой подчеркнуто реалистическое повествование, с психологически правдоподобным рядовым героем, устойчивая идентичность которого позволяет ему оказаться современником двух разных исторических эпох, до и после революции. Именно эта черта конструкции сделала РВ влиятельным сюжетным прототипом для многих текстов, в частности — для фильма Фридриха Эрмлера «Обломок империи» (1929)<sup>12</sup>. Параллели между ПВ и РВ многочисленны, включая единство личности героя, исторический антураж и присутствие исторических фигур<sup>13</sup>, сопоставление до- и послереволюционных эпизодов, потерю памяти (у Сандро частичную и в конце преодолеваемую), сам характер главного героя (как и Рип, Сандро далеко не героическая личность), а также его готовность варьировать свои воспоминания о давнем происшествии. Важное отличие, однако, состоит в том, что в РВ полностью отсутствует проблематика ответственности героя за свои поступки, а тем самым и за ход истории, столь центральная для искандеровского рассказа.

В ПВ с самого начала прописывается и деликатно, но вполне систематически подчеркивается двойственность характера Сандро, с одной стороны, верного традиционным абхазским ценностям, а с другой — всячески держащегося за свое привилегированное положение советского начальника среднего звена и члена престижного ансамбля. В этой артистической ипостаси он стремится занять — и в конце концов занимает — первое место благодаря своему исключительному номеру, который является красноречивым воплощением все той же двойственности: это мастерский (причем совершенный в хронотопическом отношении) турдефорс рабского коленопреклонения у ног вождя. Своего рода двойником Сандро в этом отношении является повар санатория, где проходит пир, на голове которого глава абхазских коммунистов Нестор Лакоба по желанию Сталина (называющего его «мой Вилгелм Телл») выстрелом из пистолета поражает яйцо. После этого повар упивается своим повышением в ранге по сравнению с директором санатория, как в дальнейшем Сандро занимает в машине почетное место рядом с шофером вместо превзойденного им товарища

по ансамблю. Изображаемый с большей симпатией, чем другие вожди, Лакоба в дальнейшем был, по-видимому, отравлен по приказу Берии, а там и объявлен врагом народа. Однако и он подан в качестве соучастника сталинских безобразий, а от Вильгельма Телля (в частности шиллеровского) отличается, хотя в тексте ПВ это не прописано, фундаментально: великий борец за независимость Швейцарии замечателен не только меткостью стрельбы, но и ее нацеленностью: он готов был, если бы попал в сына, а не в яблоко, выстрелить затем в жестокого наместника, что в конце концов и делает ближе к концу драмы.

Кульминационной точкой этой двойственной подачи Сандро и является умолчание мальчика о подозрительном человеке, встреченном в горах, мотивированное понятным страхом. Двойственность сохраняется и впоследствии, в самом позднем временном срезе ПВ — на повествовательной рамке:

Об этой пиршественной ночи дядя Сандро неоднократно рассказывал друзьям, а после двадцатого съезда и просто знакомым <...> По взгляду его можно было понять, что, скажи он вовремя отцу о человеке, который прошел по нижнегемской дороге, вся мировая история пошла бы другим, во всяком случае не нижнегемским путем. И все-таки по взгляду его нельзя было точно определить, то ли он жалеет о своем давнем молчании, то ли ждет награды от не слишком благодарных потомков. Скорее всего, по взгляду его можно было сказать, что он, жалея, что не сказал, не прочь получить награду.

Таким образом, финал рассказа подытоживает, в слегка игривом ключе, тему нравственного выбора и его роли в истории. По ходу сюжета она почти не затрагивается в линии ни одного из персонажей (как если бы у них выбора и не было), кроме Сталина, где она дается впрямую. Заслушавшись своей любимой песней «Лети, черная ласточка...», вождь погружается в мечту об альтернативной биографии, в которой он — «тот самый Джугашвили, который не захотел стать властителем России под именем Сталина», и остался простым, но мудрым виноградарем, любимым соотечественниками и подающим им ненавязчивые советы. А в другом месте об этом заговаривает и сам искандеровский рассказчик:

Нет человечности без преодоления подлости, и нет подлости без преодоления человечности. Каждый раз выбор за нами и ответственность за выбор тоже. И если мы говорим, что у нас нет выбора, то это значит, что выбор уже сделан. Да мы и говорим о том, что нет выбора, потому что почувствовали гнет вины за сделанный выбор. Если бы выбора и в самом деле не было, мы бы не чувствовали гнета вины...

В сочетании с этими прямыми рассуждениями о выборе финала рассказа да и вся его композиционная структура прочитываются довольно четко: выбор испуганного мальчика (и, надо понимать, аналогичный выбор множества других людей) и привел — через много лет и на долгие годы — к ужасному торжеству Сталина.

Сформулированная в таких общих терминах, эта конструкция приводит на мысль еще один влиятельный и опять-таки американский претекст — новеллу Рэя Брэдбери «И грянул гром» (ГГ; 1952). Сюжет этой научно-фантастической притчи хорошо известен<sup>14</sup>:

После президентских выборов, на которых кандидата-профашиста (с подчеркнуто немецким именем Дойчер) победил либерал Кейт, герой рассказа отправляется в охотничий тур в мезозойскую эру — на 60 миллионов лет назад («Христос еще не родился <...> Моисей не ходил еще на гору беседовать с богом. Пирамиды лежат в земле, камни для них еще не обтесаны и не сложены <...> Александр, Цезарь, Наполеон, Гитлер — никого из них нет»), где ему предстоит застрелить короля динозавров — *Tyrannosaurus rex*. Но правила работы турфирмы требуют, чтобы гости из будущего ничего не изменили в прошлом, ибо это могло бы привести к изменениям в дальнейшей эволюции и истории. Поэтому сквозь древний лес ведет «тропа, проложенная <...> для охотников Компаний, [которая] парит над землей на высоте шести дюймов, [н]е задевает <...> ни одной травинки, [с]делана из антигравитационного металла» и с которой ни в коем случае нельзя сходить, а для охоты выбран динозавр, который все равно погиб бы в точно вычисленный момент (рассказ щеголяет хронологической тщательностью — подобно ПВ и ГХ). Однако при виде устрашающего динозавра герой пугается, сходит с тропы, раздавливает ногой бабочку, динозавра приходится застрелить егерю и другим охотникам, а по возвращении в XX век оказывается, что смерть бабочки сказалась-таки на ходе истории: в рекламе турфирмы слегка изменилась орфография, выбран не Кейт, а Дойчер, а наказанием за нарушение правил охоты становится смерть: героя тут же пристреливает егерь, ранее угрожавший ему лишь огромным штрафом.

Здесь все заострено до предела: прошлое — это не полвека назад, а 60 миллионов лет назад; за это время сменяется гораздо больше эпох, чем в других рассказах; весь сюжет строится на стрельбе и убийстве (впрочем, этого хватает и в ПВ); за смерть бабочки герою приходится отвечать собственной жизнью; одной из манифестаций *выбора* оказываются президентские *выборы*, и, таким образом, частная жизнь напрямую связывается с политической... Но за этим никак не теряется главная параллель: страшный поворот Большой истории объясняется тем, что Маленький человек (в ПВ это маленький маль-



чик, в ГГ — турист-охотник, а «малость» еще и эмблематизируется маленькой бабочкой, вспомним, кстати, готорновского мотылька в ОД) совершает свой маленький Неверный шаг на Лесной тропе из Страх перед Тираном. При этом единство личности путешественника в прошлое из ГГ соответствует единство личности юного и постаревшего Сандро в ПВ.

\* \* \*

Все три рассказа Готорна — «Гибель мистера Хиггинботам», «Опыт доктора Гейдеггера» и «Маскарад у генерала Гоу» — вошли в первый том двухтомника «Американская новелла», выпущенного в 1958 г. тиражом 150 000 экземпляров [*Новелла 1958*]<sup>15</sup>, когда Искандер уже окончил Литинститут (1954) и уже печатался как поэт, но еще не как прозаик (первые рассказы датируются 1962 г.). Рассказ Брэдбери вышел по-русски в 1965 г. Многие главы «Сандро из Чегема» появились в 1973 г. (журнальный вариант) и в 1977 г. (книжный), но в сильно урезанном цензурой виде, так что 8-я глава была впервые напечатана лишь в 1979 г. — по-английски, в США, а по-русски, в России, еще десять лет спустя.

Прямых доказательств влияния этих американских новелл на автора ПВ у меня нет, — есть только более или менее наглядные параллели. Но Эдгару По, написавшему в 1842 г. уже упоминавшуюся рецензию на сборник «Дважды рассказанные истории» Готорна (причем две из рассмотренных нами новелл, ГХ и ОД, удостоились высочайших похвал<sup>16</sup>), хватило гораздо меньших сходств между третьей, МГ, и его собственным рассказом «Вильям Вильсон» (1839), чтобы заговорить то ли о «плагиате», то ли, «*может быть*, очень лестном совпадении идей». По приводит два кажущихся ему слишком похожими абзаца, выделяя курсивом несколько сходных предложений<sup>17</sup>, и резюмирует:

[О]динаковы [identical] не только два общих замысла [the two general conceptions], но есть и ряд *точек* схождения [*points of similarity*]. В обоих случаях видимая фигура является призраком или двойником наблюдателя. В обоих случаях сцена является маскарадом. В обоих случаях фигура скрыта плащом. В обоих происходит ссора <...> — стороны обмениваются сердитыми репликами. В обоих случаях наблюдатель в гневе. В обоих случаях плащ и шпага падают на пол. Пассаж «негодяй, откройся!» в МГ [«villain, unmuffle yourself» of Mr. H.] — имеет точную параллель в «Вильяме Вильсоне» [is precisely paralleled by a passage on page 56 of «William Wilson»].

[Poe 1950: 454; перевод мой. — А. Ж.]

В каком направлении, однако, следует понимать утверждение о плагиате, остается неясным, если учесть, что рассказ Готорна был опубликован на год раньше рассказа По<sup>18</sup>. Более того, при ближайшем рассмотрении становится очевидно, что По сильно преувеличил сходства между двумя пассажирами и тем более их сюжетными контекстами. Не исключено, что тем же страдает и развернутая мной аргументация в пользу «американскости» новеллистической техники Искандера. Но даже если предположение о прямых заимствованиях пришлось бы признать неубедительным, типологическое сходство — «лестное совпадение» замыслов и техник — явно налицо.

И последняя догадка. Почему Искандер озаглавил свой рассказ «Пир Валтасара»? В отличие от МГ в нем нет никаких структурных параллелей к описанному в соответствующей главе Книги пророка Даниила, кроме разве общей ситуации греховного пира несправедливого властителя: нет ни надписи на стене, ни фигуры, аналогичной Даниилу (Сандро на это явно не тянет), да и время действия, 1935 г., отстоит от смерти Сталина очень далеко, а военного поражения он вообще так и не потерпел. Понятно, разумеется, желание Искандера произвести над тираном последний суд — и ПВ кончается именно таким пассажем:

Сам факт, что он умер своей смертью, если, конечно, он умер своей смертью, меня лично наталкивает на религиозную мысль, что Бог затребовал папку с его делами к себе, чтобы самому судить его высшим судом и самому казнить его высшей казнью.

Внутренним импульсом, подсказавшим обращение именно к валтасаровскому мотиву, могла быть национальность одного из победителей Валтасара:

И вот что начертано: МЕНЕ, МЕНЕ, ТЕКЕЛ, УПАРСИН. Вот — и значение слов: МЕНЕ — исчислил Бог царство твое и положил конец ему; ТЕКЕЛ — ты взвешен на весах и найден очень легким; ПЕРЕС — разделено царство твое и дано Мидянам и Персам. В ту же самую ночь Валтасар, царь Халдейский, был убит, и Дарий Мидянин принял царство [Дан. 5: 25–31].

Иранцем — персом, параномастически связанным в библейском тексте с решающим ПЕРЕС<sup>19</sup>, — был отец Искандера, высланный в 1938 г. в Персию, когда Фазилу было 9 лет, и умерший там в 1957 г., так что больше они не виделись; воспоминаниям о нем посвящен рассказ Искандера «Отец», кончающийся, кстати, зловещим сном автора о похоронах Сталина, во время которых тот оживает<sup>20</sup>. Не отсюда ли

суровый и справедливый отец мальчика в «Пирах Валтасара» и само это название?

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Новое литературное обозрение. 2001. № 111 (5). С. 260–272.

За замечания и подсказки я признателен Михаилу Безродному, А. А. Долинину, Антону Носику, Л. Г. Пановой и Н. Ю. Чалисовой.

<sup>1</sup> Об этом мотиве см.: *Шеглов 2012 [1988]: 176–180.*

<sup>2</sup> См.: *Жолковский 2010а: 219–227.*

<sup>3</sup> Все цитаты приводятся по изданию: *Искандер 1989: 217–269*; ссылки на отдельные страницы не даются.

<sup>4</sup> «Mr. Higginbotham's Catastrophe» (рус. пер. Е. Калашниковой см.: *Новелла 1958: 142–153*).

<sup>5</sup> Так, в «Убийстве на улице Морг» Эдгара По (1841) раскрытию маловероятного преступления предпослан длиннейший протокол показаний свидетелей, включающий детальные хронологические сведения, проницательно осмысляемые далее гениальным сыщиком-любителем Дюпеном.

<sup>6</sup> Дюпен начинает с того, что демонстрирует рассказчику способность реконструировать его, рассказчика, мысли и лишь много позже приступает к реконструкции убийств, совершенных, как оказывается, обезьяной.

Способностью к мысленной, в частности хронологической, реконструкции отличается и Сандро, ср. его размышления о поездке ансамбля на пир, куда его самого сначала не взяли: «Эшеры уже проехали, думал дядя Сандро, подымаясь по лестнице особняка, наверное, сейчас приближаются к Афону».

<sup>7</sup> Эти идеи были сформулированы По в его известной рецензии 1842 г. на сборник новелл не кого иного, как Готорна [*Рое 1950: 449–451*]. Рассуждения По были приведены и развиты в работе Эйхенбаума [*Эйхенбаум 1927: 171–177*].

<sup>8</sup> Последним квазимистическим сигналом становится описание живого мистера Хиггинботам как призрака, данное с точки зрения подрастающего ему на помощь Пайка: «Торговец взгляделся <...> и далеко впереди смутно различил фигуру одинокого всадника. Ему показалось, что он узнал спину мистера Хиггинботам, но вечерние тени вкупе с облаком пыли из-под копыт лошади делали его очертания такими расплывчатыми и туманными, что казалось, будто вся фигура таинственного старика вылеплена из серой сумеречной мглы <...> “Это он с того света возвращается через Кимбалтонскую заставу”, — подумал он».

<sup>9</sup> «Dr. Heidegger's Experiment» (рус. пер. Е. Калашниковой см.: *Новелла 1958: 120–129*).

<sup>10</sup> «Howe's Masquerade» (рус. пер. Е. Калашниковой см.: *Новелла 1958*: 107–120).

<sup>11</sup> Это стандартный в историческом жанре интервал в пять-шесть десятков лет между временем событий и моментом рассказывания, ср. «Уэверли», «Капитанскую дочку», «Войну и мир» — и «Пирсы Валтасара», рассказываемые после XX съезда, а написанные еще десятком-двумя годами позже.

<sup>12</sup> Сюжет о людях, заснувших на десятки, а то и сотни лет и пропустивших таким образом важный исторический рубеж, имеет богатую родословную, включая историю о семи христианских юношах-мучениках из Эфеса, гонимых римлянами за веру, замурованных в пещере, проспавших там двести лет и проснувшихся, когда христианство уже стало официальной религией.

<sup>13</sup> В ПВ под сурдинку проходит даже мотив узнаваемости исторических лиц по портретам: «За Берией сидел Ворошилов, выделяясь своей белоснежной гимнастеркой, портупеей и наганом на поясе. За Ворошиловым и за Калининым по обе стороны стола сидели второстепенные вожди, неизвестные дяде Сандро по портретам <...> [Н]екоторые грамотеи там, в Москве <...> — продолжал Сталин <...> — <...> Бухарина <...> — услышал дядя Сандро шепот одного из второстепенных вождей, знакомых ему по портретам. — <...> Бухарина, Бухарина, Бухарина <...> — прошлестело дальше по рядам секретарей райкомов».

<sup>14</sup> «A Sound of Thunder» (впервые по-русски — в переводе Л. Жданова: *Брэдбери 1965*).

<sup>15</sup> В том же томе [*Новелла 1958*: 598–606] есть и «Случай на мосту через Совинный ручей» («An Occurrence on the Owl Creek Bridge»; 1891) Амброза Бирса — еще один образец оригинальной нарративной манипуляции временем, для ПВ, однако, скорее не релевантной.

<sup>16</sup> Ср.: «Mr. Higginbotham's Catastrophe» is vividly original and managed most dexterously <...> «Dr. Heidegger's Experiment» is exceedingly well imagined, and executed with surpassing ability. The artist breathes in every line of it» [*Пое 1950*: 452–453].

<sup>17</sup> Ср.: «In "Howe's Masquerade" we observe something which resembles a plagiarism — but which *may be* a very flattering coincidence of thought. We quote the passage in question.

*"With a dark flush of wrath upon his brow they saw the general draw his sword and advance to meet the figure in the cloak before the latter had stepped one pace upon the floor.*

*Villain, unmuffle yourself, cried he, you pass no farther!*

The figure, without blenching a hair's breadth from the sword which was pointed at his breast, made a solemn pause, and *lowered the cape of the cloak* from his face, yet not sufficiently for the spectators to catch a glimpse of it. But Sir William Howe had evidently seen enough. The sternness of his countenance gave place to a look of wild amazement, if not horror, while he recoiled several steps from the figure, *and let fall his sword upon the floor.*" <...>

The <...> figure in the cloak is the phantom or reduplication of Sir William Howe; but in an article called “William Wilson” <...> we have <...> the same idea similarly presented in several respects. We quote two paragraphs, which our readers may compare with what has been already given. We have italicized <...> the immediate particulars of resemblance.

“The brief moment in which I averted my eyes had been sufficient to produce, apparently, a material change in the arrangement at the upper or further end of the room. A large mirror, it appeared to me, now stood where none had been perceptible before: and as I stepped up to it in extremity of terror, mine own image, but with features all pale and dabbled in blood, *advanced* with a feeble and tottering gait to meet me.

Thus it appeared I say, but was not. It was Wilson, who then stood before me in the agonies of dissolution. Not a line in all the marked and singular lineaments of that face which was not even identically mine own. *His mask and cloak lay where he had thrown them, upon the floor*” [Poe 1950: 453–454].

<sup>18</sup> Неосновательность обвинения Готорна в плагиате, выдвинутого По (возможно, по ошибке — если допустить, что он не знал о более ранней публикации МГ), неоднократно обсуждалась (см., в частности: Piper 2009: 148–149), причем отмечалось влияние на обеих статьи Вашингтона Ирвинга «An Unwritten Play of Lord Byron» (1836), посвященной теме повторного использования художником собственных мотивов и, в свою очередь, имевшей многоступенчатую литературную генеалогию (Ирвинг — Мэри Шелли — Байрон — Кальдерон...).

<sup>19</sup> См., например, примечание 3 к 5-й главе Книги Даниила в аннотированной Библии [Bible 2011] (<http://www.usccb.org/nab/bible/daniel/daniel5.htm#foot3>).

Исторический Вавилон был захвачен в 539 г. до н. э. войсками Кира Великого, т. е. именно перса.

<sup>20</sup> Ср.: «Но, как это бывает во сне, оркестранты несмотря на то, что он прямо перед ними, привстав из гроба, дирижирует ими, не замечают его, хотя и подчиняются медленным взмахам его рук. — И вдруг страшная догадка доходит до меня: он нарочно устроил свои похороны, чтобы посмотреть, кто его будет хоронить. Потом он всем, хоронящим его, отомстит. Особенно музыкантам» [Искандер 2010: 192–211].

## СТИЛИСТИЧЕСКИЕ КОРНИ «ПАЛИСАНДРИИ»

Роман Саши Соколова «Палисандрия» (1985)<sup>1</sup> — важная веха в истории русской литературы. Два наиболее примечательных его достижения состоят в создании странного, но симпатичного главного героя и эксцентричного, но в некотором смысле своевременного языкового стиля, адекватного этому герою и связанным с ним нарративным задачам. Определять место, которое эта книга займет на шкале русских литературных шедевров, еще рано, но очевидно родство Палисандра с кругом таких персонажей, как Евгений Онегин, Козьма Прутков, Хулио Хуренито, Остап Бендер и Гумберт Гумберт.

Несмотря на свою первоначальную эмигрантскую изолированность от широкого русского читателя, «Палисандрия» сразу же получила признание со стороны западных славистов, наметивших тематический и стилиевой профиль романа. В этой статье я сосредоточусь на некоторых специфических чертах его стиля, принимая знакомство читателя с романом и его первыми критическими оценками за данное<sup>2</sup>. Я начну с соображений о ряде интертекстуальных аспектов «Палисандрии», чтобы затем перейти к ее главной интертекстуальной составляющей, — «военно-патриотической» традиции и ее преломлениям в тексте, в частности к тому, как она сочетается в романе со своей «декадентской» противоположностью.

### I. Интертексты и стиль

1. Граница между стилем и интертекстуальностью вообще проблематична, поскольку определяется тем маршрутом, который писатель прокладывает через территории, занятые авторами, влияние которых он стремится преодолеть<sup>3</sup>. Это особенно характерно для таких открыто металитературных текстов, как «Палисандрия»<sup>4</sup>, страницы которой изобилуют цитатами, аллюзиями, коллажами и стилизациями. Об интертекстуальном аккомпанементе «Палисандрии» можно

было бы написать целую книгу, но здесь я ограничусь лишь некоторыми представительными примерами.

Прежде всего, многочисленны **эксплицитные отсылки** — литературные имена, литературоведческие категории и цитаты, которыми повествователь-графоман демонстративно уснащает свой текст: благословляющий Пушкина Державин, Гаршин и его самоубийство, Боборыкин, Чехов, Пастернак, Солоухин, *он же* Солженицын (!); Лопе де Вега, Сковорода, Казанова, Бальзак; Шекспир и *Веселые Виндзорские кумушки*, Джойс и *Уллис*, Беккет и *Годд*; дуб Андрея Болконского, гоголевский майор Ковалев; «маленький человек» русской литературы, акмеистские скамейки, символистская эстетика; «“Все тонет в фарисействе!” — вспомнил я слова Пастернака» (с. 153); и т. п.

Столь же недвусмысленны всем известные заголовки и цитаты, попутно вводимые в текст в самых неожиданных местах: *Оскорблю и унижу* (Достоевский), *дворянского пожилого гнезда* (Тургенев), слово *вакханалия* спустя несколько строчек после упоминания о Пастернаке, *мусорный ветер* (Платонов), в *невидимых миру слезах и до смешного сквозь слезу* (Гоголь), *среди шумного бала* (А. К. Толстой), *Зацелую допьяна* (Есенин) и т. п.<sup>5</sup>

Но налицо и менее четкие **аллюзии**, смазанные искажениями или настолько обобщенные, что отсылают скорее к мотивам, нежели к конкретным текстам, и таким образом граничат с чисто типологической интертекстуальностью. Тем не менее в большинстве случаев их источники все же поддаются распознаванию. Слова Берии перед самоубийством: *Ах, Иосиф, Иосиф, зачем ты оставил нас, генацвале?!* (с. 10) звучат как подражание предсмертной жалобе Христа. Повторяющийся мотив фальшивой искренности старого солдата, выглядящей особенно иронически, когда *честная* критика больше напоминает лесть, может отсылать к Первому Министру из «Голого короля» Евгения Шварца. Встречи, на которые к Палисандру является *горбатая и придурошная побируха с <...> кладбища* (с. 99), по-видимому, восходят к связи Федора Павловича Карамазова с Лизаветой Смердящей, а *лопушок*, будто бы произрастающий на ее могиле, — к базаровскому представлению о жизни после смерти («Отцы и дети»).

Такой **бриколаж** из разнородных источников характерен для «Палисандрии». *Гирька ходиков*, падающая на детский нос Палисандра из-за того, что *распалась цепь времен* (с. 103), сплавляет фрагмент из начальной сцены «Тристрама Шенди» с классической фразой Гамлета. Сложный каламбур на глаголе *играть*, по поводу казни Берии, разыгрываемой майором Гекубой (с. 199–201)<sup>6</sup>, восходит к пастернаковскому стихотворению об актрисе, играющей Марию Стюарт (*Сколько надо отваги...* из цикла «Вакханалия»), к мотиву карточных проигрышей (частому в русской литературе), к хлестаковской фразе (*в дороге...*

поиздержался) и, возможно, к оркестровому аккомпанементу экзекуции в «Приглашении на казнь» Набокова. Словесная игра у Соколова порой столь насыщена, что за одним словом может стоять целый набор источников. Название станции *Эмск-Кабацкий* (с. 69) отсылает к первой букве слова *Москва*, к бюрократической железнодорожной топонимике (типа *Москва-Товарная*), к стилизованно-секретным названиям городов в советской прозе (ср. «город Энск» в «Двух капитанах» Каверина) и, конечно, к есенинской «Москве кабацкой». В других случаях имеют место не столько многослойные отсылки, сколько колебания между источниками. Так, обмен письмами в пределах одного дома между Палисандром и Модерати (с. 244) напоминает как о «Переписке из двух углов» Вяч. И. Иванова и М. О. Гершензона, так и об аналогичной ситуации в «Бесах». А за словами Палисандра *Молчит <...> народ мой* (с. 24) слышатся соответствующие места из финала «Бориса Годунова» (*Народ безмолвствует*) и из «Мертвых душ» (*Русь-тройка <...> не дает ответа*).

Один из повторяющихся эффектов состоит в оригинальной **прозаизации** поэтического материала, при которой в качестве строительных блоков текста используются известные стихотворные фрагменты: пушкинские оргиастические *последние содрогания*, знаменитая *перчатка с левой руки* Ахматовой, пробуждение, которое по-пастернаковски *застигало... врасплох*, оборот *расстелена и постель* из скандального стихотворения Евтушенко и т. д. Целые эпизоды оказываются развернутыми прозаическими вариациями на сюжеты знаменитых стихотворений. Так, история о соблазнении героини *проезжим корнетом* (с. 50) подверстывает к сюжету некрасовского стихотворения «Что ты жадно глядишь на дорогу...?» (и популярной песни на эти слова) сюжет песни «Молода еще я девица была...» (на слова Е. П. Гребенки). Лирические зачины *гуляю ли я..., предаюсь ли я* и т. п. (с. 21) пародируют пушкинское «Брожу ли я вдоль улиц шумных...». И даже невинный, казалось бы, деепричастный оборот *шагая <...> с каких-нибудь образцово-показательных похорон...* (с. 21) объединяет ахматовское *опять пришел с каких-то похорон* (из стихотворения «Борис Пастернак») с советским клише (спародированным в стиле ильфопетровских *дежурно-показательных щей*). Порой прозаизации подвергаются не столько конкретные стихотворные тексты, сколько характерные для поэтов мотивы, как в случае с квазипастернаковскими упоминаниями *ветра, галерей, жалюзи и маляршно знобящих волнений* (с. 17–18), а также свиданий в разрушенном бурей саду (с. 183)<sup>7</sup>.

Наконец, встречаются в «Палисандрии» и **автоаллюзии**: *Часовой взвился соколом* (с. 9), *Я гол как сокол* (с. 174) — в том же духе и даже в том же «птичьем» коде, что и знаменитый *гордый гоголь* в конце «Тараса Бульбы».



2. Иногда несколько интертекстов образуют **кластеры**, принимающие форму либо повторных отсылок к одному и тому же источнику, либо многочисленных отсылок, сверхдетерминирующих какую-то одну деталь.

Примером **повторности** могут служить уже упоминавшиеся отсылки к Пастернаку<sup>8</sup>. Затековское присутствие в «Палисандрии» Эдуарда Лимонова обнаруживается, среди прочего, в эпизоде, где Палисандр обедает с Беккетом, напоминая воображаемую встречу Лимонова с Сальвадором Дали в его «Мы — национальный герой» [Лимонов 1977] и представляющем собой очередную заявку на признание стороны деятелей западной культуры. Соколов пишет как бы задним числом, после не только доэмиграционного «Мы — национального героя», но и написанного уже в эмиграции «Это я — Эдичка» [Лимонов 1979] и потому уверенно совмещает игривую претенциозность лимоновской мании величия из первого с ее болезненной фрустрацией в последнем.

Разрыв между блестящими ожиданиями и жалкой реальностью эффектно разыгран в унижительных для Палисандра сценах в Бельведере. Более того, Соколов придумывает и невероятный счастливый поворот этого сюжета, изображая Палисандра обучающим благодарного Сэмюэла Беккета искусству письма. Таким образом он как бы ремифологизирует фантазии лимоновского «Национального героя». Характерно, что в повествовании обед с Беккетом предшествует бельведерскому унижению, хронологически же, согласно фабуле, происходит позже него.

Другая серия повторов свидетельствует о знаменательной, хотя напрямую и не заявляемой связи с «Тристрамом Шенди» Стерна<sup>9</sup>. Общие элементы включают: озабоченность часами, появляющимися в обоих романах на первой же странице; квазисерьезный интерес к военной истории и теории, фортификационным укреплениям и т. п.; деформацию носа (по вине у Палисандра — часовой гири, а у Тристрама — докторских щипцов; ср. также знаменитые пассажи о носах у Стерна); бесконечно откладываемое рождение героя (у Стерна) и/или его позвросление (у Соколова) и неопределенность половой идентичности персонажа (ср. предположительно кастрирующее ранение дяди Тоби и гермафродитизм Палисандра). Даже ультрасовременная борьба Палисандра за права гермафродитов и его дискуссия со Стрюцким о правах незачатых детей имеют аналогию в иронической адвокатуре прав неродившихся у Стерна. Вообще, «Палисандрия» явно принадлежит к стернианской традиции пародийного повествования, с ее постоянными временными сдвигами и странными персонажами, озабоченными природой времени, своими физическими изъянами, половыми особенностями и проблематичными военными доблестями.

**Сверхдетерминированность** представлена, в частности, многочисленными случаями словесного бриколажа (ср. выше об *Эмске-Кабакком*), а в более широком плане — такими лейтмотивами, как «конный» аспект любовных побед и поражений Палисандра. Уже троянский *день-конь* (с. 154) задает эмблематический образ существа, нагруженного смыслами, которым предстоит овеществиться во множестве вариаций. Троянский мотив также символизирует древний мир, архаику, Время вообще. Древнегреческие коннотации вернутся, когда лошадиная сущность Палисандра испытает ревность к жеребцам Эллады, а также в эпизодах извращенной любви втроем<sup>10</sup> между Палисандром-жеребцом (то есть своего рода золотым ослом Апулея<sup>11</sup>), князем Потемкиным и Екатериной. Этот треугольник совмещает темы «любви/смерти» (Екатерина умирает во время сношения; жеребца-Палисандра отправляют на бойню; его череп будет лежать в ожидании своего князя Олега из пушкинской «Песни...») и «времени» (молодежь играет в бабки, которые остались от мертвого жеребца<sup>12</sup>).

Обе темы разработаны с помощью скрытых отсылок к «Холстомеру»<sup>13</sup>. Мотив посмертного использования останков жеребца-Палисандра — так же, как параллельные описания жизни и смерти лошади и ее хозяина, обыгрывают не только финал толстовской повести, но и холстомеровский топос советской литературы 1920-х гг., представленный в таких вещах, как «Мать сыра-земля» Пильняка, «Собачье сердце» Булгакова, «Зависть» Олеси и «Египетская марка» Мандельштама<sup>14</sup>. Ход времени и смерть преодолеваются также путем перевоплощения (в настоящем времени повествования) жеребца в человека, чьи любовные приключения, так же как и амурные похождения его любовницы Мажорет, иногда проходят в конном ключе, сопровождаясь ржанием и подобными побочными эффектами. Все это, в свою очередь, поднимает тему секса, тоже с отсылками к Холстомеру, чья зарождающаяся любовь к молодой кобылке приводит к его холощению, — вероятный прообраз того медицинского обследования, обнаруживающего гермафродитизм Палисандра и побудившего его переключиться на повествование от первого лица среднего рода (*я запомнятовало*, с. 268)<sup>15</sup>.

Сексуальная амбивалентность Палисандра — лишь одно из проявлений его сверхчеловеческой универсальности. Он не только ребенок, мужчина, женщина, конь, лягушка и жаба (ср. фольклорную Царевну-Лягушку), он также дерево (палисандровое дерево, жакаранда), в каковом качестве сопоставим с хрестоматийным дубом Андрея Болконского и ассоциируется с яблоней, яблоками и дионисийским виноградом. А в конном плане *день, полный созревающих яблок*, метафорически сливается с образом троянского коня и с фразеологическим описанием пятнистой, *в яблоках*, лошадиной масти (этот цвет появится затем и в посмертном описании его *чалой в яблоках шкуры*,

с. 181). В настоящем времени повествования сплав мотивов «лошадь/ дерево/яблоко» фигурирует в сравнении «конных» амуров Палисандра с (якобы) практикуемым в Андорре способом сбора яблок путем обивания яблонь деревянным молотком. Этой сценой вуайеристски наслаждается, взгромоздившись на дуб Болконского напротив окна спальни и предаваясь мастурбации, эскадрон морской кавалерии, фуражки которой украшены кокардой в виде морского конька<sup>16</sup>.

Конная образность находит себе место также в богатом круге военных мотивов «Палисандрии». Отметим лошадиные безобразия в эпизодах с фельдмаршалом Потемкиным, конную дефлорацию Мажорет и ее одержимость конными скачками, ее отца, *старого кавалериста с кривыми ногами* (с. 256), и т. п. В результате проходная, казалось бы, интертекстуальная виньетка оказывается воплощением центральных тем романа: мотивов времени, смерти, рыцарства и сексуального полиморфизма.

3. Наряду с более или менее конкретными аллюзиями, «Палисандрия» богата **типологическими параллелями**, хотя иногда остается и вероятность непосредственного заимствования. Пример виртуального источника — в открывающей роман сцене с Берией, вешающимся на кремлевских часах. Это вполне самостоятельное воплощение темы Хроноса, но не исключено, что оно навеяно образом Кавалерова, вешающегося — во сне Андрея Бабичева — на телескопе (см.: *Олеша 1956: 97–98*), тем более что страницей раньше другой персонаж, Володя Макаров, рассуждает о Времени, циферблате эпохи и своем сне, в котором фигурирует телескоп.

«Зависть» Олеша явно занимает важное место в литературном опыте Соколова, как и «Отчаяние» Набокова, откуда, по-видимому, позаимствованы рассказчик-графоман, помешанный на своем личном и авторском величии, а также мотивы воображаемого двойничества, боязни зеркал, неспособности узнать собственное отражение, зеркальной инверсии слов (например, *зеркало* → *олакрез* [*Набоков 1978: 23*]<sup>17</sup>, ср. сцену, где Палисандр вынужден посмотреть в зеркало и осознать свою старость, с. 227). Но эта сцена напоминает также эпизод из другого романа Набокова — «Подлинной жизни Себастьяна Найта» (*Набоков 1959: 119*; ср. также: *Набоков 1978: 59–60*). Там портрет нарциссичного героя дан как его отражение в воде, с листьями, ветвями и рябью, слегка скрывающими его облик. Сходство с набоковским романом, конечно, можно было бы списать на общность нарциссической тематики и стилистических установок, если бы не столь детальное дублирование мотива листьев и ветвей (естественных, впрочем, ввиду древоподобной личности Палисандра)<sup>18</sup>.

Олеша и Набоков относятся к числу очевидных предшественников Соколова, если не прямых его источников. Но есть у «Палисан-

дрии» и **интертекстуальные параллели**, вряд ли объяснимые в качестве непосредственных заимствований. Таков роман Вирджинии Вульф «Орландо: Биография» (1928; *Woolf 1956*), обнаруживающий целый спектр типологических параллелей к «Палисандрии»; бегло укажу на них.

«Орландо» повествует о жизни писателя (все время подчеркивается роль Биографа), охватывающей более чем три века, от шекспировских времен до современности. Заглавный герой имеет аристократическое происхождение, общается с монархами, политиками и лучшими писателями всех этих периодов, что позволяет автору заняться беллетризацией истории английской литературы (роман изобилует металитературными аллюзиями и каламбурами). На протяжении столетий Орландо пишет стихотворение о дубе и отождествляет себя с деревом в реальной жизни, сидит под ним, строит дом из дубовых бревен, ассоциируется с ним в метафорическом смысле и захоранивает под ним свои стихи<sup>19</sup>. Хотя Вульф не превращает своего героя в дерево, налицо нетривиальные метаморфозы: Орландо рождается мальчиком, затем превращается в женщину и наделяется пристрастием к самым разным типам сексуальных партнеров. Сексуальную двойственность проявляют и другие персонажи. В фокусе повествования оказываются преходящесть жизни, смерть, быстротечность и относительность<sup>20</sup>. Орландо влечет к *иным пейзажам и языкам*. Униженный/ая при дворе, он/она отправляется в почетное изгнание (в качестве посла в Константинополе), а в конце возвращается в Англию и проводит остаток дней в духовной внутренней эмиграции в своем прекрасном замке. В зеркале Орландо видит себя *в виде огня, горящего куста, и пламя свеч над ее головой — это серебряные листья; или, иначе, стекло — это зеленая вода, а она — русалка, увитая жемчугом* [*Woolf 1956: 185*].

Сходство в некоторых деталях поразительно.

Биограф Орландо констатирует избыточное развитие литературной критики, *текстов о текстах*. Спустя столетия провалившаяся сначала книга Орландо принесит автору признание и литературные премии. Лейтмотив дуба дополняется связями с другими деревьями и растениями, в том числе рождественской елкой и генеалогическим древом, розой и *розовым деревом* (*rosewood* = палисандр). Тема времени порождает множество разного рода часовых механизмов, фигурирующих в романе (который заканчивается боем часов), и вниманием к ходу/хранению/восприятию времени (*time-keeping*)<sup>21</sup>. Герой имеет несколько разных ипостасей и претерпевает несколько метаморфоз, порой переживая своего рода временную смерть; в его/ее склепах стоят гробы десяти поколений предшественников. Первой любовью Орландо становится мужеподобная

русская принцесса, которая ассоциируется с лисицей, волком, оливковым деревом, с горой и в ней *есть нечто гнилостное* [Woolf 1956: 72]<sup>22</sup>. Главный герой начинает свой путь неуклюжим мальчишкой, любящим одиночество. У него есть потешные кораблики, Орден Бани, ванны и ванны соли. Часто приводятся выдержки из бухгалтерской книги<sup>23</sup>. В начальной сцене мальчик играет с головами мавров, убитых его предками и свисающих со стропил родового замка.

Несмотря на примечательные сходства «Палисандрии» с «Орландо», последний представляет для нас лишь побочный интерес. Наш анализ будет нацелен на связь стилистики соколовского романа с важнейшими тематическими установками, определяющими его структуру.

## II. «Военная» тема

1. Специфика литературного текста определяется его **доминантой**, имеющей тройную природу: идейную, стилистическую и интертекстуальную. Так, стиль Ильфа и Петрова воплощает их сатирический напор через комические столкновения советских клише с дореволюционными и западными (см.: *Щеглов 2012 [1975]*, *Щеглов 1986*). У Платонова трагифарсовый подрыв пролетарских утопических мечтаний принимает вид нарочито нелепого палимпсеста символистского, технологического и коммунистического дискурсов [Seifrid 1987]. Оттепельный оптимизм абхазца Фазиля Искандера облекается в квазипримитивные стилевые формы, совмещающие толстовское остранение с «восточным» письмом, двусмысленно обыгрывая сталинский стереотип искусства национального по форме, но социалистического по содержанию. У раннего Аксенова художественный эквивалент идеи освобождения личности от догматического истеблишмента формируется из элементов пародируемого соцреализма, хемингуэевского индивидуализма, тинейджерского протеста в духе Сэлинджера, вновь открытого наследия русского модернизма, свежереабилитированного ошапбендеровского дискурса и модных жаргонизмов современной молодежной субкультуры<sup>24</sup>.

Доминанту «Палисандрии» можно определить как смену советской идеологической непримиримости всеприемлющим постмодерным эстетизмом<sup>25</sup>. Отсюда у Соколова его игровая ремифологизация одновременно: культа Кремля, декадентства Серебряного века и диссидентского и эмигрантского мироощущения, в частности интереса к сверхчеловекам и графоманам. Поскольку полиморфизм Палисандра является эмблематическим воплощением всей этой эклектической

позы, постольку ключ к стилистическим секретам романа следует искать в том, как построен дискурсивный эквивалент его многослойной личности. Выведение жизнеспособного, то есть художественно убедительного, четырехслойного гибрида — смеси кремлевского правителя (типа Сталина) с декадентским поэтом (типа Блока), с политическим изгнанником (типа Солженицына) и бисексуалом (типа Эдички) — требовало создания не только изобретательного сюжета и соответствующего набора персонажей, но и, в первую очередь, адекватной всем этим задачам повествовательной манеры, своего рода стилистического турдефорса. Ниже я сосредоточусь на этой дискурсивной подоплеке соколовского стиля.

2. Среди разнообразных вариаций на «государственническо-кремлевскую» тему «Палисандрии» особый интерес представляет мотив, который можно условно назвать **военным, или милитаристским**. Как показал Синявский-Терц, соцреализм был своего рода возвратом к классицизму XVIII в. [Терц 1982]. Синявский также писал о «Выбранных местах из переписки с друзьями» и «Тарасе Бульбе» как манифестациях того же классицистического «героического» духа, устаревшего уже и во времена Гоголя [Терц 1992: 58–60]<sup>26</sup>. Естественно поэтому, что постмодернистская переоценка сталинизма, например в искусстве соц-арта, обратилась к использованию одической и эпической архаики. Картина Комара и Меламида «Товарищ Сталин и музы» изображает Сталина вполне по-соцреалистски, в форме генералиссимуса, но при этом его венчают классицистические музы, задрапированные в полупрозрачные туники<sup>27</sup>. «Палисандрия» написана в том же стилистическом ключе, но идет еще на один шаг дальше, сплавления Сталина и муз в образ единого героя — Палисандра.

Наряду с «Тарасом Бульбой»<sup>28</sup> для «Палисандрии», с ее гомеровским заглавием (типа «Одиссеи»), существенна вся военно-героическая традиция русской и европейской литературы. Ее русская родословная идет от пушкинской «Полтавы» через Станюковича, Куприна («Поединок»), Маяковского<sup>29</sup>, А. Н. Толстого («Петр Первый»), Новикова-Прибоя («Цусима»), Аркадия Гайдара («Судьба барабанщика»), Каверина («Два капитана») и бесчисленных книг о Великой Отечественной войне. Этим официальным канонам определялся стандартный читательский рацион целых поколений советских школьников. Популярны были и произведения западной литературы, такие как романы о д'Артаньяне Александра Дюма-старшего и «Спартак» Рафаэло Джованьоли. Для Соколова приверженность военной тематике была тем органичнее, что он вырос в семье старшего офицера и учился в Военном институте иностранных языков<sup>30</sup>. Таким образом, «военно-патриотическая» литература, как классическая, так и второсортная, оказывается естественным источником и мишенью субвер-

сивного дискурса «Палисандрии», тем более что юношеский характер этой литературы идеально вторит нежеланию Палисандра взрослеть и инфантилизму его воинских речей.

Подобная субверсия имеет свои прецеденты. Принцип стилистической высокопарности по поводу мелочей<sup>31</sup> восходит к Гоголю и Стерну, по-видимому, двум главным образцам Соколова. Что касается ориентации на подрыв «имперского» дискурса, то тут одним из близких предшественников является Тынянов с его стилизованными ироикокомическими рассказами из времен правления трех наиболее милитаристских русских императоров<sup>32</sup>. Другим важным предшественником были, конечно, романы о Бендере, широко читавшиеся в Советском Союзе на протяжении десятилетий. Так же, как «Палисандрия», романы Ильфа и Петрова написаны в игриво-ребяческом ключе и строятся вокруг приключений подросткового по своей сути героя. Остап Бендер бросает вызов советскому строю, обладает почти ренессансным многообразием талантов, включая литературный, и проводит свою жизнь в странствиях<sup>33</sup>, представляющих собой своего рода квест, устремленный на Запад, но отбрасывающий его назад в Россию. Производимый Бендером (и его создателями) пародийный палимпсест штампов из самых разных дискурсов, в том числе военного, естественно порождает эпизоды, в которых Бендер является в виде *Командора*, принимающего *парад*, и ряд других прообразов «Палисандрии»<sup>34</sup>. Особенно примечательно родство «Палисандрии» с сагой о Бендере в стилистическом плане. Соколовская игра с советизмами, хотя и не столь повсеместная, как у Ильфа и Петрова, играет неожиданно важную роль в том слиянии «военного» и «декадентского» пластов, о котором речь впереди.

Литературная субверсия редко предпринимается ради субверсии как таковой; ее средства и мишени обычно выдают специфические вкусы автора<sup>35</sup>. Попробуем поэтому принять всерьез эстетический манифест Палисандра, что по *правилам классицизма прекрасное <...> обязано быть величаво* (с. 270)<sup>36</sup>. Слова *величавый* и *прекрасное* указывают не только на «классицистический» элемент, пародируемый в книге, но также и на те утонченные, изысканные формы, в которые эта пародия облекается. Инсценируя взаимный подрыв классицистской «величавости» и «декадентства» Серебряного века, Палисандр охотно прибегает к скабрёзным мотивам à la Лимонов, но старательно избегает его «низкой», вызывающе «вульгарной» стилистики<sup>37</sup>.

Кстати, такое избегание вообще характерно для дискурсивных стратегий Соколова. Оно соответствует его принципиальной металитературной ориентации «в сторону от реальности», в частности его пристрастию к перифрастическим конструкциям, общим для классицистской поэтики и поэтики Серебряного века. Иными словами,

субверсия налицо, но ее результатом оказывается эстетическая реабилитация двух «возвышенных» литературных дискурсов, постоянно занимающих внимание рассказчика.

**3. Военные мотивы** могут быть разделены на четыре подтипа: предметные, предметно-стилистические<sup>38</sup>, собственно стилистические и языковые.

### *Предметные мотивы*

**а) Мужественность, мужескость, вирливость.** Этот мотив, связывающий военную сферу с более широкой сексуальной и экзистенциальной проблематикой романа, подробно рассматривается ниже (см. раздел III.2в).

**б) Собственно «военность».** Ее основные подкатегории — воинские звания и рода войск; парады, военные приветствия и другие ритуалы; типы и детали военной формы; виды оружия, фортификационных сооружений и другие реалии; стратегия и тактика; военные маневры, бои, сражения; военные доктрины и формулы, часто метафорические, на грани чисто показного милитаризма<sup>39</sup>. Представление о причудливом богатстве военного лексикона Палисандра может дать список фигурирующих в романе воинских *nomina agentium*, практически исчерпывающих эту лексическую категорию<sup>40</sup>.

**в) Охота.** Этот готовый квазивоенный (и тем самым отчасти «декадентский»<sup>41</sup>) мотив, фигурирующий преимущественно в эпизодах гедонистических досугов Брежнева, тоже играет с военной фразеологией и воинскими реалиями (моделями одежды, амуниции, ритуальными жестами и т. п.).

### *Стилизованная предметность*

**а) Подражание великим полководцам** — способ ввести в текст исторические образцы военной стилистики. Сталин именуется *Генералиссимусом* и *полководцем*, постоянные формулы применяются при упоминании Наполеона<sup>42</sup>, Ганнибала (*победоносный*), Кутузова (*фельд-маршал* и его *избушка* <...> в *Филях*), Юлия Цезаря (*по-цезариански не отрывая пера от бумаги*, с. 150), Карла XII и Суллы<sup>43</sup> и даже Гитлера (*выдающийся* <...> *военачальник*).

Примечательно, что в тексте романа ни разу не появляется Суворов, хотя дух энергичной лаконичности, простоты в общении с рядовыми солдатами и аура легендарного суворовского шутовства очевидным образом пропитывает стиль Палисандра; ср. мотив проверки часовым документов<sup>44</sup>, последние слова Берии (*Палисандр, Палисандр, дерзай же*, с. 13) и подчеркнутое немногословие Палисандра<sup>45</sup>.



Вся эта военно-стилистическая атрибутика имеет очевидное литературное происхождение (см. ниже).

**б) Рыцарство.** Этот элемент, заявленный в романе довольно рано (я напоминаю себе <...> рыцаря, с. 17), всячески акцентирует обрядово-игровую сторону военного дела. Несколько раз проходит мотив «дуэли»<sup>46</sup>, выигранный благодаря его клишированности и театральности. Применяются такие формулы, как *слово кадрового офицера* (с. 150) и *без упрёка*<sup>47</sup>, персонажи то и дело формально представляются друг другу и т. п. А когда Палисандр оказывается в Европе, рыцарская метафора получает новые возможности овеществления благодаря многочисленным средневековым реалиям<sup>48</sup>.

### Стилистические мотивы

**а) Военные жанры.** Палисандр охотно ссылается на эпопеи, послания и схожие жанровые категории<sup>49</sup> и, обнажая прием, использует металитературные термины в своей образной речи (*Влага военно-патриотического умиления остекленила им очи*, с. 141). Он не только применяет военно-патриотическую фразеологию в своем повествовании (например, в комплиментарных характеристиках собственного стиля: *неукоснительный дневник; я был отрывист и лапидарен, словно на линии фронта, огня*, с. 117–118), но и, так сказать, проводит ее в жизнь, например, строя философский диалог как ситуацию отдачи и исполнения приказа (*Ведь смерти нету? — Есть смерти нету!*, с. 144) и вообще разговаривая на стилизованном «военном» языке (*Ба<sup>50</sup>, да вы, погляжу я, устроились просто отменно!* с. 118).

**б) Прутковизмы.** Одним из источников пародийно-военного стиля является Козьма Прутков (с примесью Николая Болконского). Некоторые пассажи напоминают Пруткова лишь самым общим образом, будучи выполнены в типовом для XVIII в. духе сочетания просветительских и военных реалий<sup>51</sup>. В других случаях — как, например, когда Палисандр испытывает внезапное интеллектуальное озарение, *инспектируя состояние человечества* (с. 203),<sup>52</sup> — смесь военного и философского оказывается специфически прутковской.

Прямые стилизации под Пруткова (чьё имя, так же как и имена Стерна, Суворова, Пушкина, Ильфа и Петрова и Лимонова, блистает своим вряд ли случайным отсутствием в тексте) встречаются в «Палисандрии» неоднократно. Палисандр почти точно копирует один из известнейших трюизмов Пруткова (*Будь, если можешь, счастливой. Будь!*) и изготавливает по прутковским рецептам свой собственный — металитературную тавтологию, вынесенную в эпиграф к «Книге отщепеня»: *Человек, взятый под стражу, подобен тексту, взятому в скобки: он отчуждается* (с. 150). Есть и еще несколько откровенных

прутковизмов<sup>53</sup> и один анекдот в духе Пруткова-деда, одновременно архаичный и рискованный и таким образом являющий идеальный гибрид «военного» и «декадентского»<sup>54</sup>.

### Языковые мотивы: архаизмы

Спектр этих мотивов простирается от специфически военных штампов до просто характерных для XVIII в. и от обычного, хотя и слегка назойливого словоупотребления до совершенно абсурдных преувеличений.

**а) Лексические архаизмы** — это либо (квази)древнерусские (*зане; споспешествуюя; плескалице*, т. е., ванна Палисандра; *абракадабрый* — абсурдный неоархаизм)<sup>55</sup>, либо имитации архаичных заимствований из европейских языков (*пофриштикав; пижамничать; телефонировать*, заимствование, относящееся уже началу XX в.),<sup>56</sup> либо устаревшие неологизмы (*мокроступы*, печально известный в начале XIX в. предмет спора между архаистами и новаторами).

**б) Морфологические архаизмы** — это в основном краткие прилагательные, иногда пародийно преувеличенные (*гневлив, но отходчив*, образцовое клише такого стиля; *щупл, зябл и проежж; вечерен*),<sup>57</sup> но есть и другие типы (*вошед, подошед, воскурив, взлепетал, варивал, с легкостью*).

**в) Среди синтаксических архаизмов** выделяются грамматически неправильные деепричастные обороты типа классического *\*Подъезжая к городу, с меня слетела шляпа*, например: *прочтя <...> стало не до забав* (с. 53)<sup>58</sup>. Второе по частоте нарушение — неправильное употребление излюбленных Палисандром предикативных кратких прилагательных (*представлялся трояк; чтобы вам сделалось покаянню; страшно творчески!*)<sup>59</sup>. Применяются и другие типы грамматической неправильности (*распространилось бикфордово; считать покойного вышед*).

**г) Часто несколько подобных эффектов совмещаются в целые кластеры архаизмов** (*благоволите на эспланаду; тон был бон, т. е. исключительно светск*)<sup>60</sup>.

## III. «Военно-декадентские» гибриды

1. «Военность» рассмотренных выше мотивов, разумеется, чисто игровая, продукт систематического подрыва. Типовые субверсивные эффекты достигаются своеобразной шутейностью повествовательного тона; оглупляющими тавтологиями (*Воздымаясь по лестнице, круто воздымаясь по ней*, с. 118) и другими типами неинформатив-

ности; и разнообразными снижающими приемами (например, монтажом возвышенных претензий с низменными бытовыми деталями: *по-цезариански не отрывая пера от бумаги, а себя — от еды, произнес я*, с. 150). Более специфичен и тематически органичен подрыв «военного» полюса его совмещением с противоположным, который можно условно назвать «декадентским». Часто такое совмещение характеризует самый способ введения военных мотивов в сюжет. Так, пресловутая «мужескость» рассказчика оказывается довольно прозрачной маской его сексуальной двойственности, а «рыцарство» имеет отчетливые утонченно-женственные коннотации. Обращение к репертуару прутковских мотивов носит, ввиду вымышленности Пруткова и его графоманства, вдвойне литературный, то есть «ненастоящий», характер, а архаизмы Палисандра — уже совершенно вторичны, будучи неряшливо слеплены из обрезков школьной премудрости.

В этих и других типах медиации между двумя полюсами «военное» начало может быть представлено собственно «военными», архаическими, эпико-героическими мотивами и т. п., а «декадентское» — всем спектром человеческих «слабостей», от самых обыденных до предельно упадочнических, включая распутство, порнографию, а также причуды гениев, которым «все позволено». Есть несколько способов такого совмещения. Один состоит в применении «военных» оборотов речи к «декадентским» реалиям, другой — в создании реальных гибридов, третий — в описании реальных гибридов с помощью словесной эквилибристики. Ненавязчивым воплощением «декадентского» начала может служить скрытая оркестровка «военной» прозы поэтическими эффектами — метрической правильностью текста и каламбурными аллитерациями (например, *вРЕмя сТРЕМиТ искРоМЕТно*; это, к тому же, трехстопный дактиль, с. 87)<sup>61</sup>. Иногда сочетание элементов, представляющих один и тот же полюс, но различающихся по интенсивности, звучит как совмещение противоположных полюсов. Так, в образе непрерывно курящей Фаины Каплан, которая *всякий раз, как ее постигал оргазм, заходила еще и в табачном кашле* (с. 146), кашель — это утрированный симптом «декадентства»<sup>62</sup>, тогда как оргазм в этом контексте предстает скорее как некое проявление здоровья и таким образом сближается с «военным» началом<sup>63</sup>.

Остановимся вкратце на основных типах совмещений двух полюсов.

#### а) Военная фразеология / мирные реалии:

*генерал-генерал философских войск* (с. 9; по образцу таких чинов, как *генерал-лейтенант*); *гвардии пожилой* (с. 10; вместо *рядовой*); *вся толща*

воспоминаний (т. е. сам роман) читается безотлагательно (с. 7); цыганский хор особого назначения (с. 55; возможный отголосок искандеровского «Сандро из Чегема»); орденосная конка (с. 123; исторически реальный тайный подземный туннель Сталина, описываемый одновременно в современных военных тонах и ностальгически мирных дореволюционных)<sup>64</sup>.

#### **б) Военная фразеология/ сексуальные реалии:**

...мертвые сраму не имут (с. 18; военный лозунг князя Святослава, примененный к описанию некрофилии); предпринял вмешательство во внутренние ее дела (с. 87); Палисандр, как новобранец, несет свою службу рядового ключника на каторге эротических буйств (с. 90–91); аудиенция завершена и свидание окончено (с. 186, 187; свидание одновременно в любовном и тюремном смысле)<sup>65</sup>.

Кратко рассмотрим два примера.

Заявляя, что его сексуальное поведение обязательно, но безапелляционно (с. 38; употребляются и другие «категорические» эпитеты: безотлагательно, безответно, всецело, с. 81), Палисандр описывает свою сексуальную мощь в военно-бюрократических терминах. В свое время аналогичные приемы всерьез разрабатывались Пастернаком, стремившимся совместить традиционную поэтичность с бытовой речью; ср.: Любимая, безотлагательно <...> ответь («Два письма», 1921).

А в словах Палисандра (обращенных к Брежневой, в ситуации интимной близости): *Есть экзистенс <...> и хотим мы этого или не желаем, он предъявляет нам с вами достаточно жесткие требования. Выполнить их — наша задача* (с. 177) явной стилистической основой служит дискурс сталинских пятилеток, но не исключена и полускрытая ирония по адресу его попутнического освоения — типа опять-таки пастернаковской *пожизненности задачи* или фразы Бендера: *Таковы суровые законы жизни*<sup>66</sup>.

#### **в) Реальные совмещения полюсов:**

Пример одного из подтипов — казарменное донжуанство Палисандра: *позволил я себе нечто в духе наших гвардейцев, нередко озорничавших со своими подружками в крепостных подворотнях* (с. 38; речь идет о раннем половом опыте Палисандра со служанкой)<sup>67</sup>.

Образцом для подражания Палисандру служит Наполеон, *который укрощал дворцовых строптивниц <...> среди шумного бала*<sup>68</sup>, в пылу сражения, на параде (с. 39). Образ Наполеона возвращается еще раз, когда пожилой уже Палисандр сам становится жертвой чрезмерных половых притязаний: *Мажорет оставила мне лишь четыре наполеоновские часа на сон <...> на исключительно жесткой койке* (с. 275).

**г) Реальные военно-сексуальные гибриды, усиленные военной тропикой:**

Описание половых свиданий с Каплан в тире ведется в категориях, общих для военного и эротического кодов: свидания происходят во время *стрельбы из положения лежа*; Палисандр *атаковал ее шомполом неги с казенной части*, в то время как она, *уперев волевой подбородок в мешок с песком, продолжала целиться в яблочко* (с. 144–146)<sup>69</sup>. Интересный случай представляют собой *философские войска (генерал-генералом которых состоит Берия)*. Кажущийся на первый взгляд чисто словесной риторикой, этот военно-интеллектуальный гибрид обретает конкретность в эпизоде с *майором театральных войск Гекубой*, исполняющим роль Берии.

**д) Другие совмещения** включают описание скабрёзных сексуальных ситуаций подчеркнуто архаичным языком:

Таков, например, неархаизм *юношествовать* (с. 96, 108), излюбленный Палисандром переходный глагол соития, так сказать *verbum copulandi* (с. 146)<sup>70</sup>.

Иногда архаический стиль воспаряет в поэтические высоты и в результате представляет сразу оба полюса: высокопарно-архаический «военный» и изысканно-лирический «декадентский»<sup>71</sup>.

Наконец, «военным» стилем может описываться «декадентство» в самых своих жалких проявлениях — в виде инфантильности, дряхлости, бесполости, ср.: *стищеблещущая колесница* (с. 88; квазигомеровское описание каталки Шаганэ), а также имя *Трюхильда* (с. 217), сочетающее *труху* с суффиксом героических имен типа Брунгильды.

**2. Рассмотрим более детально четыре характерных случая «военно-декадентских» совмещений:** небольшой пассаж, отдельное слово и два мотива.

**а) Ваяние.**

Сприсил пластилину и гипсу и где-то вблизи казармы предавался лепке, пленяя болезненное воображение матросских масс не столько многофигурностью композиции, сколько здоровой эротикой фабул и форм. По окончании — все роздал. Нет высшей награды художнику, нежели зреть, как трепетно вождеуют к его искусству заскорузлые руки ратного простолюдина (с. 161).

Эпизод (происходящий в элитной тюрьме-поместье вскоре после покушения Палисандра на Брежнева) развернут в целый букет дис-

курсов — своего рода стихотворение в прозе, вдохновленное главными темами романа.

В фабульном плане Палисандр, пользуясь в неволе исключительной свободой, быстро изготавливает порнографические скульптуры для тюремных охранников. Высокая степень его свободы отсылает к хорошо известным прецедентам типа привилегированного содержания в тюрьме Наполеона и других королевских особ, а творческая деятельность в условиях заключения — к другому известному клише (ср., в частности, занятие Жилина резьбой по дереву в «Кавказском пленнике» Толстого).

Охрана и казармы представляют «военное» начало, что дает повод ввести военно-революционную лексику (*матросские массы*) и ее архаический эквивалент — перифрастический образ *ратного простолюдина*. К архаическому пласту относятся и слова *зреть* и *нежели*, а также усеченные окончания отглагольных существительных (*воображение; по окончанию*). Архаизмы позволяют соединить имперскую стилистику классицизма с романтическим культом художника: *предавался, пленя воображение, высшая награда, трепетно*.

Эпическая величественность и восторженный лиризм перемежаются с «объективностью» повествования о творческом процессе в третьем лице на языке советского искусствоведения (*не столько..., сколько...; многофигурность композиции; фабул и форм; здоровой эротикой*). Использование этого наукообразного дискурса парадоксальным образом способствует демонстрации палисандровского нарциссизма, поскольку похвальба героя предстает как бы научной констатацией фактов<sup>72</sup>. Одним из приемов, помогающих преодолеть разрыв между субъективной и объективной точками зрения<sup>73</sup>, является мемуарный модус повествования (то есть одновременно личный и фактографический), задаваемый первыми же словами пассажа, которые приводят на ум стереотипный образ путешественника добрых старых времен, остановившегося в придорожном трактире, чтобы потребовать *чернил, бумаги, хлеба, козьего сыра...* Характерны сентименталистские обертоны этих действий под влиянием момента, гениального наития, чему соответствуют и мгновенность творческого порыва, и немедленная раздача его плодов, и тщательно отмеренная небрежность деталей (*где-то вблизи*).

Все это стилистическое нагромождение заведомо абсурдно, с его одновременным использованием пластилина и гипса, оксюморонным сочетанием *болезненного воображения и здорового эротизма*<sup>74</sup>. Но несоответствия тщательно замаскированы, и соль отрывка, конечно, именно в искусной подгонке друг к другу несовместимых элементов. Одно из таких совмещений построено путем взаимного наложения двух клише со словом *воображение*: романтического пленя *вообра-*

жение и психодиагностического *болезненное воображение*; их шокирующее столкновение подчеркнуто архаически усеченной формой связывающего их существительного (*воображенье*). Другое подобное совмещение — игра на архаичном глаголе *вожделеть*, позволяющем сочетать духовную тягу к искусству с плотским влечением к порнографическим изделиям. Несколько иной угол зрения на парадоксальное сочетание «военного» с «декадентским» стоит за крупным планом *заскорузлых рук*, стандартной синекдохой соцреалистического образа простого рабочего, хорошо согласующейся с «плебейским» элементом архаического *простолоудина* и красноречиво оттеняющей непосредственность эротического жеста.

В сюжетном плане композиционное единство эпизода обеспечено общей схемой совмещения творческого полета великого человека с низкопробной порнографией для масс, причем оба этих компонента несут в себе как «военное» начало, так и «декадентское». А жанровому единству пассажа способствует опора на прутковообразное философствование, с его обычной смесью претенциозного графоманства и канцеляризма<sup>75</sup>. Наконец, все разнообразие мотивы сплетаются воедино благодаря обилию аллитераций и метрически правильных фрагментов<sup>76</sup>.

**б) Зизи.** Палисандр вводит это эвфемистическое обозначение гениталий довольно рано (с. 51), с опорой на целый ряд мотивов. Потребность в нем объясняется самой неназываемостью объекта, обреченного вести *неявный, сумеречный образ жизни* («декадентский» элемент), несмотря на *выслугу лет, верноподданность, стойкость и другие бойцовские качества* (стандартные «милитаризмы»). В духе языковой благопристойности Серебряного века<sup>77</sup>, Палисандр превозносит *куртуазность* избранного наименования, лишенного даже тени вульгарности, и его *благосозвучность ветровым колокольчикам*. К его достоинствам относятся также его инфантильный оттенок и применимость к *гениталиям и джентльменов, и дам*, что позволяет предвосхитить позднейшее обнаружение гермафродитизма Палисандра<sup>78</sup>, в то время как свойственный ему облик *интернационального реченья* оказывается предвестием заграничных странствий героя. Наконец, с грамматической точки зрения *зизи* естественно трактуется как существительное среднего рода, что эксплицитно прописывается в тексте (*то, оно*), готовя кульминационное переключение повествования в первое лицо среднего рода.

Интертекстуально это словечко восходит к Пушкину:

*Цимлянское несут уже, За ним строй рюмок узких, длинных, Подобно талии твоей, Зизи, кристалл души моей, Предмет стихов моих*

невинных, Любви приманчивый фиал, Ты, от кого я пьян бывал («Евгений Онегин», 5: XXXII).

Этот подтекст, удостоверяющий металитературный статус пассажи, тематически вторит большинству его составляющих. Отметим намек на военный *строй* и сравнение рюмки с женской талией, дающие в результате *фиал любви*, одновременно возбуждающий и куртуазно возвышенный, особенно благодаря последующей метаморфозе в метапоэтический *предмет стихов*. Сексуальная двусмысленность образа усиливается несколькими способами: офрануженное (ср. оборот *интернациональное реченье*) имя — бесспорно, женское, но в то же время весьма анонимное, стихи — невинные, а *кристалл* — неодушевленный и мужского рода<sup>79</sup>. В устах Палисандра *кристалл души* (у Пушкина исходное значение *кристалла* — «хрустальный бокал») приобретает добавочный фаллический оттенок, но сохраняет и свою духовную, металитературную природу<sup>80</sup>. Так палисандровское *зизи* одновременно предстает его полисексуальным «боевым»/«декадентским» органом и орудием металитературной болтовни à la Пушкин.

**в) «Мужественность, точнее, вирильность»** (т. е. «мужескость» в узком смысле принадлежности к мужскому полу) — формулировка, призванная отразить настойчивое, но и субверсивно-двусмысленное обыгрывание в романе слов с корнем *муж-*. Двусмысленность минимальна, когда она наводится лишь общим квазигероическим тоном повествования, как, например, в случаях нарочитого преувеличения этого начала, ср. *скуная, как мужская слеза, меблировка* (о комнате Сталина, с. 82). Стилистический подрыв подкрепляется метафоричностью оборота и отсылкой к стереотипному образу одинокого старого солдата, но какое-либо эксплицитно выраженное «декадентство» здесь отсутствует<sup>81</sup>.

Чаще «вирильность» появляется в контексте сексуальных фантазий и, таким образом, «извращается», ср.: *вся низость мужской натуры* (с. 50) воображаемого офицера-насилъника (позаимствованного из «Что ты жадно глядишь на дорогу...»); ср. также капризную искушенность Мажорет относительно *нас, мужчин*, проявляющуюся в предпочтении ею сексуальных отношений сразу с несколькими партнерами (с. 255)<sup>82</sup>.

Последний пример близок к тем случаям, где подрыв «вирильности» принимает откровенную форму «бесполости, бессилия, демаскулинизации».

Так, *мужающий подбородок* Палисандра дважды (с. 34, 165) теряет свои вирильные коннотации ввиду соседства с его младенческим местом пребывания — ванной, где он предается мастурбации и предстает нося-



щим *монисто*; а экстравагантный архаизм *мужествуя* оказывается любимым автоописанием стареющих любовниц Палисандра<sup>83</sup>.

Осознание Палисандром своей сексуальной двойственности происходит в эпизоде с его медицинским осмотром, после которого он модулирует в средний род: *вы-с, батенько, вы, сладенькое мое; простите, я совершенно запомнявало* (с. 267–268)<sup>84</sup>.

Эта эпифаническая инверсия предвосхищается сценой перед зеркалом, где Палисандр в буквальном смысле встречается лицом к лицу со своей старостью и теряет свою «мужескость». Пытаясь перетолковать неопровержимые факты, он говорит: «Бывает, припудрит тебя <...> путовой пылью, припорошит, и все думаешь <...> эк тебя <...> сироту, возмужало да посуровело: не успел оглянуться, а уж и в деды себе записался» (с. 231).

Предложение сочетает оксюморонное уравнение «дедовский возраст = возмужалость» с неологической, точнее неограмматической безличной — и, значит, среднего рода — формой *возмужало*, которая трактует субъект этой возмужалости как объект действий некоего «оно».

г) «**Военные игры**». Этот мотив имеет две разновидности: потешные, пародийные, но реально существующие войска Палисандра и игрушечные корабли, которыми он забавляется в ванне<sup>85</sup>. И те и другие служат предлогом для описаний военных сражений в возвышенно милитаристском ключе.

«Военные игры» работают на подрыв «военного» начала путем снижения его до детского, подчеркнуто не-мужского уровня. Важен также их фантазийный, театральный характер.

Театральная метафора разрабатывается и каламбурно — Палисандр говорит: *Люблю и морские сраженья. Ценю их торжественность, плавность, распахнутость их театров* (с. 19). Та же метафора оживает в эпизоде казни лже-Берия, сыгранного майором театральных войск Гекубой (с. 199–201), этой пародии на сталинские показательные процессы (и на потемкинские деревни)<sup>86</sup>.

Мотив военных игр разворачивается еще раз на другом витке сюжета — в связи с покушением Палисандра на жизнь Брежнева.

Так как Палисандр *парадно печатал марш к пропускному Кутафьему пункту* (с. 141; эпизод насыщен военной атрибутикой и терминологией), *старослужащий часовой <...> решил, что я попросту предаюсь обычной своей забаве — играю в солдатики*, и потому пропустил его. Покушение становится возможным благодаря атмосфере игр и розыгрышей, и про-

валивается оно по аналогичным «эстетическим» причинам: Брежнев и его телохранители оказываются восковыми фигурами, изготовленными официальным советским скульптором Вучетичем; поняв, что его покушение не удалось, Палисандр мысленно проклинает Вучетича как художника, опустившегося до торговли своим благородным искусством (с. 156).

Отметим, что это покушение, как и большая часть событий «Палисандрии», включая казнь Берии, было организовано *генерал-генералом философских войск* Андроповым, что бросает дополнительный свет на место «военных игр» в общей художественной системе романа.

\* \* \*

Задачей статьи было наметить стилистическую доминанту «Палисандрии» в ее связях с главной темой и интертекстуальной ориентацией романа. Я попытался предложить классификацию несущих эту доминанту мотивов, типы их совмещений и показать, сколь густо они пронизывают текст вплоть до мельчайших деталей его фактуры. Тем самым я надеялся обосновать свое представление о художественной значимости «Палисандрии». Многие из моих утверждений могут показаться спорными, что вполне естественно в нашей области исследований, особенно когда речь идет об интертекстах. Но некоторые из них претендуют быть «более равны» — в качестве если не доказательств, то хотя бы свидетельств современника и носителя русской культуры. «Палисандрия» — в высшей степени «этнический» текст, предъявляющий максималистские требования к знакомству читателя с русским языком, русской литературной традицией и повседневной культурой. Я могу ошибаться по поводу степени очевидности, с которой *зизи* отсылает к Пушкину, *шагаю с каких-нибудь <...> похорон* — к некогда смелому ахматовскому стихотворению о Пастернаке, а характер и манеры Палисандра — к Остапу Бендеру. Но не подлежит сомнению, что Саша Соколов играет с по большей части хорошо известными — хрестоматийными — литературными клише, и, может быть, имело бы смысл поставить задачу систематического документирования реакций на его роман «коренных носителей» этой культуры, особенно его сверстников.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Canadian-American Slavic Studies. 1987. Vol. 21. № 3–4. P. 369–400 (на английском языке, в специальном выпуске о творчестве Саши Соколова, составленном Д. Бартоном Джонсоном); Восьмая международная летняя школа по русской литературе. Сборник статей / Ред-сост.

А. Кобринский и др. Kaukolepää (Цвелодубово): Свое издательство, 2012. С. 29–60.

За замечания и подсказки я признателен Д. Бартону Джонсону, Ольге Матич и Томасу Венцлова, а также самому Саше Соколову, с которым имел возможность обсуждать свои соображения.

<sup>1</sup> Все ссылки — на первое издание: *Соколов 1985* с указанием номера страницы в тексте.

<sup>2</sup> См.: *Matich 1986; Johnson 1986; Гройс 1987: 177–178; Смирнов 1987: 137–143.*

<sup>3</sup> Это прямая отсылка к *Bloom 1973*. Блумовский подход в сущности представляет собой фрейдистскую транскрипцию формалистского концепта эволюции как борьбы литературных детей с их отцами.

<sup>4</sup> Ср. у Палисандра: *писавшие об этих писавших, а также писавшие о писавших насчет писавших* (с. 20).

<sup>5</sup> См. также: *молодой Карузо* (голливудский фильм), *сон моего филигранного разума* (Гоя), *лучший, талантливейший* (Сталин о Маяковском), *когда же придет настоящий день...?* (Н. А. Добролюбов), *А был ли мальчик?* (Горький, «Жизнь Клима Самгина»); *без вины виноватость* (А. Н. Островский), *память сердца* (Батюшков и советский фильм); *Не стесняйтесь — делайте свою интимную жизнь с Палисандра* (Маяковский); *театральный разъезд* (Гоголь); *Прост, как мычание!* (Маяковский); *вызов персов российскому консульству* (аллюзия на убийство Грибоедова); *пение в церковном хоре* (Блок); *проснулся <...> Каждой веткой. И птицей* (Фет), *одиночество сверхмарафонца* (ср. роман Алана Силлитоу), *Время, вперед* (Катаев).

<sup>6</sup> Этот тематически и композиционно важный эпизод чрезвычайно богат интертекстуально. В частности, имя майора представляет собой русский вариант имени Несуба (да и вопрос сформулирован à la Гамлет: *что именно вам Гекуба?*), но звучит и как возможное грузинское имя (с намеком на национальность Берии и реальное сходство со Сталиным актера Геловани, игравшего его в фильме «Падение Берлина»); не исключено влияние имени легендарного пограничника Карацупы.

<sup>7</sup> Другие примеры приблизительных аллюзий, в порядке их появления:

- *привычный запах казенного времени* (Платонов?); *зима его треволений* (Джон Стейнбек и «Ричард III» Шекспира); *сущность государства российской* (Карамзин); манера, которой Дядя Хо (Хо Ши Мин) *бросает ему [Иосифу] в лицо что-то едкое* (у Есенина — *резкое*); Сталин, обращающийся к Палисандру как к *Сандро* после его поэтического дебюта (ср. артистический триумф дяди Сандро в присутствии Сталина в «Пирах Валтасара» Искандера); *при всем своем любопытстве прислуга наша ленива, нелюбопытна* (пушкинское *мы ленивы и нелюбопытны при*

встрече с гробом Грибоедова в «Путешествии в Арзрум»); *Что мне проку в этих сусальных погонах...?* (Татьяна в восьмой главе «Онегина»); *И сам ответил...* (Ленин о Толстом из воспоминаний Горького о Ленине);

- *провизия <...> с душком* (осетрина в «Даме с собачкой»); *так бьют навскидку* (Так начинают... Пастернака); *бочкотара* (Аксенов); *Бороться, дерзать, не сдаваться* (заглавия двух частей романа Каверина «Два капитана»: «Бороться и искать» и «Найти и не сдаваться»); швыряние денег в камин («Идиот»), оперное либретто с Брежневым в качестве Казановы (пьеса Цветаевой); принятие ванны вместе с Андроповым («Парк Горького» Смита); выход Годо с яблоком (первое появление Бендера в «Двенадцати стульях»);

- *топос любви между узником и свободной женщиной* («Пармская обитель» Стендаля, «Лейтенант Шмидт» Пастернака); *Но — мимо, мимо* (любимая формула рассказчика в «Мастере и Маргарите»; ср. также слова *кости не тлеют*, скопированное с формулы Воланда о несгораемых рукописях); *челн*, который был *утл* («Медный всадник»); *соцреалистические механические мастерские*; *воскрешение мертвых душ и тел* (Гоголь плюс Федоров); *Европа, которая уже за холмами* («Слово о полку Игореве»).

<sup>8</sup> Есенин тоже прослеживается в подтексте и поставляет имя главной героини — *Шагане*.

<sup>9</sup> Роман Стерна известен образованным российским читателям не только сам по себе, но и благодаря посредничеству Виктора Шкловского, в частности в статье *Шкловский 1929а*.

<sup>10</sup> В примечании к этой эротической сцене приводится пословица *Старый конь борозды не портит* (с. 179–180).

<sup>11</sup> Помимо «Золотого осла» релевантен и «Кентавр» Джона Апдайка, опубликованный в России в 1966 г. и одно время весьма популярный.

<sup>12</sup> Игра в бабки и свайку ассоциируется с темой исторических перемен, например, в «Нашедшем подкову» Мандельштама: *Дети играют в бабки позвонками умерших животных, Летоисчисление нашей эры подходит к концу* (см.: *Ronen 1983: 154–155*).

<sup>13</sup> Отмечу, в частности, мотив продажи лошади ради покрытия долгов хозяина, например, план продать Палисандра в сераль после проигрыша Мажорет на тотализаторе в Эпсоме.

<sup>14</sup> См.: *Жолковский 1987: 97, 103*. Одна из вероятных отсылок к «Зависти» — конское мясо, содержащееся в насмешливо олицетворенной колбасе (*мемуарами тех колбас мы, к несчастью, не располагаем*, с. 181), ср. отцовскую и жениховскую любовь Андрея Бабичева к этому продукту.

<sup>15</sup> Это центральное повествовательный сдвиг романа. Этим Es-Erzählung «Палисандрия» продолжает новаторскую игру с точками зрения, начатую использованием Ich-, Du- и Wir-Erzählung'a в «Школе для дураков». Примечательно, что и «мы-повествование» (точнее, «вы-повествование») находит себе место в «Палисандрии» — в пассажах, рассказываемых старыми тетками (с. 96).

<sup>16</sup> Кстати, яблоко появляется несколько раз наряду с лошадьми и костями в стихах Мандельштама на тему времени («Нашедший подкову», «1 января 1924», «Грифельная ода»).

<sup>17</sup> См.: *Жолковский 1994a [1987]*; «страх зеркал» может также восходить к «Двойнику» Достоевского и даже к «Приключению в ночь под Новый год» Э. Т. А. Гофмана, которое отражается в мотиве «драпировки зеркал», примечательном в «Палисандрии».

<sup>18</sup> При обсуждении таких случаев (в личных беседах со мной. — А. Ж.) Соколов неоднократно ссылался на свое незнакомство с предполагаемыми источниками.

<sup>19</sup> Не исключено, что «Орlando» — одна из мишеней набоковской иронии в том месте «Приглашения на казнь» [*Набоков 1979b*: 125], где речь идет об образцовом современном романе под названием «*Quercus*», т. е. по-латыни «Дуб»: многие исторические события происходят там возле этого дерева. О попытках выявить прототип «Дуба» см.: *Kopper 1987*: 176–177, где акцентируется связь с Толстым.

<sup>20</sup> Десятилетия могут укладываться в полдня; дом главного героя насчитывает 365 комнат и 53 лестницы.

<sup>21</sup> Слегка преувеличивая, можно было бы сказать, что, даже если бы имел место непосредственный плагиат, это не сделало бы «Орlando» значимым подтекстом «Палисандрии», поскольку «Орlando» ни в каком отношении не является литературной мишенью соколовского дискурса.

<sup>22</sup> Поскольку она является alter ego Орlando (и Вирджинии Вульф — Woolf), ее связь с «волком» (wolf) приобретает добавочные эмблематические обертоны. Напрашивается и догадка о совпадении ее имени (Саша) с именем автора «Палисандрии» и «волчьего» мотива с «Между собакой и волком». Кстати, Вульф — автор «собачьего» текста — биографического романа об Элизабет Браунинг, «*Flush*» (1933).

<sup>23</sup> Ср. меню обеда Палисандра с Беккетом.

<sup>24</sup> В другой работе я назвал доминантой творчества Аксенова «оптимистическую модернию» [*Жолковский 1994 [1985]*: 45].

<sup>25</sup> О постмодернизме «Палисандрии» см.: *Гройс 1987*; *Смирнов 1987*.

<sup>26</sup> О тоталитарном, а также постмодернистском прочтении «Выбранных мест» см. мою статью: *Жолковский 1994 [1992]*.

<sup>27</sup> Подробнее см.: *Gambrell 1982*: 58.

<sup>28</sup> Отметим возможность влияния на замысел «Палисандрии» работ Синявского о соцреализме и о Гоголе (см.: *Терц 1992*: 172–173, 248–255). В частности, «солдатский» стиль Палисандра соответствует тому, что Синявский писал о стремлении Гоголя «совместить образ поэта с честным лицом чиновника» и быть «поэт[ом] одического склада», который «посоветски прямолинеен» и не чужд «религиозной аскезы и воинской дисциплины» [*Там же*: 149–150, 153].

<sup>29</sup> О «милитаризме» Маяковского см.: *Жолковский 1986*: 268–274.

<sup>30</sup> Соколов отмечал (устное сообщение), что ряд писателей его поколения — Иосиф Бродский, Эдуард Лимонов, Юрий Милославский, Алек-

сей Цветков — вышли из офицерских семей и потому имеют между собой много общего. Он также подтвердил, что был воспитан на большинстве вышеназванных авторов, а «Тараса Бульбу» читал «с трепетом».

<sup>31</sup> Об этом говорит сам Палисандр, рецензируя одну из своих книг: *Но и тут вам остается лишь восхититься умением автора описать все так, чтобы не описать ничего* (с. 264).

<sup>32</sup> «Восковая персона» строится вокруг Петра I, «Подпоручик Кижэ» — вокруг Павла I, а «Малолетный Витушишников» вокруг Николая I.

<sup>33</sup> В частности, на специальном, *литерном* поезде, упоминаемом Палисандром (с. 208).

<sup>34</sup> Набросаем вкратце «палисандрийские» мотивы «Золотого теленка»:

- Бендер является *потомком янычар*, псевдосыном легендарного лейтенанта Шмидта и выдает себя за киевского полицейского; Балаганов назван *первенцем* и *любимым сыном лейтенанта, гвардейцем* и *адмиралом*; Паниковский выступает в костюме пожарного и впоследствии *разжалуется из брандмейстеров в простые топорники*: команда «Антилопы» сраивается с *тремя богатырями* русского фольклора.

- Бендер старается придать деятельности своей команды военно-стратегическую окраску. Он дает собственное имя их машине, рассматривая ее как *военный корабль*; *применяется к особенностям противника* (в киностудии) и, *поскольку взять крепость [= Корейко] неожиданной атакой не удалось, решает начать правильную осаду*.

- В роли *Командора* он соревнуется с Лоуренсом Аравийским и Наполеоном (вытагуированным у него на груди). Другие персонажи претендуют на то, чтобы быть вице-королем Индии и Юлием Цезарем; Паниковский носит *костюм короля в изгнании*; глава «Геркулеса» Польшаев возмущен недостаточным почтением к его рангу (*Они пишут мне предлагается!.. с ума <...> походили; ср. у Палисандра: Совсем <...> обезумели — лейтенантов шлют!*).

- Принцип Бендера — *Командовать парадом буду я!* Этот лейтмотив повторяется несколько раз (*Нам предстоят великие бои... Выслать линейных в мое распоряжение... Частям прибыть... Форма одежды караульная... Трубите марш!*), включая победы и поражения (*Парад не удался*).

- Два главных поражения Бендера принимают форму военных неудач. Первое происходит на фоне военных маневров и газовой атаки: Бендер, потерявший след своего врага и положенный на носилки под окнами «Геркулеса», поет военную песню и описывает себя как солдата, который *пал смертью храбрых на поле брани*. Второе и последнее унижение происходит, когда на Бендера грабят румынские пограничники (*События разворачивались с военной быстротой*), и он отчаянно цепляется за *чудом сохранившийся в битве орден Золотого Руна* (который есть и у Палисандра). Этот второй провал, кладущий конец «американской мечты» героя, мог послужить прообразом бельведерского фиаско Палисандра.

• Предвосхищая палисандровский сплав «любовного» и «военного» начал, бендеровское ухаживание за Зосей начинается в газубежище под аккомпанемент лекции о свойствах ядовитых газов. В дальнейшем он приказывает своим подчиненным — *господам вольноопределяющимся* — умыться перед приходом девушки. А «лошадиные» мотивы проглядывают в образе Бендера, когда он бежит *ноздря в ноздрю* со своим собеседником на киностудии и *по-лошадиному мотает головой* при драке на границе.

<sup>35</sup> Так, у Зоценко забавные «культурные простакки» отражают серьезное стремление автора к разумной простоте и разрыву с гиперутонченной культурой; см.: Жолковский 1994б [1987]: 136–137.

<sup>36</sup> Эта слегка перевернутая цитата из пушкинского «19 октября 1825» подрывается современной отсылкой к путешествию на дирижабле.

<sup>37</sup> Этот принцип прямо формулируется Палисандром (см. ниже, III.26). В другом красноречивом высказывании Палисандр признает себя находящимся в долгу перед *неистовыми модернистами древности* (с. 234), т. е., писателями Серебряного века, которые, как будет показано в дальнейшем, представляют идеальное сочетание современного и классического. Сходное совмещение являет мумия Тутанхамона, источающая запах *древних поверий блоховской незнакомки*.

<sup>38</sup> Эта промежуточная категория отражает проблему, которую создает «реальность», данная писателю исключительно в формах, уже обработанных культурой.

<sup>39</sup> *Солдаты истории, поле брани, поезд сугубого назначения, отменный службист, внедрение войск в неохваченные районы земного шара и т. п.*

<sup>40</sup> В порядке появления: *ветеран, казначей-попечитель, генерал-генерал, часовой, военачальники, гвардеец, службист, офицеришка, повар канцелярии на марше, Командор, пехота, орудийная прислуга, стрельцы, Генералиссимус, полководец, стрельцы-привратники, денищик, кавалеристы, интернациональные бригады, конники, отставное жандармское воинство, товарищ по оружию, штафирка, хорунжий, корнет, военный в чинах, ординарец, полковник, охрана, солдаты, интендант, герой войны, казачий маршал, половой в мундире от медицинских войск, агенты всевозможных служб, фельдмаршал, маршалы, офицер запаса, капитан от складирования, вышестоящий по званию командир, складеец (!), отставник, новобранец, рядовой, гренадер, майор, кашевар-на-марше, интендант высокого ранга, лейтенант, караул, гвардия, мичман дальнего плавания, кавалерийский подхорунжий, старослужащий, морской кавалергард, пропавшие без вести, вестовой, доброволец, военнотруженики, караул почетного караула, братва с... батареей... дивизиона... бригады, береговики, приморские артиллеристы, барабаник, офицер, кортеж, эскорт, шпалеры полицейских, кентавр от жандармерии, ратоборцы, городовые, начальник моей охраны, кадровый офицер, подпоручик, следователь в чинах, капитан-каптенармус, прапорщик от бухгалтерии, нарочный, матросские массы, ратный простолудин, следователь первого ранга, каптенармус, сверхсрочная ма-*

*тросская чернь, телохранитель, генерал, кавалергардии подпоручик, матросики, майор театральных войск, чины таможенной инспектуры, старый кавалерист, неизвестные солдаты, генералитет.*

<sup>41</sup> Об охоте «Войне и мире» как приемлемой для Толстого форме воинственного поведения см.: Бочаров 1971: 17.

<sup>42</sup> Например: *прошел по-наполеоновски славный путь от простого...; сравнил себя с Бонапартом... «Нет, в узурпаторы я пока не гожусь»; хрущевская наполеоновская шинель; четыре наполеоновские часа на сон.*

<sup>43</sup> Два последних обязаны своим появлением мании величия Палисандра: *Карл Двенадцатый <...> тот и вовсе был паралитик, а на руках носили. А Сулла, Корнелий Люциус, которого буквально забрасывали цветами, когда он скакал по Аппиевой дороге, — разве он не страдал паршию (с. 24).* Сулла позаимствован скорее из «Спартака» Джованьоли, чем из исторических книг, а Карл XII, с его носилками и проч., — из пушкинской «Полтавы».

<sup>44</sup> *Предъявителя беспримерно зная в лицо, но и отчетливо зная устав, часовой <...> полистал документ (с. 10).*

<sup>45</sup> *Веками, веками* — заключительные слова его версии ломоносовского «Вечернего размышления о Божием величестве при случае великого северного сияния» (после обеда с Беккетом, с. 140).

<sup>46</sup> *Требовал сатисфакции; и уж непременно стреляться; взять <...> к барьеру <...> способом пули или клинка. Дружба дружбой, дуэль — дуэлью; нелепый скандал, едва не поставивший нас к барьеру.*

<sup>47</sup> Сталин описывается как *Дон-Кихот без упрека и страха (с. 78).*

<sup>48</sup> *Геральдика, замки с фигурами рыцарей в коридорах, с их кольчугами, латами, копьями, мечами и т. п.*

<sup>49</sup> *О <...> славе оружия пристало творить эпопеи; как портретист, П. не жаловал мелкие планы — хотелось монументального; Брежнев рассказывал уморительные военные анекдоты, что позже легли в основание его эпохальных книг (с. 19).*

<sup>50</sup> Это «солдатское» восклицание встречается только в литературе.

<sup>51</sup> *...Бравые полуночники <...> [мы] разопьем бутылку конфискованного у гвардейцев белого <...> пробеседуем с денщиком до зари <...> [и] отда[дим] досуг философским прогулкам, гербарии, акварелям, и монументальной живописи (с. 116–117).*

<sup>52</sup> Другие глубокомысленные изречения приходят ему в голову за *пяльцами*, определенно женским времяпрепровождением (ср. его андрогинность); очевиден намек на любовь губернатора из «Мертвых душ» к вышиванию, а возможно, — и на любовь самого Гоголя к вязанию.

<sup>53</sup> Ср. определение вторника как второго дня недели, наставление *всякий день бередить себе душу вопросами и сравнение любопытствующего человечества с тараканами.*

<sup>54</sup> *Однажды на вечере у принцессы Монако принц Лихтенштейн, имевший с ней ранее более нежели тесные отношения, но освобожденный от них как не справившийся с обязанностями, при всех предлагает ей кур-*



туазный вопрос: «Как вы думаете, если бы мы условились называть свои ноги усобицами, то что в нашем случае мы разумели бы под междуусобицами?» — «В вашем, Ваше Величество, случае, — оскорбилась принцесса, — совсем немногое» (с. 111–112).

<sup>55</sup> Ср. также: *поспешаю, надлежат, обретається, лицезрю, наличествую, воспоследовавший, дерзну, юношествовал, седалище, плескалице, узилице, супостат, мздоимцы, мзодоавцы, казнокрады, ратоборцы, мразь, рукомело, борзописцы, трапезная, пречудно, благосозвучное, спицеблещущая, сие, чрез, равно и.*

<sup>56</sup> Ср. еще *отфришитикав, пикируюсь, экзерциргауз, баталья, куртина, равелин, бивуак, бастион, виц-мундир, моветон, эпистола, музыка, вирши.*

<sup>57</sup> Ср. еще *чахоточен и хаотичен; летуч, ветрен; вездесуи; смугловат, хмуроват и подтянут; взвихрен; блед и необратим.*

<sup>58</sup> *Навещая <...> мне показали; всмотревшись <...> мне сделалось больно; огибая <...> острова, беспрестанно качало.* В тексте многочисленны также вполне правильные деепричастные и иные тяжелые конструкции, передающие атмосферу XVIII в. самим своим изобилием.

<sup>59</sup> См. также *представал молодеват, предстал кромешен, случился удачен, случился радушен, сказавшись занят, пребывает бодр, сделался опечален, как дерзновен, бываем застигнуты, оно щемяще, могли быть впечатляюще, это краеугольно; звук был <...> не перепончат; случается одиноко.*

<sup>60</sup> См. также *паки и паки влачишься; бегите сих алчущих плотского; врачевать их, бичуя; невежа, неуч, не дружен с иностранными языками и, манкируя образованием, жуирует жизнь.*

<sup>61</sup> См. также: *кудлатоголов, блудовзорен, расхристан и люблю, вторяю, морские сраженья* (амфибрахический тетраметр); *Шашки вышли из ножен с Шелестом Шоколадной фольги; ...ПодГОРный и ГеоРГадзе, Гончие и борЗые; Не заРЕЮт На РЕЯх и изРаненно Рея СРЕДИ ДЕРЕвьев;* и т. п. «Палисандрия» изобилует паронимасиями, аллитерациями, ритмическими рядами, поэтическими тропами, целыми абзацами в манере прозы Белого и поэзии Пастернака и другими приемами поэтического языка. В качестве стилистических реализаций «декадентского» акцента их следовало бы перечислить отдельно от их совмещений с «военными» мотивами. Это могло бы стать предметом отдельного исследования, здесь же я ограничусь двумя примерами. Металитературный обмен между Беккетом и Палисандром полон анапестических фрагментов и паронимасий, ср.: *мой ГоДо НиКуДа Не ГоДится и снисХоДиТельно вХОДиТ ГоДО* (с. 139, 140). Среди попыток русских мастеров посоперничать со знаменитым верленовским *Il pleure dans ton coeur Comme it pleut sur la ville*, соколовская по праву займет почетное место, ср.: *У многих обложено нёбо, но небо — у всех* (с. 93).

<sup>62</sup> Склонность к табаку также имеет свою революционную, т. е. «военную» сторону.

<sup>63</sup> Архаический стиль может воплощать и «декадентский» полюс, например когда он используется только как носитель установки на эстетизм.

<sup>64</sup> Ср. также: *по-отечески беззаветно любил* (чувства Берии к Палисандру); *возлюбил всецело, словно сынов* (любовь Палисандра к падающим листьям, вполне естественная для его древесной идентичности); *в порядке отчаяния повесился* (с. 9; ср. в *порядке миража* у Ильфа и Петрова); *походная ванна; разговор в походе о первой любви; становясь родителем-одиночкой в походных условиях; легионы мемуаристов; пруды в ледяных мундирах* (метафора, уместная в лирической поэзии); *генерал* (Андропов), который также *филателист* (ср. с клишированным образом нацистского начальника лагеря, играющего на скрипке); *крепнет наша душа, одеваясь броней коросты*.

<sup>65</sup> Ср. также: *легион Похоти; в период военных пертурбаций, когда вопреки уставу случалось все что угодно* (мысли Брежнева в присутствии служительницы бани); *отчеты соительницы; воздать по всей строгости* (о наказании сексуальной неверности); *на кладбище комендантский час* (т. е. время вакханалий); *очередная разрядка моей напряженности* (оргазм); сексуальные встречи с Фаиной Каплан на стрельбище; *бескомпромиссная погоня по живому следу* за объектом изнасилования, в которой *определенно есть что-то от символистской эстетики* (с. 215). В этом последнем примере «бескомпромиссная» установка сродни другим «абсолютизирующим» эпитетам, в то время как отсылки к мифам об Актеоне и Атланте напоминают о Серебряном веке; ср. «Заплети этот ливень...» Пастернака (цикл «Разрыв», 5).

<sup>66</sup> Об эстетическом компромиссе Пастернака с советским дискурсом см.: *Жолковский 2011 [1985]*.

<sup>67</sup> Ср. также: нежелание Брежневой *затевать <...> преступную связь с каким-нибудь телохранителем*, — нечто, что она как раз осуществит после связи с Палисандром (ср. комментарий к этому эпизоду: *Рассказывая эту развязную кавалергардскую быль, взор Ореста горел хорошим казарменным юмором*); развернутое воспроизведение романа девушки с *проезжим корнетом*; неизбежное обсуждение размеров мужского члена Петра Великого; *казенную учтивость Ореста по отношению к Брежневой и его дикие фантазии о ней* (которые впоследствии осуществляются); и идею простецких, без фокусов, половых связей *накоротке, по-тюремному*.

<sup>68</sup> Примечательно, что Остап Бендер ссылается на те же поэтические строки, когда ухаживает за Зосей Синицкой в «военном» контексте газовой атаки.

<sup>69</sup> Ср. еще палисандровские *тактические победы над вертикалями*, где занятие любовью на пустых пьедесталах в склепе (уже совмещающем кладбищенский топос с сексуальными коннотациями разговоров в мужской раздевалке или бане) описывается в терминах военных тактик.

<sup>70</sup> Ср. еще: *похабственные ассоциации игры на бильярде, ложесна ее зудели*; и полупрутковское-полусталинское определение полового акта: *по-елику коитус есть не только единство, но и борение противоположностей*.

<sup>71</sup> Но дважды блажен дерзновенный узник, который посылно от-  
мстил познавшему предмет его восхищения функционеру, познав <...>  
супругу последнего, где любовный треугольник предстает в виде однове-  
ременно рыцарской мести и извращенной страсти, описываемых в высоких  
эпико-романтических тонах.

<sup>72</sup> О сходных приемах у Лимонова см.: Жолковский 2005б [1989].

<sup>73</sup> Расщепление налицо уже между эпическим прославлением героя  
в третьем лице и лирической установкой на первое лицо.

<sup>74</sup> Это еще один случай, когда два варианта одного и того же — «де-  
кадентского» — мотива трактуются как взаимно контрастные, причем  
здоровая эротика берет на себя роль вот именно здорового начала.

<sup>75</sup> В другом случае на рассказчика прутковского типа игриво воз-  
лагается роль заключенного подпольщика, использующего, на манер Чер-  
нышевского, Морозова и Ленина, свой тюремный досуг для работы.

<sup>76</sup> Отметим амфибрахические строки *Спросил пластилину и гипсу*  
и *здоровой эротикой фабул и форм* и дактилическую: *По окончаньи все*  
*рбздал*, богатые также аллитерациями.

<sup>77</sup> Он отмечает *деликатность* — по крайней мере вербальную, харак-  
терную для Мажорет *при всей ее половой распущенности*.

<sup>78</sup> Особенно поскольку его половые органы описываются как ин-  
струмент, *ублажающий женщину, реже — мужчину, а в клинических случа-  
ях — четвероногого друга*.

<sup>79</sup> Дополнительный эффект поставляется биографическим кон-  
текстом фрагмента. Прототип пушкинской Зизи — Евпраксия (Зизи)  
Вульф — «была полновата», и у Пушкина с ней были «талии одного раз-  
мера», как сам он гордо упоминает в письме к ее брату, Алексею Вульфу.  
Таким образом, «сравнение <...> со стройной рюмкой <...> было шуткой»  
(см.: Набоков 1998: 425), а талия — как одновременно и ее и его собствен-  
ная — оказывается в половом отношении нейтральной.

<sup>80</sup> Вспомним, что в «Онегине» есть еще одно упоминание о кристал-  
ле — том *магическом кристалле*, сквозь который поэт видит *даль* своего  
*свободного романа*.

<sup>81</sup> Ср. также: *мужайтесь* (о книгах, остающихся непрочитанными),  
*более мужественное население* (т. е. мужчины), *лицо полковника* (Андро-  
пова) <...> *возмужало* (при ответе на трудный вопрос).

<sup>82</sup> Ср. также: *возмужание* Палисандра в кельях Новодевичьего мона-  
стыря, которое достойно сожаления, в отличие от парижской искушенно-  
сти Брикабракова в сексуальных вопросах; все еще сильный *мужской пер-  
вичный признак* (в остальном сенильного Брежнева); и другой *первичный*  
*признак*, на этот раз самого Палисандра, выражающий свое *мужествен-  
ное сострадание* жене Брежнева, причем «развратное» начало передает-  
ся также метастилистической, до манерности изысканной перифрасти-  
ческой риторикой этого пассажа (в котором каламбурно обыгрываются  
всякого рода знаковые и лингвистические категории: *восклицательный*  
*знак моего отличия, первичный признак мужественного сострадания* <...>

беспоощадно пронижет <...> междометие ее женственности... (с. 179); мужиковат-с, — признание Стрюцкого в казарменности его обращения с женщинами).

<sup>83</sup> Здесь также имеют место военно-революционные оттенки: с энтузиазмом мужествуя с непогодой, борясь и шествуя в едином строю (с. 109). Мотив «выдерживания испытаний» отсылает к песне, популярной в революционных кругах, положенной на слова стихотворения Н. М. Языкова «Пловец» («Нелюдимо наше море...»): Будет буря, — мы поспорим И по мужествуем с ней <...> Там, за далью непогоды...

<sup>84</sup> Палисандр не только обнажает свою дальнейшую речь от первого лица среднего рода, но и металингвистически указывает на раннее предвестие такого дискурса: свое любимое автоописание в пока что несемантизированном среднем роде: *державшее лицо*. Возможным источником этого глубоко неопределенного лица могло послужить *значительное лицо* из гоголевской «Шинели». Ср. также гендерно амбивалентное *оно* героя «круговой новеллы» в главе XX («Появление фигуры») «Козлиной песни» Вагинова [Вагинов 1928: 106].

<sup>85</sup> Некоторыми важными интертекстуальными источниками являются тут дядя Тоби из «Тристрама Шенди», потешные войска из «Петра Первого» А. Н. Толстого, «Бумажный солдатик» Окуджавы и, возможно, фильм Ильи Авербаха «Монолог» (Ленфильм, 1972), с его темой оловянных солдатиков.

<sup>86</sup> Пример макабрического юмора — замечание Палисандра о том, что *актеры творили <...> талантливо, с огоньком* (с. 200): советским журналистским клише описываются действия поджигателей.

**IV**  
**О МОТИВИКЕ**



## ЗАМЯТИН, ОРУЭЛЛ И ХВОРОБЬЕВ: О СНАХ НОВОГО ТИПА

*Мы созданы из вещества того же,  
Что наши сны. И сном окружена  
Вся наша маленькая жизнь...*

Шекспир. «Буря»

*Отныне у него должны быть не только пра-  
вильные мысли, но и правильные чувства и пра-  
вильные сны.*

Оруэлл. «1984»

### Все тот же сон?

В главе 8 «Золотого теленка» («Кризис жанра») Бендеру и его партнерам по автопробегу нужно переокрасить свой подозрительный автомобиль. Так вводятся сразу два пародийных эпизода: карикатура на искусство авангарда в лице художника Мухина, отказавшегося от красок в пользу работы овсом, и шаржированное столкновение до- и после-революционной культур<sup>1</sup>, разыгрывающееся в жизни отставного монархиста Хворобьева. И хотя свое искусствоведческое название глава получает из эпизода с живописью (на кризис жанра жалуется Мухин), оно бросает неожиданный свет и на второй эпизод, являющийся переломным моментом в истории жанра литературных снов.

«За городской чертой» Остап замечает «косой бревенчатый домик, маленькие окошечки которого поблескивали речною синевой <...> и сарай, подходящий для сокрытия “Антилопы”», и обдумывает, «под каким предлогом <...> проникнуть в домик и сдружиться с его обитателями».

«Из домика с воплем “Все те же сны!” показывается полуодетый господин с бакенбардами статского советника». Остап наблюдает, как он «молитвенно протягивает руки к восходящему солнцу», а затем со слова-

ми «Пойду, попробую еще раз» скрывается за дверью. «Результатов таинственной пробы ждать <...> пришлось недолго».

«Пяťясь задом, как Борис Годунов в последнем акте оперы Мусоргского, на крыльцо вывалился старик. — Чур меня, чур! — воскликнул он с шалопинскими интонациями в голосе. — Все тот же сон!»

«Великий комбинатор <...> подхватил бакенбардиста в свои могучие объятия». Бендер немедленно подделывается под Хворобьева, делясь с ним наскоро сочиненными монархическими снами («юбилей Суцеской пожарной части», «приезд государя императора в город Кострому», «граф Фредерикс, такой, знаете, министр двора» и т. п.).

Старик верит, завидует Остапу, приглашает его в дом («В домике <...> висели портреты господ в форменных сюртуках <...> министерства народного просвещения. Постель имела беспорядочный вид и свидетельствовала о том, что хозяин проводил на ней самые беспокойные часы своей жизни») и рассказывает ему свою историю.

«Хворобьев <...> ненавидел советскую власть <...> Он, когда-то попечитель учебного округа, принужден был служить заведующим методологическо-педагогическим сектором местного пролеткульта <...> Дрожь омерзения вызывали в нем <...> члены месткома <...> слово “сектор”».

«Но и дома он не находил успокоения своей гордой душе. Дома тоже были стенгазеты, займы, заседания», разговоры «о месячнике помощи детям и о социальной значимости пьесы “Бронепоезд”». На улице его преследовали те же реалии, лозунги и постылые фразы.

Хворобьев «с отвращением исхлопотал себе пенсию и поселился далеко за городом <...> старался думать о приятном: о молебнах по случаю тезоименитства какой-нибудь высочайшей особы <...> Но <...> мысли его сейчас же перескакивали на советское, неприятное <...> демонстрации первомайские и октябрьские <...> полугодовую смету методологического сектора...».

«Все отняла у меня советская власть <...> но есть такая сфера, куда большевикам не проникнуть, — это сны, ниспосланные человеку богом...» Однако снится ему, что «его с минуты на минуту должны вывести из состава правления <...> и <...> нагрузить <...> Он хочет бежать, но не может».

Хворобьев «проснулся <...> помолится богу, укажет ему, что <...> произошла досадная неувязка и сон, предназначенный для ответственного <...> товарища, попал не по адресу. Ему, Хворобьеву, хотелось бы увидеть <...> царский выход из Успенского собора <...> но <...> каждую ночь [его] посещали выдержанные советские сны <...> советский строй ворвался даже в сны монархиста».

Выслушав Хворобьева, Остап предлагает помочь ему. Он разъясняет, что, «как говорится, бытие определяет сознание. Раз вы живете в советской стране, то и сны у вас должны быть <...> советские». Хворобьев на все согласен. «Пусть не Пуришкевич. Пусть хоть Милюков. Все-таки



человек с высшим образованием и монархист в душе. Так нет же! Все эти советские антихристы!»

Остап обещает лечение «по Фрейду. Сон — это пустяки. Главное — это устранить причину сна <...> самое существование советской власти. Но в данный момент я устранить ее не могу <...> мне надо закатить [автомобиль] <...> к вам в сарай. Я ее устраню на обратном пути <...> — Так, значит, можно надеяться? — спрашивал [Хворобьев], семена за гостем».

Далее следуют сценки с художниками, перекраска «Антилопы» и тайный от Хворобьева выезд из города: «Его не хотелось будить. — Может, ему <...> наконец снится сон, которого он так долго ожидал <...> — И, в ту же минуту <...> послышался знакомый <...> плачевный рев. — Все тот же сон! <...> Ему, должно быть, приснился не митрополит Двулогий, а широкий пленум литературной группы “Кузница и усадьба”».

Один из бросающихся в глаза лейтмотивов этого эпизода — слова Гришки Отрепьева «Все тот же сон!». Действительно, Хворобьева преследуют одни и те же монотонно выдержанные советские сны. Традиционность литературной генеалогии его кошмаров призваны удостоверить эта и другие цитатные отсылки к «Борису Годунову», а также прямые упоминания об оперном Борисе и Шалапине. Переключка с «Борисом Годуновым», служащая интродукцией к теме крушения монархистских устремлений Хворобьева (лучшего подтекста не придумашь!), всячески выпячивается. Некоторые другие цитаты даются менее заметно, например фраза «Он хочет бежать, но не может» из пророческого сна Петруши Гринева об отце в обличье Пугачева (еще одного самозванца)<sup>2</sup>. Впрочем, точный адрес подтекста не так важен, как общее ощущение *классической цитаты*.

В этом более общем смысле эпизод с Хворобьевым интертекстуален насквозь, являя очередной образец «все того же» жанра проклятого сна. Действительно, это бесконечно возвращающийся кошмар, каких много у Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского. Подобно всем литературным снам, он построен на эффекте сходства с действительностью, обычно неполного, а на этот раз доведенного до предела. Как обычно, он служит психологической характеристике персонажа, а также раскрытию центральной темы романа (темы ‘приспособления’). В соответствии с традицией он сопровождается: обращениями к посылающему сны Богу (так, в «Борисе Годунове» Пимен рекомендует Григорию молитву как средство от грешных снов); пересказом собеседнику в обмен на толкование; трактовкой его содержания как исполнения желаний, как эскапистской идиллии или как дидактического поучения (герою, читателям) и другими признаками жанра.

Писатели задолго до Фрейда заметили сходство между сновидением и художественным произведением<sup>3</sup> и стали использовать сон

(наряду с воспоминанием, исповедью и т. п.) для формальной мотивировки вставного повествования. В других случаях по особой логике сна может строиться все произведение в целом («Нос» Гоголя, «Процесс» Кафки), не говоря уже об изображаемых в нем сновидениях. Уравнение «сон = искусство» налицо и в главе, недаром озаглавленной «Кризис жанра». Вдобавок к уже выявленной литературной подкладке обращают на себя внимание прямые ссылки на современную проблематику писательского дела — стенгазеты, журналистские рубрики (Остапу снится «Смесь». То, что в газете называют «Отовсюду обо всем») и «Бронепоезд 14-69», вплоть до завершающей главу виньетки о группе «Кузница и усадьба». Кроме того, большинство упоминаемых снов (реальных, желанных и выдуманных) выполнены, так сказать, в жанре придворной живописи или газетной фотографии (царский выход из Успенского собора, похороны микадо, открытие фабрики-кухни<sup>4</sup> и т. п.). Да и смотреть свои сны Хворобьев желает, так сказать, по заказу, как картины или кинофильмы. Наконец, соседство эстетических дебатов вокруг портрета из овра советского начальника<sup>5</sup> еще раз акцентирует параллель между снами и искусством.

Итак, все тот же сон? Тот же, но не совсем. Сон этот (и весь эпизод) — насквозь модернистский, построенный на технике цитации и обнажения приема, и в этом смысле, выражаясь языком Ильфа и Петрова, присниться кому-либо раньше или позже второй четверти XX в. он просто не мог. Ниспосылая своему герою «чужих певцов блуждающие сны», авторы лишь по видимости подключаются к традиции, а в действительности взрывают ее. Прежде всего уже потому, что «настоящий» сон как раз не должен быть открыто цитатным. Кроме того, цитаты надерганы из разных источников и сцеплены кое-как, благо логика сна это позволяет. К «Борису Годунову» подмешана «Капитанская дочка», да и в самом «Борисе» (то ли Мусоргского, то ли Пушкина) Хворобьев проецируется на обоих незаконных монархов — Самозванца и Годунова — и на исполнителя роли последнего. А фразы «но и дома он не находил успокоения своей гордой душе» и «ни минуты отдыха!» восходят не только к Борису (*Шестой уж год я царствую спокойно. Но счастья нет моей душе!*), но и к еще одному оперному монарху с проблемами — князю Игорю («Ни сна, ни отдыха измученной душе...»).

Ироническому обнажению подвергнуты и другие аспекты литературного сна. Преувеличена неуклонная повторяемость кошмаров, их прямая (точнее, обратная) детерминированность характером героя, а также их «пророческая» точность. Традиционный сон может отдаленно предвосхищать развязку сюжета (как, например, сны Анны Карениной), мистически угадывать происходящие одновременно с ним события (как сон Руслана о похищении Людмилы Фарлафом) и даже мгновенно инкорпорировать фактические детали этих событий («за-

прятать», проникающее в сон Пьера Безухова в виде «сопргать»). Однако ни у кого из классиков не найдем мы столь рабски зеркального отражения действительности, как в снах Хворобьева. Оглушен и мотив божественного происхождения сновидений и соответствующих молитв — в виде бюрократизированного моления об исправлении ошибки в адресации. А толкование сна Остап сводит к тавтологической констатации проблемы (сны — от советской власти) и одновременно к ее бесосновательному преуменьшению (сон — пустяки, по устранении советской власти все пройдет), наскоро перемешивая в своем диагнозе расхожие формулировки марксизма и психоанализа. Обманываются также сюжетные ожидания, вызываемые воплем о «тех же снах», наводящим на мысль о честолюбивых мечтах героя в духе Самозванца или муках нечистой совести à la Борис. Ничего подобного не обнаруживается; жалобы Хворобьева действительно отражают его драму, но, так сказать, по принципу порочного круга: сны плохи уже сами по себе, а не как предвестия чего-то еще. Наконец, обнажена и параллель между сном и искусством. Это сделано, вопервых, впрямую, путем грубого преувеличения — Хворобьев пытается заказывать сны как бы из некоей гипнотеки, а во-вторых, по методу от противного — его заявки систематически «редактируются» некой высшей идеологической инстанцией.

Тема редактирования снов естественно увязывает ряд якобы «лишних» деталей структуры (винегрет из разнородных цитат, намеки на проблемы «профессионалов пера» и некоторые другие) с мотивом вторжения советской действительности в частную жизнь героя. Трагедия Хворобьева подозрительно похожа на аналогичные сюжеты некоторых рассказов Ильфа и Петрова, например, «Как создавался Робинзон» и «Их бин с головы до ног», где действие разворачивается между художником (писателем, артистом цирка) и цензурой (редактором журнала, Реперткомом). Начав с чего-то «своего» (образа Робинзона Крузо, собаки, говорящей *Ich liebe! Ich sterbe!* Я люблю! Я умираю!), художник вынуждается вытравить все несоветское (индивидуализм Робинзона; абстрактный гуманизм собачьего репертуара), чтобы прийти к навязанному в зубах официальным штампом или быть отторгнутым системой (Робинзон выбрасывается из романа о Робинзоне; «следы собаки затерялись»). Переход, как правило, совершается через стадию нелепых компромиссов (Робинзон-общественник; собака, читающая доклад о международном положении)<sup>6</sup>.

Именно это, в сущности, и происходит с Хворобьевым, только в еще более острой форме. Даже когда дотоле бескомпромиссный герой готов пойти на уступки («Пусть не Пуришкевич. Пусть хоть Милюков»), ему продолжают посылаться стопроцентные «советские антихристы». Элемент компромисса дан и еще один раз — в молитве

Хворобьева, напоминающей такие классические ильфо-петровские гибриды, как картины «Запорожцы пишут письмо Чемберлену» и «Иван Грозный отмежевывается от своего сына». В остальном же история непримиримого монархиста как раз свободна от подобных коллажей (скажем, от снов, где предместкома тов. Суржииков появлялся бы на месте графа Фредерикса по правую руку от государя)<sup>7</sup>.

Итак, история Хворобьева в целом следует схеме сюжетов о редактировании искусства. Значит ли это, что сны служат лишь эзоповской аллегорией творчества? Нет, конечно; центральной темой эпизода остается право человека на свои собственные сны, на частную жизнь, *privacy*, а проблема свободы творчества проходит под сурдинку, тогда как в других случаях именно она выступает на первый план. Оба аспекта — металитературный и антитоталитарный — ставят эпизод с Хворобьевым вне жанра классического литературного сна и помещают его в иной литературный ряд — романов-антиутопий. Вопреки уверениям героя и авторов, перед нами не тот же сон, а, говоря по-ленински, сон нового типа. Как все новое, он, конечно, целиком состоит из старого, только взятого в иных комбинациях и функциях. К вопросу о его старых составляющих мы еще вернемся, но сначала присмотримся к его новой функциональной организации.

### Антиутопия и «новосон»

Утопия, о которой все время говорили Платон, Томас Мор, Фурье, Чернышевский, Маркс, Ленин, в конце концов осуществилась. Литература ответила на это расцветом жанра антиутопии, возникшего ранее в ходе полемики с программами утопистов в таких текстах, как путешествия Гулливера на Лапуту и в страну гуигнгнмов, «Легенда о Великом инквизиторе», «Записки из подполья» и др. Новый расцвет жанра был реакцией на практику тоталитарного социализма и на тоталитарные претензии современного государства вообще, особенно в условиях технического прогресса. Антиутопия проникнута разочарованием в идее общества, построенного на рационалистическом отрицании Бога, свободы воли, противоречивости человеческой природы и т. п., но зато берущегося обеспечить всеобщую гармонию. Эта установка отлилась в целый комплекс типичных тем, образов и положений, среди которых не последнее место занимают и Сны. Наметим, исходя из ряда признанных образцов жанра, его типовую схему, или архисюжет.

«Разумная» организация общества диктует обязательное единомыслие его членов, то есть упразднение *privacy* и вообще уклонений от централизованного контроля.

В частности — полное подавление всего непредсказуемого, уходящего корнями за психологические, временные или пространственные границы государства. Такая диктатура социального «Сверх-Я» означает, конечно, не гармонию, а скрытое расщепление личности, становящееся явным, когда у Героя антиутопии начинаются искания. В ходе своих поисков (которые в теории мифа называются «квестом») Герой обретает гармоничный синтез всех традиционно противоположных полюсов: Детскости и Взрослости, Разума и Чувства, Природы и Культуры, Истины и Красоты, Мужского и Женского, ибо все эти начала равно подавлены Государством и потому совместно противостоят ему. Но кончается антиутопия поражением или даже обратной метаморфозой Героя.

Центральный конфликт разворачивается между рядовым Героем и одним из правителей — Инквизитом — и дополняется внутренней противоречивостью каждого из них.

Героем обычно является здравомыслящий мужчина, как правило, интеллектуальный функционер режима (инженер-строитель «Интеграла» у Замятина; специалисты по гипнопедии и поэтической технологии пропаганды у Хаксли; работник Министерства Правды, «осовременивающий» прошлое, у Оруэлла; пожарник, сжигающий запрещенные книги у Брэдбери). Государство видит в нем Ребенка, за которым всячески присматривает. Но детскость Героя имеет и другую сторону — непослушание, спонтанность, близость к природе, невключенность в социальную организацию.

Эти «периферийные» черты Героя активизируются в ходе квеста.

Он обретает также черты Старика или Больного, опять-таки с двойным знаком — зависимости от государства, слабости, неполноценности, но и связи с доутопическим прошлым<sup>8</sup>, с пограничными и даже сакральными состояниями духа, неподвластными «центру». Для полноты набора периферийных ролей (по формуле «старика, женщины, и дети») Герою не хватает лишь Женской ипостаси. Она обычно поставляется сюжетом, в котором «свободная и естественная» связь с Героиней становится вызовом режиму, разумеется, обреченным на поражение. Другие ипостаси Героя (Ребенок, Старый Человек, Больной) тоже могут фигурировать в виде отдельных персонажей.

Герою противостоит двойственная фигура Инквизитора.

Как носитель утопической Идеи, он проповедует все ее плоские, наивно-благодетельные аксиомы. А как представитель Разума, имею-

щий богатый опыт практического управления, он располагает полным, без иллюзий, знанием всей картины (экономики, психологии, истории, литературы и т. п.), каковое пускает в ход для циничного обоснования порядка, сложившегося после Революции. Гротескная фигура Инквизитора иногда выделяет из себя интеллектуального двойника — Провокатора, не причастного к власти и ее серьезным задачам, но карнавалом имитирующего извращенную логику ее оправдания. Таков, например, Хулио Хуренито Эренбурга, интервьюирующий, в роли Христа из «Легенды о Великом Инквизиторе», «важного коммуниста» Инквизитора (Ленина)<sup>9</sup>. К услугам Инквизитора — мощный Аппарат Принуждения, часто основанный на новейшей технике. Он складывается из средств собственно подавления и средств пропаганды, границы между которыми иногда нарочито смазываются. Местопребыванием Инквизитора служит Учреждение, где в качестве работника, пациента или заключенного оказывается и Герой<sup>10</sup>.

Сам Герой обычно живет в некоем полуобщественном помещении, просматриваемом насквозь с помощью техники, полиции и осведомителей.

Но по ходу сюжета (например, с целью свидания с Героиней) он оказывается в Старом Доме, сохранившемся с прошлых времен и как-то связанном с внешним миром<sup>11</sup>. Часто именно Старый Дом становится местом знакомства Героя с запретными образцами ушедшей Культуры и прежде всего Книгой. Чтение или писание Книги (в частности, дневника Героя) и укрывание ее от властей, как правило, и лежат в основе сюжета<sup>12</sup>. В роли Антикниги выступают всякого рода безликие средства массового промывания мозгов. А синонимами Книги служат — наряду с другими формами Культуры и вообще Памяти — те или иные окна в мир иррационального, образующего последний оплот сопротивления «цензуре» (будь то в советском или фрейдистском смысле слова). Такова роль индивидуальной Любви (в противовес контролируемому обществом браку или безличному сексу), Искусства (недаром Платон изгонял поэтов из своего государства) и подсознания, в частности Снов.

Национализация Снов представляет собой один из главных кошмаров антиутопии.

От Сна ассоциативные нити тянутся к философской проблематике истинности познания (в духе пещеры Платона, пьесы «Жизнь есть сон» Кальдерона и т. п.), в высшей степени актуальной для утопической идеологии, согласно которой Истина должна быть подменена Всеобщим Добром. С другой стороны, Сон естественно связывается с болезненными

и одновременно пророческими состояниями Героя, выпавшего из роли бодрого члена утопии. Местопребыванием Героя становится Постель, у которой (часто в больнице или тюрьме) и происходит решающая конфронтация с Инквизитором, вправляющим мозги (часто в буквальном смысле) простертому перед ним Герою.

Проиллюстрируем типовую схему на примерах из шести классических антиутопий, а затем посмотрим, как на этом мировом фоне выглядит хворобьевский эпизод. При пересказе разных произведений одними и теми же словами (Герой, Инквизитор, Старый Дом, Сон и т. п.) явственнее проступят и их общий скелет, и своеобразие телесных оболочек, диктуемое различием идейных установок авторов.

Основоположником современной антиутопии был Замятин («Мы», 1920–1924). Вот некоторые из его характерных находок:

волосатые руки Героя (человека под номером Д-503), роднящие его с дикими людьми; диагноз его Болезни — «неизлечимая душа»; любовь к свободолобивой и обольстительной женщине, воскрешающей Старые Обычаи (туалеты, курение) и дружащей со Старухой — привратницей Старого Дома; свободный, но регламентированный секс по талонам, включающий ревность, которая, однако, вторгается в жизнь Героя вместе с Любовью; Старый (у Замятина — Древний) Дом, подземным ходом соединенный с миром дикой Природы за Стеной; прозрачные жилища; машина будущего — «Интеграл»; записки Героя, напоминающие «древний причудливый роман»; единая Государственная Газета, Музыкальный Завод и Гос. Институт Литераторов, поэтизирующих приговоры и истины типа «дважды два — четыре»; Бюро Хранителей и Операционное Бюро во главе с Благодетелем (термин Замятина); «последняя» (проутопическая) Революция в далеком прошлом и неудачное (антиутопическое) восстание по ходу сюжета; встреча Героя с высящимся над ним Благодетелем, добровольное предательство им Героини и согласие на Операцию.

Мотив Сна тесно сплетен со всей образной системой романа.

Сон — симптом влюбленности Героя: ему снится «какой-то смертельно сладостный ужас <...> — Раньше [он] никогда не видел снов <...> Сны — серьезная психическая болезнь — «сноблезнь», подобно душе и фантазии. Сны связаны с мечтами о Героине (она — из «страны снов», ибо «невычислима»), со Старым Домом и «бредовым миром древних», а также с записками Героя («нелепыми снами», где «неясно, «что — сон и что — явь»). «Излечение от снов» приносит лишь объявленная в Газете принудительная Операция «экстирпации фантазии», с помощью Машины Благодетеля.

Мишень «Дивного нового мира» Хаксли (1931) — гедонистическое общество потребления.

В главном Герое (по имени Джон Сэведж, то есть Дикарь) оригинально совмещены Дитя Природы, выросшее среди индейцев, и знаток Старой Книги (тома Шекспира, оказавшегося в резервации); есть и собственно Старик — воспитавший его колдун. От вспыхнувшей Любви страдают и Герой, и Героиня, понимающая лишь бездумный секс. Топография романа складывается из технически оснащенного Города, с его инкубационным Центром по выращиванию детей (семья ушла в прошлое) и многочисленными общественными аттракционами, и ряда вариантов Старого Дома (резервации, доступной для туризма; островов — мест ссылки интеллектуалов; Старого Маяка, где тщетно ищет уединения Дикарь). Инквизитор — тоже знаток Шекспира и бывший ученый — разъясняет, среди прочего, что в условиях гарантированной стабильности подлинное искусство не только запрещено, но и невозможно по существу, ибо никому не интересно. Аппарат Принуждения сводится к охвату общества массовой культурой. Единственное подобие бунта подавляется путем распыления «сомы».

«Сома» имеет прямое отношение к проблеме Сна. Это препарат, принимаемый при малейшем столкновении с жизненными трудностями и погружающий человека в мир приятных фантазий. Еще одно явление из области Снов — дифференцированная по кастам гипнопедия, которой подвергаются на инкубаторном конвейере все будущие граждане, чем обеспечивается полное довольство членов каждой касты своим положением. Дикарь, который, в противовес «сому» и гипнопедии, сознательно готовится к смерти, тоже мыслит в категориях Сна, и притом словами из Книги: *Уснуть! И видеть сны?.. Какие сны в том смертном сне принятся, Когда покров земного чувства снят?* («Гамлет»).

Лирико-модернистская манера «Приглашения на казнь» Набокова (1938) вообще сосредоточивает все внимание на мировосприятии героя.

Расщепление личности и установка на privacy предстают как «непрозрачность» Цинцинната, с самого начала «сквозящего» в иной мир, куда он переходит в момент казни. Он подобен Ребенку и так и трактуется тюремщиками и «друзьями» — Детьми, Женщиной Эммочкой и мсье Пьером, «товарищем по играм», а в действительности палачом-Инквизитором. Тюремный Врач находит у Героя Болезнь — «нервное» ожидание смерти. Все внешние ипостаси Героя (Дети, любимая, но пошлая Жена, Старый библиотекарь) оказываются обманчивыми или бесполезными (как и издательские «побег» внутри тюрьмы). Местом действия вполне символи-



чески служит камера Героя, а главное мучение состоит в лишении privacy (в визите жены участвует полный комплект родственников). Старый Дом отсутствует — возможно, ввиду солипсизма Героя (ведь и весь мир оказывается декорацией), рассчитывающего скорее на собственную творческую душу, нежели на культурную традицию. Герой пишет предсмертную Книгу, но в «древних стихах» и книгах из библиотеки опоры не находит. Весь антураж Героя вылеплен из пародированных литературных клише. Например, Аппарат Принуждения образуют троящийся тюремщик Родион-Роман-Родриг (Расколывиков?) и мсье Пьер — Петр Петрович (Лужин?). Современной техники в «Приглашении» нет — дело не в ней, а в общей фантазмагории жизни как тюрьмы духа.

Поэтому тема Сна оказывается центральной.

Сновидения, особенно эротические, запрещены (!), но, конечно, снятся Герою (они — «облагороженная полудействительность»), и вообще все время неясно, что сон, а что явь. Скорее всего, призрачным кошмаром является весь картонный мир романа с его стилизованными персонажами и рушащейся в конце статуей капитана Сонного (!), а смерть будет пробуждением к подлинной жизни. Грезы Героя переплетаются с его писанием, а модернистская условность повествования в целом делает единственной несомненной реальностью сам набоковский текст. Кстати, alter ego Героя является бабочка, задремавшая в его камере и, подобно его душе, ускользающая от тюремщиков. Этот типично набоковский автограф еще раз собирает воедино основные мотивы романа. Перефразируя Пастернака, можно сказать, что «Приглашение» возводит хворобьевскую ситуацию к вековому прототипу, где жизнь есть сон в государстве Платона, в пещере-застенке Дании-тюрьмы<sup>13</sup>.

В «1984» Оруэлла (1949) цель режима более не состоит в обеспечении всеобщего равенства или счастья.

Смысл власти в самой власти, мучительстве, поддержании иерархии и привилегий Внутренней Партии<sup>14</sup>. Мрачной реальностью являются убожество быта, война, страх, тюрьмы, всепроникающий надзор, тотальная фальсификация прошлого<sup>15</sup>, «новояз», культ Старшего Брата и т. п. Впрочем, отменяется и само понятие реальности, которая теперь полностью формируется Государством. Тема борьбы за реальность ставит мотивы privacy и Сна в самый центр структуры. С внешних линий обороны, легко прорываемых государством (с помощью телеэкрана, полиции, всеобщей взаимной слежки, Двухминутки Ненависти, пыток и т. п.), внимание сюжета переносится «внутри черепа» — на память (историческую и личную), рассудок (принцип  $2 \times 2 = 4$ )<sup>16</sup>, мысли, чувства, любовь. Государство

фальсифицирует или контролирует не только язык, культуру, политику и историю общества, но и основные составляющие сюжета: Старый владелец антикварной лавки (= Старого Дома) оказывается агентом Полиции Мыслей; за свиданиями Героя и Героини следит телеэкран, скрытый за Старой Картиной; Книга написана не Врагом Народа Гольдштейном, а Инквизитором, позирующим в качестве Старого Оппозиционера (члена вымышленного Братства)<sup>17</sup>. Есть и подлинные манифестации Памяти, но они тоже не приносят спасения. Это исчезнувшая бесследно Мать Героя (рядом с ней, а в дальнейшем рядом с Инквизитором Герой предстанет принимаемым в объятия Ребенком); Старый Рабочий, которого Герой тщетно расспрашивает о жизни до Революции; записки Героя, с самого начала перлюстрируемые полицией; Старые Песенки, известные Инквизитору лучше, чем Герою, падение которого они предсказывают; и многое другое, в том числе Сны.

Мотив Сна богато разработан.

Официальное мышление (двоемыслие) основано на централизованном гипнозе и самогипнозе («партийным гипнозом» Герой объясняет даже фригидность своей бывшей Жены). Причиной ареста часто становятся слова, произнесенные во сне, — необходимо иметь не только правильные мысли, чувства и инстинкты, но и правильные Сны. Именно к этому в финале приводит простертого перед ним Героя (через стадию неразличения сна и яви) Инквизитор, больше его самого знающий о его Снах (в частности, о скрытой в его кошмаре крысобоязни)<sup>18</sup>. Герою снится целая сюита сновидений: об Инквизиторе, который в темноте говорит ему, что они встретятся там, где нет тьмы; о тонущих матери и сестре, перед которыми он в чем-то виноват; о матери, беспомощным, но полным любви жестом прикрывающей сестренку; о стене тьмы, за которой скрывается нечто ужасное, как потом выясняется — крысы; о Золотой Поляне, которая оказывается реальным местом первого свидания с Героиней. В тюрьме Героя посещает комбинированный сон: все сомнения отпали, он сдался и блаженно ждет пули в спину, находясь в коридоре тюрьмы, но и как бы в залитом солнцем пространстве, которое затем переходит в Золотую Поляну, и тогда Герой, ощутив Героиню внутри себя, зовет ее и пробуждается. Его крик выдает Инквизитору, что в глубине души Герой не отказался от себя и от Героини. Тогда Инквизитор пускает в ход крыс, заставляющих Героя пожелать заслониться от них телом Героини. Так Герой мысленно делает жест, противоположный жесту матери, то есть действительно предает и разлюбливает Героиню, чтобы полюбить Старшего Брата. В финале он опять блаженно грезит о залитом солнцем коридоре тюрьмы и ожидании пули, но уже без продолжения с Золотой Поляной, Героиней и Любовью: Инквизитору удалось, манипулируя снами Героя,

заставить его «грезить правильно» (dream right) — вопреки его (и Героини) наивно гуманистическому убеждению, что до их снов властям никак не добраться (ср. крушение аналогичных иллюзий Хворобьева).

В «451° по Фаренгейту» Рея Брэдбери (1950) атмосфера пустого потребительства à la Хаксли скрещена с ужасами войны в духе Оруэлла, к которым приводит игнорирование реальности.

Встретившись с девушкой из необычного интеллигентного дома (совмещающей роли Ребенка, Женщины и связи со всем Старым), Герой задумывается, впадает в Болезнь, бросает работу. Функции Старого Дома выполняют дом Старухи (похожей на Ребенка и сгорающей вместе со своими Книгами), дом Старого Профессора и загородные поля и леса, где скрываются бродяги-диссиденты, один из которых вспоминает поучения своего деда. Старым Домом отчасти становится и Дом Героя (в дальнейшем сжигаемый), где он прячет спасенные от огня Книги; в то время как его Жена поглощена «общением» со своей экранной «семьей», занимающей уже три стены гостиной, чем исключается всякий человеческий контакт (оригинальное совмещение телетехники с набоковским кошмаром родственников). Герой не пишет, но все его действия направлены на Книги: сначала он их сжигает, затем прячет, читает про себя и другим, пытается размножить и, наконец, запоминает наизусть, становясь одним из Людей-Книг, олицетворяющих Память человечества (новый вклад в репертуар жанра). Параллельно этому текст пронизывается литературными цитатами. Последнее напоминает Хаксли и Набокова (не говоря об Ильфе и Петрове), а сообщество Людей Книг — сразу два мотива из Хаксли: Дикаря, знающего наизусть Шекспира, и изгоев-диссидентов на специальных островах<sup>19</sup>. Инквизитор навещает слегшего в Постель Героя, под подушкой прячущего Книгу (еще одна находка Брэдбери), и читает ему лекцию об истории добровольного перехода общества к тоталитарно-потребительскому строю. Тем не менее не отмирает и сильно технизированный Аппарат Принуждения, имеющий на вооружении неумолимых Механических Гончих (современный вариант собаки Баскервилей). Оригинальной новинкой в изображении Инквизитора как человека, отравленного Культурой, является спровоцированная им собственная гибель от руки Героя.

Мотив Сна проходит в целом ряде эпизодов.

Жена Героя не спит по ночам, но и не бодрствует, омываемая океанами звуков из наушников, а в конце концов случайно отравляется снотворным. Пожарным Герой стал «во сне», слепо пойдя по стопам отца и деда. Телевизионные «стены», выключенные Героем, уподоблены «лбам спящих гигантов, опорожненным от снов». В стихах, зачитываемых Героем вслух,

мир представляется сначала прекрасной «страной снов», а затем — лишенным «радости, любви, помощи от боли» и обреченным на бессмысленную бойню. Так все основные коллизии романа собираются в фокус в Книге, посвященной Сну. К Сну прибегает в борьбе за душу Героя и Инквизитор, рассказывающий, будто ему снилось, как он побивает Героя цитатами. Герой же в это время буквально одним ухом слушает Инквизитора, а другим — Профессора, поставляющего ему контраргументы через спрятанный в ухе микрорадиоприемник. Тот же приемник Профессор планирует применять для гипнопедического обучения Героя Культуре (пример использования Техники против Государства в союзе с Книгой и Сном). А ближе к финалу Герой грезит об идиллической ферме, Природе и прекрасной Женщине.

«Механический апельсин» Берджесса (1962) с равной безысходностью рисует Свободу и Порядок.

Сюжет проходит несколько фаз: зверское поведение Героя на воле — перевоспитание в тюрьме, «излечивающее» от свободы выбрать зло, — снова на воле, теперь в роли безответной жертвы, — манипулирование Героем со стороны оппозиционной Партии — новое «лечение», возвращающее агрессивность. Героем является избалованный Ребенок, наркоман, преступник (изнасилование им двух девочек под «Оду к Радости» Бетховена — единственный «любовный» эпизод). Но он же предстает избитым, Простертым и Больным Ребенком, нуждающимся в семье и покровительстве. Преступления Героя (и против него) связаны с рядом Старых Домов — родительским домом, домом Культурной Старухи, Домом (так у Берджесса) пожилого Писателя. Противоположный (пространственно, но не оценочно!) полюс образуют Учреждения — тюрьма, больница и отчасти квартира, где оппозиционеры доводят Героя до самоубийства. Книга воплощена, во-первых, в собственно Книге (под названием «Механический апельсин») о правах индивида, написанной Писателем, — сначала жертвой, а затем манипулятором-мучителем Героя; и, во-вторых, в Музыкае, ассоциированной со свободой, а значит, насилием. Инквизиторов несколько, во главе с Министром — инициатором Операции. Все они цинично издеваются над Героем, но по культурному уровню им далеко до прежних Инквизиторов-эрудитов; так, Инквизитор-Врач «ничего не знает о музыке», кроме ее применимости для промывания мозгов. Характерно, что Инквизиторами в «Апельсине» оказываются и Старые Оппозиционеры; непривлекательны также другие Старые Люди (Старуха, Старики-читатели).

Проблематика контроля над психикой, утраты привау и власти над собственными желаниями естественно связывается с темой Сна.

Встречи Героя с Инквизиторами происходят у его Постели и Кресла, к которому он пристегнут на время Операции. Последняя представляет оригинальный гибрид Принуждения, Лечения, Искусства и Сна. Принудительный (с закрепленными веками) просмотр фильмов о насилии под музыку Бетховена и в сочетании с рвотным препаратом вырабатывает рефлекс, отбивающий агрессивные, сексуальные и художественные инстинкты. Успех перевоспитания демонстрируется в сцене, где жалкое поведение выдрессированного Героя выставляется на обозрение зрителей. Герой «спасается в сон» (без сновидений) от ужасов происходящего, хочет «заснуть навсегда», называет сны «лучшим миром». Сны (в частности, сходные у Героя и его отца) предсказывают будущие несчастья, а в двух пророческих кошмарах к Сну присоединяется Музыка, внезапно обернувшаяся против Героя. Интересно сближение Сна с Искусством: Герою снится кусок из «лечебного» фильма («сон <...> это <...> кино внутри <...> башки <...> в котором <...> ты можешь участвовать...»), вызывающий тошноту. Еще одно вторжение в приватус Героя происходит, когда Музыка запланированно «вытаскивает [его] из <...> сна» и толкает на Самоубийство. Бесцеремонно и обратное «лечение» — гипнопедией. Герой во сне ощущает его как некое промывание — опустошение, а затем наполнение, вместе с которым к нему возвращаются его «здоровые» агрессивные Сны<sup>20</sup>.

Но вернемся к Хворобьеву. Эпизод строится на вторжении государственных штампов в жизнь Героя — сначала в служебную жизнь, затем в досуг и, наконец, в Сны<sup>21</sup>. Дополнительная ирония состоит в том, что и лелеемые Хворобьевым «частные» ценности суть бюрократические клише, только другой эпохи, которые вовсе не идеализируются авторами (ср. амбивалентность Берджесса).

Герой сначала является нормальным членом общества, служит, но затем выходит на пенсию. Фамилия Хворобьев символизирует его периферийность, а по ходу безнадежной борьбы с советским строем он и действительно заболевает<sup>22</sup>. Герой успел сформироваться до Революции, то есть он совмещен со Стариком, «человеком с раннего времени». Любимая линия отсутствует. Не представлен в явном виде и Инквизитор. Его замещает Провокатор — Бендер, знакомый с историей и «запретными» Книгами (таково в какой-то мере учение Фрейда) и издевательски разъясняющий логичность сложившейся ситуации<sup>23</sup>; ему вторит рассказчик, бесстрастно констатирующий ту же фантазмагорическую логику. Отсутствие собственно Инквизитора может объясняться эзоповскими соображениями, тем более что красноречиво обойден и Аппарат Принуждения: сначала на Хворобьева довольно реалистически действует атмосфера новой жизни в целом, а затем — фантастическая логика подсознания, определяемого бытием. Место действия задается траекторией Учрежде-

ние — Старый Дом. Герой сознательно выбирает идиллический домик за городской чертой и увешивает его старыми портретами чинов Министерства народного просвещения. Манифестацией Культурной Памяти являются и вкусы Хворобьева, оскорбляемые новым «хамским» языком (ср. «новояз» Оруэлла), стилем дискуссий об искусстве и, конечно, советскими Снами.

Теме Сна отведена львиная доля этого небольшого (по сравнению с целыми антиутопическими романами) эпизода.

Сны естественно фокусируют внимание на Постели, которая «имела беспорядочный вид и свидетельствовала о том, что хозяин проводил на ней самые беспокойные часы своей жизни». Хотя встреча с Провокатором происходит не у одра Больного, она наглядно реализует характерное соотношение «Взрослый — Ребенок»: Остап принимает полуодетого Хворобьева в свои могучие объятия, тот припадает к его плечу, а позднее заискивающе семенит за Остапом. Эта последняя поза и реплика: «Так, значит, можно надеяться?» — совмещают типичный исход многих комбинаций Бендера (ср. то же в конце истории с Польшаевым) с уместной в рамках антиутопии раздавленностью Героя. Как Герой, так и Инквизитор-Провокатор охотно прибегают к манипулированию снами — их, соответственно, заказыванию и выдумыванию.

## Источники и составные части снов нового типа

Как мы видели, история со снами Хворобьева следует сразу двум жанровым канонам — традиционного литературного сна и новейшей антиутопии<sup>24</sup>. Подгонка одного жанра под другой основана на том, что мотив сна вообще показан антиутопиям, а неповторимый ильфопетровский аромат придается ей тем условным ключом, в котором она выдержана. Модернистское обращение со снами вполне созвучно антиутопической теме (ср. стилистику «Приглашения на казнь»): тоталитарная утопия, отменяющая нормальные законы и условия человеческого существования, естественно, предрасполагает к нарушению реалистических правил в изображающих ее произведениях. Эпизод с Хворобьевым содержит целый букет таких нарушений, несущих четкую антиутопическую нагрузку. Еще любопытнее, что все они имеют солидное классическое происхождение, встречаясь по отдельности и в менее обнаженном виде в русской литературе XIX в.

В симбиозе модернистской игры и антиутопического отстаивания личности преобладает то одно, то другое. Попытаемся выявить скрытую генеалогию хворобьевских снов, соотнося их с литературны-

ми прототипами по обоим признакам — стилистической условности и проблематики 'навязывания'. Условность эпизода состоит, как мы помним, уже в том, что герою снятся «чужие» и, более того, смешанные сны — Самозванца, Бориса, Петруши Гринева, князя Игоря. Такое бесцеремонное перемешивание снов разных персонажей служит своего рода стилистическим выражением нарушения *privacy*.

Сходная техника применяется у современных авторов, например в «Затоваренной бочкотаре» Аксенова.

Там вообще пародируются приемы литературного сна: сны видят все главные герои; их сны нумеруются, как в «Что делать?»; все грезят о Хорошем Человеке, каждый о своем; сон шофера определяет способ пробуждения — автомобильную катастрофу. Есть и перемешивание: по мере все большего сплочения героев вокруг загадочной бочкотары характерные детали снов каждого из них проникают в сны других персонажей<sup>25</sup>.

Техника перемешивания встречается и у классиков, только в серьезном ключе и с мистическими, а не (анти)коллективистскими обертонами<sup>26</sup>.

В «Анне Карениной» Вронский и Анна почти одновременно видят один и тот же сон с мужиком, по-французски предрекающим смерть Анны, и это совпадение усиливает ощущение надвигающейся катастрофы.

Если у Толстого совпадение снов имеет реалистическую мотивировку (связь судеб двух героев, роковое знакомство которых завязалось в момент гибели мужика под поездом), то Гоголь позволяет себе чистую фантастику. В «Страшной мести» «чудится пану Даниле» то, что потом оказывается сном его жены Катерины, в котором она подвергается обольщениям своего отца-колдуна.

По аналогичному двухэтажному принципу построен и «Сон» Лермонтова [Ремизов 1977: 81].

Совпадение снов использовано в одной из антиутопий — «Механическом апельсине», где Герой и его отец видят сходные пророческие сны.

Строго говоря, перемешивание снов и их совпадение не совсем одно и то же. Впрочем, Ильф и Петров применяют оба рецепта, первый — в снах Хворобьева, а второй — в выдумках Остапа, якобы видящего желанные тому сны. Совпадение, правда, не полное, а с двумя поправками — с точностью до наоборот (Остапу «снится» то, что никак не приснится Хворобьеву) и лишь, так сказать, в кавычках.

Выдуманный сон, причем поразительно похожий на реальные сны Хворобьева, есть

в современной «Золотому теленку» антиутопии Платонова «Котлован» (1930), где карьерист Козлов заявляет, «что он видит в ночных снах начальника Цустраха товарища Романова и разное общество чистых людей», в которое он жаждет войти.

А в «451° по Фаренгейту» Инквизитор рассказывает Герою выдуманной Сон, где побеждает его в своеобразной дуэли на цитатах из книг.

Выдумывание снов есть уже у раннего Толстого, в первой же главе «Детства»: Николенька сочиняет, будто ему снилась смерть матери, а в ответ на утешения Карла Ивановича плачет, частично уверовав в свой сон, который далее фигурирует уже на правах действительно снившегося, а затем и сбывается.

Персонаж, выдумывающий сны, присваивает себе роль автора, вернее, наоборот, в его лице автор как бы приподнимает маску<sup>27</sup>. Так или иначе, гораздо чаще, чем персонажи, сны сочиняют авторы, чтобы затем навязать их своим персонажам. Сны Хворобьева представляют собой крайний случай насилия, но некоторая степень авторского произвола неизбежна по сути дела, как бы убедительно ни был мотивирован сон, нужный автору.

Условность (а с ней и насилие) возрастает по мере уменьшения правдоподобности мотивировок — например, когда

Гончаров и Чернышевский заставляют своих героев на десятках страниц «видеть во сне» целые главы своих романов.

Особый интерес для нас представляют сны Веры Павловны, ибо они к тому же в высшей степени идейны, а некоторые (например, знаменитый Четвертый) и утопичны. Однако при всей своей условности и дидактичности сны Веры Павловны все же не так уж беспардонно приписаны ей, ибо, в конце концов, они вполне в ее духе.

Следующую степень насилия образуют благонамеренные сны, навязываемые противоречивому или отрицательному герою, о перевоспитании которого печется автор.

Таков, например, финальный сон Раскольников о грядущем засилии загадочных идеологических микробов («трихин») и о спасении немногих избранных, непосредственно предшествующий его окончательному моральному перерождению.

Или — любопытно перекликающийся с хворобьевскими — сон природы в стихотворении Н. А. Заболоцкого «Я не ищу гармонии в природе...»<sup>28</sup>, где поэт, беря на себя роль Инквизитора, заставляет саму природу отказаться от дикой свободы и выбора между добром и злом и грезить об организованной индустриальной утопии.



Как мы помним, в поединке с советским бытием хворобьевское сознание проявляет упорство, выражающееся в условном мотиве снов по заказу. Классический прообраз этого мотива — сны художника Пискарева из «Невского проспекта».

Разочарованному реальностью Пискареву (прекрасная незнакомка оказалась проституткой) снится, что он встречает ее в качестве светской дамы, но затем теряет ее. Он переходит к сознательным попыткам увидеть ее во сне: «Зачем было просыпаться? зачем было одной минуты не подождать: она бы, верно, опять явилась! <...> О, как отвратительна действительность! Что она против мечты? Он <...> лег в постель <...> желая <...> призвать улетевшее сновидение. Сон, точно, не замедлил к нему явиться, но представлял ему вовсе не то, что бы желал он видеть: то поручик Пирогов являлся с трубкою, то академический сторож, то действительный статский советник <...> Так просидел он до самого вечера и с жадностью бросился в постель. Долго боролся он с бессонницею, наконец, пересилил ее. Опять какой-то <...> пошлый, гадкий сон. “Боже, умились: хотя на минуту <...> покажи ее!” Опять снился какой-то чиновник, который был вместе и чиновник и фагот <...> Наконец, она явилась!.. сновидения сделались его жизнью <...> он, можно сказать, спал наяву и бодрствовал во сне». Далее у Пискарева пропадает сон, он начинает принимать опиум и регулярно грезит о встречах с облагороженной снами проституткой. Пытаясь воплотить сны в жизнь, он опять сталкивается с грубой реальностью, сходит с ума и кончает самоубийством.

Сходство с нашим эпизодом несомненно, и оно не сводится к подмене действительности заказными снами. Налицо также серия неудач с заказами, аналогичная форма этих неудач (сняты чиновники) и общий печальный исход. Тем не менее у Гоголя предвосхищены далеко не все находки Ильфа и Петрова: заказы Пискарева в конце концов выполняются; сны для него все-таки не самоцель (он хочет изменить действительность); являющиеся ему чиновники не заполняют ни его снов, ни его жизни; желанные ему сновидения традиционно романтичны (прекрасная дама, а не Пуришкевич)<sup>29</sup>. И, наконец, над ним не нависает некая внешняя сила, редактирующая его заказы. Короче говоря, при всех сходствах эти гоголевские сны никак не предвещают тоталитарного кошмара.

Попытки сознательно распоряжаться своими снами — распространенный литературный мотив, особенно в любовной лирике, например у Ахматовой («Ты мог бы мне сниться и реже...») и еще более обнаженно у Цветаевой:

В постель иду, как в ложу:

Затем, чтоб видеть сны...

(«Сон»)

Цветаева ложится спать «затем», чтобы противопоставить миру свою волю («Вас — не себя топить!»), причем метафоры, подбираемые ею для сна, оказываются неожиданно созвучными тоталитарной тематике:

С хищностью следователя и сыщика  
Все мои тайны — сон перерыл <...>

Зорко — как следователь по камере  
Сердца — расхаживает Морфей <...>..

Зорко — как летчик над вражьей местностью  
Спящую — над душою сон <...>  
С точностью сбирра и оператора  
Все мои раны — сон перерыл!

Вскрыта! Ни щелки в райке, под куполом,  
Где бы укрыться от вещей глаз  
Собственных. Духовником подкупленным  
Все мои тайны — сон перетряс!

Парадоксальность цветаевского примера в том, что, настаивая на выборе «своего» сна, лирическая героиня отождествляет — в положительном смысле! — себя и свой сон со следователем, распоряжающимся в тюремной камере. В ряде антиутопий, как мы помним, герой тоже бежит либо в сон без сновидений (как у Брэдбери и Берджесса), либо в желанные сновидения (как у Замятина и Набокова)<sup>30</sup>.

От снов, приписываемых герою автором, и снов, прописываемых героем самому себе, перейдем к синтезу обеих возможностей — навязыванию снов одними персонажами другим. Некоторый намек на манипулирование партнером есть уже в словах Ахматовой о желательности «сниться реже», хотя здесь это лишь игра слов («ты» во сне и наяву — это не одна и та же личность). Но в других стихах героиня Ахматовой более явно рождает над психикой партнера:

Но я знаю, что горько волнуя  
Твой пронизанный солнцем покой  
<...>  
Я над будущим тайно колдую...  
(«О тебе вспоминаю я редко...»)

Ироническим обнажением подобной ворожбы становится эпизод из «Мастера и Маргариты», где производимый героиней погром в доме критика Латунского пугает спящего мальчика:

— Мама, я боюсь. — Маргарита <...> влетела в окно <...> — Не бойся <...> маленький, — сказала Маргарита, стараясь смягчить свой осипший на ветру, преступный голос <...> — А ты где, тетя? — А меня нету, — ответила Маргарита, — Я тебе снюсь. — Я так и думал <...> — Ты ложись <...> подложи руку под щеку, а я буду тебе сниться. — Ну, снись, снись, — согласился мальчик.

Интересный эпизод с насыщением снов есть в «Зависти» Олеси:

Двенадцатилетним мальчиком [Иван] продемонстрировал <...> прибор <...> и уверял, что при [его] помощи <...> может вызвать у любого — по заказу — любой сон. — Хорошо, — сказал отец, директор гимназии и латинист <...> — я хочу видеть <...> битву при Фарсале. Но если не выйдет, я тебя высеку <...> — Утром <...> мать хотела помешать порке <...> кричала: — Он ошибся <...> Я видела битву при Фарсале!.. — Не лги <...> — И маленький экспериментатор был выпорот <...> Вечером горничная сообщила хозяйке, что не пойдет за <...> Добродеева. — Он врет все <...> Всю ночь я лошадей видела. Все скачут <...> вроде как в масках <...> А лошадь видеть — ложь. — Петруша, расспроси Фросю <...> Кажется, Фросе приснилась битва при Фарсале.

В последнем примере сходство с хворобьевским эпизодом на редкость детальное. Тут и общий тон модернистской условности, и навязывание снов, и сны по заказу, и ошибка с адресацией (сначала приплетаемая матерью, чтобы выгородить сына, а затем и обнаруживающаяся реальная), и придумывание сна (матерью), и дурацкое толкование, и мотив кошмара (страшные кони в масках), и столкновение артистической личности (более того, Ребенка) с представителем Учреждения. Если добавить к этому, что «Зависть» прогремела лишь за несколько лет до «Золотого тельца», что ее тема — противостояние «людей с раннего времени» новому строю и что Провокатор Остап во многом сродни Ивану Бабичеву, то вероятно не только типологическая связь двух эпизодов, но и прямое заимствование.

Заимствование плюс трансформация (столь неузнаваемая, что связь эта прошла незамеченной в критике): несмотря на возможные подспудные ассоциации детских экспериментов Ивана с центральной коллизией «Зависти» (Иван даже устраивает антисоветскую демонстрацию и подвергается аресту), эпизод в целом остается достаточно невинным. Он гораздо безобиднее эпизода с Хворобьевым, не говоря уже о принудительных кинопросмотрах в «Апельсине», запрете на сны в «Приглашении», гипнопедии у Хаксли и манипуляциях Инквизитора над снами Героя в «1984».

Вне жанра антиутопии, но с явно антитоталитарной тенденцией навязывание снов, точнее гипноз, появляется у Томаса Манна в «Марио и волшебнике» (1930).

Действие происходит в Италии и строится на столкновении между Провокатором-гипнотизером, символизирующим фашистский режим (он выступал перед братом самого дуче, а в ходе сеанса произносит демонические речи о блаженстве отказа от свободы воли и о единстве вождя и народа), и персонажами из публики, отстаивающими свое достоинство и принцип свободы. Гипнотизер публично унижает их, в частности усыпляет (Сон), заставляет корчиться от колик (Болезнь), лежать между спинками двух стульев, а сам садится сверху (Простертость), и, наконец, заставляет целовать себя, горбатого уродца, как если бы он был любимой девушкой загипнотизированного (вторжение в привасу, «выворачивание наизнанку сокровеннейших недр <...> души <...> страсть, публично выставленная на осмеяние»). Очнувшись, герой застреливает гипнотизера.

Почти одновременное обращение ряда разных писателей XX в. к мотиву навязывания снов неудивительно — тема носилась в воздухе. И это была типичная *новая тема*, ничего подобного литература прошлого столетия не знала. Тем поразительнее, что у снов Хворобьева и по этой линии обнаруживается классический прототип, а возможно, и источник — «Село Степанчиково» Достоевского.

Герой повести, Фома Фомич Опискин, фигляр с просветительскими претензиями, морально терроризирует обитателей господского дома, в частности дворового мальчишка Фалалея.

[У Фалалея] было <...> лицо красавицы <...> он был до того <...> простодушен, что его <...> можно было счесть дурачком <...> незлобив, как барашек, весел, как счастливый ребенок <...> Фома Фомич <...> решил быть благодетелем Фалалею <...> обучать <...> нравственности, хорошим манерам и французскому языку <...> Фалалей не понимал решительно ничего <...> Старик Гаврила <...> открыто осмелился отрицать пользу изучения французской грамоты. [Фома] в наказание заставил учиться по-французски <...> Гаврилу <...> Насчет манер было еще хуже <...> [Фалалей,] несмотря на запрещение, приходил <...> рассказывать ему свои сны <...> [и однажды] сообщил ему, что видел сон про белого быка. Фома Фомич пришел в неопи-санное негодование <...> начал распекать [дядю] за неприличие сна <...> Фалалей был наказан <...> Настрога запретили ему видеть такие грубые, мужицкие сны <...> “Каковы мысли, таковы и сны <...> Разве ты не можешь [говорил Фома] видеть во сне что-нибудь <...> облагоустроенное, какую-нибудь сцену из хорошего общества <...> го-

спод, играющих в карты, или дам, прогуливающихся в прекрасном саду?» Фалалей обещал <...> Ложась спать, Фалалей со слезами молил об этом Бога и долго думал, как бы сделать так, чтоб не видеть проклятого белого быка. Но <...> опять всю ночь ему снилось про <...> белого быка и не приснилось ни одной дамы <...> Фома Фомич объявил <...> что не верит <...> возможности подобного повторения сна, а что Фалалей нарочно подучен кем-нибудь из домашних <...> в пику Фоме Фомичу <...> [Но] Фалалей постоянно видел <...> одного только белого быка! О высшем обществе нечего было и думать <...> Фалалей никак не мог догадаться солгать <...> что видел <...> например, карету, наполненную дамами и Фомой Фомичом...

Далее, отвлеченный другими событиями, Фома забывает о снах Фалалея и вспоминает о них лишь в финальном эпизоде всеобщего примирения:

— Скажи, Фалалей <...> что видел ты во сне? <...> — Про... про ваши доб... про белого бы-ка! <...> — По крайней мере, я <...> уважаю твою искренность <...> я прощаю тебя.

Каких только эффектов из хворобьевского репертуара тут нет! Налицо условная манера; попытки навязывания и выдумывания снов, а также их заказывания, в том числе с помощью молитв; провал всех этих попыток; монотонное повторение все того же проклятого сна; дидактическая необходимость «правильных» снов, в частности снов о людях из высшего общества; композиционная пауза, уступающая место другой сюжетной линии, и заключительная виньетка; и даже фраза: «Каковы мысли, таковы и сны», предвещающая остаповскую «Раз вы живете в Советской стране, то и сны у вас должны быть советские». Предугадан и ряд характерных черт антиутопии. Фалалей — это одновременно Герой, Ребенок, Больной (идиот), Женщина («лицо красавицы») и представитель Природы (барашек, белый бык), находящийся к тому же в союзе со Стариком (Гаврилой) и подвергающийся «благодетельному» промыванию мозгов со стороны утонченного Инквизитора (Фомы).

При всей своей неожиданности связь хворобьевского эпизода с Достоевским задним числом представляется совершенно закономерной. Именно Достоевскому суждено было стать предтечей позднейших антиутопий. Это в его полифоническом мире впервые происходит дискредитация авторитетного, не допускающего возражений, тоталитарного слова. У него идеологическое общение персонажей, их взаимное давление и проникновение в мысли друг друга достигают такого градуса интенсивности, что утрата *privacy* ощущается почти физиче-

ски (недаром Порфирий Петрович советует Раскольникову «воздух переменить», что и осуществляется в Сибири — с благотворными результатами). Им, наконец, разработана целая галерея демагогов-инквизиторов и тема ребенка, на мучениях которого они пытаются строить лучший мир.

Не следует, конечно, преувеличивать трагизм и пророческую силу эпизода с Фалалеем. В значительной мере он обращен назад, к предшествующей литературе. Сон Фалалея, взятый из пословичной «сказки про белого бычка», то есть опять про тоже самое, — есть, в сущности, не что иное, как шуточный парафраз пушкинского «все тот же сон»; здесь функция этой формулы, конечно, в том, чтобы еще раз подчеркнуть сопротивление народной «почвы» новомодным идеям. Далее, в Опискине, как известно, спародирован Гоголь «Выбранных мест из переписки с друзьями» [Тынянов 1977]. Оттуда и сокрушенные вздохи о трудностях просвещения мужиков, и сцены публичного распекания (настоячиво рекомендуемые Гоголем в главе «Русский помещик»), и воспитательное значение, придаваемое светскому обществу и прекрасным дамам<sup>31</sup>. Кроме того, предписываемые Фалалею сны о светских дамах отсылают к аналогичным, но иронически трактованным снам Пискарева и таким образом сталкивают падение Гоголя с одним из его взлетов.

Так или иначе, дамы, да и вообще весь гоголевский подтекст «Села Степанчикова» Ильфу и Петрову не понадобились<sup>32</sup>. Почти все остальное было использовано и скрещено с другими источниками — «Борисом Годуновым», «Капитанской дочкой», «Невским проспектом», «Завистью» и вообще стереотипом литературного Сна, как он сложился, трансформировался и обыгрывался на протяжении целого столетия. А главное — с чертами окружавшей авторов тоталитарной утопии, которую они отлили в формы соответствующего жанра более или менее одновременно с другими его русскими и западными создателями и независимо от них. И сделали они это, так сказать, играючи, в коротком эпизоде, где-то по дороге между Арбатом и Черноморском и задолго до все еще предстоявшего (на обратном пути) устранения «причины сна». Как это им удалось? Вряд ли путем сознательных интертекстуальных соотношений, структурных схем и трансформаций, вроде тех, что потребовались нам для анализа. Скорее, с помощью «все того же» вдохновения, то есть, согласно Пушкину, «расположения души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий».

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Жолковский А. К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. М.: Советский писатель, 1992. С. 210–244.

<sup>1</sup> Об осмеянии различных культурных стереотипов как конструктивном принципе поэтики Ильфа и Петрова см.: *Щеглов 1986; Щеглов 1990–1991; Щеглов 2012 [1975]*.

<sup>2</sup> «Я хотел бежать... и не мог» («Капитанская дочка», глава 3).

<sup>3</sup> См.: *Katz 1984: 5*, а также *Гершензон 1926; Ремизов 1977*.

<sup>4</sup> О царском выходе см. примеч. 32; фабрика-кухня — возможный намек на «Зависть» Олеси.

<sup>5</sup> Глава в целом оказывается, таким образом, своего рода двухчастным трактатом об официальной портретной живописи, традиционной и авангардной.

<sup>6</sup> Об этом инвариантном сюжете Ильфа и Петрова см.: *Жолковский, Щеглов 1975: 158, 162–167*.

<sup>7</sup> Впрочем, неизбежное в мире Ильфа и Петрова десакрализирующее сближение двух культурных пластов есть и здесь, только оно перенесено на другой уровень и проявляется в полнейшем стилистическом единообразии реальных и желанных снов Хворобьева: и те и другие выдержаны в парадно-ведомственной манере.

<sup>8</sup> Таким Старым Человеком, или, по выражению Паниковского, «человеком с раньшего времени», заявлен у Ильфа и Петрова вице-председатель Фунт, который «при всех властях сидел», а у Солженицына в «Случае на станции Кочетовка» — путеец Кордубайло, который «пять раз [т. е. пяти властям] присягал» (ср. статью «Пятеро с раньшего времени» в наст. изд. (С. 514–526)).

<sup>9</sup> Провокаторами в разной степени являются Бенья Крик, Иван Бабичев, Воланд и его свита, Остап Бендер.

<sup>10</sup> Фигура Инквизитора (восходящая к Великому Инквизитору, Петру Верховенскому, Шигалеву и подобным персонажам Достоевского) являет собой негативную трансформацию «новых людей» Чернышевского. Последний вполне дает для этого повод: после всех заполняющих роман рассуждений о свободе воли и разумном эгоизме его герой (Кирсанов) предстает изошренно манипулирующим желаниями и поступками ряда персонажей (Полозовой, ее отца, консилиума врачей и даже жизнью героини — конечно же, в ее интересах). В ответ на заявление Кирсанова, что он действительно пошел бы на смерть героини, отец Полозовой изумленно говорит: «Вы страшный человек <...> — Это значит, что Вы еще не видывали страшных людей, — снисходительной улыбкой отвечал Кирсанов, думая: “Показать бы тебе Рахметова”».

<sup>11</sup> Старый Дом восходит к противопоставленной развращенному Городу пастушеской Хижине сентименталистов и посещаемому привидениями и преступниками заброшенному Замку готических авторов, а также прогрессистов XIX в., но вдобавок к этому приобретает функцию средоточия Культуры и антипода утопических фаланстеров.

<sup>12</sup> См.: *Morson 1981: 141*.

<sup>13</sup> Ср. стихи Пастернака тех же лет: *Что мы на пиру в вековом протопице На пиру Платона во время чумы* («Лето», 1930).

<sup>14</sup> Оруэлл первым открыл эксплуататорскую сущность тоталитаризма. Интересно, однако, что будущее расслоение идеального общества угадывается уже в одной из утопий XIX в. — «Что делать?» Чернышевского. Автор, столько внимания уделяющий праву своих главных героев и героинь на взаимное *privacy* и отдельные комнаты, в другом месте проговаривается, что работницы утопических мастерских Веры Павловны с удовольствием живут в общежитиях по 3–4 человека в комнате.

<sup>15</sup> Деперсонализируя по ходу своей работы в Министерстве Правды реальных исторических лиц и создавая фиктивных, Герой вдруг осознает, что для сведения концов с концами вторых он тоже вынужден убивать. Это поразительно напоминает судьбы соответственно поручика Синохаева и подпоручика Кижэ у Тынянова.

<sup>16</sup> Налицо пересмотр рационалистической идеологии замятинских технократов из «Мы». Подлинно страшна именно иррациональная утопия, основанная на  $2 \times 2 = 5$ , — вопреки наивным опасениям человека из подполья и его потомка Кавалерова, будто самое ужасное — это  $2 \times 2 = 4$ .

<sup>17</sup> Эти провокационные фикции напоминают химерическую сеть революционных ячеек Петра Верховенского.

<sup>18</sup> Психологическое господство Инквизитора над Героем демонстрируется также с помощью мотива угадывания очередного аргумента собеседника — техники, широко применявшейся Достоевским, Булгаковым и Шварцем.

<sup>19</sup> Напрашивается аналогия со сходным мотивом у Солженицына, вплоть до игры на понятии «архипелага».

<sup>20</sup> За пределами нашего беглого обзора остались многие конструктивные детали рассмотренных антиутопий, не говоря об обилии других, в том числе менее чистых образцов жанра. В частности, интересно было бы привлечь «Процесс» Кафки (1914–1922), где столь заметную роль играют общая атмосфера кошмара и мотивы Болезни, Постели, Простертости и Пробуждения в присутствии представителей власти; или, скажем, «Собачье сердце» и «Мастера и Маргариту» Булгакова (Инквизитор, Операция, Простертость, Сны, Пробуждение, Книга, Старый Дом).

<sup>21</sup> Ср. «Собачье сердце», где «разруха» сначала постигает страну в целом, затем Калабуховский дом и, наконец, в лице Шарикова — квартиру профессора.

<sup>22</sup> Хвороба его вполне в духе времени — ср. у Пастернака: *Мы в будущем, твержу я им, как все, кто Жил в эти дни. А если из калек, То все равно: телегою проекта Нас переехал новый человек* («Когда я устаю от пустозвонства...», 1931).

<sup>23</sup> Отметим изысканное совмещение в Бендере трех ролей: собеседника-толкователя из жанра сна, манипулятора из типовой бендеровской комбинации и Инквизитора-Провокатора из антиутопии.

<sup>24</sup> Точнее — четырем канонам, если учесть инвариантную у Ильфа и Петрова схему редактирования искусства (см. выше) и стандартный канон бендеровской комбинации (о нем см.: *Щеглов 1986: 96–101*).



<sup>25</sup> О «гибридности» снов разных персонажей «Затоваренной бочкотары» см.: *Щеглов 2013: 75–76, 79.*

<sup>26</sup> У тех и других есть общий элемент — нарушение «нормальных» границ личности.

<sup>27</sup> Недаром этот изощренный пример принадлежит Толстому, изобретательности которого в сочинении снов отдавал должное Черт Ивана Карамазова! Тот же Толстой, восхищаясь сном, рассказанным ему Горьким, заподозрил его в неподлинности и сказал, что часто человек воображает, будто видел во сне нечто, что придумал. Связь между реакцией Толстого на сон Горького и выдуманном сном Николеньки, а также реплика Черта отмечены в работе *Katz 1984: 114, 118.*

<sup>28</sup> Об этом стихотворении и его литературных корнях см.: *Pratt 1983; Döring-Smirnov 1988.*

<sup>29</sup> Аналогичные сны и видения, в том числе по заказу, есть у Тургенева в повести «После смерти (Клара Милич)».

<sup>30</sup> Волевая настройка собственных, казалось бы, произвольных состояний вообще характерна для человека (анти)утопической эпохи. Так, героиня Платонова («Фро») говорит: «Я на работу не пойду. Я по мужу скучать буду». О настройке произвольных состояний у Окуджавы см.: *Жолковский, Щеглов 1986: 300.*

<sup>31</sup> См. в особенности в «Выбранных местах...» главы: «Женщина в свете» и «Что такое губернаторша», например: «Сколько бы добра могла произвести красавица сравнительно перед другими, женщинами! <...> когда одним умоляющим взором, без слов, вы попросите кого-нибудь из нас, чтобы он сделался лучшим».

<sup>32</sup> Если не считать гоголевского упоминания (в главе «Предметы для лирического поэта в нынешнее время») о книге «Царские выходы»: «Мне <...> так и виделся везде царь старинных прежних времен, благоговейно идущий к вечерне, в старинном царском своем убранстве». Чем не сон для Хворобьева?

## ПЯТЕРО С РАНЬШЕГО ВРЕМЕНИ: об одном мотивном кластере метасоветской литературы

В солженицынском рассказе «Случай на станции Кочетовка» (1963), близко к началу, проходит эпизодический персонаж — старый вагонный мастер Кордубайло, уже десять лет как пенсионер, но осенью 1941 г. вышедший на работу, чтобы помогать фронту. Он принимает участие в обсуждении инцидента с конвоируемыми окруженцами, бросившимися вскрывать мешки с мукой, в результате чего один из них был застрелен охранником и чуть не возник бунт. Разговор клонится в сторону, которая кажется идейному герою рассказа лейтенанту Зотову политически сомнительной, он вступает в дискуссию и натывается на неожиданный аргумент Кордубайло.

Недалеко от двери, чтобы не наследить, сидел чуть в сторону печи прямо на полу, оплонясь о стену, старик Кордубайло <...> Растрепанная борода его меж сединой сохраняла еще черноту.

— А что ж [охраннику] оставалось? — доказывала Валя, пристукивая карандашиком. — Ведь он на посту <...>

— Ну, правильно, — кивал старик <...> Правильно... Есть все хотят...

— К чему это ты? — нахмурилась девушка. — Кто это — все?

— Да хоть бы мы с тобой, — вздохнул Кордубайло.

— <...> Да что ж они — голодные? <...> Что ж их, без пайка везут, думаешь?

— Ну, правильно, — согласился дед <...>

Старик <...> чуть приподнял кудлато-седую голову в картузе:

— Вы, девки, часом, сырой муки, в воде заболтавши, не ели?

— Зачем же — сырую? — поразилась тетя Фрося. — Заболтаю, замешу да испеку <...>

— Значит, голоду вы не видали, милые.

Лейтенант Зотов переступил порог и вмешался:

— Слушай, дед, а что такое присяга — ты воображаешь, нет? <...>

Дед мутно посмотрел на лейтенанта. Сам дед был невелик, но велики и тяжелы были его сапоги, напитанные водой и кой-где вымазанные глиной.

— Чего другого, — пробурчал он. — Я и сам пять раз присягал.

— Ну, и кому ты присягал? Царю Миколашке?

Старик мотнул головой:

— Хватай раньше.

— Как? Еще Александру Третьему?

Старик сокрушенно чмокнул и курил свое.

— Ну! А теперь — народу присягают. Разница есть? <...> А мука чья? Не народная? — горячилась Валя <...> Муку — для кого везли? Для немцев, что ли?

— Ну, правильно, — ничуть не спорил старик. — Да и ребята тоже не немцы ехали, тоже наш народ.

[Солженицын 1990: 204–206]

В дискурсе Кордубайло примечательно совмещение на коротком пространстве двух аспектов центральной темы рассказа. Один — это эзоповский коллаж приятия официальных советских ценностей («Ну, правильно... правильно») с упором на неустрашимые естественные, «вечные» («Есть все хотят»). Другой — демонстрация узости, относительности, временности всего советского («...что такое присяга — ты воображаешь?...») путем выхода за его пределы («...пять раз присягал») на более широкий исторический, и в этом смысле тоже «вечный», простор.

Носитель этих «вечных» ценностей, старик Кордубайло, в сюжете далее не фигурирует, уступив роль «нормального человека» Тверитинову, но его выход остается одним из наиболее красноречивых эпизодов рассказа. Эффектная ссылка на пять воинских присяг вызывает к поискам литературных параллелей, и вероятных интертекстов-источников обнаруживается по меньшей мере два.

Прежде всего, это речи старика Фунта, занимающегося зицпредседателем в контору по заготовке рогов и копыт в главе XV «Золотого теленка» (1931) и увозимого в тюрьму в главе XXIII:

— Ах, вы подставное лицо?

— Да, — сказал старик, с достоинством трясая головой. — Я — зицпредседатель Фунт. Я всегда сидел. Я сидел при Александре Втором «Освободителе», при Александре Третьем «Миротворце», при Николае Втором «Кровавом».

И старик медленно загибал пальцы, считая царей.

— При Керенском я сидел тоже. При военном коммунизме я, правда, совсем не сидел, исчезла чистая коммерция, не было работы. Но зато как я сидел при нэпе! <...> Это были лучшие дни моей жизни. За четыре года я провел на свободе не больше трех месяцев. Я выдал замуж внучку, Голконду Евсеевну, и дал за ней концертное фортепьяно, серебряную птичку и восемьдесят рублей золотыми десятками. А теперь я хожу и не узнаю нашего Черноморска. Где это все? Где частный капитал? Где первое общество взаимного кредита? Где, спрашиваю я вас, второе общество взаимного кредита? Где товарищество на вере? Где акционерные компании со смешанным капиталом? Где это все? Безобразия! <...>

Слушая Фунта, Паниковский растрогался. Он отвел Балаганова в сторону и с уважением зашептал:

— Сразу видно человека с раннего времени. Таких теперь уже нету и скоро совсем не будет.

От Фунта все скрывали. Я должен только сидеть, в этом моя профессия. Я сидел при Александре Втором, и при Третьем, и при Николае Александровиче Романове, и при Александре Федоровиче Керенском. И при нэпе, до угара нэпа и во время угара, и после угара. А сейчас я без работы и должен носить пасхальные брюки.

В экипаже ехал Фунт. Он совсем был бы похож на доброго дедушку, покотившего после долгих сборов в гости к женатому внуку, если бы не милиционер, который, стоя на подножке, придерживал старика за колючую спину.

— Фунт всегда сидел, — услышали антилоповцы низкий глухой голос старика <...> — Фунт сидел при Александре втором *освободителе*, при Александре третьем *миротворце*, при Николае втором — *кровавом*, при Александре Федоровиче Керенском... — И, считая царей и присяжных поверенных, Фунт загибал пальцы.

[Ильф, Петров 1961: 169–170, 180, 261]

Многочисленным принятиям присяги у Солженицына здесь соответствуют отсидки при разных режимах. Акцент на хронологии не меньший, если не больший, как и на ее принципиальной сводимости к одному главному водоразделу — октябрьскому. Воплощением памяти об ушедшем времени является фигура старика, получающая здесь эмблематическое, с одесским акцентом (поскольку дело происходит в Черноморске/Одессе), определение: «человек с раннего времени». Противопоставление и взаимное наложение двух культур, до- и пореволюционной, является одной из инвариантных тем саги

о Бендере; и в этом эпизоде, как и в остальных, она подается вполне в открытую, почти без эпоповской конспирации.

Источником ильфо-петровского перечня царей и присяжных поверенных, по-видимому, была, согласно наблюдению Щеглова [Щеглов 2009: 527], недавняя на тот момент повесть Бориса Пильняка «Красное дерево» (1929), вышедшая в берлинском издательстве «Петрополис» (печатавшем советских писателей), немедленно заклеянная отечественной прессой как антисоветская, но в переделанном виде вошедшая в роман «Волга впадает в Каспийское море» (1930). Вот соответствующий фрагмент у Пильняка, венчающий пассаж об исторической памяти и преемственности (глава 2):

Дом стоял в неприкосновенности от Екатерининских времен, за полтора столетия своего существования потемнел, как его красное дерево, позеленев стеклами. Яков Карпович помнил крепостное право. Старик все помнил — от барина своей крепостной деревни, от наборов в Севастополь; за последние пятьдесят лет он помнил все имена отчества и фамилии всех русских министров и наркомов, всех послов при императорском русском дворе и советском ЦИКе, всех министров иностранных дел великих держав, всех премьеров, королей, императоров и пап. Старик потерял счет годам и говорил:

— Я пережил Николая Павловича, Александра Николаевича, Александра Александровича, Николая Александровича, Владимира Ильича, — переживу и Алексея Ивановича [Рыкова]!

У старика была очень паршивая улыбочка, раболепная и ехидная одновременно, белесые глаза его слезились, когда он улыбался.

[Пильняк 1929: 20–21]<sup>1</sup>

В повести Пильняка главным носителем темы традиций, уходящих в далекое досоветское прошлое, служит заглавный образ красного дерева и династий краснодеревщиков и реставраторов, сплетенных с историей царствующей династии. Этот кластер мотивов проходит в тексте еще дважды (см. главы 1, 5):

Десятками лет иной мастер делал один какой-нибудь самосон или туалет, или бюро, или книжный шкаф, — работал, пил и умирал, оставив свое искусство племяннику, ибо детей мастеру не полагалось, и племянник или копировал искусство дяди, или продолжал его. Мастер умирал, а вещи жили столетьем в помещичьих усадьбах и особняках, около них любили и на самосонах умирали, в потайные ящики секретеров прятали тайные переписки, невесты рассматривали в туалетных зеркальцах свою молодость, старухи — старость. Елизавета — Екатерина — рококо, барокко, бронза, завитушки, палисандровое,

розовое, черное, карельское дерево, персидский орех. Павел — строг, Павел — мальтиец; у Павла солдатские линии, строгий покой, красное дерево темно заполировано, зеленая кожа, черные львы и грифы. Александр — ампир, классика, Эллада. Николай — вновь Павел, задавленный величием своего брата Александра. Так эпохи легли на красное дерево. В 1861-м году пало крепостное право. Крепостных мастеров заменили мебельные фабрики — Левинсон, Тонэт, венская мебель. Но племянники мастеров — через водку остались жить. Эти мастера теперь ничего не строят, они реставрируют старину, но они оставили все навыки и традиции своих дядей. Они одиночки, и они молчаливы. Они горды своим делом, как философы, и они любят его, как поэты. Они по-прежнему живут в подвалах. Такого мастера не пошлешь на мебельную фабрику, его не заставишь отремонтировать вещь, сделанную после Николая первого. Он — антиквар, он — реставратор. Он найдет на чердаке московского дома или в сарае не сожженной усадьбы, — стол, трельяж, диван — екатерининские, павловские, александровские — и он будет месяцами копать над ними у себя в подвале, курить, думать, примеривать глазом, — чтобы восстановить живую жизнь мертвых вещей. Он будет любить эту вещь. Чего доброго, он найдет в секретном ящике бюроца пожелтевшую связку писем. Он — реставратор, он глядит назад, во время вещей. Он обязательно чудак, — и он по-чужацки продаст реставрированную вещь такому же чужаку-собирателю, с которым — при сделке он выпьет коньяку, перелитого из бутылки в екатерининский штоф и из рюмки — бывшего императорского алмазного сервиза.

Искусство красного дерева было безымянным искусством, искусством вещей. Мастера спивались и умирали, а вещи оставались жить, и жили, — около них любили, умирали, в них хранили тайны печалей, любовей, дел, радостей. Елизавета, Екатерина — рококо, барокко. Павел — мальтиец, Павел строг, строгий покой, красное дерево темно заполировано, зеленая кожа, черные львы, грифы, грифоны. Александр — ампир, классика, Эллада. Люди умирают, но вещи живут, — и от вещей старины идут «флюиды» старинности, отошедших эпох. В 1928-ом году — в Москве, в Ленинграде, по губернским городам — возникли лавки старинностей, где старинность покупалась и продавалась, — ломбардами, госторгом, госфондом, музеями: в 1928-ом году было много людей, которые собирали — «флюиды». Люди, покупавшие вещи старины после громов революции, у себя в домах, облюбовывая старину, вдыхали — живую жизнь мертвых вещей. И в почете был Павел — мальтиец — прямой и строгий, без бронзы и завитушек.

[Пильняк 1929: 11–12; 70–71]

В связи с Кордубайло возникает вопрос (который пока остается открытым), позаимствован ли этот образ у предшественников, и если да, то у кого из них: из явно занимавшей Солженицына саги о Бендере<sup>2</sup> или из «антисоветского» Пильняка, оцененного им, однако, лишь задним числом?<sup>3</sup> Заимствование же Ильфом и Петровым у Пильняка Щеглов полагает вероятным и обращает внимание на одну интересную с точки зрения эзоповского письма переключку. Третий пассаж о Фунте (в главе XXIII, см. выше) он, со ссылкой на предшественника, комментирует следующим образом:

Я. С. Лурье замечает по поводу этого места:

«Текст оказывается несколько двусмысленным: присяжные поверенные названы во множественном числе, а ведь кроме Керенского Россией правил еще только один носитель этого звания — Владимир Ульянов» [Курдюмов 1983: 107].

Точности ради следует указать, что В. И. Ленин был *помощником* присяжного поверенного [БСЭ, 3-е изд., т. 14: 294]. Это не единственное место у соавторов, где комментаторами усматриваются намеки на Ленина [ср. ЗТ 15//9, ЗТ 30// 6].

[Щеглов 2009: 575]

И далее, в примечании к этому комментарию, Щеглов пишет:

Стоит заметить, что в «Красном дереве» Б. Пильняка, откуда, вероятно, позаимствованы эти слова, имя Ленина упомянуто открыто (но Керенский отсутствует).

[Там же: 576]

Независимо от характера интертекстуальных связей между текстами Солженицына, Ильфа и Петрова и Пильняка очевидно типологическое родство образа старого свидетеля прошлого и его нацеленность на тему исторической памяти как противостоящей тоталитарному контролю. Но тогда естественно предположить аналогичную разработку этого кластера в классическом антитоталитарном романе XX в. — «1984» (1949) Джорджа Оруэлла, где направленное искажение исторической памяти является прямой служебной обязанностью протагониста — Уинстона Смита, сотрудника Министерства Правды. Обращение к оруэлловскому тексту приносит интереснейший результат.

Усомнившийся в официальной идеологии Смит отправляется в рабочий район и в пабе знакомится со старым пролетарием — old prole (см. часть I, глава 8). Позволю себе длинную выдержку:

Древний старик, согнутый, но энергичный, с седыми, торчащими, как у рака, усами, распахнул дверь и скрылся в пивной. Уинстону пришло в голову, что этот старик, которому сейчас не меньше восьмидесяти, застал революцию уже взрослым мужчиной <...> И если есть живой человек, который способен рассказать правду о первой половине века, то он может быть только пролом. Уинстон <...> загорелся безумной идеей. Он войдет в пивную, завяжет со стариком знакомство и расспросит его <...>

Старик <...> препирался у стойки с барменом — крупным, грузным молодым человеком <...>

— Тебя как человека просят, — петушился старик <...> — А ты мне говоришь, что в твоём кабаке не найдется пинтовой кружки?

— Да что это за чертовщина такая — пинта? — возражал бармен <...> Сроду не слышал. Подаем литр, подаем пол-литра — и все <...>

— В мое время никаких ваших литров не было.

— В твоё время мы все на ветках жили, — ответил бармен, оглянувшись на слушателей.

Раздался громкий смех <...> Лицо у старика сделалось красным <...> Уинстон вежливо взял его под руку.

— Разрешите вас угостить? <...>

— Благородный человек <...>

У окна стоял сосновый стол — там можно было поговорить со стариком с глазу на глаз. Риск ужасный; но по крайней мере телекрана нет — в этом Уинстон удостоверился, как только вошел. <...>

— Со времен вашей молодости вы, наверно, видели много перемен <...>

— Пиво было лучше <...> И дешевле! <...> Но это до войны, конечно.

— До какой? <...>

— Ну, война, она всегда, — неопределенно пояснил старик <...>

— Вы намного старше меня <...> И можете вспомнить прежнюю жизнь, до революции <...> Только в книгах прочтешь, а кто его знает — правду ли пишут в книгах? Хотелось бы от вас услышать. В книгах по истории говорится, что жизнь до революции была совсем не похожа на нынешнюю. Ужасное угнетение, несправедливость, нищета — такие, что мы и вообразить не можем <...> огромное множество людей с рождения до смерти никогда не ели досыта <...> А в то же время меньшинство <...> так называемые капиталисты, — располагали богатством и властью <...> Жили в роскошных домах, держали по тридцать слуг, разъезжали на автомобилях и четверках, пили шампанское, носили цилиндры...

Старик внезапно оживился.



— Цилиндры! <...> Только вчера про них думал <...> Сколько лет уж, думаю, не видел цилиндра <...> А я последний раз надевал на невесткины похороны. Вот еще когда... год тебе не скажу, но уж лет пятьдесят тому <...>

— Цилиндры — не так важно, — терпеливо заметил Уинстон. — Главное то, что капиталисты... они и священники, адвокаты и прочие, кто при них кормился, были властелины Земли. Все на свете было для них. Вы, простые рабочие люди, были у них рабами. Они могли делать с вами что угодно <...> Приказать, чтобы вас выпороли какой-то девятихвостой плеткой. При встрече с ними вы снимали шапку. Каждый капиталист ходил со сворой лакеев...

Старик вновь оживился.

— Лакеи! Сколько же лет не слышал этого слова, а? Лакеи. Прямо молодость вспоминаешь, честное слово. Помню... вон еще когда... ходил я по воскресеньям в Гайд-парк, речи слушать <...> И был там один... имени сейчас не вспомню — но сильно выступал! Ох, он их чиховстил! Лакеи, говорит. Лакеи буржуазии! Приспешники правящего класса! Паразиты — вот как загнул еще. И гиены... гиенами точно называл. Все это, конечно, про лейбористов, сам понимаешь.

Уинстон почувствовал, что разговор не получается <...>.

— Палата лордов <...> Правда ли, например, что вы должны были говорить им «сэр» и снимать шапку при встрече? <...>

— Да, — сказал он. — Любили, чтобы ты дотронулся до кепки. Вроде оказал уважение. Мне это, правда сказать, не нравилось — но делал, не без того. Куда денешься, можно сказать.

— А было принято — я пересказываю то, что читал в книгах по истории, — у этих людей и их слуг было принято сталкивать вас с тротуара в сточную канаву?

— Один такой меня раз толкнул, — ответил старик. — Как вчера помню. В вечер после гребных гонок... ужасно они буянили после этих гонок... на Шафтсбери-авеню налетаю я на парня. Вид благородный — парадный костюм, цилиндр, черное пальто. Идет по тротуару, виляет — и я на него случайно налетел. Говорит: «Не видишь, куда идешь?» — говорит. Я говорю: «А ты что, купил тротуар-то?» А он: «Грубить мне будешь? Голову, к чертям, отверну». Я говорю: «Пьяный ты, — говорю. — Сдам тебя полиции, оглянуться не успеешь». И, веришь ли, берет меня за грудь и так пихает, что я чуть под автобус не попал. Ну, а я молодой тогда был и навесил бы ему, да тут...

Уинстон почувствовал отчаяние. Память старика была просто свалкой мелких подробностей. Можешь расспрашивать его целый день и никаких стоящих сведений не получишь. <...> Он сделал последнюю попытку <...>

— Вы очень давно живете на свете, половину жизни вы прожили до революции. Например, в тысяча девятьсот двадцать пятом году вы уже были взрослым <...> [К]ак по-вашему, в двадцать пятом году жить было лучше, чем сейчас, или хуже? Если бы вы могли выбрать, когда бы вы предпочли жить — тогда или теперь?

Старик <...> наконец ответил с философской примиренностью, как будто пиво смягчило его.

— Знаю, каких ты слов от меня ждешь. Думаешь, скажу, что хочется снова стать молодым. Спроси людей: большинство тебе скажут, что хотели бы стать молодыми. В молодости здоровье, сила, все при тебе. Кто дожил до моих лет, тому всегда нездоровится <...> Но и у старости есть радости. Забот уже тех нет. С женщинами канителиться не надо — это большое дело. Веришь ли, у меня тридцать лет не было женщины. И неохота, вот что главное-то.

Уинстон отвалился к подоконнику. Продолжать не имело смысла <...> Через двадцать лет, размышлял он, великий и простой вопрос «Лучше ли жилось до революции?» — окончательно станет неразрешимым. Да и сейчас он, в сущности, неразрешим: случайные свидетели старого мира не способны сравнить одну эпоху с другой. Они помнят множество бесполезных фактов <...> но то, что важно, — вне их кругозора <...> А когда память отказала и письменные свидетельства подделаны, тогда с утверждениями партии, что она улучшила людям жизнь, надо согласиться — ведь нет и никогда уже не будет исходных данных для проверки.

[Оруэлл 1989 [1949]: 71–75]

Оруэлл в 1949 г. ставит все вопросы прямее и оказывается пессимистичнее остальных — как Пильняка и Ильфа и Петрова накануне перехода к сталинизму, так и Солженицына в эпоху оттепельных надежд.

Очередную скептическую вариацию на тему человека с раннего времени находим у Андрея Сергеева в «рассказике» (это его определение собственного жанра) «Как?» (1967, опубл. 1997):

- Дедушка, здравствуй, как поживаешь?
- Спасибо, внучек, прекрасно. Прекрасно.
- Дедушка, я тебя хотел спросить, а как при царе было?
- Что? Гм... При царе? Великолепно было, замечательно. Лучше не придумаешь.
- А как?
- Да знаешь, морозец такой, солнышко светит. День чудесный.
- Значит, хорошо. А после революции как стало?
- После революции? Хорошо стало. Красиво. Пустынно так, просторно. Каждая мелочь до слез радует. Очень хорошо.

- Что ж ты тогда в Париж уехал?
- А я не уехал! Выслали.
- Как же выслали, если все так хорошо было?
- А вот так: взяли и выслали.
- Ну ладно. А как в Париже было?
- В Париже? Как в сказке. Богатство такое, веселье. Европа. Дышишь всей грудью. Каждый день праздник.
- Как же каждый день, если немцы потом пришли? Дедушка, а при немцах как стало?
- При немцах? Хорошо стало. Красиво. Пустынно так, просторно. Каждая мелочь до слез радует. Очень хорошо.
- Что ж хорошего, если немцы тебя арестовали и убить хотели?
- Ну при чем тут немцы? Меня в Гражданскую свои четыре раза арестовывали — красные, белые, зеленые и еще какие-то. Меня даже французы раз арестовали, правда, эти убить не хотели. И потом после репатриации я свое отсидел. На родине.
- А как тебе теперь на родине?
- И не говорю! Изумительно! На родине, друг мой, всегда хорошо. Живу — не нарадуюсь!

[Сергеев 1997 [1967]: 497–498]

Рассказик (приведенный здесь целиком) явно написан поверх текстов предшественников<sup>4</sup> и в непроницаемо издевательском постмодерном ключе снимает все противоречия.

Любопытным аналогом двух последних примеров с парадоксальными провалами памяти, отменяющими какие-либо шансы проникновения в прошлое через его свидетелей, является один из эпизодов «Старика Хоттабыча» Л. Лагина (1938), удручающе советской параллели к булгаковскому «Мастеру и Маргарите» (писавшемуся более или менее одновременно)<sup>5</sup>, где древний волшебник всячески перевоспитывается двумя юными пионерами, не желающими ничего знать о прошлом и вообще о чем-либо ином, нежели окружающая социалистическая реальность. Особенно красноречива глава «Расказ проводника международного вагона скорого поезда Москва—Одесса о том, что произошло на перегоне Нара — Малый Ярославец», написанная в сказовой манере, с точки зрения простоватого эпизодического персонажа.

Проводник рассказывает своему напарнику о странных пассажирах седьмого купе (старике Хоттабыче и его юных друзьях-пионерах), видимо, бедных, ибо едущих без багажа, но спрашивающих о вагон-ресторане, а узнав, что его в поезде нет, говорящих, что так даже лучше, и вскоре принимающих почтительное обслуживание со стороны неизвестно откуда взявшихся экзотических невольников. Проводник

не верит, что те служат своему повелителю уже три с половиной тысячи лет, поражается богатству принесенных ими угощений, требует у них билеты, пытается взять с Хоттабыча штраф, но в конце концов уходит ни с чем, а наутро ничего не помнит о происшедшем. Почему?

За час до прибытия поезда в Одессу проводник пришел в седьмое купе убирать постели. Хоттабыч его угостил яблоками.

— В Москве, наверно, покупали, в «Гастрономе?» — с уважением спросил проводник и спрятал яблоки в карман для своего сынишки <...> Большое вам мерси, гражданин.

Было очевидно, что он ничегосеньки не помнил о том, что произошло в его вагоне на перегоне Нара — Малый Ярославец.

Когда он покинул купе, Сережа восхищенно крикнул:

— А молодец все-таки Волька!

<...>

В ту памятную ночь, когда разъяренный и сбитый с толку проводник покинул седьмое купе, Волька, опасаясь, как бы тот не разболтал о происшедшем, обратился к Хоттабычу с вопросом:

— Можешь ли ты сделать так, чтобы этот человек вдруг стал пьяным?

— Это сущий пустяк для меня, о Волька.

— Так сделай это, и как можно скорее. Он тогда завалится спать, а утром проснется и ничего не будет помнить.

— Превосходно, о умница из умниц! — согласился Хоттабыч и махнул рукой.

[Лагин 1940: 107–108]

Образцовая техника обеспечения исторической амнезии налицо уже в 1938 г. в популярном романе-сказке для детей.

\* \* \*

Выявленный на нескольких примерах кластер можно предварительно определить как «удивительную встречу со стариком — свидетелем дореволюционной эпохи, ведущую, вопреки официальной идеологии, к констатации/осмыслению (читателем и реже некоторыми из персонажей) происшедших исторических перемен». Для его структуры характерно четкое соотнесение фактов жизни старика именно с политической стороной истории: акцент не на всей полноте его биографии, а исключительно на его взаимодействии с эмблематическими приметамы эпохи (воинскими присягами, именами и прозвищами императоров, названиями государственных режимов и стилей мебели...). Сам же старик подается в качестве второстепенного, проходного пер-

сонажа, своего рода забавного музейного экспоната, рассматриваемого (иногда интервьюируемого) протагонистами.

Этот персонаж/кластер представляет собой одну из многообразных вариаций на более общую тему восприятия времени. Среди них такие, как:

- реальный или реалистический персонаж, проживший долгую жизнь и позволяющий автору столкнуть на материале его биографии разные эпохи (Талейран, присягнувший и служивший чуть ли не десятку режимов в эпоху Французской революции, Наполеона, Реставрации и после Июльской революции; у Пушкина — старая графиня в «Пиковой даме», старуха Бунтова, помнящая пугачевщину в «Истории Пугачева», адресат «Вельможи» князь Юсупов, знавший Вольтера; заглавный герой «Сандро из Чегема» Искандера; столетний Джек Крэбб, свидетель и участник долгой истории войн между белыми и индейцами в романе и фильме «Маленький большой человек»);
- полуфантастический персонаж, так или иначе пропустивший целый период времени между разными эпохами и оказывающийся наивным пришельцем в новой, послереволюционной действительности (Рип ван Винкль, прославивший американскую войну за независимость в новелле Вашингтона Ирвинга; герой «Обломка империи» Эрмлера, на десяток лет лишившийся памяти во время Первой мировой войны) или вообразивший, например во сне, путешествие в иную эпоху (коннектикутский янки Марка Твена, попадающий ко двору короля Артура);
- фантастический персонаж, живущий вечно (Вечный Жид и Мельмот-скиталец; Столетний Старец раннего, псевдонимного Бальзака; его же Серафита; Воланд, встречавшийся с Пилатом и Кантом и посещающий советскую Москву) или путешествующий на той или иной машине времени (герои «Машины времени» Уэллса, новеллы «И грянул гром» Брэдбери и множества других научно-фантастических сюжетов).

Это богатейшее поле для дальнейших исследований.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Toronto Slavic Quarterly, 2011. № 37. P. 159–172.

<sup>1</sup> Ностальгическая ориентация пильняковского краснодеревщика могла повлиять и на другого старика с раньшего времени в «Золотом теленке» — Хворобьева, жаждущего старорежимных снов; о Хворобьеве см.: Щеглов 2009: 417–433, а также статью в настоящем сборнике (С. 487–513).

<sup>2</sup> О переключке «Ленина в Цюрихе» с «Двенадцатью стульями» см.: Жолковский 2011г.

<sup>3</sup> См.: Солженицын 1967; Солженицын 1997.

<sup>4</sup> Будучи переводчиком-англистом, автор, конечно, имел доступ к роману Оруэлла в оригинале много раньше других в СССР.

<sup>5</sup> Параллель между романами Лагина и Булгакова проводилась в работах: Чудакова 2007; Быков 2009.

# СТРАХ, ТЯЖЕСТЬ, МРАМОР

## (из материалов к житнетворческой биографии Ахматовой)

### І. Бронзовое и женское

Как известно, на литературной судьбе Ахматовой существенным образом сказалось ее со-противопоставление Маяковскому, начало которому положила злополучная статья К. Чуковского [Чуковский 1921]. Эта оппозиция заняла соответствующее место и в ахматоведении, причем с некоторым перекосом в сторону контраста. Между тем в исторической перспективе и в свете теперешнего интереса к проблематике житнетворчества, явственно проступают сходства этих поэтических фигур<sup>1</sup>. По-видимому, и для самой Ахматовой «странное сближение» с ее признанным антиподом-мужчиной — харизматическим «пророком», «главарем», «делателем жизни» — было привлекательнее сваливания в одну кучу с многочисленными современницами<sup>2</sup>.

Общим местом психологических портретов Маяковского является контраст между его внешней грубостью и внутренней уязвимостью. Таков был миф, сразу же заданный им самим:

Ведь для себя не важно  
и то, что бронзовый,  
и то, что сердце — холодной железкою.  
Ночью хочется звон свой  
спрятать в мягкое, в женское.

(«Облако в штанах»; 1914;  
[Маяковский 1955–1961: I, 176]),

и успешно внедренный им в культурную традицию:

Шесть лет спустя после смерти Маяковского <...> Мейерхольд сказал: «<...> Эта напускная самоуверенность была для него свое-

образной броней <...> Грубость Маяковского была беспредельно хрупкой».

[Анненков 1992: I, 179]

Сначала «грубость» носила хулигански-футуристический характер, затем окрашивалась в революционно-гражданские тона, но ее отнесенность с «нежностью» оставалась инвариантной.

Как это ни парадоксально, сходный комплекс может быть обнаружен у Ахматовой. Бегло напомним соображения Недоброво о ее «железной» силе — хотя и скрытой за жалким «юродивым» обликом; слова Маяковского о способности ее «монолитных» стихов выдерживать давление его баса — несмотря на хрупкость выражаемых чувств; и ее собственное сравнение себя с «танком» — вопреки производимому впечатлению «слабенькой»<sup>3</sup>. Очевидно и кардинальное различие в трактовке этой оппозиции: если у Маяковского под железом скрывается ранимость, то у Ахматовой, наоборот, под хрупкостью таится железо. Он разыгрывает, так сказать, мужской вариант «силы/слабости», она — женский.

Мы обратимся не к стихам Ахматовой, являющим ее отшлифованный почти до непроницаемости поэтический автопортрет, а к ее «жизненному тексту», зафиксированному в воспоминаниях и отзывах современников. При всей своей предположительной документальности, конечно, и он представляет собой тщательно отделанный артефакт, вышедший из мастерской Ахматовой, которая как бы непрерывно позировала для скрытой камеры, «говорила на запись» и вообще с искусством лепила свой имидж<sup>4</sup>. Все же тут броня авторского контроля нет-нет да и дает трещину, позволяющую заглянуть за кулисы жизнетворческого спектакля<sup>5</sup>. Тогда за медальным «дантовским» профилем великой поэтессы, пророчицы, героини сопротивления, прекрасной статуи обнаруживается мучительная и не всегда привлекательная игра страха, высокомерия, актерства, садомазохизма, властолюбия...

Эта игра, следующая в общем той же, что у Маяковского, сверхкомпенсаторной логике превращения неполноценности в силовой триумф, носит у Ахматовой, как было сказано, более утонченный — «женский» — характер. Отличается она и по существу, апеллируя к иным слоям личностной и общественной психики, обеспечивающим ее имиджу большую долговечность. Но прежде чем ставить подобный социопсихологический диагноз, присмотримся к характерным ахматовским «слабостям» и способам их преодоления — претворения сора и стыда в тяжеловооруженные, хотя и затейливо замаскированные, экзистенциальные рати<sup>6</sup>.



## II. Страхи

По отдельности различные фобии Ахматовой охотно констатируются мемуаристами, но никогда не объединяются под такой единой рубрикой, не говоря уже о том, чтобы наталкивать на общую проблематизацию ее имиджа.

Ахматова панически страшилась уличного движения. Об этом пишет чуть ли не на каждой странице Лидия Чуковская, то же подтверждают и другие:

При переходе через улицу Анна Андреевна брала меня под руку.  
[Любимова 1991: 431]

Ахматова боялась <...> переходить улицу, по которой сновало много транспорта.  
[Адмони 1991: 334]

Другой всем известный пунктик — знаки препинания в собственных текстах, причем Чуковская считает обе фобии связанными.

Не умея — или не желая...? — заниматься подготовкой стихов к печати, их выбором, правкой корректур, расстановкой знаков препинания, Ахматова поручала это другим.  
[Иванов 1991: 500]

Со знаками у нее такая же мания, как с переходом через улицу; она их расставить может очень хорошо, но почему-то не верит себе и боится.  
[Чуковская 1989: 119]<sup>7</sup>

Еще одним постоянным рефреном через воспоминания об Ахматовой проходит мотив «явки по вызову», часто сопровождаемой почтительными, но недвусмысленными жалобами вызываемых. Иногда вызовы мотивируются особыми обстоятельствами, например болезнью, но «безотлагательны» они всегда.

Утром звонила Анна Андреевна и, как водится, требовала, чтобы я появилась немедленно. Но я не могла и пришла только вечером.  
[Чуковская 1980: 437]

Вчера я сильно устала днем и, вернувшись из библиотеки, легла. Звонок. Говорит Владимир Георгиевич [Гаршин]: «Анна Андреевна нездорова и умоляет вас прийти».

Вчера вечером Анна Андреевна позвонила мне и очень настойчиво попросила прийти. Я отменила работу <...> и пошла к ней по проливному дождю.

Анна Андреевна позвонила мне и попросила прийти к ней. По правде сказать, просьба довольно безжалостная, ибо мороз 35°.

[Чуковская 1989: 78, 168, 53]

Наконец, я решилась ей позвонить <...> Я спросила, можно ли прийти. — «Можно». — «А когда?» — «Сейчас» <...> Через много лет я рассказала об этом Лидии Корнеевне. Она усмехнулась: «Она всегда так. Если можно — то сейчас!» И я помчалась.

[Зернова 1992: 22]

За фасад этой лестной, но обременительной немедленности привелось заглянуть одной из гостеприимных московских хозяек Ахматовой:

Она любила знать с утра, что вечером кто-то придет <...> Нервничала, если редко звонил телефон <...> Однажды <...> [она] на некоторое время должна была остаться одна <...> Анна Андреевна решительно заверила меня, что <...> она даже любит побыть одна <...> Мы собрались уходить, но в последнюю минуту я замешкалась <...> а дочка моя убежала <...> Едва за ней захлопнулась дверь, как я услышала, что Анна Андреевна звонит по телефону. Она вызвала одну свою молодую приятельницу и стала настойчиво просить ее немедленно приехать, потому что она одна, совершенно одна. Она с таким отчаянием повторяла «совершенно одна», что чувствовалось: для нее это невыносимо <...> Я постаралась выйти как можно тише, чтобы не смутить ее.

[Алигер 1991: 363–364]

О подоплеке безотлагательности догадывались и другие — прежде всего, Чуковская.

Я отдохнула немного и пошла <...> хотя и понимала, что ничего не случилось, что просто она не спала, ей тоскливо, и она хочет, чтобы кто-нибудь сидел возле. Действительно, она «просто не спала».

Вечером все получилось неудачно. Анна Андреевна позвонила, когда у меня сидел гость, и попросила придти скорее, потому что она осталась одна в квартире и ей «неуютно». Я же была связана. Когда же гость ушел, и я <...> выбежала на улицу <...> то оказалось: салют,

Красная Площадь оцеплена <...> новая задержка. Ардовы были уже дома. Зря я неслась сломя голову.

[Чуковская 1980: 73]

Боже, как неуютна была ее жизнь! Часами молчал телефон, неделями никто не приходил. Ахматова страдала от одиночества.

[Роскина 1991: 522]

В роли дамы она долго выдержать не могла, но всегда, получив приглашение в приличный дом, готовилась к ней. Что же касается приглашений, то она их принимала все, сколько бы их ни было, потому что обожала бегать по гостям, приводя в ужас и меня и Харджиева: куда она еще побежит? В гости ей всегда приходилось брать с собой какую-нибудь спутницу — ведь она боялась выходить одна.

[Мандельштам 1991: 320]

Анна Андреевна в те времена нигде не появлялась одна. Во всяком случае, я не видела ее входящей в какое-либо общество одной. Ее всегда кто-нибудь сопровождал.

[Наппельбаум 1990: 200]

О некоторых из людей, как будто к ней приближенных, она могла говорить и весьма осудительно, а иной раз с подозрительностью. Считала она их всех крестом, который надо нести? <...> Быть может <...> возникла и боязнь одиночества <...> Этот водоворот людей вокруг Ахматовой Пастернак назвал «ахматовкой».

[Иванов 1991: 500]

Усугублялось с годами и то, что Пастернак когда-то называл «ахматовкой», — самые гостеприимные хозяева начинали иногда добродушно подсчитывать звонки, которых бывало по 20–30 в день и на которые им часто приходилось отвечать за Анну Андреевну.

[Виленкин 1990: 104]

Приведенные наблюдения принадлежат самым разным свидетелям и относятся к разным периодам жизни Ахматовой, к хождению в гости и приему гостей, к общению с людьми достойными и не очень, но мемуаристы единодушны как в констатации, так и в объяснении проблемы. А П. Н. Лукницкий, конфиденгент Ахматовой в середине двадцатых годов, задает ей и прямой вопрос:

Я: «Это очень трудно — не быть одной все время?» Анна Андреевна отвечает, что времени, когда она одна, у нее достаточно.

[Лукницкий 1991а: 153]

Этот страх одиночества естественно поставить в связь с еще одним хорошо засвидетельствованным комплексом Ахматовой — полуккоммунальным проживанием на чужих квартирах. В разное время и по разным внешним причинам Ахматова жила «у людей»: в имениях своих родственников и родственников Гумилева и на различных чужих дачах; на квартире Артура Лурье и Ольги Судейкиной; одновременно у Шилейко в Мраморном дворце и у Пунина в Шереметьевском (в начале романа с Пуниным); в комнате по соседству с Пуниными (после разрыва с Пуниным); в гостях у многочисленных знакомых во время визитов в Москву; в Комарове и домах творчества в обществе той или иной подруги-помощницы к концу жизни. Общей чертой всех этих жилищных мизансцен было уклонение от самостоятельного проживания в собственной квартире.

Зощенко с каким-то листом, присланным из Москвы и уже подписанным кое-кем <...> ходит в Ленсовет просить для нее квартиру <...> Я так хочу ей человеческого жилья! Без этих шагов и пластинок за стеной, без ежеминутных унижений [со стороны бывшего мужа, его семьи и других соседей]! Но она, оказывается, совсем по-другому чувствует: она хочет остаться здесь, с тем чтобы Смирновы [соседи и, видимо, стукачи] переехали в новую комнату [в той же квартире]...

— Право же, известная коммунальная квартира лучше неизвестной [отдельной]. Я тут привыкла.

[Чуковская 1989: 50–51]<sup>8</sup>

Это 1940 год. Тот же сюжет повторяется через 13 лет, в период оттепели:

[О]на боится, что Сурков предложит ей квартиру в Москве <...> Анна Андреевна жить одна не в состоянии, хозяйничать она не могла и не хотела никогда <...> Теперь ей гораздо удобнее жить в Москве не хозяйкой, а гостьей. (Судя по ее частым наездам в Москву, в Ленинграде, «у себя», ей совсем не живется.)

[Чуковская 1980: 32]

Впрочем, оправданию неумением хозяйничать противоречит другое свидетельство той же Чуковской:

Я призналась, что сильно хочу есть, и Анна Андреевна, к моему удивлению, очень ловко разогрела мне котлету с картошкой на электрической плитке.

— Да вы, оказывается, отлично умеете стряпать, — сказала я. — Я все умею. А если не делаю, то... из зловердства.

[Чуковская 1989: 108]

Дело, таким образом, не в практических соображениях, а во властолюбивом умении поставить других себе на службу, которое Ахматова надеется кокетливым признанием обезвредить в глазах летописицы.

Но и на этом игра не кончается. Ахматовская «соборная тяга к людям» не менее настоятельна, чем ее компенсаторная «воля к власти»: как благородная «слабость» первой, так и манипулятивная «сила» второй призваны заглушить и закамouflировать питающий их страх пустоты и одиночества. А оборотной стороной этого искусства камуфляжа является опять-таки актерская природа властвования.

Но вернемся к фобиям. Начиная с тридцатых годов Ахматовой, как и многими, владел пронизывавший советскую жизнь «страх преследования».

Она побледнела, приложила палец к губам и проговорила шепотом: «Ради бога, ни слова об этом. Ничего нет, я все сожгла. И здесь все слушают, каждое слово». При этом она показала глазами на потолок <...> «Только на улице не будем разговаривать».

[Виленкин 1990: 28–29]

[О]на не избежала отравы шпикомании: <...> недостаточно основательно предполагала, а предположив, убеждала себя и других, что такая-то «к ней приставлена», такой-то «явно стукач», что кто-то взрывает корешки ее папок, что заложенные ею в рукопись для проверки волоски оказываются сдвинутыми, что в потолке микрофоны и т. д.

[Найман 1989: 115]

— Эмма, что мы делали все эти годы? <...> Мы только боялись!

[Герштейн 1992: 10]

Анна Андреевна рассказывала о своей жизни как бы отстраненно <...> но это только частично скрывало страстные убеждения <...> [О]на не щадила даже друзей, с догматическим упрямством в объяснении мотивов и намерений, особенно когда они имели отношение к ней самой, — что казалось даже мне <...> неправдоподобным и <...> вымышленным <...> Бешено капризный характер сталинского деспотизма <...> делает затруднительным верное применение нормальных критериев <...> Ахматова строила на догматических предпосылках <...> гипотезы, которые она развивала с исключительной последовательностью <...> Она <...> думала, что Сталин дал приказ, чтобы ее медленно отравили, но потом отменил его <...>; что поэт Георгий Иванов (которого она обвиняла в писании лживых мемуаров в эмиграции) был какое-то время полицейским шпионом на жаловании

царского правительства <...>; что Иннокентий Анненский был за-  
травлен врагами до смерти.

[Берлин 1989 [1982]: 289–290]

Мысль Берлина о параноическом максимализме ахматовской ло-  
гики вторит соображениям В. Г. Гаршина, который был близок с Ахма-  
товой в конце 1930-х гг., и Чуковской:

[Гаршин:] — [Е]й необходимо уехать <...> из этой квартиры.  
А она ни за что не уедет <...> потому, что боится нового <...> Вы за-  
метили: она всегда берет за основу какой-нибудь факт, весьма сомни-  
тельный, и делает из него выводы с железной последовательностью,  
с неоспоримой логикой?

[Гаршин] находит, что она на грани безумия. Волосок. Опять се-  
товал на ложность посылок и железную логику выводов <...> [О]на не  
борется со своим психозом <...>

Зазвонил телефон. Анна Андреевна подошла к нему и вернулась  
совершенно белая.

— <...> Это, конечно, отсюда. Женский голос: «Говорю с вами  
от имени ваших почитателей. Мы благодарим вас за стихи, особенно  
за одно». Я сказала: «Благодарю вас» <...> Для меня нет никакого со-  
мнения.

Тут я столкнулась вплотную с той железной логикой, разверну-  
той на основе неизвестного или даже не бывшего факта, о которой  
говорил мне В. Г.

[Чуковская 1989: 130, 144–145, 180]

Как это часто бывает, а главное, типично для ахматовских страте-  
гий претворения «слабости» в «силу», мания преследования сплетена  
с манией величия.

[О]на добавила, что <...> мы — то есть она и я — неумышленно,  
простым фактом нашей [несанкционированной властями] встречи,  
начали холодную войну и тем самым изменили историю человечества.  
Она придавала этим словам самый буквальный смысл и <...> рассма-  
тривала себя и меня как персонажей мировой истории, выбранных ро-  
ком, чтобы начать космический конфликт <...> Я не смел возразить ей  
<...> потому что она восприняла бы это как оскорбление ее собственно-  
го трагического образа Кассандры — и стоящего за ним исторически-  
метафизического видения, которое так сильно питало ее поэзию.

[Берлин 1989 [1982]: 283–284]

Берлин видит коренную связь между личными фобиями Ахматовой как подданной сталинского режима и всем ее харизматическим самообразом.

Паранойя, перерастающая в *mania grandiosa* и таким образом укрепляющая жизнетворческое самосознание опального художника, — характерный феномен, позволяющий говорить о своеобразном симбиозе тоталитарного вождя и противостоящего ему поэта<sup>9</sup>.

Сверхподозрительность Ахматовой вызывалась не только более или менее обоснованным «госстрахом»<sup>10</sup>. Одним из типичных генераторов ее фобий были «неправильные» мемуары и биографические работы о ней (и Гумилеве), угрожавшие посмертной судьбе ее жизнетворческого текста (ср. выше свидетельство Берлина).

Снова, как всегда, разговор переходит на мемуары, воспоминания современников, которые, по ее мнению, всегда искажают и извращают. Она сама в ужасе от мемуаров.

Она страстно ненавидит — и боится — авторов «художественных биографий». «Я бы хотела организовать международный трибунал и выносить суровые приговоры всем этим Каррам, Моруа, Тыняновым».

[*Ostrovskaya* 1988: 44, 37]

Достоверность этих свидетельств не очень благожелательной мемуаристики подтверждается по существу — воспоминаниями других современников об озабоченности Ахматовой своим имиджем, а по форме — ее известной склонностью к игре с советскими клише (вроде «организации международного трибунала»).

### III. Тяжесть и агрессия

В соответствии с брошенным Островской замечанием о связи страха и ненависти, у названных фобий имелась сильная агрессивнo-оборонительная изнанка. Ахматова могла не только испытывать страх, но и внушать его, иными словами, была не только жертвой параноической атмосферы, но и ее проводником и даже источником. Своим моральным и физическим весом, неприступным молчанием, величавым присутствием-отсутствием Ахматова производила гнетущее, а то и устрашающее действие на незнакомых с ней, отбивая у них дар речи, память и другие человеческие способности. Слова *робость*, *страх*, *трепет*, *оцепенение*, *тяжесть* и т. п. кочуют из одних воспоминаний о ней в другие.

У меня сперло дыхание, и я почти ничего не помню о нашей первой встрече, помню только ее одну <...> Наверно, я читала стихи <...> Что она о них говорила, я не помню, несмотря на то, что это было бесконечно важно для меня.

[С]транное дело, эти люди не запоминались <...> Таково уж было свойство Анны Андреевны: без всякого намерения, помимо своей воли, она вытесняла, затмевала всех окружающих, они тушевались, стирались из памяти. Их словно не было, когда была она.

[Алигер 1991: 349, 360]

[О]бреченность <...> излучавшая силу. Как и все, чьи первые визиты к ней я наблюдал потом, я <...> «вышел шатаюсь», плохо соображая что к чему, что-то бормоча и мыча. Я уходил, ошеломленный тем, что провел час в присутствии человека, с которым <...> ни у кого на свете не может быть ничего общего. Я поймал себя на том, что мне уже не важно, понравились ли ей мои стихи или нет <...>

[Найман 1989: 13]

Кстати, о робости <...> В первые минуты и люди почтенного возраста, и молодые, знаменитые и не знаменитые, почти каждый, знакомясь с ней, робел и лишался обычной непринужденности. Пока она молчала, это было даже мучительно.

[Козловская 1991: 385–386]

Анна Андреевна вообще была неразговорчива <...> у нее была тягостная манера общения. Она произносила какую-нибудь достойную внимания фразу и вдруг замолкала. Беседа прерывалась <...> и восстановить ее бывало трудно <...> [Э]та «прерывность», противоречащая самому существу «беседы», была тяжела <...> величавость поведения сдерживала свободное излияние мысли.

[Шервинский 1991: 285]

[С]тало как-то страшно даже, точно увидела человека из другого мира; [я] не смела на нее смотреть.

[Любимова 1991: 420, 422]

Общение с Анной Андреевной при свиданиях с ней с глазу на глаз всегда было нелегким. Трудность эта иногда переходила даже в какую-то тяжесть.

[Виленкин 1990: 24]

Величавость <...> Преодолеть робость, не скрою, сначала было нелегко <...> показалось, что такой <...> могла быть, в лучшие свои минуты, Екатерина II.

[Гозеннуд 1990: 311]



Не без трепета входил я в огражденную затейливой чугунной решеткой усадьбу графа Шереметьева.

[Эвентов 1990: 360]

[Ахматова:] — Лотта уверяет, что однажды, когда я в Клубе писателей прошла через бильярдную, со страху все перестали катать шары.

[Чуковская 1989: 162]

Видела <...> я только ее <...> Она села. Веранда, только что гудевшая оживленными голосами, затихла, замерла <...> Наши оживленные застольные беседы замолкали с ее появлением <...> Присутствие Ахматовой сковывало и тех, кто ничего о ней не знал. В ее молчаливости, в посадке головы, в выражении лица, во всем облике было нечто, внушавшее каждому почтение и даже робость.

[Эта] величав[ая] женщин[а], уме[ла] оцеляюще действовать на присутствующих.

[Ильина 1991: 569–570, 573]

Во всех состояниях видел я Твардовского у телефонного аппарата. Но <...> оробевшего, лишь только стал набирать номер [Ахматовой], — такого не видел <...> В голосе Твардовского были какие-то не слышанные мной раньше сверхпочтительные интонации. И напряжение: не обронить бы не то слово.

[Кондратович 1991: 674–676]

Мне часто задают вопрос, не жалею ли я, что на год опоздал, что не имел возможности лично познакомиться с Анной Ахматовой <...> [С]кажу, что я этой случайности даже немного радовался. Многочисленные рассказы о том, как многие страдали, падали в обморок или теряли способность к речи при визитах к этой страшноватой даме, на меня сильно действовали, — мне тогда было двадцать семь лет, и у меня был характер несколько застенчивый.

[Верхейл 1992: 47]

Вспомним также, что Исайя Берлин «не смел возразить» Ахматовой на самые фантастические речи и потому «молчал». На этом фоне редкими смельчаками выглядели люди, трепета не испытывавшие.

[Она] сказала мне: — А вы меня не боитесь <...> Ахматова не внушала мне той цепенящей робости, того придыхания, которое овладевало многими людьми, посещавшими ее <...> я ужасно жалел ее.

[Меттер 1990: 385]

«Подавляющая» уже сама по себе, Ахматова становилась еще «страшнее», когда сознательно становилась на позиции «силы» (в том числе — «силы через слабость»).

[Б]ез телефонного звонка зашла одна моя приятельница и застала у меня Ахматову. На моих глазах Анна Андреевна облачилась в свою непробиваемую броню <...> Приятельница моя оробела <...> говорила не полным голосом, а шепотом, будто рядом больной. Сильное впечатление умела произвести Ахматова на свежего человека!

[Ильина 1991: 591]

Когда Надя представила меня Ахматовой, она лежала, вытянувшись на тахте в своих красных штанах, и сделала особенное лицо, надменное и жеманное. Это меня обидело: ведь я не из тех, о которых, по словам Нади, она говорила недовольно: «Они делают из меня монумент». Долго еще меня не покидала скованность в ее обществе <...> Впоследствии я часто замечала, что перед женщинами Анна Андреевна рисовалась, делала непрístupную физиономию, произносила отточенные фразы и подавляла важным молчанием.

[Герштейн 1991а: 248]

[М]аленький Лева просил ее: «Мама, не королевствуй!» Страх оказаться рядом с ней мелким сковывал самых близких людей.

[Роскина 1991: 532]

Мне скучно и неприятно. Я просто не выношу Ахматову в больших дозах. Она лицемерна, умна, недобра и совершенно поглощена собой.

С ней очень тяжело.

Ахматова холодна и неприятна.

Я часто вижу Ахматову — она держится с ледяной холодностью и надутостью — она снова печатается!

[Ostrovskaya 1988: 52, 53, 58, 68]

Интересный сюжет складывается из двух независимых рассказов помощниц, посещающих Ахматову в больнице.

Вообще к старости она стала сердиться по всяким пустякам, часто раздражалась без причины <...> [Я] спросила, что привезти в следующий раз. Она сказала — боржом. Когда я притащила тяжелую сумку с бутылками, то услышала: «Вы привезли боржом? Он мне совершенно не нужен, можете увезти его обратно».

[Роскина 1991: 529]

В неурочное время телефонный звонок: Анна Андреевна просит немедленно приехать, передает медсестра. Встревоженная, я помчалась в больницу <...> Свой взволнованный рассказ Анна Андреевна начала фразой: «Пришла NN, стукнула на стол боржом и сказала...»

[Герштейн 1991б: 546]

Знаменательна реакция Герштейн (явившейся по «немедленному вызову»):

[Я] не переставала дивиться памяти [Ахматовой] <...>: задолго до инфаркта я обратила ее внимание на смелость выражения Л. Толстого в повести «Хозяин и работник»: «молодайка <...> обмахнув занавеской <...> самовар, с трудом донесла его, подняла и стукнула на стол».

[Там же]

Загипнотизированная цитатными играми Ахматовой, Герштейн в упор не замечает ее капризного помыкания обеими заботливыми «подданными»<sup>11</sup>.

Но это, так сказать, житейские мелочи, настоящий же «гнев» прибегался для провинившихся на литературном фронте.

— Это они сделали без моего ведома и теперь боятся показываться мне на глаза (Ахматова по поводу объявления издательством ее книги о Пушкине).

[Латманизов 1990: 509]

[О]дна наша родственница <...> позволила себе <...> что-то высказать о Пушкине. Анна Андреевна тут же наложила на нее руку, и бедная любительница Пушкина затрепетала, как мотылек на ладони. Хорошо, что божественный гнев прорывался не часто, его суровость ставила жертву в трудное положение. Трогать Пушкина при Анне Андреевне было небезопасно.

[Шервинский 1991: 285]

Среди типовых возбудителей ахматовского гнева были:

- уже упоминавшиеся вольности, реальные или воображаемые, в обращении с биографиями Гумилева и ее собственной:

[Ахматова] угрожающе: — Я сделаю <...> из них <...> свиное отбивное <...> (о западном издании Гумилева).

[Чуковская 1980: 454]

Гнев в ней вызывали публикации тех авторов мемуаров, которые писали о том, как она якобы ревновала Гумилева.

[Иванов 1991: 498]

[Н]аибольший гнев она обрушивала на Кузмина <...> и особенно темпераментно она негодовала на эмигрантских поэтов-мемуаристов, касавшихся в своих писаниях ее личной жизни, — на Г. Иванова, С. Маковского, И. Одоевцеву. В их воспоминаниях она находила измышления и искажения («вранье», как она говорила).

[Максимов 1991: 113]

- ревнивое отношение к другим поэтам и даже недовольство критиками, занимавшимися не ее творчеством или недооценивавшими ее, Гумилева или Мандельштама:

Однажды, гуляя <...> я позволил себе сказать, что мне никогда не была близка поэзия Гумилева. Я тут же понял, что этой темы лучше не касаться. Анна Андреевна реагировала на мое замечание бурно, почти резко.

[Шервинский 1991: 296]

<...> похожее на соперничество отношение к тем наиболее выдающимся современным ей русским поэтам, с которыми ее обычно сопоставляли <...> оттенок недовольства тем, что я занимаюсь не ее поэзией, а творчеством Блока.

[Максимов 1991: 120–121]

Как Анна Андреевна ни дружила с Харджиевым, одной вещи она ему никогда не прощала <...> как он смеет любить не только Мандельштама, но и Хлебникова! Анна Андреевна даже подозревала, что он любит Хлебникова больше Мандельштама, и это приводило ее в истовство.

[Мандельштам 1991: 322–323]

- нарушение этикета по отношению к ее литературному имени:

В 1953 году Эм. Казакевич напечатал <...> «Сердце друга». Там есть такая фраза: «Девочки увлекались стихами Анны Андреевны Ахматовой». Она была просто вне себя. «Я ему не Анна Андреевна! Я не имею чести быть знакомой с этим господином! Я Анна Ахматова и никак иначе он не смеет меня называть!» Пытаясь ее успокоить, я стала невнятно оправдывать Казакевича <...> Ахматова закричала:

«Ах, вот что! Вы, значит, считаете, что можно так поступать <...> вы никогда не станете литератором!»

[Роскина 1991: 528]

- любая непредусмотренная утечка информации:

Анна Андреевна <...> стала сердиться и тогда, когда вообще что-то становилось известно о ней, даже если это была правда.

[Там же: 528]

- не одобряемые ею жены и возлюбленные выдающихся людей (Пушкина, Блока, Гумилева, Модильяни, Пастернака, Мандельштама), а часто и сами эти люди (Цветаева и даже Пастернак, не говоря уже о Кузmine, Г. Иванове и Цветаевой);
- вообще всё, что выходило из-под ее контроля или нарушало желанный самообраз, вплоть до мелочей быта, снижающих ее олимпийски-королевственный имидж:

Анна Андреевна приехала в Москву, позвонила и огорчилась: она не любит, когда я не на месте.

([Чуковская 1980: 404];

Чуковская в это время была в Крыму)

Хозяйство <...> вела Сарра Иосифовна Аренс [жена брата жены Пунина], почти семидесятилетняя старушка, маленькая <...> с печальными глазами. Тихая, нежная, услужливая, самоотверженная, она боялась Ахматовой, но ничего не могла поделать с неистребимым желанием дать отчет о расходах и находила момент пробормотать о подорожавшем творогe, на что та немедленно разъярялась: «Сарра! я вам запретила говорить мне про творог».

[Найман 1989: 147]

Не ограничиваясь простыми защитными реакциями, Ахматова предавалась и более изощренным — «зловредным» — властным играм.

— Федор Кузьмич [Сологуб] очень не любит, когда к нему рано приходят. Я знала это, но все-таки пошла рано — из зловредства, конечно! <...> Он сказал мне: «Приходите каждый день!» Анреп посмотрел на нее и сказал: «Вы глупы». АА рассказывает это как характеристику того, до чего она может довести даже такого выдержанного человека, как Б. В. Анреп.

[Лукницкий 1991а: 122–123, 96]

[У] нее были свои требования к собеседнику, которые не всегда легко было понять. С одной стороны, конечно, предполагалась любовь к ее стихам, знание ее поэзии, а с другой стороны — ее раздражало, что ей смотрят в рот, не осмеливаются ни в чем возразить.

[Роскина 1991: 533]

Не со всеми подобные садомазохистские маневры проходили безнаказанно.

АА: «К [В. К. Шилейко] я сама пошла <...> Чувствовала себя такой черной, думала очищение будет». Пошла, как идут в монастырь, зная, что потеряет свободу <...> Шилейко мучал АА <...> (тут у АА <...> на губах дрожало слово «sadiste», но она не произнесла его. А говоря про себя, все-таки упомянула имя Мазоха).

Шилейко всегда старается унижить АА в ее собственных глазах, показать ей, что она неспособна, умалить ее всячески.

[Лукницкий 1991а: 44, 237]

Может быть, она и добра. Может быть. [Но] в ней очень много злобы и злословия, как и в ее «Поэме» <...> [О]на очень одинока. Орлица <...>

«Ваша “Поэма” полна злобы и непощения» [говорю я ей]. [Она] капризна <...> подвержена колебаниям своих ненадежных и хрупких настроений <...> часто больна <...>

Ахматова всегда знает, как резать, выбирая самые невинные слова и самые ядовитые интонации.

[Ostrovskaya 1988: 9, 10, 16, 19]

Некоторые мемуаристы не ограничиваются констатацией ахматовской «агрессии» и предлагают психологические объяснения.

Она одинока — очень. И начеку <...> из недоверия и боязни новых ран.

[Там же: 44]

А <...> скрывалось за внешним обликом вот что. Как у многих женщин <...> в душе Ахматовой жила стихия боязней, испугов и страхов, постоянное ожидание беды <...> обостренное до предела.

[Адмони 1991: 334]

[В] душе у Анны Андреевны накопилось столько тяжелого, что оно не могло не обнаружиться в любом разговоре. В молчаливости

Ахматовой таилось нежелание открывать себя перед людьми <...> можно было уловить в словах Анны Андреевны горькую ноту <...> [Б]рак с Пуниным был ее третьим «матримониальным несчастьем».

[Шервинский 1991: 288]

И снова за общими трапезами я вижу Ахматову величественно строгой, сурово-неприступной. Теперь я знаю, что это броня ее.

[Ильина 1991: 572]

[Г]ордыня доводила ее иногда <...> до капризов, проявлений несправедливости, почти жестокости <...> я вполне отчетливо ощущал шевеление в ней этой гордыни. Самоутверждение принимало у нее подчас наивные формы.

[Максимов 1991: 120]

Аналогичные компенсаторные модели поведения усматривают у Ахматовой и ее западные исследователи. Бет Холмгрен в своей книге о Надежде Мандельштам и Лидии Чуковской констатирует психологические проблемы Ахматовой, которая была «негодной [unfit] матерью» своему сыну и самой себе» [Holmgren 1993: 198] задолго до наступления сталинского ада и в дальнейшем спроецировала эту черту на обращение со своими текстами, которые она передоверяла коллективным заботам своих помощниц<sup>12</sup>. Согласно Роберте Ридер, американскому биографу Ахматовой, своими корнями этот склад характера мог восходить к травматическим детским впечатлениям от беспомощного безволия матери, которую обманывал, а затем и покинул муж — отец Ахматовой [Reeder 1994: 2–3].

#### IV. Деспотизм

Почти обязательным компонентом воспоминаний об Ахматовой является «монархическая» метафора — оставляемое ею впечатление царицы, королевы, императрицы, повелительницы, Екатерины II. Правда, вопреки классическому *Ты царь: живи один...*, «одиночества» она как раз боится. Дело в том, что для Пушкина «Поэт = Царь» — метафора сугубо внутрилитературная, тогда как Ахматову интересует и ее мирское, житнетворческое овеществление. Реальный же монарх, разумеется, немислим без придворных, а тем более монарх изображаемый, — короля, гласит театральная мудрость, играет свита. Отсюда «ахматовка», ночные вызовы и вообще «королевствование» — то в вельможнейшей тронной позе, то в лежачем состоянии, могущественном, так сказать, в силу своей слабости. Ср.:

Анна Андреевна величественно сидела посреди дивана и высоко чайше покровительствовала острогам.

— Были болгары? — Были <...> Я приняла их верноподданнические чувства <...>

[Чуковская 1980: 15, 469]

Анна Андреевна благосклонно принимала поздравления, сохраняя спокойную величественность <...> Вспоминая <...> чаще всего рассказывала о [статуе] римлянин[а], который следил за ней своими мраморными глазами во время торжеств [в Италии].

[Пунина 1991в: 668]

[Исследование] о «Золотом петушке» Пушкина ей помогал писать Н. И. Харджиев. «Я лежала больная, — с удовлетворением говорила Анна Андреевна, а Николай Иванович сидел напротив, спрашивал: “Что вы хотите сказать?” — и писал сам».

[Герштейн 1991б: 251]

В ее комнате холодно и безрадостно <...> Она объясняет: уже три дня не топят. У профессора [Пунина] и Ирины нет времени <...> А вчера она была в Союзе, поднималась по лестницам <...> и это <...> вызвало сердечный приступ.

Не сказав ничего, она сказала многое: дело не в лестницах и не Союзе Писателей, а <...> в напряженных отношениях с Пуниным и его дочерью. Очевидно их подчеркнутое безразличие к температуре в ее комнате, очевидна [ее] демонстративная болезнь — [ее] убийственное одиночество. Дело было не в ее сердце, возможно, и слабом. Она чисто по-женски умела искать в постели прибежище от обиды, неприятностей, капризов. Все списывается на болезнь, и ничего не надо объяснять <...>

И <...> она <...> сделала этот великолепный жест беспомощности и обворожительной женственности, которая несмотря ни на что сознает свою страшную силу.

[Ostrovskaya 1988: 16–17]

В королевствовании (а порой и квазисоветском администрировании) Ахматовой, отличавшемся тщательной продуманностью мизансцен и отточенностью жестов и реплик<sup>13</sup>, сказывалась ее деспотическая воля к власти, имевшая самые разные манифестации от невинно шуточных до по-настоящему жестоких. Начнем с довольно безобидной, но характерной виньетки из ее репертуара.

Я болела. У меня был сильный жар. Я лежала в постели. Один посетитель принес кулек с конфетами и стал пересыпать их в вазу.



Не поворачивая головы и не открывая глаз, я спросила: «Шестнадцатирублевые?» Я определила их по звуку.

[Ардов 1990: 674]

Эта сценка, предусмотрительно рассказанная самой Ахматовой «под запись» одному из распространителей ее биографического мифа (ср. заглавие его эссе: «Легендарная Ордынка»), многообразно перекликается с другими составляющими этот миф сюжетами. Ахматова предстает здесь в излюбленной лежачей позе, немедленно делающей ее объектом внимания и услуг анонимного посетителя. Несмотря на свою полную беспомощность, болезнь и температуру (им отведено три предложения), Ахматова не может оставить последнего слова за Другим и совершает небольшое чудо волхвования. Для этого ей не требуется ни малейших усилий (в том числе — открывания глаз), так что удается соблюсти условности как постельного режима, так и ясновидения: провербальному провидцу приличествует именно слепота («Я определила их по звуку»).

Ни малейших усилий — если не считать произнесения эффектной реплики, сработанной с образцовой ахматовской лапидарностью. Действительно, *Шестнадцатирублевые* — это, с одной стороны, неполное предложение, состоящее всего из одного номинализованного прилагательного, эллиптически повисающего в воздухе («слабость»), а с другой — трехчленное сложное слово («сила»), точно описывающее скромный («слабость»), но вполне конкретный и привлекательный предмет культурного обихода, своего рода *на блюде устрицы во льду* («сила»). Такова достойная пуанта этого маленького акмеистического шедевра.

Называнием коммерческой цены подарка, нарушающим один из неписаных запретов русского культурного обихода (особенно если цена невысока), достигается дальнейшее унижение Другого. Но функция последнего к тому и сводится, чтобы быть скромным подателем услуги и пораженным свидетелем свершающегося чуда. Дальнейшая аудитория рекрутируется из слушателей этой устной истории, а затем и из ее читателей в составе письменной ахматовианы.

Речь уже заходила о пристрастии Ахматовой к советским штампам. Их шуточное употребление — еще одно проявление ее властных игр.

У Ардовых гостит <...> их родственница <...> Она больна <...> Что тут делать? Я «порылась в кадрах» — пересмотрела письма поклонников. Нашла письмо одного профессора, психиатра <...> Позвонила ему. Важный профессорский голос. Я назвала себя. Голос сразу другой <...> Через 20 минут он явился вместе с терапевтом. Нам были предложены неслыханные блага: любое <...> отделение лучшей <...> лечебницы города.

Тут Анна Андреевна и пожаловала мне орден «Славы» первой степени [за высказывание, совпавшее с ее мнением].

[Чуковская 1980: 274, 163]

Гость не знает, надо ли уходить или еще остаться. — «Анна Андреевна, что делать с Н?» — «Оставить в живых!»

[Мейлах 1992: 156]

С этими ироническими начальственными нотками перекликаются нормативные «ценные указания», даваемые на полном серьезе то ли классной дамы, то ли советского зава.

— Светония, Плутарха, Тацита и далее по списку — читать во всяком случае полезно...

[Найман 1989: 213–214]

— Достоевский у меня самый главный. Да и вообще он самый главный.

[Роскина 1991: 533]

Четкая формулировка: — Лучший в мире город — Париж, лучшая в мире страна — Италия.

[Ардов 1990: 675]

— Коломенское <...> прекраснее Notre Dame de Paris <...> Это должен видеть каждый и притом каждый день. <...>

<...> Эту повесть о-бя-зан про-чи-тать и вы-учить наизусть каждый гражданин изо всех двухсот миллионов граждан Советского Союза.

Она выговорила свою резолюцию медленно <...> словно объявляла приговор [об «Одном дне Ивана Денисовича»].

<...> Мы еще с Осипом [Мандельштамом] говорили, что о Пушкине Марине [Цветаевой] писать нельзя.

[Чуковская 1980: 2, 431, 437]

Сказала, что Клюев, Мандельштам, Кузмин — люди, о которых нельзя говорить дурное. Дурное надо забыть.

[Лукницкий 1991б: 157]

— А если [эти непристойные эпиграммы] и пушкинские — я бы все равно их в однотомниках не печатала. И «Гавриилиаду».

Раньше эта поэма имела антирелигиозный смысл, а теперь — один только непристойный <...>

[Чуковская 1989: 53–54]

К этим циркулярным формулировкам в области культурной политики<sup>14</sup> примыкают не менее решительные резолюции о людях.

В 60-х годах мы собирали <...> деньги в пользу <...> вдовы Андрея Белого <...> Ахматова <...> узнав, что один из наших хороших знакомых, человек вполне обеспеченный, отказался участвовать в сборе <...> в порыве гнева воскликнула:

— Он для меня больше не существует!

О тех людях, которые не отвечали ее моральным требованиям, она говорила с уничтожающей резкостью и совершенно бескомпромиссно. Из имен этих осуждаемых ею лиц можно было бы составить «проскрипционный список». Не все в этом списке представляется беспорным. На его состав в каких-то случаях могли влиять трудно уловимые для посторонних мотивы, в том числе личные антипатии Анны Андреевны.

[Максимов 1991: 113]

— Я никогда не боялась физической боли. Однажды один мой знакомый мельком проговорился при мне, что боится удалить зуб без наркоза — сразу перестал быть мне интересен. Я таких людей не умею уважать.

[Чуковская 1989: 99]

Характер поистине железный. В давно прошедшие времена некий критик <...> написал статью, которая могла быть истолкована как обвинение Ахматовой в антисоветских настроениях. Затем <...> критик «все понял» и просил передать Анне Андреевне, что, если она его не простит, он покончит с собой. Ахматова ответила: — Передайте <...> что это его личное дело.

[Ивановский 1991: 619]

Красноречивым совмещением командных методов Ахматовой в обращении с текстами и с людьми было последовавшее за разрывом с Гаршиным уничтожение ею их переписки, запрещение знакомым упоминать о нем, снятие посвящений ему в «Поэме без героя» и, наконец, изображение его в стихах в виде чуть ли не бешеной собаки:

...А человек, который для меня  
Теперь никто <...>

Уже бредет как призрак по окраинам,  
По закоулкам и задворкам жизни,  
Тяжелый, одурманенный безумьем,  
С оскалом волчьим...

(«А человек, который для меня...»;  
1945; [Ахматова 1967–1983: I, 282])

Подобная эгоцентрическая бесцеремонность проявлялась и по менее значительным поводам.

Когда ей понадобилось подтверждение какого-то факта из истории 10-х годов, она по телефону попросила приехать Ольгу Николаевну Высотскую <...> сын которой от Гумилева был немного моложе Льва Николаевича. Мы с Борисом Ардовым привезли ее в такси с Полянки на Ордынку. Ахматова сидела величественная, тщательно причесанная, с подкрашенными губами, в красивом платье, окруженная почтительным вниманием, а ее когдатюшня соперница — слабая, старая, словно бы сломленная судьбой. Она подтвердила факт, на мой взгляд, второстепенный <...> и Ахматова распорядилась отвезти ее домой. Она подтвердила факт — и подтвердила победу Ахматовой.

[Найман 1989: 220–221]

Примерами деспотизма Ахматовой изобилуют записки ее верной помощницы Лидии Чуковской. Помимо приглушенных жалоб на «срочные вызовы», там есть и спорадические пассажи о барской капризности Ахматовой, и целый «репрессивный» сюжет, растянувшийся на десятилетие.

Начнем с мелочей.

Не великодушно вело себя величие. Анна Андреевна целый день была со мною несправедлива и даже груба <...>

Впервые <...> я увидела Анну Андреевну попусту капризничающей <...> Анна Андреевна, уже в платке и в шубе, стоит в передней, а я, тоже одетая, мечусь по комнате; пропал ключ <...> А для спешки то моей собственно нет никакой причины; Анна Андреевна ранним вечером собралась домой — всего лишь <...> Ахматова <...> вся — гнев, вся — нетерпение <...> Как это я осмеливаюсь <...> заставлять ее, Анну Ахматову, ждать! вот что выражает в эту минуту статуя негодующей Федры...

Второй раз я помню ее такой же статуей возмущения, когда мы <...> шли к Пешковым в Ташкенте. Тьма <...> Анна Андреевна уже бывала у Пешковых, я — никогда. Но она стоит неподвижно, а я бе-

гаю в разные стороны, тычусь в чужие ворота <...> Анна Андреевна не только не помогает мне, но гневным молчанием всячески подчеркивает мою виноватость: я неквалифицированно сопровождаю Анну Ахматову в гости. Сознание, что и в нищете <...> она — поэзия, она — величие, она, а не власть, унижающая ее <...> давало ей силы переносить <...> унижения, горе. Но сила гордыни оборачивалась пустым капризом, чуть только Анна Андреевна теряла свое виртуозное умение вести себя среди друзей как «первая среди равных» <...>

[Н]е знаю, что бушевало, каменело, созидалось, изнемогало в великой душе Анны Ахматовой, когда Анна Андреевна была со мною так несправедлива, так недружественна.

[Чуковская 1980: 420–423]

Несмотря на скромное «не знаю», Чуковская предлагает убедительную модель ахматовского поведения как основанного на психологии осажденной крепости. Реакция на внешнюю угрозу, в данном случае — на репрессии со стороны властей, приводит к аналогичному обращению со «своими», в данном случае — к ахматовским «репрессиям» по отношению к самой Чуковской.

Последние не свелись к отдельным капризным выходкам, а вылились в полное изгнание Чуковской из ахматовского круга — без предъявления обвинений, суда и следствия (1942 г.).

Внезапно <...> Анна Андреевна <...> демонстративно, наедине со мною и при людях, начала выказывать мне <...> свою неприязнь. Что бы я ни сделала и ни сказала — все оказывалось неверно, неуместно, некстати. Я решила реже бывать у нее. Анна Андреевна, как обычно, прислала за мной гонца. Я тотчас пришла. Она при мне переоделась и ушла в гости.

Что это означало? Не сама ли она объяснила мне еще в Ленинграде: «Благовоспитанный человек не обижает другого по неловкости. Он обижает другого только намеренно».

Вот она и принялась обижать меня намеренно <...> (хотя <...> и поручала мне по-прежнему то навести справку в издательстве, то написать письмо Гаршину; <...> то принести в больницу чайник или протертое яблоко) <...> Но вот «тифозный чад» позади, Анна Андреевна <...> здорова; а обиды, наносимые мне, продолжают. Насколько я понимаю теперь, Анна Андреевна не хотела со мной поссориться окончательно; она желала вызвать с моей стороны вопрос: «за что вы на меня рассердились?» Тогда она объяснила бы мне мою вину, я извинилась бы, и она бы великодушно простила <...> Но <...> совесть меня не мучила, никакой вины перед Анной Андреевной я найти не могла <...> «Вас кто-нибудь оговорил!» — твердили мне свидете-

ли происходящего <...> Разве за четыре года нашего знакомства она не успела узнать меня?

[Там же: XVI–XVIII]

Вероятно, по «делу» Чуковской был заочно и безапелляционно произнесен приговор типа «Она для меня больше не существует!». Разрыв пережил даже ждановское постановление.

В 1946 году <...> я рванулась было в Ленинград <...> но — остановила себя. Из страха перед властями? Нет. Из страха перед нею, перед Анной Андреевной <...> Снова навязать ей свою персону, пользуясь ее новой бедой, казалось мне грубостью. Я побаивалась, что мой внезапный приезд она истолкует как попытку возобновить наше знакомство, оборванное по ее воле <...><sup>15</sup>

Пойму ли я когда-нибудь, что случилось в Ташкенте? И — забуду ли? <...> [И]спытанную боль, сознательно причиненную мне ни с того ни с сего, — помню.

[Там же: XIV, 385]

Но еще через шесть лет Чуковская решает, что

<...> жить в стране, где живет и творит Ахматова, и не видеть и не слышать ее — <...> нелепость <...> Я набрала номер <...> назвала себя.

— Приходите, пожалуйста, скорее, — сказала Анна Андреевна нерпеливым голосом. — Я жду вас через 20 минут.

[Там же: XXXI–XXXII]

Даже с честью выйдя из испытания, Чуковская сохраняет внутреннюю неуверенность по поводу того, «что случилось в Ташкенте», создаваемую и усугубляемую программной установкой Ахматовой на непроницаемую тайну. Тем не менее Чуковской и тут удастся вскрыть суть дела. Психологический сценарий, согласно которому старший партнер молчаливо подвергает младшего суровому искусству, чтобы привести его не только к покорности, но и к «пониманию» собственной вины перед непогрешимым старшим, был, по-видимому, сознательно или подсознательно угадан Чуковской как основанный на хорошо известном сюжете, принадлежащем любимому писателю Ахматовой — Достоевскому. Именно такой дрессировке властным молчанием подвергает заглавную героиню «Кроткой» (1876) ее муж, однако «кроткая» оказывается достаточно «гордой», чтобы выдержать эту моральную блокаду, заставить его заговорить, а в ответ на его новое предложение любви — покончить с собой. Поединок между Ах-

матовой и Чуковской имел иной исход, но во многом ту же логику. Сходство это вряд ли случайно.

Американская исследовательница Сьюзен Эмерт [Amert 1993: 22–23] усматривает причину особой притягательности Достоевского для Ахматовой в роднящей обеих черте — «жестокости» таланта, ставшей с появлением в 1882 г. известной статьи Н. К. Михайловского постоянным эпитетом Достоевского, а у Ахматовой пронизательно отмеченной еще Недоброво.

Мысль Эмерт можно развить, добавив к «жестокости» также «тайну», «чудо» и «авторитет», занимающие ключевое место в поэтическом мире и жизнетворческих стратегиях Ахматовой и являющиеся, согласно еще одному герою Достоевского — Великому Инквизитору, самыми надежными орудиями власти.

## V. Мрамор и железо

Манипулятивные стратегии Ахматовой, ее сознательное отношение к жизнетворческим текстам вообще и своему собственному в частности и соответственная работа по «ретушированию» своей биографии — обширная тема<sup>16</sup>. Остановлюсь лишь на одном из ее ответвлений.

Ахматовское стихотворение памяти Мандельштама кончается строчкой: *Это пропуск в бессмертие твой* («О, как пряно дыхание гвоздики...») (= «Тайны ремесла», 9), 1957 [Ахматова 1967–1983: I, 255]). Сопряжение мысли о бессмертии поэта с бюрократической реальностью успешно работает на подкупающее снижение, но за этой фигурой скромности (тем более примененной не к себе, а к другому) слышатся «начальственные» нотки, уже знакомые нам по ахматовской апроприации советских штампов. Выступая в роли своего рода святого Петра, заведующего загробным Бюро пропусков, Ахматова, хотя и с авториторией, осуществляет здесь характерную для нее унию «классически имперского» с «советским».

В жизненном тексте Ахматовой пропуска занимают особое место. Шереметьевский дворец, где она жила во время и после брака с Пуниным, принадлежал Арктическому институту, и посещавшие Ахматову нуждались в пропусках, причем ей самой в этой парадигме тоже отводилась определенная бюрократическая роль.

С конца 1940-х годов в проходной Фонтанного Дома ввели систему пропусков для людей, приходивших в нашу квартиру. Пропуск выписывался вооруженной охраной при предъявлении паспорта, на нем проставлялись часы и минуты входа и выхода.

[Пунина 1991б: 472]

К ней домой, как и в институт, можно было проходить только по пропускам.

[Гитович 1991: 503]

[К] ней все проходили с неизменным пропуском, который она потом отмечала.

[Любимова 1991: 428]

Переезд Ахматовой и дочери Пунина с семьей из этого дома на новую квартиру произошел, наконец, в 1952 г.

Квартира понравилась А. А. <...> И никаких пропусков — свободный вход! <...> Но все-таки Фонтанный Дом и сад, огражденный <...> от нас железной сеткой <...> мы покидали с болью. Из родного дома, в котором столько было пережито, мы переезжали в неизвестность.

[Пунина 1991б: 472]<sup>17</sup>

Далее И. Н. Пунина цитирует стихотворение Ахматовой «Особенных претензий не имею...» (1952), где покидаемый фонтанный дворец назван «сиятельным», а его кровля — «знаменитой». Хотя Ахматова при этом подчеркивает, что *...Я нищей В него вошла и нищей выхожу* [Ахматова 1967–1983: III, 75], в действительности она ценила богатую возможность помечать свои стихи Фонтанным Дворцом и любила его эмблему — герб со львами, короной и надписью *DEUS CONSERVAT OMNIA*, украшавший его фасад, а ныне вошедший в символарий ахматовского культа. Как и во многих других случаях, Ахматова сумела обратить «слабость», в данном случае — проживание на птичьих правах и почти тюремном режиме, в «силу» — своеобразный синтез имперской и советской власти. Под пером, еще недавно уполномоченным отмечать пропуски, слова о пропуске в бессмертие обретают дополнительную магию.

Говоря об ахматовском «администрировании», я ради эксплицитности утрирую. Власть Ахматовой носила практически незначительный, призрачный, чисто символический характер (что, впрочем, немало для поэта и жизнетворца). Но ее озабоченность атрибутами престижа и официальным распределением благ, почестей и форм увековечения была вполне реальной. От выдачи пропуска в бессмертие Мандельштаму обратимся к предоставлению места для памятника Пастернаку.

— Ему очень много будет написано стихов. Ему — и о его похоронах. А памятник, я думаю, следует поставить либо на Волхонке (с бульвара за угол есть дом), либо против почтамта. Там, кажется,



сейчас стоит Грибоедов. Но Грибоедова можно переставить; ему ведь все равно где, лишь бы в Москве.

[Чуковская 1980: 333]

При всей разумности предлагаемых мер (ныне, кстати, широко осуществляемых), такая оперативность в перестройке работы отдела памятников несколько озадачивает. Тем более что широкий начальственный жест Ахматовой в пользу Пастернака (за счет Грибоедова) выглядит не совсем искренним на фоне ее болезненного соперничества с ним в 1950-х гг., обостренного обнаружившейся недооценкой им ее поэзии и находившего себе выход в форме многочисленных претензий к его нашумевшему роману, к его мировой славе, положению в советском обществе и даже к личной жизни.

[Выслушав] мой доклад [о болезни Пастернака и принимаемых мерах, Ахматова] произнесла с неожиданной суровостью:

— Когда пишешь то, что написал Пастернак, не следует претендовать на отдельную палату в больнице ЦК партии. Это замечание <...> сильно задело меня. Своей недобротой. Я бы на ее месте обрадовалась <...> Да, она <...> к нашему стыду и угрызению, много раз вынуждена была лежать в самых плохих больницах, в общих палатах на 10–15 человек. Надо ли желать того же Пастернаку? И тут я остановилась, испытыв удар памяти. Как же я могла позабыть! В Ташкенте, заболев брюшным тифом, Анна Андреевна пришла в неистовую ярость <...> когда ей почудилось <...> будто <...> врач намерен отправить ее в обыкновенную больницу, и была очень довольна, когда, усилиями друзей, ее положили в тамошнюю «кремлевку», в отдельную палату, а потом <...> в «кремлевский» санаторий для выздоравливающих.

[Там же: 218–219]

Разоблачительное воспоминание Чуковской о правах, заявлявшихся Ахматовой одновременно на диссидентское и официальное величие (и на сопутствующее последнему обслуживание), обнажает глубинный симбиоз советского истеблишмента и антиистеблишмента. Знаменательны также свидетельства пристрастия Ахматовой к характерной риторике претензий на более высокий чин в оппозиционной иерархии.

— Добрая старушка Москва изобрела, будто шведский король прислал нашему правительству телеграмму с просьбой не отнимать у Пастернака «поместье Переделкино». Вздор, конечно. Но если это правда, то он не король, а хам: где он был, когда меня выселяли из Шереметьевского дома? — Она даже порозовела от негодования. —

Не сказал ни словечка! А ведь по сравнению с тем, что делали со мною и с Зощенко, история Бориса — бой бабочек!

«А по сравнению с тем, что сделали с Манделъштамом <...> история Ахматовой и Зощенко — бой бабочек», — подумала я. Конечно, ее мука с пастернаковской несравнима, потому что Лева был на каторге, а сыновья Бориса Леонидовича, слава богу, дома. И она была нищей, а он — богат. Но зачем, зачем ее тянет сравнивать — и гордиться? <...>

[После похорон Пастернака Ахматова снова — не только соболезнует, но и гневается.]

— На днях из-за Пастернака поссорилась с одним своим другом. Вообразите, он вздумал утверждать, будто Борис Леонидович был мученик, преследуемый, гонимый и прочее. Какой вздор! Борис Леонидович был человек необыкновенно счастливый <...> К чему затевать матч на первенство в горе? <...> Все это я произнесла осторожно <...> Анна Андреевна слушала, не устаивая меня возражениями. Только ноздри вздрагивали (как у графинь в плохих романах).

[Там же: 275, 335]

Другой мемуарист, осмысляя напряженное отношение Ахматовой к Пастернаку, пишет, что оно

<...> привело [ее] к <...> «величественному эгоцентризму» <...> Правда, Анна Андреевна была слишком умна, чтобы воображать себя Анной-пророчицей или мечтать о славе Семирамиды. Но все же она <...> в те годы не отказалась бы от мечты о памятнике на гранитной набережной Невы.

[Шервинский 1991: 297]

Эта «мечта о памятнике» перекликается с Эпиграфом ахматовского «Реквиема» (1940):

А если когда-нибудь в этой стране  
 Воздвигнуть задумают памятник мне,  
 Согласье на это даю торжество,  
 Но только с условием — не ставить его  
 Ни около моря, где я родилась  
 <...>  
 Ни в царском саду у заветного пня  
 <...>  
 А здесь, где стояла я триста часов  
 И где для меня не открыли засов  
 <...>  
 И пусть с неподвижных и бронзовых век  
 Как слезы струится подтаявший снег,

И голубь тюремный пусть гулит вдали,  
И тихо идут по Неве корабли.

[Ахматова 1967–1983: I, 370]

Правда, в контексте своей «народной» поэмы<sup>18</sup> более традиционным, личным или парадным площадкам Ахматова предпочитает место, роднящее ее, выражаясь по-мандельштамовски, «с гурьбой и гуртом». Но все же она не отказывается ни от монументальной бронзы, ни от неевского фона. Ахматова, в стихах и в жизни охотно позировавшая на фоне медного всадника и петербургских дворцов, ясно провидит бронзовые веки собственной статуи. Более того, даже настойчивое подчеркивание своей жертвенной причастности общей судьбе совмещено с противоположной и очень характерной для Ахматовой фигурой «женского своеволия»: выбор места для памятника строится по формуле «не хочу того-то и того-то, а только вот этого».

Тема «памятника поэту» претерпела в постклассическую эпоху ряд метаморфоз. Прижизненная заявка на памятник стала звучать нескромно и нуждаться в тех или иных сентиментальных или демократических поправках, превращающих памятник в фигуру речи. Так, Фома Фомич Опискин, пародирующий Гоголя и, шире, фигуру «русского автора-деспота», восклицает:

Живи, живи, будь обещен, опозорен, умален, избит, и когда  
сыплют песком твою могилу, тогда только опомнятся люди, и бедные  
твои кости раздавят монументом! <...> О, не ставьте мне монумента!  
<...> Не надо мне монументов! В сердцах своих воздвигните мне монумент,  
а более ничего не надо!

[Достоевский 1972–1988: III, 146]

А Маяковский, возвращаясь перед смертью к «бронзовой» теме, оспаривает ее не только «высокими» атрибутами — мотивами «бессмертной славы», «оружия», «боя», «социализма», но и подчеркнуто «низкими» — «смирением», «растворением в рядовой массе», «превращением в отдельные железки». А главное, он безжалостно развенчивает самую идею личного изваяния — как *многопудье* и *слизь*.

Неважная честь, / чтоб из этаких роз  
мои изваяния высились

<...>

Но я / себя / смирял, / становясь  
на горло / собственной песне

<...>

В курганах книг, / похоронивших стих,  
железки строк случайно обнаруживая,  
вы / с уважением / ощупывайте их,

как старое, / но грозное оружие  
 <...>  
 Стихи стоят / свинцово-тяжело,  
 готовые и к смерти / и к бессмертной славе  
 <...>  
 Пускай / за гениями / безутешною вдовой  
 плетется слава / в похоронном марше —  
 умри, мой стих, / умри, как рядовой,  
 как безымянные / на штурмах мерли наши!  
 Мне наплевать / на бронзы многопудье,  
 мне наплевать / на мраморную слизь.  
 Сочтемся славою — / ведь мы свои же люди, —  
 пускай нам / общим памятником будет  
 построенный / в боях / социализм.

(«Во весь голос»; 1930;  
 [Маяковский 1955–1961: X, 279–284])

В результате, несмотря на весь гигантизм и боевой напор Маяковского, его заявка на памятник оказывается скромнее ахматовской.

Еще более радикальный, поистине деконструктивный, отказ от «бронзы многопудья» удается Мандельштаму:

И потому эта улица  
 Или, верней, эта яма  
 Так и зовется по имени  
 Этого Мандельштама...

(«Это какая улица?..»; 1935;  
 [Мандельштам 1990: I, 213])

Свой памятник он мыслит не в виде статуи, хотя бы и плачущей, а в виде ямы — зияния, а не выступа. Это решение тем интереснее, что Мандельштам разделял с Ахматовой акмеистическую ориентацию на классику, осязаемые артефакты, памятники культуры и т. д. Но его зависть к монументальным формам ограничивалась соревновательным желанием создать нечто подобное:

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,  
 Я изучал твои чудовищные ребра, —  
 Тем чаще думал я: из тяжести недоброй  
 И я когда-нибудь прекрасное создам...

(Notre Dame; 1912; [Там же: 84])

«Монументализм» же лирической героини Ахматовой носит отчетливо эгоцентрический характер:

А там мой мраморный двойник

<...>

Холодный, белый, подожди,

Я тоже мраморного стану.

(«В Царском Селе. 2»; 1911;

Ахматова 1967–1983: I, 63])

В тридцатые годы Мандельштам уходит от неоклассицистической поэтики, тогда как Ахматова не только продолжает ее разрабатывать, но и находит в ее рамках, особенно при последующем обращении к военной теме, образы, совместимые с официально-патриотической идеологией (например, в стихотворении «Нох. Статуя “Ночь” в Летнем Саду»; 1942). Маяковский же вообще гибнет на пороге сталинской эпохи, сменяющей революционно-авангардистскую, динамичную, полицентрическую, «горизонтальную», железно-конструктивистскую «Культуру-Один» — новоимперской, консервативной, статичной, централизованной, иерархической, мраморно-статуарной «Культурой-Два» (в смысле Паперный 1985).

В этой связи любопытно высказывание Ахматовой о причинах ранней гибели Маяковского:

Разговор перешел на тему о <...> «непризнанности» поэта <...>

— Да, ему это было невыносимо <...> Мужчины этого перенести не могут <...> особенно такой, как Маяковский.

[Реформатская 1991: 542]

Ахматова как бы приписывает собственную «выживаемость» своим «женским» хитростям, скрывающим «бронзу» под «хрупкостью». В более широком смысле, однако, существеннее различия в составе самой «бронзы». С точки зрения Маяковского, чисто орнаментальные бронза и мрамор — ненужная роскошь: для коллективного памятника подходящим материалом являются функциональные железо и свинец. При этом, хотя речь идет вроде бы о строительстве социализма, мыслится оно отнюдь не «конструктивным, созидательным», а «сражающим, разрушительным» — как *построенный в боях социализм*.

Эту «деструктивность» Маяковского Ахматова хорошо понимала и ценила, отдавая должное житнетворческому успеху его ниспровергательной стратегии. Об этом она писала в стихах:

То, что разрушал ты, разрушалось,

В каждом слове бился приговор.

(«Маяковский в 1913 году»; 1940;

[Ахматова 1967–1983: I, 241]) —

и при встрече объяснила Исае Берлину:

Она сказала, что Маяковский был, безусловно, гений, не великий поэт, но великий литературный новатор, террорист, чьи бомбы взрывали старые структуры, крупная фигура, чей темперамент брал верх над талантом, — разрушитель, взрыватель всего на свете, и разрушение было, конечно, заслуженным.

[Берлин 1989 [1982]: 285]

В этих отзывах за точно отмеренными похвалами прочитывается сознание собственного превосходства — в смысле как масштабов таланта, так и его конструктивности, а значит, и долговечности.

Действительно, поэзия Ахматовой не разрушительна, а охранительна<sup>19</sup>. Одним из проявлений установки на «сохранность» было и ахматовское пристрастие к памятникам, статуям, мрамору.

[Е]е поэзия была как бастион: казалась лирической, но по своей природе была монументальна. В молодых стихах Ахматовой уже есть та законченность и совершенство формы, что <...> в ее <...> поздних стихах. В мире происходят катаклизмы, хоронится эпоха <...> — все это <...> отражено <...> И все-таки никогда в [ее стихах] не бушует стихия, никогда она сама не вовлекается в водоворот. Остается бег времени, но не бег поэта.

Поэзия Ахматовой, может быть, наиболее статична во всей русской поэзии.

[Павлович 1990: 113–114]

Аналогичная «монументальность» была свойственна и внешнему облику Ахматовой.

Для меня в строгом облике Ахматовой всегда было нечто от классической красоты Ленинграда.

[Журавлев 1991: 327]

Ахматова приветлива. Но сквозь весь ее облик проглядывает что-то ледяное, какая-то неподвижность, отдающая уже памятником.

[Басалаев 1990: 170]

[Л]юдям, не знавшим Ахматову, [она] чудилась уже памятником <...> и вели [они] себя так, как будто пришли в гости к памятнику. И это <...> вызывало у нее двойственное чувство: лишенная всякого общественного признания, Ахматова была рада знакам почтительности и даже преклонения.

[Меттер 1990: 383]

Ахматова появилась во время обеда <...> [М]ой взор был прикован к [ней], и владело мною в тот миг чувство, похожее на то, которая я испытала, впервые увидев фальконетовский памятник Петру Первому: «Неужели это тот самый памятник, и я, я его вижу?»

[Ильина 1991: 569]

В сущности, «монументальность» была оборотной стороной той «подавляющей тяжеловесности», о которой подробно говорилось выше. Для того чтобы *из тяжести недоброй <...> прекрасное созда[ть]*, Ахматовой не нужно было далеко ходить за материалом.

Ахматовская «монументальная статичность» и установка на «бронзу и мрамор», а не «железо»<sup>20</sup> неожиданно оказались созвучны реставрационным тенденциям сталинского режима — при том, что сама Ахматова большей частью находилась в опале.

[В] так называемые «патриотические» годы второй мировой войны, прозванной «отечественной», восстановившей (по приказу коммунистического интернационала) военные чины, погоны, эполеты, народившей маршалов и вернувшей к жизни раздавленный термин «Родина», — поэзия Ахматовой вновь зазвучала.

[Анненков 1991: I, 127]

Союз ахматовского ампира с советским обнаружил большую устойчивость и, пережив крушение коммунизма, имеет все шансы на продолжение в постсоветскую эпоху, с ее острой потребностью в заполнении идеологического вакуума и поисками ответа в обращении к националистическим, державно-монархическим и православным ценностям. Фигура Ахматовой, соединяющая именно такой идеологический потенциал с бесспорностью поэтической репутации, ореолом диссидентского мученичества и русско-татарским именем, апеллирующим к смешанному славяно-тюрко-угро-финскому этносу современной России, хорошо отвечает этим запросам.

Постановка ей памятников, как бронзовых, так и мраморных, не за горами<sup>21</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Wiener Slawistischer Almanach. 1995. Bd. 36. S. 119–154.

<sup>1</sup> Об ахматовском преувеличении роли статьи Чуковского см.: Будыко 1990: 465; Виленкин 1990: 45; Коваленко 1992: 171; попытки найти точки схож-

дения между двумя поэтами см.: *Эвентов 1990; Кацис 1991; Коваленко 1992*; радикальный пересмотр оппозиции «Ахматова — Маяковский» см. в *Жолковский 1997*. Образцы анализа житнетворческих текстов см.: *Paperno 1988; Paperno, Grossman 1994*; об ахматовских стратегиях см.: *Holmgren 1993; Kelly 1994; Жолковский 1996; Zholkovsky 1996; Жолковский 1998*.

<sup>2</sup> «Ахматова: — И подумать только, что когда мы все умрем... — и я, и Лили Юрьевна [Брик], и Анна Дмитриевна [Радлова], — историки во всех нас найдут что-то общее, и мы все — и Лариса [Рейснер], и Зинаида Николаевна [Гиппиус] — будем называться: “женщины времени...”. В нас непременно найдут общий стиль» [*Чуковская 1989: 62*].

<sup>3</sup> См. соответственно: *Недоброво 2001 [1915]: 117–137; Катанян 1985: 520; Адмони 1991: 342–343*; подробнее эта проблема разработана в *Жолковский 1996*. Настоящая статья вообще является лишь фрагментом более широкого монографического исследования о житнетворческих стратегиях Ахматовой, и многие темы затрагиваются здесь лишь бегло.

<sup>4</sup> «Ахматова подозревала, что за ней записывают <...> и иногда говорила на запись, на память, на потомков, превращаясь из Анны Андреевны в эре-перенниус-пирамидальщиус» [*Найман 1989: 169*]; она считала себя наиболее авторитетным «ахматоведом» [*Там же: 88*] и редактировала воспоминания о ней современников (см.: *Пунина 1991a: 25*) и даже собственные портреты [*Астапов 1990: 407; Королева 1992: 123*].

<sup>5</sup> Как показывает история, полностью уничтожить компромат на себя оказывается не под силу даже таким корифеям тотального житнетворческого контроля, как Сталин.

<sup>6</sup> Эта отсылка к стихотворению «Мне ни к чему одические рати...» имеет отнюдь не орнаментальные цели; разбор этого стихотворения в плане властных стратегий см.: *Жолковский 1998: 201–208*.

<sup>7</sup> Ср. замечание Недоброво о том, что страсти ахматовской лирической героини «внушаю[т] подозрение в выдуманности» [*Недоброво 2001 [1915]: 130*].

<sup>8</sup> Хлопоты Зоценко позволяют процитировать знаменитое рассуждение в одном из его рассказов о преимуществах коммунальной квартиры: «Конечно, занять собственную отдельную квартиру — это все-таки как-никак мещанство. Надо жить дружно, коллективной семьей, а не запереться в домашней крепости. Надо жить в коммунальной квартире. Там все на людях. Есть с кем поговорить. Посоветоваться. Подражаться» («Летняя передышка»; [*Зоценко 1986–1987: I, 430*]).

<sup>9</sup> Подробно о такой взаимосвязи применительно к Мандельштаму см.: *Freidin 1987: IX–X, 1–33*, особенно 32.

<sup>10</sup> Как говорится в анекдоте, тот факт, что у меня паранойя, еще не доказывает, что КГБ не существует.

<sup>11</sup> Одновременная, часто иерархизованная манипуляция более чем одним помощником является неизбежным продуктом властных игр. Ср. выше в тексте пример с Гаршиным, звонящим Чуковской с «вызовом» от Ахматовой [*Чуковская 1980: 78*], а также:



На лестнице я обогнала Ольгу Николаевну с корзиночкой: она несла Анне Андреевне обед.

[Чуковская 1989: 35]

Эмма кормит Анну Андреевну какой-то диетической едой, которую заранее приготовила Нина Антоновна.

[Ж]ила я с выключенным телефоном. Писала. Лил дождь. Внезапный стук в дверь. Это Наталья Ильина, командированная за мною Анной Андреевной.

[Чуковская 1980: 125, 152]

<sup>12</sup> Холмгрен подробно рассматривает властную подоплеку ахматовской игры в беспомощность, ставившую ее во главе целого коллектива добровольных помощниц [Holmgren 1993: 8–9, 71–91]. Напрашивается сравнение с аналогичными играми Гоголя (ср.: *Freidin* 1987: 7), которое может быть распространено и на его «коллективный» по-советски совместный с читателями — метод работы над окончанием «Мертвых душ» (см.: *Терц* 1992: 175–176), напоминающий ахматовскую работу над «Поэмой без героя». Параллели между жизнетворческими стратегиями Ахматовой и Гоголя (и его карикатурного двойника в «Селе Степанчикове» Достоевского, о котором речь пойдет ниже) — богатая тема.

<sup>13</sup> О «системе жестов» Ахматовой см.: *Гинзбург* 1991: 126.

<sup>14</sup> «Советизмы» в речи и поведении Ахматовой не сводятся к названным. Так, еще одна любопытная их разновидность — исполнение ею официально санкционированных ролей в качестве советской, российской и даже тюркской поэтессы. Ср. эпизод из ее ташкентской жизни с выступлением на открытии арыка: «Гафур [Гулям] <...> говорит ей: “Вас зовут Анна, а по-узбекски ана — мать. Поедем со мной в кишлак <...> там завтра пускают первую воду на пустынные поля”» и т. д. [*Сомова* 1991: 373–374].

<sup>15</sup> Поразительную параллель к подобному страху перед Ахматовой у делающей доброе дело подруги находим в воспоминаниях Эммы Герштейн: «Когда после исправлений, вычеркиваний и дополнений я переписала письмо [в лагерь Л. Н. Гумилеву, 1940 г.] и опустила его в почтовый ящик, у меня закружилась голова от страха... [многозначие в тексте Герштейн. — А. Ж.] перед Анной Андреевной. А вдруг она будет меня винить за этот поступок?! Впрочем, ведь она сама дала мне его норильский адрес» [*Герштейн* 1993б: 165].

<sup>16</sup> К постановке этой проблемы близко подошли Верхейл, Келли, Лукницкий, Найман, Холмгрен.

<sup>17</sup> Ср. выше о внутреннем сопротивлении Ахматовой переезду в коммунальную квартиру.

<sup>18</sup> По пронизательному наблюдению Наймана, «“Реквием” — это советская поэзия, осуществленная в том идеальном виде, какой описывают все декларации ее. Герой этой поэзии народ» [*Найман* 1989: 134].

<sup>19</sup> Многие писавшие об Ахматовой отмечают ее возвращение в конце творческого пути к символистской обобщенности, см., например: *Гинзбург 1991*: 129; о возраставшей с годами традиционности ахматовского стиха см.: *Гаспаров 1989*.

<sup>20</sup> «Железо» иногда фигурирует в (авто)характеристиках Ахматовой, но не в идеализированных представлениях о ее статуарной личности.

<sup>21</sup> Продолжая сравнение с Опискиным (заслуживающее разработки по многим линиям), можно обратиться к Заключению «Села Степанчикова»: «Фома Фомич лежит теперь в могиле <...> над ним стоит драгоценный памятник из белого мрамора, весь испещренный плачевными цитатами и хвалебными надписями <...> [П]рипоминают каждое его слово, что он ел, что любил. Вещи его сберегаются как драгоценность» [*Достоевский 1972–1988*: III, 165]. О теме памятника в поэзии Ахматовой см.: *Небольсин 1992*.

P.S. — 2014. Несложное предсказание, сделанное в 1995 г., сбылось в 2006-м, когда Ахматовой был поставлен памятник перед тюрьмой «Кресты».

## О КУПАЛЬНЫХ ПОВОЗКАХ

В первой главе рассказа Кузмина «Шелковый дождь» (1918) дело происходит на Финском заливе — упоминаются расположенные по соседству Териоки и Райвола (ныне соответственно Зеленогорск и Роцино). Позволю себе длинную цитату:

*Повозка стоит, как цыганская арба без лошадей, скаредно и все не по-эллиньски. Небо и море стараются: синеют, теплеют, греют, и твердеет песок, который, только отбежав на три сажени, с удовольствием и злорадством сбрасывает с себя ненавистное прозвище «пляжа», рассыпается, холмится, разваливается и засыпает открытые ботинки гуляющих дам <...>*

Взбрызнув золотой фейерверк, дама вдруг ступила словно в теплую, *хорошо укрытую ванну*, грациозно, пожалуй, но совсем неуместно. Вишневый костюм, почти черный от воды, плотно прижимался к неполным и красивым, но слегка тряским животу, грудям и заду. Черные брови супились, глядя, как кавалер ловко, но тоже словно нарочно, *отплыл саженками* (такие белые, вялые руки) на полверсты. Когда он крикнул, самодовольно, на весь простор: «Алло, Аня», та даже вздрогнула, так некстати ей показались и этот веселый крик, и белые руки, и самое купание. Нарочно делая мелкие шаги, будто в узком платье, она *побрела в повозку*, расшлепывая теплую, мелкую воду <...>

Пестрая куча мягкого тряпья вернула несколько Анну Павловну к более спокойным мыслям. Надев желтые сквозные чулки и *перестав как бы быть участницей пейзажа*, она с удовольствием посмотрела *через узкую дверь* на синее небо с белыми облачками, узкую желтую полоску берега, придавленную черною хвойною зеленью, воду, где рассыпались издали розовые купальщики, и легкий дымок неизвестно откуда. Близо плескались и ликовали дети попросту, как зверьки. Николай Михайлович, отдуваясь и встряхиваясь, *влез*, опять напомнив Тритона и то, как он мало похож на морское божество <...>

Когда она подняла голову, Николай Михайлович *был уже почти одет* и похож не на Тритона, не на Эллина, а на Николая Михайлови-

ча Лугова, которого она любила. <...> Анна Павловна молча его обняла и крепко прижалась (*причем повозка заколебалась*), а Лугов удивленно *опустился на узкую скамейку*. Анна <...> все крепче и крепче целовала его чуть толстые, как кусочки помидора, губы, не обращая внимания, что *кабинка уже забурилась по воде, и куда-то взобравшийся возница чмокает на лошадь* (вероятно, рыжая кляча), которая дрябло ржет и *дергает колеса с мели на мель*.

Николай Михайлович благодарно и весело спросил, глядя, как горизонт то опускался, то подымался *в дверном отверстии*:

— Теперь обедать, не правда ли? Я голоден, как полубог.

— <...> Я тебя сегодня очень люблю, только *вылезай* скорее.

[Кузмин 1990: 145–148; курсив мой. — А. Ж.]

Глубинный смысл рассказов Кузмина, несмотря на их программную «прекрасную ясность», остается интригующе неуловимым. Удачные разгадки литературных ребусов «Высокого искусства», «Лекции Достоевского», «Кушетки тети Сони» и «Портрета с последствиями» (см.: Морев 1990; Панова 2010; Рапова 2011) ставят вопрос об инвариантной структуре, общей для этих и ряда других маленьких шедевров — таких, как «Набег на Барсуковку», «Прогулки, которых не было» (см.: Панова 2013б), «Снежное озеро», «Охотничий завтрак», «Решение Анны Мейер». К ним относится и «Шелковый дождь» — возможно, еще одно упражнение с литературным ключом на гомосексуальную тему невозможности союза мужчины и женщины. Но четкого понимания, как именно построена эта вариация, в чем ее систематическое сходство с другими, а в чем систематическое же отличие, пока что нет, во всяком случае у меня.

Загадки «Шелкового дождя» начинаются с самого начала. Что за странная повозка на пляже, да еще со скамейками и дверью? Герои в ней переодеваются и даже как будто въезжают в воду, причем имеется возница, который временами отсутствует. Возникает догадка, что они специально наняли такой экипаж, но в дальнейшем непонятная повозка полностью исчезает из повествования. Комментарии в единственном известном мне издании [Кузмин 1990] нет, и это место оставалось для меня непроницаемо темным, пока недавно в мемуарах младшего современника Кузмина я не наткнулся на следующий фрагмент:

Нас привлекало взморье с его бесконечным песчаным пляжем, поросшими соснами дюнами. Протяженность этого курортного берега, теперешней Юрмалы, уже тогда достигала двадцати километров <...> Одна беда: море здесь у берега очень мелкое. Приходится долго брести, прежде чем можно будет плыть. Когда-то с этим справля-

лись, арендуя за грошовую плату домик на колесах, с тентом над балкончиком, со ступенями, ведущими прямо к воде; они бывали самых разных цветов: синие, зеленые, голубые, красные. Лошадь с сидящим на ней возницей завозили такой домик на глубокое место, потом возница выпрягал лошадь и возвращался обратно. А на этом своеобразном «островке» могла загорать целая семья: здесь люди ели, пили, без конца купались. Когда же приходило время и желание возвращаться домой, опять вызывали, криком или жестом, возницу, и лошадь вывозила домик на берег. Жаль, что сейчас все это забыто и купальщики печально бредут по мелководью сами.

[Мандельштам 1995б: 126; курсив мой. — А. Ж.]



Здесь речь идет о Рижском взморье, и функция домиков на колесах связывается исключительно с неудобствами мелководья (характерного и для пляжей под Петербургом), но, как видно из посвященных им глав в книгах *Lenček, Bosker 1998* и *Gray 2006* (русский перевод — *Грей 2009*), купальни на колесах (*bathing machines*) были обязательной составляющей благоустроенных курортов Англии, а затем и других стран Европы начиная с середины XVIII в. Они отражены в художественной литературе, в частности в романе Т. Смоллетта «Путешествие Хамфри Клинкера» (1771)<sup>1</sup>, и пережили длинную историю развития, расцвета и упадка. Основные связанные с ними культурные оппозиции касались приличий при контакте полов (степени обнажения, организации переодевания, раздельности купания) и медицинской целесообразности купания (окунания, плавания, морских и солнечных ванн) (см.: *Lenček, Bosker 1998: 70–72, 82–86; Gray 2006: 147–162*).

Как можно видеть, именно эта проблематика затронута в начальном эпизоде «Шелкового дождя». Николай Михайлович рад заплыть далеко, а Анна Павловна противится «эллинской» открытости и наслаждается погружением «словно в теплую, хорошо укрытую ванну»,



что напоминает о кабинках, снабжавшихся раздвижными парусиновыми «тентами скромности» (*modesty hoods*), под которыми — а не в открытом море — могли плескаться, как в мини-бассейне, особо стеснительные дамы [Lenček, Bosker 1998: 116; Gray 2006: 149].



Это явно работает на центральный конфликт рассказа с характерным «водным» заглавием<sup>2</sup>, но к решающей формулировке его темы если и ведет, то лишь издалека. Можно ожидать, что, в соответствии с давним прозрением Б. М. Эйхенбаума [Эйхенбаум 1987 [1920]], скрытую часть айсберга образует биографическая привязка рассказа, и за фигурами композитора и его любовницы скрываются какие-то реальные лица, скорее всего деятели культуры (так, в уже проанализированных рассказах, по-видимому, подразумеваются Достоевский, Толстой, Дягилев, З. Гиппиус, Ахматова).

Кстати, купальня на колесах отсылает не только к житейским реалиям, но и к литературным фактам. Примерно тот же пляжный пейзаж, что у Кузмина, был описан Блоком в стихотворении «В северном море» (с пометой *Сестрорецкий курорт, 1907*), причем специальное внимание было уделено кабинкам, возницам, тентам скромности, переодеванию и дряблости обнажаемых телес:

Что сделали из берега морского  
Гуляющие модницы и франты?  
Наставили столов, дымят, жуют,  
Пьют лимонад. Потом бредут по пляжу,  
Угрюмо хохоча и заражая  
Соленый воздух сплетнями. *Потом*  
*Погонщики вывозят их в кибитках,*  
*Кокетливо закрытых парусиной,*  
*На мелководье. Там, переменяв*  
*Забавные тальеры и мундиры*  
*На легкие купальные костюмы,*  
*И дряблость мускулов и грудей обнажив,*  
*Они, визжа, влезают в воду. Шарят*  
*Неловкими ногами дно. Кричат,*  
*Стараясь показать, что веселятся*  
<...>

В примечаниях к «Северному морю» в авторитетных изданиях Блока приводятся разнообразные сведения — о смысле слова *тальеры*, об обстоятельствах посещения поэтом Сестрорецкого курорта и многом другом, — однако *кибитки, кокетливо закрытые парусиной*, остаются непрокомментированными. Но, так или иначе, сам этот реальный комментарий мало что дает для дешифровки кузминского рассказа, а переключка с Блоком лишь направляет мысль в сторону дальнейших интертекстуальных ребусов à clef...<sup>3</sup>

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Новый мир. 2011. № 3. С. 168–179.

<sup>1</sup> Купальни на колесах появляются в «Охоте на Снарка» Льюиса Кэрролла («The Hunting of the Snark», 1876) — среди признаков, позволяющих опознать Снарка: *The fourth is its fondness for bathing-machines, Which it constantly carries about, And believes that they add to the beauty of*

*scenes* — *A sentiment open to doubt* [букв.: Четвертый — его любовь к купальным машинам, Которые он постоянно таскает за собой, Полагая, что они украшают пейзаж, — Мысль, вызывающая сомнение].

<sup>2</sup> О водном мотиве, в частности в заглавиях Кузмина, см.: *Шварц 2001*: 187–190.

<sup>3</sup> Купальня на колесах появляется в дальнейшем и в стихах Кузмина — в «Купанье» («Конским потом...», 1921): *Песок змеится плоско, А море далеко. Купальная повозка Маячит высоко. На сереньком трико Лиловая полоска*, а затем в «Поездке» («Произнести твое название...», 1923), изготовленной отчасти из того же материала: *Здесь тихо, море дремлет плоско, И ветерок не долетел. Вдали купальная повозка И розоватых пена тел* (см.: Кузмин 1977: 492). О текстологических проблемах, связанных с «Поездкой», в частности с вариантами «повозка/полоска», см.: *Там же*: 722–723, а также недавнюю дискуссию в блоге: <http://barbarussa.livejournal.com/168713.html#cutid1>.



## НАПРИМЕР, ТЩЕТНОСТЬ УСИЛИЙ

### 1

...Например, одинокий интеллигентный холостяк Б., влюбленный в С., рассказывает своему приятелю К., что накануне ночью, при колеблющемся свете электрической лампы, он написал вот что: «Я помню чудное мгновение, передо мной явилась ты, как мимолетное виденье, как гений чистой красоты». Он просит К. подтвердить талантливость этих строк, но потом признается, что на рассвете вспомнил, что их уже написал поэт П. «Такой удар со стороны классика! — восклицает он. — А?»

...Например, вольнолюбивый поэт П., как бы прикомандированный к русской армии на Кавказе, узнав от одного из казаков, что перед ним пограничная река А., с волнением, поскольку никогда не бывал за границей, въезжает в заветную реку, и добрый конь выносит его на турецкий берег. Но тут он соображает, что этот берег только что завоеван, и, значит, он, П., все еще находится в России. Переживание тем более острое, что однажды, находясь в ссылке в П-й губернии, он уже пытался выбраться за границу — под предлогом лечения, но государь разрешил ему лечиться лишь в П-е. А в другой раз, когда П. принялся русофильски громить Запад, его старший товарищ Т., человек в высшей степени well-traveled, сказал: «А знаешь ли что, голубчик П., съезди-ка ты хоть в Л.». Рассказывающий об этом другой приятель П., литератор В., поясняет, что в те времена русские путешественники отправлялись в Европу с л-скими пароходами и потому Л. был первый иностранный город, ими посещаемый.

...Например, военный инженер Г., уклоняющийся от азартных игр как слишком рискованных, ценой невероятных усилий узнает комбинацию карт, сверхъестественным образом гарантирующую выигрыш, дважды срывает банк, но в третий и решающий раз вместо предполагаемого туза кладет даму, проигрывается в пух и прах и сходит с ума.

...Например, старуха С., узнав, что пойманная ее мужем, рыбаком Р., и отпущенная на волю золотая рыбка З. — волшебница, готовая из бла-

годарности исполнить любые их, Р. и С., желания, последовательно требует и получает вместо разбитого старого корыта — новое, вместо простой землянки — новую избу со светелкой, из черной крестьянки делается столбовой дворянкой, а там и вольной царицей. Но на пожелании стать владычицей морскою, у которой З. служила бы на посылках, восхождение С. обрывается, — С. теряет все недавно приобретенное и остается у исходного корыта.

...Например, у г-жи Б. рождается ребенок, и его надо крестить. Ей предлагают на выбор три экзотических имени. «Нет, — думает она, — имена-то все какие». Разворачивают календарь в другом месте — выходят опять странные имена. «Вот наказание, — говорит Б., — я никогда и не слышала таких». Переворачивают еще страницу, — результаты сходные. «Ну, уж я вижу, — говорит Б., — видно, такая его судьба. Уж если так, пусть лучше будет он называться, как и отец его. Отец был А., так пусть и сын будет А. Таким образом и произошел А. А. Это случилось совершенно по необходимости и другого имени дать было никак невозможно».

...Например, в одном поместье вздорный приживал О. решает просвещать дворового мальчика Ф. — по линии нравственности, манер и французского языка. Но простачок Ф. оказывается необучаем. Вместо занятий он делится с О. своими снами — рассказывает свой навязчивый сон про белого быка. О. негодует, наказывает Ф. и запрещает ему такие грубые, мужицкие сны, а рекомендует видеть во сне что-нибудь благорожненное, сцены из хорошего общества, господ, играющих в карты, или дам, прогуливающих в прекрасном саду. Ф. обещает, со слезами молит Бога послать ему такие сны и долго думает, как бы сделать так, чтоб не видеть белого быка. Но опять всю ночь ему снится белый бык и ни одной дамы. О. не верит возможности подобного повторения сна и подзревает, что Ф. нарочно подучен кем-нибудь из домашних в пику ему, О. Однажды Ф. решается даже солгать будто видел карету, наполненную дамами и О., но проговаривается, что видел все того же белого быка. О. прощает Ф.

...Например, бывший царский чиновник Х., ненавидящий новый строй, выходит на пенсию, поселяется за городом и старается думать о приятном: о молебнах по случаю тезоименитства какой-нибудь высочайшей особы и т. п. Но его мысли сейчас же перескакивают на советское, противное — демонстрации первомайские и октябрьские, полугодовую смету методологического сектора. Х. говорит себе: «Все отняла у меня советская власть, но в сны, ниспосланные человеку Богом, большевикам не проникнуть». Однако снится ему, что его с минуты на минуту должны вывести из состава правления и нагрузить общественной работой.

Проснувшись, он молится Богу, указывая ему, что произошла досадная неувязка и сон, предназначенный для ответственного товарища, попал не по адресу, тогда как ему, Х., хотелось бы увидеть, скажем, царский выход из Успенского собора. Но каждую ночь его посещают выдержанные советские сны. Х. согласен на компромисс: «Пусть не П. Пусть хоть М. Все-таки человек с высшим образованием и монархист в душе. Так нет же! Все эти советские антихристы! Все те же сны!»

...Например, авантюристы В. и Б. гоняются за драгоценностями, спрятанными в одном из стульев семейного гарнитура В., разыскивают и вскрывают по очереди одиннадцать, оказывающихся пустыми. Остается один последний. Накануне его похищения В. решает покончить с Б., чтобы завладеть сокровищем единолично, но, добравшись до заветного стула, В. убеждается, что и он пуст, — хранившиеся в нем драгоценности были уже обнаружены и обращены на пользу общества.

...Например, робкому вуайеру Э., мысленно коллекционирующему встречных женщин, является, в облике солидной г-жи О., чёрт, предлагающий предоставить в его распоряжение целый гарем по его выбору — при условии, что к полуночи это будет нечетное число. Гуляя по городу, Э. постепенно намечает пять женщин, и вновь встреченная г-жа О. советует ему на этом остановиться. Но Э. продолжает поиски, набирает дюжину и увлеченно следует за еще одной красоткой, необходимой для нечетности. Он успевает до полуночи добавить и ее, но тут, в присутствии г-жи О., обнаруживает свою ошибку и поражение: последняя, тринадцатая, оказывается той же, что самая первая.

Надеюсь, что повествовательные приколы, позаимствованные мной у современной писательницы Г.<sup>1</sup>, чтобы освежить рутинный пересказ сюжетов, не заслоняют фундаментального сходства самих сюжетов. Все это, действительно, *примеры* — манифестации определенного мотивного кластера, то есть варианты единого инварианта. Какого?

## 2

В самом общем смысле перед нами стереотип дурной повторности, бесплодности усилий, неизбежности возвращения «на блевотина своя». Он отражен во множестве афоризмов, пословиц и шуток —

- об очередном изобретении велосипеда;
- о яблоке, которое от яблони недалеко падает;
- о том, что хотели, как лучше, а вышло, как всегда;

- что как ни соберай швейную машинку, а получается автомат Калашникова и т. д.

Типовое сюжетное развитие такая мудрость получает в жанре басни, который глубоко консервативен по своей идеологии. Многие басни варьируют простейшую фабульную схему:

Некто захотел нарушить положение вещей так, чтобы ему от этого стало лучше; но когда он это сделал, оказалось, что ему стало не лучше, а хуже (см.: *Гаспаров 1997б: 249*).

Попробуем зафиксировать основные параметры этого круга примеров. Как мы уже отметили, самым общим знаменателем являются тут попытки выйти за какие-то заранее очерченные пределы и их поручительный провал. Герой огорчен, но вынужден признать свое поражение и так или иначе смириться с ним.

Бендеру не удастся сочинить новые стихи, Пушкину — выехать за границу, амбиции Германна и старухи из «Сказки о рыбаке и рыбке» терпят полное крушение, мадам Башмачкина неспособна дать младенцу какое-либо иное имя, нежели имя его отца, Фома Опискин не в состоянии повлиять на сны мальчика Фалалея, а Хворобьев — увидеть какой-либо несоветский сон, от концессионеров ускользают наследственные сокровища Воробьянинова, а набоковский Эрвин<sup>2</sup> не получает вожденного сексуального приза.

Роковая непреодолимость статус-кво может заостряться с помощью мотива «то же самое».

Акакий получает то же имя, что его отец; старуха остается у того же разбитого корыта; Фалалей и Хворобьев обречены видеть все те же сны; Эрвин дважды выбирает одну и ту же женщину; изобретение давно изобретенного велосипеда, результат *как всегда* и производство исключительно АК — типичное «то же самое».

В других случаях неизменность тоже налицо, но подается она без упора на полное тождество исходной и финальной ситуаций.

Бендер пишет, конечно не новые стихи, но и не что-то, что он уже писал раньше, хотя, конечно, хрестоматийный текст номер один русской лирики — это в каком-то смысле «опять то же самое»; Пушкин в итоге находится в пределах той же империи, но все-таки в некоей новой точке; Германн падает много ниже своего исходного статуса; концессионеры,

остающиеся с пустыми руками, кончают все-таки не в точности в той же ситуации, в какой были (а Бендер даже при смерти).

Размеры провала определяются масштабами инновационных претензий героя. Здесь возможны два противоположных риторических хода: покушение либо на что-то огромное, так что неудача оказывается особенно сокрушительной, либо на что-то очень малое, так что неудача выглядит особенно жалкой, хотя в рамках художественной структуры и это малое часто нарочито раздувается, давая трагифарсовый эффект.

Бендер, хотя и смехотворным образом, покушается не иначе, как на классику; выезд Пушкина за бывшую турецкую границу пространственно минимален, да и предпринимается с сознанием его игрушечности; аналогичным образом императорское повеление лечиться не далее Пскова и издевательское предложение А. И. Тургенева посетить хотя бы соседний Любек акцентируют невыполнимость даже самых скромных зарубежных поползновений Пушкина; Германн, старуха, Эрвин и концессионеры метят высоко, а кончают низко, примерно наказанные за свои непомерные/преступные замыслы; выбор любого другого имени, нежели Акакий, должен быть элементарно прост, но Гоголь всячески гиперболизирует его трудность; попытки Опискина облагородить сны Фалалея и заказы Хворобьева на дореволюционные сны одновременно жалки и невыполнимы, причем в количественном отношении примечательна уступка Хворобьева — согласие если не на Пуришкевича, то хотя бы на Милюкова.

Честолюбцу-новатору противостоят обычно некие непреодолимые силы — сверхъестественные, социальные или идеологические. Они могут быть персонажно конкретизированы (в виде черта, императора, родительской фигуры и т. п.) или оставаться безличными (осмысляясь как судьба, политическая система, моральный закон...). Бывает виноват и сам неудачник.

Бендер становится жертвой механизмов культурной памяти и собственной забывчивости; на Арпачае Пушкина подводит безличная логика войны, но дальше Пскова его не пускает лично Александр I; Германна карает судьба, орудием которой становится погубленная им, но действующая из-за гроба и причастная магии старая графиня; жена рыбака переходит границу дозволенного, когда замахивается на власть своей волшебной благодетельницы, которая и наказывает ее; ответственность за выбор имени Акакий возлагается бестолковым рассказчиком на неумолимость судьбы, но в действительности ложится на глупую родильницу и ее советчиков; Опискин проигрывает, а Фалалей выигрывает благодаря неис-

поведимой стойкости человеческой природы, воплощенной в неуправляемости сновидений; согласно марксистской интерпретации Бендера, советские сны Хворобьеву посылает советское бытие, определяющее его сознание, сам же Хворобьев полагает, что их шлет ему Бог; Бендер и Воробьянинов терпят поражение от судьбы, не называемой прямо, но действующей в соответствии с идеологией и моралью советской системы; Эрвин проигрывает самому черту (г-же Отт), но в значительной мере по собственной вине; proverbialная неизменность ситуаций с изобретением велосипеда и подобных фатально укоренена как бы в природе вещей.

Поединок героя с превосходящими силами противника обычно драматизируется множественностью перипетий, неуклонно ведущих к его поражению, но иногда включающих повороты, дающие ему шанс на успех или почетное перемирие.

В «Путешествии в Арзрум» Пушкин пытается пересечь границу лишь однажды, но в контексте всегдашней своей нацеленности на выезд, причем его неудача сопряжена с недавним передвижением самой границы по ходу военных действий, однако ирония событий в том, что ранее он и не мог бы оказаться за Арпачаем; Германн делает хрестоматийные три попытки и не думает останавливаться, идет ва-банк и проигрывает все; старуха многократно играет на повышение, однажды муж пытается отговорить ее от дальнейших требований, но она его не слушает и терпит тотальное поражение; мать Акакия делает множество усилий, равномерно обреченных на неудачу; Опискин и Фалалей предпринимают несколько попыток, причем Фалалей готов подыграть Опискину хотя бы на словах, но проговаривается, а Хворобьев после ряда неудач делает компромиссный шаг, но судьба неумолима; драгоценности извлекаются из двенадцатого стула одновременно с какой-то стадией многоступенчатой охоты концессионеров за остальными стульями и при другом порядке их действий теоретически могли бы достаться им; Эрвин имеет возможность остановиться на пяти женщинах и выиграть, но продолжает игру, так что в своем провале виноват главным образом он сам.

Еще один аспект сюжетной динамики провала — реальность/ображаемость событий и, соответственно, шансов на их положительный исход. Иногда все происходит «на самом деле» и воспринимается героем и читателями адекватно.

Пушкин реально не имеет возможности выехать за границу на лечение или на пароходе в качестве туриста; старуха реально сначала многое приобретает, а потом все теряет; мадам Башмачкиной действительно предлагаются лишь причудливые имена, из которых она выбирает сравнительно

менее экзотическое; Опискин реально пытается повлиять на реально не меняющиеся сны Фалалея, но ни в какой момент не имеет успеха (если не считать попытки Фалалея соврать ему); Хворобьеву действительно снятся не те сны, о которых он просит Бога.

Но чаще финалу предшествует некий воображаемый успех героя, контрастно оттеняющий провальный исход.

Бендеру (как и повторному изобретателю велосипеда) кажется, будто он сочинил что-то оригинальное, но оказывается, что на самом деле он лишь скопировал Пушкина; Пушкин воображает, что, переехав Арпачай, он покинул пределы империи, но это ни в какой момент не имеет места; Германну на секунду кажется, будто у него туз и он выиграл, но в действительности это дама; в, так сказать, первом туре Эрвин реально набирает выигрышное нечетное число женщин, но во втором принимает уже раз включенную кандидатуку за новую и ошибочно полагает, будто добился нечетности.

Важнейшее различие касается оценок неудачного исхода. Казалось бы, неудаче естественно подаваться отрицательно, однако провал изменений подается негативно лишь в ряде случаев.

Намерение Пушкина выбраться за границу под предлогом лечения и совет Тургенева съездить хотя бы в Любек читаются как законные, а их неосуществимость — как печальный факт; в основном негативна и ирония по поводу яблока, падающего недалеко от яблони, изготовления советским заводом исключительно автоматов Калашникова и обобщенной неизбывности российского «как всегда».

Преобладает же гамма положительных, амбивалентных или (авто) иронических оценок провала.

Бендер предстает осрамившимся рифмоплетом-плагиатором; Пушкин, пересекший Арпачай, но не новую границу Российской империи, первый готов иронизировать над нелепостью своего порыва; Германн, старуха и Эрвин зарываются в своих притязаниях и получают по заслугам; мать Акакия Акакиевича и ее советчики предельно тупы и не заслуживают лучшего; необучаемость Фалалея противостоит опискинскому прогрессистскому насилию над личностью, для Достоевского неприемлемому; вкус Хворобьева к официальным ритуалам смешон не только как дореволюционный, но и как зеркально сходный с навязываемыми ему советской эстетикой; герои «Двенадцати стульев» с точки зрения советской морали вообще жулики, а Воробьянинов еще и потенциальный убийца

своего компаньона, так что их поражение должно приветствоваться читателем.

## 3

Характерно, что в большинстве приведенных случаев положительно оценивается именно провал честолюбивых притязаний на изменение исходной ситуации, сама же она вовсе не идеализируется.

Не то чтобы Пушкину непременно следует оставаться лишь по эту сторону турецкой границы, Бендеру — писать только прозой, Акакию — зваться так же, как его отец (что, увы, соответствует его образу извечного копииста), Германну — довольствоваться своим маленьким капиталом, а семье рыбака — разбитым корытлом, Фалалею — видеть во сне исключительно белого бычка, а Хворобьеву — советские мероприятия, Эрвину — так и не знать женщин, а псевдоизобретателю велосипеда — не заниматься техникой.

Но есть особая группа сюжетов, в которых статус-кво или некий его идеальный прообраз предстает как образцово нормальное, желанное, иногда даже с трудом достижимое состояние, требующее осознания его ценности и сохранения. Эта ценностная установка тоже может подаваться с разных точек зрения, в разных количественных пропорциях, как реальная или воображаемая, иногда с иронией, иногда с надерывом, а иногда не вполне однозначно.

Рассмотрим несколько интересных случаев и начнем с простейших форм — паремий.

От добра добра не ищут.

Ищу рукавицы, а они за поясом.

Ах! если любит кто кого, Зачем ума искать и ездить так далеко?

Помимо самой фиксации на ненужности/нежелательности перемен, тут примечателен общий мотив «поиска», контрастного к сохранению статус-кво и наглядно воплощающего ложное стремление к новациям, открытиям, изобретательству. Соответственно, провал поиска предстает как своего рода скромный, но надежный успех, достигаемый, так сказать, не отходя от кассы.

...Например, мещанин Ж., задрав штаны, бегущий за аристократами, пишет любовное письмо маркизе Д., но беспокоится, что его стиль недостаточно элегантен. Он советуется с учителем философии Ф., который



предлагает украсить текст пышной риторикой, но Ж. настаивает на точном сохранении своих слов, прося лишь расставить их в лучшем порядке. Перебрав ряд абсурдных перестановок, Ф. заверяет Ж., что исходный порядок был оптимальным. Гордый своим успехом, Ж. говорит: «А ведь я ничему не учился и вот все ж таки придумал в один миг!»

Налицо очевидный провал погони за аристократизмом, подчеркнутый полным тождеством исходного и окончательного текстов письма, и представлен он положительно. Более того, приверженность «норме» относится к числу классицистических ценностей, и потому Мольером одобряется не только провал отклонения от нее, а и сама норма. Правда, журденовский текст тоже не свободен от налета претенциозности<sup>3</sup>, но он явно предпочтительнее предлагаемых изысков. Стилистические экзерсисы Журдена и учителя философии одновременно и грандиозны, и смехотворны, но в том-то и соль, что надо довольствоваться наличным малым. Успех героя основан на элементарном владении родным языком, играющим, так сказать, роль судьбы, вина же за напрасные потуги ложится на глупую претенциозность самого Журдена и в меньшей степени на его подневольного, карикатурного, но достаточно здравомыслящего учителя философии. При этом Журден, отстаивающий свою лексику, оказывается по-своему не глупее учителя, соавторский диалог с которым проходит несколько стадий, но ни разу не дает перевеса риторическим причудам. Все перипетии реальны. Примечательно парадоксальное сочетание в Журдене нелепых фантазий с упрямой приверженностью элементарным истинам, позволяющей ему, несмотря на всю его комичную глупость, держаться своего, что, в отличие от истории с выбором имени Акакий, приветствуется.

Еще случай:

...Например, у поэта О., прошедшего войну и вернувшегося с нее пацифистом, есть программные строки о том, что единственным решением всех проблем является любовь, и недаром прославлять войну ему не удавалось, — писались исключительно стихи о любви<sup>4</sup>.

Неспособность к производству военно-патриотической продукции, в чем Окуджава признается как бы в извиняющемся тоне, на самом деле составляет предмет его гордости. Верность собственному пацифистскому «я» подчеркнута фигурой тождества: *вылетали только соловьи*. В роли силы, приводящей к такому результату, выступает сама сущность лирической поэзии с ее хрестоматийными соловьями, — так сказать, поэтический аналог фигурирующей в других сюжетах «судьбы» и «природы»: Окуджава так же неподвластен официальным штампам, как сны Фалалея требованиям Опискина.

Или вот эпизод из современной жизни.

...Например, эмигрант профессор З., живущий в Санта Монике и перед вечерней прогулкой над пляжем или посещением одного из соседних кинотеатров неизменно ставящий машину на Оушен Авеню — на той стороне, где нет домов, а только места для парковки со счетчиками, — и потом каждый раз мучительно соображающий, где именно искать ее по возвращении, в один прекрасный вечер жизнь спустя обнаруживает, что каждый счетчик имеет порядковый номер, точно соответствующий его, так сказать, уличному адресу, всегда четный, поскольку это четная сторона, и однозначно определяющий его место в неизбежно ортогональной американской системе городских координат.

Это еще одно изобретение велосипеда и обнаружение рукавиц за поясом — почти в буквальном смысле энное «открытие Америки». Мотив «тождества» специально не подчеркнут, но присутствует подспудно: я каждый раз возвращаюсь к той же машине, хотя и не подозреваю, что «тем же» является и сам номер счетчика. В количественном отношении это типичная буря в стакане воды, меня никак не извиняет моя многолетняя ненаблюдательность, сюжетно мотивирующая контрастный переход от воображаемого к реальному. Сама же открываемая азбучная истина вполне позитивна (с тех пор я с благодарностью ориентируюсь на номера счетчиков, — в отличие от Бендера, который не может снова и снова сочинять пушкинские стихи), а в роли ее естественного гаранта выступает принятый в Штатах порядок нумерации, безличный, но когда-то придуманный людьми.

#### 4

Общей чертой трех последних примеров является подчеркнуто невольный, вопреки собственным намерениям, приход героя к правильному «тому же»; Журденом он совершается абсолютно наивно, мной — с полной интеллектуальной неожиданностью, Окуджавой — с некоторым эзоповским лукавством. Но установка на тождество может быть и сознательной, даже вызывающе программной.

...Например (опять-таки презренной прозой говоря<sup>5</sup>), поэт Н. сообщает, что в густых дебрях занятий евгеникой мы сталкиваемся с легендарным пернатым существом Ф., — мудрейшей из известных науке птиц, которая отвергает каких-либо иных пап и мам, кладет ровно одно яйцо, а не десять или двенадцать, и когда приходит время вылупиться, из яйца выскакивает сам же Ф. собственной персоной.

Чудо, совершаемое фениксом Огдена Нэша, состоит, как водится у фениксов, в воспроизведении себя самого, так что подчеркивание тождества заложено уже в самом сюжете, мифологическая заданность которого играет роль могущественной силы, преодолевающей житейскую невероятность такого способа продолжения рода. Опираясь на готовую мифологему своего вечного возвращения, феникс достигает успеха в борьбе с привычным порядком вещей, которая, для стишка всего в 12 двустопных строк, длится относительно долго и приводит к победе над противостоящими факторами, представленными откладыванием множества яиц и зависимостью от пап и мам (ср. напротив, мать Башмачкина, дающую ему имя отца!). Иными словами, верность себе, своей идентичности, своей неповторимой личности, *identity, self*, представлена не как инертное и покорное судьбе возвращение на круги своя, а как целенаправленный, оригинальный, смелый, чуть ли не новаторский квест. Это «иное то же самое» остроумно воплощено в эффектном искажении ключевого финального слова: вместо фонетически и орфографически правильного *itself* стихотворение венчается нестандартной и остранинно звучащей формой *itselve*<sup>6</sup>, мотивированной на уровне рифмовки (*twelve : itselve*).

Парадоксальный мотив 'открытие известного, поиск старого, прорыв к тому же самому' лежит в основе типового сюжета, нацеленного на возвращение утраченных ценностей, документов, рукописей, художественных шедевров, восстановление памяти, воскрешение былого, розыски пропавшего без вести человека и т. п. Диалектика старого и нового, присущая таким нарративам, бывает иногда очень причудливой.

...Например (в одном фильме), юный Б., сын покойного мастера Н., берется руководить изготовлением колокола для строящейся церкви, заверив заказчиков, что Н. передал ему секретный рецепт литья. После серии неудачных попыток Б. успешно отливает колокол и лишь потом признается, что Н. унес свою тайну в могилу, так что ему, Б., пришлось полагаться на собственный талант и веру в себя.

В этой заключительной новелле «Андрея Рублева» успех героя лишь повторяет нечто заранее заданное, и это тождество явственно подчеркивается. Но оригинальность сюжета в том, что герою приходится заново открывать бессмысленно сокрытое старое. Это повторное открытие утраченного рецепта — крупный творческий подвиг, а сам рецепт — несомненно, позитивная ценность. Бориска борется против злосчастной российской судьбы, воплощенной в отказе отца поделиться с ним своим секретом. Успех дается ему не сразу, а после серии перипетий, но зритель почти до самого конца полагает его га-

рантированным благодаря воображаемой передаче секрета, тогда как в действительности вполне возможным было и поражение. Заблуждаются относительно передачи рецепта литья все остальные персонажи и зритель, а знает правду (о своем незнании) только сам Бориска, что лишь повышает его героический статус одинокого борца с судьбой.

Сходная проблематика «старого нового» может разрабатываться и в более легком жанре.

...Например, восьмидесятилетний посетитель ресторана, назовем его Д., поскольку рассказчик-антагонист иногда величает его дедушкой, настойчиво заказывает блюдо Х., а официант С. систематически отказывает ему, объясняя, что это невозможно ввиду серии последовательно приводимых причин: меню старое, в действительности Х. в ресторане не подается; баранины в этот день не подвезли, а без баранины какое же Х.?!; его хорошо делает только повар Ц., но сегодня его нет, так как у него рождает жена, он нервничает, пьет и взял отпуск, а практикант К. готовить Х. толком не умеет; наконец, Х. не на чем готовить, так как одна электроплита перегорела, а другая — для Х. не годится; и т. д. Но Д. продолжает повторять свое упрямое «Хочу Х.!»; и тогда друзья-официанты советуют С. плюнуть и принести посетителю Д. блюдо Х., что тот и делает.

В сюжете этого знаменитого в свое время рассказа Григория Горина<sup>7</sup> можно, в зависимости от того, с чьей точки зрения на него смотреть, акцентировать поражение официанта-рассказчика или победу «дедушки»-посетителя. Это аналогично выбору между точками зрения Опискина и Фалалеем, но здесь я предпочту перспективу посетителя.

В каком-то смысле консервативны оба персонажа, с той разницей, что официант отстаивает достаточно укорененные в советской системе обслуживания негативные ценности (нежелание выполнять заказ), а «дедушка» — тоже вполне традиционные и притом позитивные (то, что обозначено в меню, должно быть подано). Консервативность «дедушки» подчеркнута его возрастом, монотонным повтором его требования — в противовес разнообразию избираемых официантом мотивировок отказа, и аллитеративностью, то есть фонетическим однообразием, самой его реплики (*Хочу харчо!*; ср. внутреннюю повторяемость имени-отчества Акакия Акакиевича). Масштабы требования минимальны (это, в конце концов, заказ одного стандартного блюда), но упрямое сопротивление официанта, которое заказчику приходится преодолеть, демонстрирует трудность задачи. Противоборствующие стороны представлены конкретными персонажами (внешне вполне взаимно дружественными, как, скажем, Опискин и Фалалей), за которыми стоят соответствующие социальные факторы: нормальные

человеческие потребности/ожидания и не желающая учитывать антигуманная система. Сюжет разворачивается с множеством реальных перипетий, и надежды на получение харчо попеременно ослабевают с каждым отказом официанта и укрепляются благодаря неуклонности требований посетителя, и неожиданность развязки в том, что смягчается не герой, а, так сказать, судьба (представим себе, что на компромисс пошел бы не Хворобьев, а инстанция, посылающая сны). Добившись своего харчо, посетитель подтверждает незыблемость своей фундаментальной системы ценностей, официант же, согласившись принести харчо, как бы открывает для себя новое, состоящее, впрочем, в банальном исполнении своих обязанностей.

Особую остроту настояние на статус-кво приобретает в тех случаях, когда он сам по себе очевидным образом неудовлетворителен, но тем не менее оказывается желанным.

...Например, японский монах Д., испытывает физические неудобства и моральные страдания из-за непомерной величины своего носа. Он всячески старается придать ему более короткий вид как чисто внешними ухищрениями, так и применением тех или иных реальных средств и в конце концов подвергается унижительной операции, каковая удаётся. Он доволен, но вскоре замечает, что окружающие подсмеиваются над ним, опять теряет моральный комфорт, начинает жалеть, что укоротил свой нос, а проснувшись однажды утром, с радостью обнаруживает, что его нос вырос до прежних размеров.

Данный сюжет отличается от большинства предыдущих своей двухступенчатостью: исходная ситуация сначала в результате многократных усилий меняется на противоположную, а затем, правда без особого напряжения, как по мановению волшебной палочки, восстанавливается. Но не это отличает его от его классических прототипов, тоже двухходовых.

...Например, майор К. сначала обнаруживает, что у него пропал его любимый нос, затем долго и безуспешно пытается его себе вернуть, пока тот вдруг чудесным образом не оказывается на прежнем месте к полному удовлетворению К.

У Гоголя исходная ситуация, как и воспроизводящая ее финальная, безоговорочно позитивна, соль же «Носа» Акутагавы (1916)<sup>8</sup> именно в ее негативности: герой усиленно работает над ее изменением, но, преуспев, делает поворот на сто восемьдесят градусов и счастлив, когда получает свой гигантский нос назад. Верность былому утверждается тем красноречивее, чем оно само по себе неудобоваримее.

## 5

Во всем этом многообразном наборе сюжетов, иллюстрирующих то тщетность покушений на новое, то невольное, но покорное приятие статус-кво, а то и сознательную ему приверженность, есть соблазн усмотреть некий неизбежно российский фаталистический уклон. Но очевидно, что аналогичные примеры можно привести и на зарубежном материале (таковы, в частности, сюжеты Мольера и Акутагавы), а противоположные — на русском. Новое и старое вообще неравноправны в своих конструктивных возможностях. Старое естественно преобладает, поскольку даже радикально новое, даже в рамках современной поэтики различия (не говоря о средневековой поэтике тождества) нуждается в опоре на старое, подпитке традицией, натурализации готовыми стереотипами<sup>9</sup>. А опыт научной работы показывает, что в хорошем новаторском исследовании собственно нового бывает от силы двадцать процентов.

...Преподавая курс русской литературной теории, я всегда призывал аспирантов при изучении образцов аналитической мысли обращать внимание не только и не столько на конкретный смысл анализов, сколько на применяемый каждым теоретиком метод, тип его мышления, его конструктивный принцип. Делал я это вполне в духе того метатеоретического подхода, который диктуется задачами подобного курса и представлен, например, в известной книге Питера Стайнера [Steiner 1984]. Я развивал эту установку в течение десятилетий, но лишь в прошлом году нашел для нее счастливую, как мне кажется, формулу: надо думать о том, как сделана [статья] «Как сделана “Шинель” Гоголя» Эйхенбаума.

Некоторое время я ходил гордый этой максимой, в которой повторение эйхенбаумовского и, шире, формалистского оборота «как сделано...» применено для новых — метаформалистских — целей. Но вскоре в мою честную душу аналитика-нарцисса начали закрадываться интертекстуальные сомнения. В придуманной формуле мне стали слышаться отзвуки чего-то знакомого. Интроспекция заняла месяцы, но в конце концов принесла результаты.

Прежде всего, всплыло заглавие ценимой мною рецензии Ирины Паперно на книгу Стайнера — «Как сделан русский формализм» [Paperno 1986]. Это был, конечно, удар со стороны классика, но не смертельный. И хотя он не был и последним<sup>10</sup>, что-то от моего, только моего каламбура мне все-таки оставалось. Пока я не припомнил, что давным-давно, лет, может быть, двадцать назад, мне попала рецензия на роман Беккета «Comment c'est» (1961), вернее, на его английский перевод, «How It Is», озаглавленная «How “How It Is” Is». Название романа на русский с грехом пополам переводится — «Как оно есть», а за-

главие рецензии — увы, ибо получается неудобоваримое «Как “Как оно есть” есть». С глаголом-связкой в настоящем времени у нас проблемы. Вот если бы Беккет написал в прошедшем времени, перевод сработал бы — «Как было “Как это было”».

Так или иначе, находка американского рецензента, видимо, заседала у меня в голове и терпеливо ждала своего часа. Когда она забылась настолько, что я смог безмятежно (à la Бендер) ее апроприировать, на свет и явился мой метаэйхенбаумовский слоган. Он вполне годится, хотя нового в нем, увы, маловато, явно меньше минимальной одной пятой<sup>1</sup>. Как когда-то выразился о построенной коллегой модели языка один уважаемый матлингвист<sup>2</sup>: «Я внимательно изучил ее. Она работает. Это добротный велосипед, на котором при желании можно ездить».

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Звезда. 2013. № 12. С. 213–223.

<sup>1</sup> Например, см. <http://www.snob.ru/selected/entry/42540>.

<sup>2</sup> См. новеллу «Сказка» (1926).

<sup>3</sup> «Belle Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour» («Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза сулят мне смерть от любви»).

<sup>4</sup> *Все ухищрения и все уловки не дали ничего взамен любви... ..Сто раз я нажимал курок винтовки, а вылетали только соловьи* («То падая, то снова нарастая...», 1964).

<sup>5</sup> В стихах это выглядит так:

Deep in the study  
Of eugenics  
We find that fabled  
Fowl, the Phoenix.  
The wisest bird  
As ever was,  
Rejecting other  
Ma's and Pa's,  
It lays one egg,  
Not ten or twelve,  
And when it's hatched,  
Out pops itself.

(Ogden Nash,  
«The Phoenix», 1951)

<sup>6</sup> Форма *itself*, представленная уже у Чосера, встречается и в более поздних, в том числе официальных, текстах. Вообще, согласно «Oxford

English Dictionary» (2013), набор написаний лексемы ITSELF, накопившихся за долгую историю английского языка и, значит, бывших к услугам Огдена Нэша, впечатляет:  $(h)itsel(l)ff(f)(e)$ ,  $(h)itselue(n)$ ,  $(h)itselv(e)(n)$ ,  $(h)itsi(j)ff(f)(e)$ ,  $hitsuylf$ ,  $hyt(t)self(f)(e)$ ,  $itseluyn$  и даже *atself*.

<sup>7</sup> «Хочу харчо! (Монолог официанта)» (1968).

<sup>8</sup> См. перевод А. Стругацкого [Акутагава 1971: I, 39–46]; подсказано Дмитрием Быковым.

<sup>9</sup> Принципиальной сути взаимоотношений между старым и новым посвящен, например, рассказ американского фантаста Роберта Шекли «Необходимая вещь» («The Necessary Thing», 1955), на который мне указала Линор Горалик.

Готовясь к межпланетному путешествию, космонавты Г. и А. решают вместо двух с лишним тысяч запасных предметов взять один универсальный агрегат К., по устной команде производящий любое из этих наименований. Перед отлетом они, чтобы убедиться в эффективности К., заказывают и немедленно получают дюралевую гайку определенных размеров, фунт свежих креветок, еще кое-что и спокойно отправляются в путь. Посадка на проблемную планету Д. проходит не совсем благополучно, и для устранения поломки Г. и А. заказывают у К. соответствующую деталь. К. выдает одну, но им нужно девять одинаковых, а тиражировать К. отказывается. После ряда экспериментов космонавты догадываются, что К., подобно особо творческим людям, согласен делать только новое. Они пытаются объяснить ему прелесть повторения, но безуспешно. Некоторое время они справляются с ситуацией, слегка варьируя свои заказы, пока не исчерпывают и эту возможность. Над ними нависает гибель, но тут они соображают предложить К. сделать самого себя. Так создается второй, а затем третий К., каждый из которых по одному разу выполняет необходимые заказы. С тремя К. космонавты возвращаются на землю и решают разбогатеть путем изготовления, с помощью все новых и новых К., алмазов и других драгоценностей. Но каждый из К. отказывается производить что-либо, кроме себя самого.

Шекли находит поучительное совмещение тождества и различия: есть такое «то же самое старое», которое даже очень творческой личности кажется вечно новым, — это собственное «я».

<sup>10</sup> В печати стали появляться статьи и разделы книг под названиями «Как сделана “Шинель” Эйхенбаума», «Как сделана статья Б. Эйхенбаума» и т. п.

<sup>11</sup> Уже после журнальной публикации настоящей статьи выяснилось, что дело полнейший швах. В блоге <http://9in-10in.livejournal.com/103124.html#comments> было указано на заголовок первого же раздела статьи В. Линецкого «Как сделана “Как сделана «Шинель» Гоголя»» [Линецкий 1993]!

<sup>12</sup> А. В. Гладкий.



## IL CATALOGO È QUESTO... (К поэтике списков)

### I

1. Поводом для настоящей работы стал разговор о списке вещей, которые герою аксеновского «Острова Крым» (1979)<sup>1</sup> Андрею Лучникову следовало бы захватить из-за границы в Москву конца 1970-х гг. При обсуждении романа на «Игре в бисер с Игорем Волгиным»<sup>2</sup> литераторы — младшие современники Аксенова — с удовольствием цитировали этот каталог советского дефицита, врезавшийся в память при первом же, неподцензурном чтении тридцать с лишним лет назад, ибо он выразил, по удачному выражению А. С. Макарова, типичную для нескольких послесталинских поколений «потребительскую злую тоску, перераставшую в экзистенциальную». Я тоже помнил этот список, но впечатлен им был не так сильно, как другие участники. Видимо, я недостаточно люблю вещи (что отчасти дисквалифицирует меня как аксеноведа). Но теперь, вчитавшись задним числом — и в свете интереснейшей недавней статьи о поэтике каталогов<sup>3</sup>, — задумался, что же это за список с литературной точки зрения.

Список, действительно, длинный (1588 печатных знаков с пробелами, 198 слов, 74 позиции), но все-таки не на «пару страниц», как это показалось ведущему, а максимум на полстраницы. Вот он целиком (сохраняю орфографию оригинала):

Не купил: двойных бритвенных лезвий, цветной пленки для мини-фото, кубиков со вспышками, джазовых пластинок, пены для бритья, длинных носков, джинсов — о, Боже! — вечное советское заклятье — джинсы! — маек с надписями, беговых туфель, женских сапог, горных лыж, слуховых аппаратов, «водолазок», лифчиков с трусиками, шерстяных колготок, костяных шпилек, свитеров из ангоры и кашмира, таблеток алка зельцер, переходников для магнитофонов, бумажных салфеток, талька для припудривания укромных местечек, липкой ленты «скоч», да и виски «скоч», тоника, джина, вермута,

чернил для ручек «паркер» и «монблан», кожаных курток, кассет для диктофонов, шерстяного белья, дубленок, зимних ботинок, зонтиков с кнопками, перчаток, сухих специй, кухонных календарей, тампекса для менструаций, фломастеров, цветных ниток, губной помады, аппаратов hi-fi, лака для ногтей и смывки, смывки для лака — ведь сколько уже подчеркивалось насчет смывки! — обруча для волос, противозачаточных пилюль и детского питания, презервативов и сосок для грудных, тройной вакцины для собаки, противоблошиного ошейника, газовых пистолетов, игры «Монополь», выключателей с реостатами, кофемолок, кофеварок, задымленных очков, настенных открывалок для консервов, цветных пленок на стол, фотоаппаратов «поляроид», огнетушителей для машины, кассетника для машины, насадки STR для моторного масла, газовых баллонов для зажигалок и самих зажигалок с пьезокристаллом, клеенки для ванны — с колечками! — часов «кварц», галогенных фар, вязаных галстуков, журналов «Vogue», «Playboy», «Downbeat», замши, замши и чего-нибудь из жратвы...

[Аксенов 1981: 99–100]

Список любопытный для историка (хотя и откровенно гиперболический, — сколько нужно было бы чемоданов, чтобы все это увезти?!), но сам по себе скучноватый, его трудно дочитать до конца (взявшийся было озвучить его Волгин вскоре оборвал цитату неизбежным *и так далее*). Это, впрочем, ничего плохого о списке еще не говорит. Родоначалник всех таких каталогов — перечень греческих кораблей в Песни II «Илиады» — много длиннее и тоже читается с трудом, Мандельштам признавался, что дошел только до его середины. Разумеется, это можно списать на игру с дантовской *серединой* жизни и на то, что читал он на древнегреческом, каковой труден вообще, у Гомера особенно, а тем более для Мандельштама, курса в итоге не закончившего<sup>4</sup>. Но спору нет, перечень утомительный, почти 300 строк гекзаметра. С него мы и начнем наше знакомство с подобными каталогами.

2. Гомеровский перечень, собственно, не просто список, а список списков. И не столько списков кораблей, каковые по отдельности как раз не идентифицируются, а лишь подсчитываются, сколько поименных списков военачальников и стоящих за ними областей, городов и весей Греции, а также предводительствуемых ими безымянных воинов, численность которых подсказывается числом привезших их кораблей. Вот, с сокращениями, первый из них:

Рать беотийских мужей предводили на бой воеводы:  
Арксилай и Леит, Пенелей, Профоенор и Клоний.

Рать от племен, обитавших в **Гирии**, в камнистой **Авлиде**,  
**Схен** населявших, **Скол**, **Этеон** лесисто-холмистый;  
**Феспии**, **Греи** мужей и широких полей **Микалесса**;  
Окрест **Илезия** живших и **Гармы** и окрест **Эритры**;  
Всех обитателей **Гил**, **Элеон**, **Петеон** населявших <...>  
С ними неслось **пятьдесят кораблей**, и на каждом из оных  
**По сту и двадцать** воинственных, юных беотян сидело.

(ст. 494–510; здесь и далее перевод Н. И. Гнедича)

Таких региональных списков — разной длины, с разным количеством кораблей (от — в двух случаях — трех судов до — максимум — целой сотни, приведенной Агамемноном) и топонимов в каждом, — Гомер приводит три десятка<sup>3</sup>, и за ними вскоре следуют полтора десятка более кратких описаний дружин, противостоявших ахейцам (ст. 816–877), начиная с предводительствуемой Гектором столичной, собственно троянской (ст. 816–818).

Вопрос о читабельности гомеровского каталога дебатруется начиная с Аристотеля. К его композиционным достоинствам относят, в частности (см.: *Crossett 1969; Minchin 1996*):

- необходимую экспозицию обеих армий, предвещающую начало боевых действий;
- эффектную перебивку повествования (ретардацию);
- контраст между разладом в стане ахейцев и строгим порядком перечня;
- предпосланную перечню серию из 6 динамичных метафор, изображающих передвижения ахейцев по принципу панорамного укрупнения кадра (далекий горный пожар — стаи птиц — листья и цветы — рой мух — козопасы и их стада — бык-Агамемнон, подобный богам; ст. 455–483);
- фабульные эпизоды в тексте некоторых региональных описаний;
- наконец, обилие, в составе этих подсписков (и в троянском перечне), прямых и косвенных отсылок к центральному сюжетному конфликту поэмы — ссоре между Ахиллом и Агамемноном.

Все это не отменяет, однако, главного структурного упрека: каталог остается длинной порцией (точнее, двумя — ахейской и троянской) статичного материала, не развернутого в сюжетное повествование, в отличие от прославленной Лессингом нарративизации щита Ахилла, живописный репертуар которого дан не перечнем, а историей его изготовления Гефестом (Песнь XVII, ст. 478–606). Вопреки впечатлению динамики, создаваемому мандельштамовскими строками:

Сей длинный выводок, сей **поезд журавлиный**,  
 Что над Элладою **когда-то поднялся**,

Как **журавлиный клин в чужие рубежи** —  
 На головах царей божественная пена —  
**Куда плывете вы?** <...>

И море, и Гомер — все **движется любовью** <...>,

у Гомера корабли не летят и не плывут, а просто перечисляются как уже прибывшие<sup>6</sup>.

3. Еще один ранний пример работы с каталогами — и корабельным топосом! — являет знаменитый «Плач о Тире» в главе 27-й библейской «Книги пророка Иезекииля». Датированный VI в. до н. э., он всего на пару веков моложе гомеровских поэм.

Плач открывается высокой (само)оценкой Тира, на какое-то время вполне обоснованной:

...Тир! ты говоришь: «[Я] совершенство красоты!» Пределы твои в сердце морей; строители твои усовершили красоту твою: из **Сенирских кипарисов** устроили все **помосты** твои; брали с **Ливана кедр**, чтобы сделать на тебе **мачты**; из **дубов Васанских** делали **весла** твои; **скамьи** твои делали из **букового** дерева, с **оправой** из **слоновой кости** с **островов Киттимских**; узорчатые **полотна** из **Египта** употреблялись на **паруса** твои и служили **флагом**; голубого и пурпурового цвета **ткани** с островов **Елисы** были **покрывалом** твоим (Иез. 27: 3–7).

Начальная серия похвал строится одновременно и как метафора — развернутое сравнение Тира (морской державы) с кораблем и его компонентами, и как метонимия — сумма мореходных реалий (*помость, паруса, флаги...*). А в каталогическом плане этот двойственный образ даже трехслоен — сплетен из списков топонимов (*Ливан, Киттим [= Кипр], Египет...*), материалов (*кипарисы, дубы, слоновою кость...*) и артефактов (*весла, скамьи, покрывало...*).

Далее Тир-корабль наполняется реальным обслуживающим персоналом, который осмысливается и символически:

Жители **Сидона** и **Арвада** были у тебя **гребцами**; свои **знатоки** были у тебя, **Тир** <...> **кормчими**. Старшие из **Гевала** <...> были у тебя, чтобы **заделывать пробоины** твои <...> Всякие морские **ко-**

**рабли и корабельщики** их находились у тебя для производства **торговли** твоей (Иез. 27: 8–9).

Затем корабельная метафора уходит в подтекст (хотя морской колорит, конечно, присутствует в рассказе о торговых успехах Тира) и следует длиннейший, опять-таки многослойный (с топонимами, названиями материалов, товаров и т. д.) перечень военных и торговых вассалов/партнеров Тира, обеспечивающих его величие:

**Перс** и **Лидиянин** и **Ливиец** находились в **войске** твоём и были у тебя **ратниками** <...> они придавали тебе величие. **Сыны Арвада** <...> стояли кругом на **стенах** твоих, и **Гамадимы** были на **башнях** твоих <...>; они довершали красу твою.

**Фарсис**, торговец твой <...> платил за **товары** твои **серебром**, **железом**, **свинцом** и **оловом**. **Иаван**, **Фувал** и **Мешех** торговали с тобою <...> Из дома **Фогарма** за **товары** твои доставляли тебе **лошадей** и **строевых коней**, и **лошаков** (Иез. 27: 10–14; аналогичные стихи 15–24 опускаю. — А. Ж.).

В кульминации корабельная метафора возвращается, чтобы мотивировать долгожданный катастрофический поворот, за которым следует картина падения Тира:

**Фарсисские корабли** были твоими **караванами** <...> и ты сделался **богатым** и **весьма славным среди морей**. **Гребцы** твои завели тебя в **большие воды**; восточный ветер **разбил тебя среди морей**. **Богатство** твое и **товары** твои, все **склады** твои, **корабельщики** твои и **кормчие** твои, **заделывавшие пробоины** твои и **распорядившиеся торговлею** твоею, и все **ратники** твои <...> и все **множество народа** в тебе, в день падения твоего упадет в сердце морей. От вопля **кормчих** твоих содрогнутся окрестности. И с **кораблей** своих сойдут все **гребцы**, **корабельщики**, все **кормчие** моря <...> и **зарыдают** о тебе громким голосом и горько **застенают** <...> и **остригут** по тебе **волосы** догола, и **опояшутся вретницами** <...> и так **зарыдают** о тебе: «<...> [Т]ы разбит морями в пучине вод <...> и не будет тебя во веки» (Иез. 27: 25–36).

Здесь конспективными списками дважды проходят знакомые воплощения величия Тира (*богатства, товары, склады; корабельщики, кормчие, ратники...; гребцы, корабельщики, кормчие...*), венчаемые перечислением форм их скорби (*зарыдают, застенают, остригут волосы, опояшутся вретницами...*).

В целом совмещение полноценной фабульной схемы (взлет — падение) со сложной игрой тропов и прямых смыслов и с обилием пере-

плетающихся списков делает «Плач» Иезекииля ярким образцом художественной разработки списка<sup>7</sup>.

4. Разумеется, литературная ценность каталогов не сводится к их повествовательной динамичности. Интерполяция в художественное произведение каталога — частный случай монтажной операции «Интертекст», предполагающей взаимодействие основного текста с неким «посторонним», исходно не всегда даже текстовым, готовым предметом: цитатой из классики, живописным полотном (экфрасис), философской парадигмой, фрагментом нон-фикшн<sup>8</sup>. Механизм подобной трансплантации включает веер возможностей: простое копирование вставного куска, его разнообразную адаптацию к окружению (в частности текстуализацию), радикальное переформатирование... Литературная апроприация каталога — очевидного текст-объекта, но иной дискурсивной природы — создает напряжение между верностью (наивной или нарочитой) наличным параметрам этого образчика деловой прозы и их целенаправленным преобразованием. Структурными доминантами литературных перечней являются их длина, упорядоченность и однородность. Они охотно наследуются у каталогического формата ради создания семантического ореола памяти и подлинности, но могут нуждаться в беллетристической «доводке».

На **память** работает сам принцип инвентаризации, по возможности исчерпывающей (чем длиннее список, тем внушительнее), и, конечно, собственная значительность единиц хранения. Идея памяти задана также хронологической дистанцией в несколько веков между Троянской войной и ее эпическим отображением, а внутри самой поэмы — интервалом между прибытием кораблей под Троию и моментом перечисления кораблей в Песни II девять лет спустя. В дальнейшем бытовании «Илиады» как уходящего во все более седую древность эпоса, изучаемого греками классической эпохи, а затем носителями позднейших культур, ностальгическая нота звучала с нарастающей остротой.

Исходная **упорядоченность** каталогов выигрышна для стихотворных текстов, так как естественно укладывается в их сукцессивный (по Тынянову) формат, заодно помогая и мнемонике. А в повествовательных жанрах разрабатывается богатая техника нарративизации списков. Следует добавить, что в текстах, предполагающих устное исполнение, каковым — в отличие последующей письменной литературы — была «Илиада», мнемонический аспект каталогов играет совершенно особую роль. Ввиду принципиально нарративной (а не списочной) организации человеческой памяти, а также меньшей избыточности (= большей непредсказуемости) списков их запоминание

и эффективное воспроизведение на порядок труднее овладения сюжетным материалом. Это придает каталогическим пассажирам характер **ударных номеров**, требующих от исполнителя применения специальных мнемонических приемов, которые вносят в построение дополнительные — художественные — элементы упорядоченности, будь то смысловой, фабульной, пространственной, фонетической (см.: *Minchin 1996*).

Аурой **подлинности** каталоги обязаны все той же перечислительности, как бы не претендующей на смелые утверждения или фабульный интерес, а обеспечивающей лишь добросовестную инвентаризацию реальности<sup>9</sup>. Но эта черта находится в потенциальном противоречии с желанной занимательностью литературного текста — противоречии, разнообразные художественные решения которого образуют интереснейший аспект каталогического топоса. Так, гомеровскому перечню особую авторитетность придает предваряющее его риторическое обращение поэта к Музам, которые призываются обеспечить божественную полноту информации (Песнь II, ст. 484–492):

Ныне **поведайте**, Музы, живущие в сених Олимпа:  
Вы, **божества**, — вездесущи и **знаете** все в поднебесной;  
Мы ничего **не знаем**, молву мы единую слышим:  
Вы мне **поведайте**, кто и вожди, и владыки данаев;  
Всех же бойцов рядовых **не могу ни назвать, ни исчислить**,  
Если бы десять имел языков я и десять гортаней.  
Если б имел неслабеющий голос и медные перси;  
Разве, небесные Музы, Кронида великого дочери,  
Вы **бы напомнили** всех, приходивших под Троя ахеян<sup>10</sup>.

Но оборотной стороной установок на память и подлинность является, как было сказано, стремление к занимательности, вымыслу, виртуальности. Так, в каталоге рек в одной из книг «Махабхараты»

перечислены как реки реальные, существующие до сих пор, так и реки вполне мифические, имена которых были придуманы, может быть, лишь для данного перечня, чтобы сделать его достаточно длинным и звучным.

[*Серебряный 2008*: 309]

В свою очередь, **однородность** и, значит, исходная равноправность перечисляемых единиц находится в потенциальном конфликте с иерархической сверхзадачей литературного каталога — промотированием его «спонсора». Возможны разные градации устремленности к центру. Так, все перечисляемые Гомером ахейские корабли и их эки-

пажи, конечно, нацелены на победу над Троей, но их перечень в целом скорее экстенсивен; напротив, «Плач» Иезекииля в каждой точке служит сначала констатации величия Тира, а затем пророчеству о его гибели.

Предельный случай вертикальности — конструкции, где перечисляемые единицы не просто подчинены чему-то главному (в качестве его собственности, орудий, слуг или иных атрибутов), а являются его **неотчуждаемыми свойствами**, ипостасями, именами. Таковы во многих религиях многочисленные имена богов (и особенно — единого бога монотеистов)<sup>11</sup>, а в монархических государствах — титулы верховных правителей. Приведу краткий вариант титулатуры последнего российского императора (полный — вчетверо длиннее) и титул египетского фараона Тутанхамона, состоявший, как полагалось, из пяти тронных имен:

Император и Самодержец Всероссийский, Московский, Киевский, Владимирский, Новгородский, Царь Казанский, Царь Астраханский, Царь Польский, Царь Сибирский, Царь Херсониса Таврического, Царь Грузинский, Великий Князь Финляндский и прочая, и прочая, и прочая.

Первое имя Гора — Могучий бык, совершенный в своем воплощении. Второе имя Небти — Движущая сила Закона, умиротворяющего обе страны, угодная всем богам. Золотое имя Гора — Дающий знаки, примиряющий богов. Тронное имя — Царь Верхнего и Нижнего Египта, Проявление бога Ра. Личное имя — Сын Ра, Живой образ Амона, правитель Верхнего Египта и Гелиополиса.

Принято различать **собственно списки** и более распространенные, так сказать, **аннотированные** каталоги [Minchin 1996: 4; Shvabrin 2011: 10]. Важно также отделить **собственно перечни** от остальных перечислительных конструкций, широко применяемых в поэзии и прозе. Для «настоящих» литературных каталогов характерны: четкая установка на исчислимость, исчерпание всего набора; присутствие числительных и имен собственных; упоминание о письменной или иной фиксации списка; подчеркивание его вербальности, роли как «текста в тексте»; его диалогическая подача, подчеркивающая его статус социального документа. Тем самым исключаются многие длинные перечисления, частые у Пушкина, Пастернака, Бродского и многих других поэтов<sup>12</sup>.

Рассматривая представительные образцы литературных каталогов, мы будем обращать внимание на **парадоксальную перенастройку** их основных параметров — на то, как перечислительность мутирует



ет в занимательный нарратив, документальность приобретает черты виртуальности и вымысла, горизонталь вертикализуется, а чистая информативность текстуализуется, так что деловая идентификация лиц и предметов оборачивается коллекцией экзотических наименований.

## II

1. Среди русских классиков сознательной ориентацией на Гомера известен Гоголь. «Тарас Бульба» (1835, 1842), его попытка национального эпоса, изобилует списочными фрагментами:

- в конце гл. II Тарас и его сыновья здороваются по очереди с прибывшими на раду знакомыми казацкими старшинами и узнают от них о героической смерти некоторых других, чем отчасти нарративизируется список из 6 живых (семи, если считать приветствуемого ими Тараса) и 3 или 4 покойных казаков; мотив встречи и, особенно, смерти (проводимый в два приема: вопрос — ответ) работает и на тему ностальгической памяти;

- в гл. III сцена выбора кошевого атамана строится как постепенно развертывающийся перебор 4 поименованных кандидатур;

- в гл. VIII на очередной раде решается, кто останется, чтобы с Тарасом во главе идти против поляков, а кто погонится за татарами, и войско делится примерно пополам, причем сначала называются 6 топонимов — куренных отрядов, остающихся с Остапом, затем перечисляются поименно пятеро видных казаков, решивших гнаться за татарами, и трое их куренных атаманов, а потом 6 куренных атаманов и 14 других видных казаков, остающихся с Тарасом;

- в гл. IX в картине боя поочередно описываются действия поименно называемых казаков, начиная с их куренного атамана, за чем следует длиннейшее, на полторы страницы, восторженное описание серии былых и теперешних подвигов 7-го, вплоть до его героической гибели;

- в конце гл. IX к Тарасу по очереди подъезжают 3 именуемых казака с известиями об усилении польского войска, причем третий перечисляет имена трех павших в бою.

Все эти эпизоды до известной степени динамизированы повествованием, а их мемориальная ценность усилена несколько раз проходящим мотивом **гибели в бою**.

2. Те же мотивы, но в радикально сниженном, ироническом повороте, пронизывают реестровые пассажи «Мертвых душ», которые

подсказываются темой скупки умерших крестьян, но появляются отнюдь не во всех соответствующих главах:

- в гл. II Чичиков велит маниловскому приказчику составить список покойных крестьян (*Ты, пожалуйста, их перечти и сделай подробный реестрик всех поименно*), но в тексте не фигурируют ни сам список, ни число душ, ни какие-либо из них персонально;
- в гл. III *списочек* из 18 мертвых крестьян Коробочки составляется, но непосредственно упоминается только один безымянный кузнец и один покойник, поразивший Чичикова своей фамилией (*Неуважай-Корыто*);
- в гл. IV сделка проваливается и до перечня мертвых душ дело не доходит, но находится место для контрсписка из 5 наименований — товаров, которые Ноздрев поочередно пытается продать Чичикову (это *жеребец, он же серый конь, каурая кобыла, собаки, шарманка, бричка*);
- в гл. V каталогизация наконец вступает в полные права, и ее мы далее рассмотрим подробно;
- в гл. VI возникают даже два плюшкинских списка, сначала мертвых, а потом отдельно беглых душ, оба раза с постепенным уточнением числа (80 → 120 *с лишком*; 70 → 78), причем упоминаются и некоторые имена, и фамилии (4 мертвых); Чичиков задним числом насчитывает *двести с лишком человек*;
- в гл. VII, переписывая крепости на следующее утро, Чичиков радуется, *что у него теперь без малого четыреста душ*, и мысленно останавливается поименно на 16 наиболее колоритных фигурах (считая несколько посторонних лиц, вовлекаемых в описание), в том числе на знаменитой *Елизаветь Воробей*, обманом вставленной Собакевичем, хотя Чичиков от покупки женских душ наотрез отказался; из них 5 еще раз проходят в последующих обменах репликами с Собакевичем в казенной палате;
- собственно, своего рода список образуют и основные деловые партнеры Чичикова (= символически мертвые души): Манилов, Коробочка, Ноздрев, Собакевич и Плюшкин, постоянно перечисляемые на страницах первого тома;
- еще один счетоводческий аспект этих эпизодов, — цены, запрашиваемые за товар некоторыми из помещиков (Коробочкой, Собакевичем, Плюшкиным) и торговля вокруг них, что приводит к дальнейшему перенасыщению текста числительными.

Особую квазигомеровскую остроту всей этой работе со списками придает, конечно, тот факт, что это **списки покойников**: под знаком иронии (в противовес героике аналогичных мест «Тараса Бульбы») берется ностальгическая нота памяти о мертвых. На полную громкость она звучит в гл. V, где Собакевич, чтобы нагнать цену своим мертвым

крестьянам, всячески расхваливает их достоинства. Доходит дело и до обнажения каталогического мотива — написания и предъявления физического списка и замечаний о его текстуальных особенностях.

— Вот, например, каретник **Михеев!** ведь больше никаких экипажей и не делал, как только рессорные <...> [П]рочность такая, сам и обобьет, и лаком покроет!

Чичиков открыл рот, с тем чтобы заметить, что Михеева, однако же, давно нет на свете; но Собакевич вошел, как говорится, в самую силу речи <...>

— А **Пробка Степан**, плотник? я голову прозакладую, если вы где сыщете такого мужика <...> Служи он в гвардии, ему бы Бог знает что дали, трех аршин с вершком ростом! <...>

— **Милушкин**, кирпичник! мог поставить печь в каком угодно доме. **Максим Телятников**, сапожник: что шилом кольнет, то и сапоги, что сапоги, то и спасибо <...> А **Еремей Сорокоплёхин!** да этот мужик один станет за всех <...> одного оброку приносил по пятисот рублей <...>

— Но позвольте <...> зачем вы исчисляете все их качества, ведь в них толку теперь нет никакого, ведь это всё народ мертвый <...>

— Да, конечно, мертвые <...> Впрочем, и то сказать: что из этих людей, которые числятся теперь живущими? Что это за люди? мухи, а не люди <...>

Чичиков попросил **списочка крестьян**. Собакевич <...> тут же, подошед к бюро, собственноручно принялся **выписывать** всех не только **поименно**, но даже с означением похвальных качеств <...>

[Чичиков] пробежал <...> глазами и подивился аккуратности и точности: не только было обстоятельно **прописано** ремесло, звание, лета и семейное состояние, но даже **на полях** находились особенные **отметки** насчет поведения, трезвости, — словом, любо было глядеть.

Преппирательства по поводу профессиональной ценности покойных крестьян и перипетии переговоров об их стоимости превращают список в увлекательную комическую сцену, — опять-таки в отличие от более статичных списочных эпизодов «Тараса Бульбы».

### III

1. Наряду с гомеровскими поэмами Гоголь вдохновлялся «Божественной комедией» Данте, программная трехчастность которой отразилась на замысле «Мертвых душ». Подражал он и ее нарративному

плану, представляющему своего рода драматизацию **каталога грешников**, интервьюируемых Данте в ходе путешествия по загробному миру под руководством Вергилия. Во многом сходным образом в I томе гоголевской поэмы Чичиков объезжает помещиков и обходит должностных лиц энской губернии, давая каждому возможность колоритно развернуться во взаимодействии с ним<sup>13</sup>.

К Данте мы и обратимся за следующим примером. В Песни V «Ада» знаменитому рассказу Франчески да Римини о ее роковой страсти к Паоло Малатесте предпослан беглый обзор **галереи легендарных грешников** той же категории, завершаемый замечанием Вергилия о бесчисленности таких теней.

И я узнал, что это **круг мучений**  
**Для тех, кого земная плоть звала,**  
**Кто предал разум власти вожделений**  
 <...>

Как **журавлиный клин** летит на юг<sup>14</sup>  
 С унылой песнью в высоте надгорной,  
 Так предо мной, стеная, несяя круг

Теней, гонимых вьюгой необорной,  
 И я сказал: «Учитель, кто они,  
 Которых так терзает воздух черный?»

Он отвечал: «**Вот первая, взгляни:**  
 Ее державе многие языки  
 В минувшие покорствовали дни.

Она вдалась в такой разврат великий,  
 Что вольность всем была разрешена,  
 Дабы народ не осуждал владыки.

**То** Нинова венчанная жена,  
**Семирамида**, древняя царица;  
 Ее земля Султану отдана.

**Вот** нежной страсти горестная жрица,  
 Которой прах Сихея оскорблен [= **Дидона**];  
**Вот** **Клеопатра**, грешная блудница.

**А там Елена**, тягостных времен  
 Виновница; **Ахилл**, гроза сражений,  
 Который был любовью побежден;

**Парис, Тристан». Бесчисленные тени**

Он назвал мне и указал рукой,  
Погубленные жаждой наслаждений.

**Вняв имена прославленных молвой**

**Воителей и жен** из уст поэта,  
Я смутен стал, и дух затмился мой.

(V, 37–72; перевод М. Л. Лозинского)

Нарративизация обеспечивается на микроуровне краткими историями персонажей, а на макроуровне — вовлечением в сюжет Данте и его Учителя. Авторитетность и подлинность гарантируются мифологическим, а иногда и документальным статусом персонажей и менторским — Вергилия. Тему памяти/виртуальности, одновременно нравоучительной и горестно прочувствуемой, несет, как всегда, принадлежность героев к миру теней, представленная здесь особенно наглядно. Центрированность списка обеспечивается четко прописываемой точкой зрения рассказчика и его гида Вергилия.

Вперемешку с мужчинами в списке фигурируют и даже преобладают женщины — в отличие от гомеровского перечня, где внимание сосредоточено на войнах, и от реестров в обоих гоголевских текстах, «Тарасе Бульбе» и «Мертвых душах», где женщинам тоже нет места (отчего столь гротескным диссонансом звучит имя Елизавет(ы) Воробей).

2. Своеобразной вариацией на повествовательную организацию «Ада» является гл. 23 «Мастера и Маргариты», «Великий бал у Сатаны», где Маргарита, подобно Данте, встречается с призраками знаменитых преступников. Их оживающий в повествовании список состоит из полутора десятков персонально именуемых персонажей и такого же числа обобщенных преступных типов, и Маргарита, руководствуясь комментариями Коровьева-Вергилия, с той или иной степенью вовлеченности, а иногда и самоотожествления, реагирует на описание их преступлений.

— **Первые!** — воскликнул Коровьев, — **господин Жак с супругой.** — Рекомендую вам, королева <...> Убеденный фальшивомонетчик, государственный изменник, но очень недурной алхимик <...> отравил королевскую любовницу <...>

**Побледневшая Маргарита, раскрыв рот,** глядела <...>

— **Граф Роберт,** — шепнул Маргарите Коровьев <...> — **Обратите внимание, как смешно,** королева — обратный случай: этот был любовником королевы и отравил свою жену <...>.

— Очаровательнейшая <...> **госпожа Тофана**, была чрезвычайно популярна среди молодых очаровательных неаполитанок <...> в особенности среди тех, которым надоели их мужья. Ведь бывает же так, королева, чтобы надоел муж.

— Да, — **глухо ответила** Маргарита <...>

— **А вот это** — скучная женщина <...> — обожает балы, все мечтает пожаловаться на свой платок <...>

— Какой платок? — спросила Маргарита <...>

— С синей каемочкой платок <...> [X]озяин как-то ее назвал в кладовую, а через девять месяцев она родила мальчика, унесла его в лес и засунула ему в рот платок, а потом закопала мальчика в земле <...>

— Меня зовут **Фрида**, о королева!

— Так вы напейтесь сегодня пьяной, Фрида, и ни о чем не думайте, — сказала Маргарита <...>

— **Маркиза**, — бормотал Коровьев, — отравила отца, двух братьев и двух сестер из-за наследства! <...> **Госпожа Минкина** <...> Немного нервозна. Зачем же было жечь горничной лицо щипцами для завивки! Конечно, при этих условиях зарежут! Королева, **секунду внимания: император Рудольф**, чародей и алхимик. **Еще алхимик** — повешен. Ах, **вот и она!** Ах, какой чудесный публичный дом был у нее в Страсбурге! <...> **Московская портниха** <...> держала ателье и придумала **страшно смешную** штуку: провертела две круглые дырочки в стене <...> Этот **двадцатилетний мальчуган** с детства отличался странными фантазиями, мечтатель и чудак. Его полюбила одна девушка, а он взял и продал ее в публичный дом <...>

Ни **Гай Кесарь Калигула**, ни **Мессалина** уже не заинтересовали Маргариту, как не заинтересовал ни один из **королей, герцогов, кавалеров, самоубийц, отравительниц, висельников и сводниц, тюремщиков и шулеров, палачей, доносчиков, изменников, безумцев, сыщиков, растлителей**. Все их имена спутались в голове, лица слепились в одну громадную лепешку, и только одно **сидело мучительно в памяти** лицо, окаймленное действительно огненной бордой, лицо **Малюты Скуратова**.

Отметим, что явление очередных персонажей по-дантовски анонсируется соответствующими речевыми формулами, ср.:

*Вот первая, взгляни... То... Вот... Вот... А там... (Данте);*

*Первые... Обратите внимание... Секунду внимания... А вот это...  
Еще... Ах, вот и она... Этот... (Булгаков).*

В плане семантического ореола установка на сопереживание/ностальгию характерным образом перемежается, а то и полностью сме-

няется иронией. Бесспорным постоянным центром всей композиции является, конечно, Маргарита.

3. Ослабленный вариант подобного обзора можно видеть в сатирических — как правило, вымышленных — **каталогах представителей** того или иного **социального круга**. Ср. в «Евгении Онегине» (5, XXVI) перечень шести фамилий гостей на именинах Татьяны, лишь слегка нарративизированный единственным на всю строфу глаголом *Приехал*:

С своей супругою дородной  
 Приехал толстый **Пустяков**;  
**Гвоздин**, хозяин превосходный,  
 Владелец нищих мужиков;  
**Скотинины**, чета седая,  
 С детьми всех возрастов, считая  
 От тридцати до двух годов;  
 Уездный франтик **Петушков**,  
 Мой брат двоюродный, **Буянов**,  
 В пуху, в картузе с козырьком  
 (Как вам, конечно, он знаком),  
 И отставной советник **Флянов**,  
 Тяжелый сплетник, старый плут,  
 Обжора, взяточник и шут.

Аналогичный список гостей проходит и в 8, XXIV–XXVI:

Тут был, однако, цвет столицы  
 <...>  
 Необходимые **глупцы**;  
 Тут были **дамы пожилые**  
 В чепцах и розах, с виду злые;  
 Тут было **несколько девиц**,  
 Не улыбающихся лиц;  
 Тут был **посланник**, говоривший  
 О государственных делах;  
 Тут был в душистых сединах  
**Старик**, по-старому шутивший  
 <...>  
 Тут был на эпиграммы падкий  
 На все **сердитый господин** <...>  
 Тут был **Проласов**, заслуживший

Известность низостью души <...>  
 В дверях другой **диктатор бальный**  
 Стоял картинкою журнальной <...>,  
 И **путешественник** залётный,  
 Перекрахмаленный нахал <...>

Здесь, фигурируют, напротив, почти исключительно обобщенные типы, — примечательная черта некоторых списков, к которой мы еще будем возвращаться<sup>15</sup>. В прозе на подобном типовом обзоре строится вступительная панорама «Невского проспекта» Гоголя и многие ей подобные, в частности в романах Ильфа и Петрова об Остапе Бендере. Характерное для каталогов напряжение между реальностью и виртуальностью создается тут именно правдоподобностью этих вымыслов.

4. Соотношение разного рода собственных имен и нарицательных типов в сатирических пассажах, в частности у Пушкина, пробегает целую гамму вариаций. Начать с того, что в прижизненных изданиях «Онегина» вместо *Проласов* в 8, XXVI: 1, стояли три звездочки, которые лишь много позднее были заменены (Б. В. Томашевским) на почерпнутую из черновиков конкретную фамилию [*Шапир* 2009: 285–288]. Шапир показал также, что в списках провинциальных гостей Пушкин дает «говорящие» фамилии (как в 5, XXVI), в списках московских гостей — имена-отчества (*Все белится Лукерья Львовна, Все то же лжет Любовь Петровна...* и т. д.; 7, XLV), а в списках петербургских гостей — типы (как в 8, XXIV), и, следовательно, текстологическая инновация Томашевского не просто произвольна, но и противоречит пушкинской поэтике.

Описанием безымянных типов или использованием вымышленных фамилий/имен-отчеств выбор сатирика, естественно, не ограничивается, тем более в откровенных эпиграммах, например в хрестоматийной пушкинской 1815 г.:

**Угрюмых тройка** есть певцов —  
**Шихматов, Шаховской, Шишков,**  
 Уму есть **тройка** супостатов —  
**Шишков наш, Шаховской, Шихматов,**  
 Но кто глупей из **тройки** злой?  
**Шишков, Шихматов, Шаховской!**

Сочетание эпиграмматичности и списочности дает тройное проведение невымышленного<sup>16</sup> тройственного перечня, с перестановками и троекратным упоминанием числового слова *тройка*. Тем самым



иронически обыгрывается мнемоническая установка каталогов и гарантируется забываемость издательского перечня.

На противоположном полюсе находятся эпиграммы, где конкретные имена заменяются звездочками, но прочитываются более или менее прозрачно, то есть строятся по интерактивному принципу загадки, педалирующему текстуальную сторону дела. Таким было, например, «Собрание насекомых» (1830), опять-таки публиковавшееся Пушкиным с

астерисками, число которых соответствует числу слогов:

Вот \*\* — божия коровка,  
 Вот \*\*\*\* — злой паук,  
 Вот и \*\* — российский жук,  
 Вот \*\* — черная мурашка,  
 Вот \*\* — мелкая букашка и т. д.

<...> [3]звездочки суть воплощенная неоднозначность: читателю приходится угадывать, кто есть кто, подставляя вместо астерисков разные имена.

([Пильщиков 2007: 73]; в позднейших изданиях это соответственно *Глинка, Каченовский, Свиньин, Олин, Раич*)

Отмечу, кстати, овеществление каталога — в виде энтомологической коллекции:

Мое собранье насекомых  
 <...>  
 Опрятно за стеклом и в рамках.  
 Они, пронзенные насквозь,  
 Рядком торчат на эпиграммах.

## IV

1. Следующим мы рассмотрим преимущественно **женский список**, на этот раз из лирического стихотворения — «Баллады о дамах былых времен» Франсуа Вийона (ок. 1460)<sup>17</sup>. «Баллада» неоднократно переводилась на русский язык, но ни один из переводов не отдает должного ее каталогическим достоинствам: имена дам переставляются, опускаются, добавляются переводчиком от себя, так что общее их число никогда не соответствует вийоновскому<sup>18</sup>. Приведу довольно близкий к оригиналу перевод Брюсова, с добавлением в него

строчки из версии Ф. Мендельсона, восполняющей одно отсутствующее имя.

Скажите, где, в стране ль теней,  
 Дочь Рима, **Флора**, перл бесценный?  
**Архиппа** где? **Таида** с ней,  
 Сестра-подруга незабвенной?  
 Где **Эхо**, чей ответ мгновенный  
 Живил, когда-то, тихий брег,  
 С ее красотою несравненной?  
 Увы, где прошлогодний снег?

Где **Элоиза**, всех мудрей,  
 Та, за кого был дерзновенный  
**Пьер Абеляр** лишен страстей  
 И сам ушел в приют священный?  
 Где **та царица**, кем, надменной,  
 Был **Буридан**, под злобный смех,  
 В мешке опущен в холод пенный?  
 Увы, где прошлогодний снег!

Где **Бланка**, лилии белей,  
 Чей всех пленил напев сиренный?  
**Алиса? Биче? Берта?** — чей  
 Призыв был крепче клятвы ленной?  
 [Где **Арамбур**, чей двор в Майенне?]  
 Где **Жанна**, что познала, пленной,  
 Костер и смерть за главный грех?  
 Где все, **Владычица вселенной?**  
 Увы, где прошлогодний снег!

О **государь!** с тоской смиренной  
 Недель и лет мы встретим бег;  
 Припев пребудет неизменный:  
 Увы, где прошлогодний снег!

Перебор женских имен, с которыми связаны легендарные — исторические и литературные — сюжеты о любви, страданиях и смерти, сохраняет регулярную перечислительную структуру списка. Нарративизируется она рефренной серией вопросов (*Где...?*), создающих как бы ситуацию переключки (= устного оглашения списка), и ответов во вопрошателя самому себе в форме риторических вопросов (*Увы, где...?*). Вопросительная форма работает на вовлечение адресата/читателя/слушателя и на повышение убедительности дискурса, скромно подаваемого в формате горестного раздумья, а не окончательного вердикта.

При этом выстраиваются характерные симметрии:

- в I строфе фигурируют 4 женских имени из античного репертуара (*Flora, Archipiades, Thais, Echo*), после чего все персонажи будут братья из французского Средневековья<sup>19</sup>;
- во II — тоже 4 персонажа: 2 женщины (одна из которых названа по имени, *Héloÿs*, а другая — по титулу и роли в сюжете, *la roïne qui...*) и 2 связанных с ними мужчины (*Esbaillart, Buridan*);
- в III — 6 имен женщин (то есть в сумме столько же, сколько в двух предыдущих строфах: *Blanche, Berthe, Biatrix, Aliz, Haramburgis, Jehanne*) плюс (непосредственно вслед за Орлеанской девственницей) обращение к главной деве-женщине-богине христианства (*Vierge souveraine*);
- в послышке упоминается лишь условный адресат баллады — *государь (Prince)*;
- число женщин образует в целом конструкцию 12+1.

Авторитетность списка удостоверяется неоспоримым культурным статусом привлекаемых сюжетов и высоким социальным положением персонажей (богинь, героинь, королев, философов). А нота мемориальной ностальгии задает не только сама хронологическая дистанция разговора о людях давнего прошлого (заодно гарантирующая, в союзе с таянием даже прошлогоднего снега, полную достоверность сообщаемого), но и жестокость судьбы, постигавшей их при жизни и приводившей к страданиям и мученической смерти уже и в былые времена (см.: *Андерсен 2011*: 76–77). Эта тема уверенно доминирует над экстенсивностью списка — благодаря неотвратимо возвращающемуся рефрену и вершинной роли единицы (Пресвятой Девы), доминирующей над дожиной.

2. Хронологически первый список героинь — поэма «Каталог женщин» (ошибочно приписывавшаяся Гесиоду, греческому поэту VIII–VII вв. до н. э., в качестве продолжения его «Теогонии»). Это был краткий поименный **перечень родоначальниц** героических родов.

Совсем другой тип каталога женщин — **донжуанский список** — появляется в опере Моцарта «Don Giovanni» (1787; либретто Лоренцо да Понте).

В «Дон Жуане» оглашение списка любовных побед героя обращено к брошенной женщине (донне Эльвире) и доверено слуге (Лепорелло).

Madamina, il catalogo è questo  
delle belle che amò il padron mio;  
un catalogo egli è che ho fatt'io.  
Osservate, leggete con me.  
In Italia seicento e quaranta,  
in Allmagna duecento e trentuna,  
cento in Francia, in Turchia novantuna,

ma in Spagna son già mille e tre!  
V'han fra queste contadine,  
cameriere e cittadine,  
v'han contesse, baronesse,  
marchesane, principesse,  
e v'han donne d'ogni grado,  
d'ogni forma, d'ogni età.  
Nella bionda egli ha l'usanza  
di lodar la gentilezza,  
nella bruna la costanza,  
nella bianca la dolcezza.  
Vuol d'inverno la grassotta,  
vuol d'estate la magrotta;  
è la grande maestosa,  
la piccina è ognor vezzosa...

Мадамочка, вот этот список  
Красавиц, которых мой господин любил,  
Этот список, который я сам составил,  
Смотрите, читайте вместе со мной.  
В Италии шестьсот сорок,  
В Германии двести тридцать одна,  
Сотня во Франции, в Турции  
девяносто одна,

Но в Испании уже тысяча три,  
Там и крестьянки,  
Служанки и горожанки,  
Графини, баронессы,  
Маркизы, принцессы,  
Здесь женщины всех сословий,  
На любой вкус и всех возрастов.  
Блондинку он имеет привычку  
Восхвалять за изящество,  
Брюнетку за постоянство,  
Белянку за сладость.  
Зимой он предпочтет толстушку,  
Летом худенькую;  
Здоровенную он назовет величественной,  
А малышку грациозной...

Delle vecchie fa conquista  
per piacer di porle in lista;

ma passion predominante  
è la giovin principiante.  
Non si picca se sia ricca,  
se sia brutta, se sia bella;  
purché porti la gonnella,  
voi sapete quel che fa!

Старых он покоряет  
Ради удовольствия добавить их в свой  
список;

Но главная его страсть —  
Это юная дебютантка.  
Не играет роли, богата ли она,  
Уродлива или красива —  
Лишь бы носила юбку,  
И вы знаете, что он [с ними] делает!

Каталог — слово *catalogo* открывает текст арии, а его синоним *lista*, «список», появляется близко к концу — во многом традиционен.

В нем 5 топонимов, покрывающих Европу и часть Азии, и соответственно 5 числительных, 4 из которых составные, на общую сумму в 1865 единиц, 16 типов (*крестьянки... блондинка... толстушка... дебютантка*) и 11 дополнительных характеристик (*всех возрастов... за сладость... называет грациозной... для списка... богата ли...*), венчаемых 12-й самой общей (ношением юбки<sup>20</sup>).

Список отчетливо вертикален — целиком направлен на возвеличение его «заказчика». Его характерное отличие (в частности, от любовных каталогов Данте и Вийона) состоит в том, что он не содержит ни одного собственного имени женщины, — а исключительно категории. Это играет на образ Дон-Жуана, гонящегося за числом и разнообразием как символами знаками тотальной власти, воплощением которой и оказывается *список*. Так в самую поэтику каталога вносится новаторская безличная нота. (Гомер не опускался до упоминания конкретных кораблей и рядовых воинов, но 46 военачальников назвал поименно.)

Вся эта числовая, синтаксическая и риторическая мощь (много стран, внушительные цифры, большой набор категорий, предельно широкий разброс внутри каждой из них) придает списку бесспорную авторитетность. На авторитетность и мемориальность работает и тот факт, что жанр каталога овеществлен в виде физического текст-объекта — не вызывающего сомнений письменного документа (*questo non picciol libro*, «этой не тоненькой книжки»), составленного Лепорелло и предъявляемого Эльвире в ответ на ее жалобы — для чтения и осмысления. А тем самым достигнута и решительная драматизация списка, особенно уместная в произведении для сцены: он не просто монологически зачитывается, а диалогически обращен к другому персонажу.

Оживляет список также его постепенное структурное усложнение.

Сначала идут совершенные безличные бухгалтерские цифры (женское начало представлено лишь грамматическим родом некоторых числительных), затем перебираются все возможные социальные категории женщин, далее дело доходит до конкретных типов женской внешности, каковым попарно сопоставляются те или иные лестные характеристики, с опорой на некую житейскую логику (вплоть до подразумеваемого соображения о зимней предпочтительности толстушек как более теплых); не упускается и метатекстуальная забота об увеличении списка.

Музыкально этому текстовому разнообразию соответствуют три разных ритмико-мелодических фрагмента арии.

Оригинальное пространственное решение для развертывания моперного каталога было найдено Джозефом Лоузи (Joseph Losey) в фильме-опере «Don Giovanni» (1979; дирижер Лорин Маазель).

Из дворца выносятся толстые книги, оказывающиеся свитками, которые разматываются Лепорелло и его помощниками и последовательно ложатся на ступени широкой лестницы, а затем и на уличную мостовую и траву; Эльвира следует за ними, то вчитываясь в текст, то в отчаянии закрываясь вуалью.



Сценическая драматизация и музыкальное варьирование поддержаны наглядной «специализацией» каталога, и лестница становится его визуальной метафорой.

3. У донжуанского списка есть, кстати, гомеровский прототип. Это перечень бывших возлюбленных Зевса (а также их родственников, с перечислением географических координат и прижитых детей), с которым он в Песни XIV «Илиады» (ст. 315–329) обращается к своей жене Гере, будучи воспламенен ее прелестью:

Гера, такая любовь никогда, ни к богине, ни к смертной,  
 В грудь не вливалась мне и душою моею не владела!  
 Так не любил я, пленяся младой **Иксиона супругой**,  
 Родшею мне **Пирифоя**, советами равного богу;  
 Ни **Данасей** прельстясь, белоногой **Акрисия** дочерью,  
 Родшею сына **Персея**, славнейшего в сонме героев;  
 Ни владея младой знаменитого **Феникса дочерью**,  
 Родшею **Криту Миноса** и славу мужей **Радаманта**;  
 Ни прекраснейшей смертной пленяся, **Алкменой** в **Фивах**,  
 Сына родившей героя, великого духом **Геракла**;  
 Даже **Семелой**, родившею радость людей **Диониса**;  
 Так не любил я, пленяся лепокудрой царицей **Деметрой**,  
 Самую **Летою** славной, ни даже тобою, о **Гера!**  
 Ныне пылаю тобою, желания сладкого полный!

Приемлемость для Геры такого парадоксального признания в любви объясняется не столько виртуальностью списка (его отнесенностью к прошлому), сколько тем, что на самом деле это она, *коварствуя*, соблазняет Зевса, чтобы, усыпив его в своих объятиях, дать Посейдону время помочь ахейцам [Minchin 1996: 18].

#### 4. Образец новеллистической разработки донжуанского списка — рассказ Набокова «Сказка» (1926).

Черт, являющийся герою в женском облике, предоставляет ему шанс осуществить свои эротические фантазии: за время от полудня до полуночи он может набрать из встречных женщин любое нечетное число для своего идеального гарема. Ближе к полуночи их у него ровно дюжина, он гонится за тринадцатой, необходимой для нечетности, добавляет ее, но тут узнает в ней самую первую и вынужден признаться черту, что проиграл.

Захватывающая тема «игры с чертом» и ее увлекательное сюжетное развертывание отчасти заслоняют списочный скелет рассказа, прорисованный, однако, совершенно четко. Налицо:

- составление виртуального гарема, то есть набора, воображаемого в одновременности, с числовыми параметрами и с последовательным мысленным занесением в него все новых единиц хранения (Эрвин смотрел в окно и **набирал гарем...**; [О]н оборачивался, хапал взглядом ее прелестный затылок <...> **приобщал** ее к своему несуществующему гарему...; [Р]овно в полночь я их всех **соберу** для вас в полное ваше распоряжение);

- открытие списка порядковым числительным *первая* (как у Данте и Булгакова);
- вовлечение в сюжет таких «числовых» объектов, как *циферблат с четырьмя стрелками* (в увеселительном павильоне) и *улица и трамвай с их номерами* (а трамвай еще и с расписанием);
- фиксация на архетипических числах 12 (дюжине) и 13 (чертовой дюжине), полудне / полуночи, т. е. 12 часах дня и ночи с интервалом, тоже равным двенадцати, и адресе *улица Гофмана (!): номер тринадцатый*;
- обилие всякого рода числовых показателей: *обеих, три, пять, две, четвертая, часам к девяти, еще двух, седьмую, четыре, всех четырех, одиннадцать часов, одиннадцать женщин, около часу, лет четырнадцати, еще одну, в десяти шагах, в третий раз, чет, пятью пальцами*.

Особенностями этого каталога — своего рода штатного расписания гарема — являются:

- его безымянность, но отнюдь (в отличие от конспективного списка Лепорелло) не безличность, — благодаря ярким портретам многих кандидаток;
- его острая виртуальность, обеспечиваемая сочетанием желанности изображаемых женщин, фантастичности ожидаемого успеха, серии удач (герой чуть не останавливается на цифре 5) и катастрофичности финала;
- и ориентация на знаковость — на слова, условные сигналы и их осмысление: *[В]ы можете **отмечать** взглядом <...> — А... как же мне **знать**... Ну, например, я **отметил**: — что дальше? <...> — [Я] всякий раз вам дам **знак**: случайную улыбку <...> или просто **слово** <...> вы уж **поймете**...; — Ну, да, как же **иначе**... — **ответила** вторая на **слова** сестры...; [З]аметил <...> папиросную рекламу <...> и крупное **слово**: **Да!**...; — **Да! Да! Да!** — взволнованно лаял мужчина в телефонную воронку...; [О]на в свою шелестящую **речь вставила** случайную немецкую **фразу**, — и Эрвин **понял**, что это **знак**...; — **Есть!** — крикнул человек со свистком... (о метавербальности как одном из параметров списков речь впереди).*

Сюжетное развертывание списка — вообще распространенный тип повествования, причем это может быть список сходных персонажей (как в набоковской «Сказке», «Десяти негритятах» Агаты Кристи) и «Душечке» Чехова) или перечень однотипных предметов, как в «Шести Наполеонах» Конан Дойла и «Двенадцати стульях» Ильфа и Петрова<sup>21</sup>.

## V

1. Еще один тип каталогов-персоналий (наряду с военными и любовными) — список **ролевых моделей**, на которые ориентируется автор списка. Таковы, прежде всего, стихи в жанре **родословной**, восходящем к эпической традиции, а также к евангельским родословиям Иисуса. Приведу с сокращениями версию, открывающую Новый Завет:

Родословие Иисуса Христа, Сына Давидова, Сына Авраамова. Авраам родил Исаака; Исаак родил Иакова; Иаков родил Иуду и братьев его; Иуда родил Фареса и Зару от Фамари <...> Иессей родил Давида царя; **Давид царь родил Соломона от бывшей за Урией**; Соломон родил Ровоама <...> Иосия родил Иоакима; Иоаким родил Иехонию и братьев его, **перед переселением в Вавилон. По переселении же в Вавилон**, Иехония родил Салафииля; Салафииль родил Зоровавеля <...> Матфан родил Иакова; Иаков родил **Иосифа, мужа Марии, от которой родился Иисус, называемый Христос**. Итак, всех родов **от Авраама до Давида четырнадцать** родов; **и от Давида до переселения в Вавилон четырнадцать** родов; **и от переселения в Вавилон до Христа четырнадцать** родов.

(Мф. 1: 1–17;

см. также Лк. 3: 23–38)

Родословная почти полностью сводится к перечню имен, который разнообразят лишь три скупых вкрапления географических (переселение в Вавилон) и матримониальных сведений (Давид и подразумеваемая Вирсавия; Иосиф и Мария). Их подытоживает сакральное числовое резюме ( $14 = 7 \times 2$ , где 7 — магическое число; а также  $14 = D (= 4) + V (= 6) + D (= 4)$ , где  $D-V-D$  — имя Давида), нарративно выделяющее два знаменательных династических звена (от Авраама до Давида и от Давида до Иисуса).

Несмотря на однообразие и длину списка (42 имени)<sup>22</sup>, его иерархическая нацеленность на центральную фигуру Иисуса предельно отчетлива, как это вообще характерно для родословных, сочетающих внешнюю сочинительность с хронологической и династической подчинительностью.

2. У Пушкина есть два подобных опыта, насыщенные именами собственными как предков (самого поэта или вымышленного героя — Езерского), так и соответствующих исторических фигур, и топонимов. Начнем с «Моей родословной»:



Мой **предок Рача** мышцей бранной  
 Святому **Невскому** служил;  
**Его потомство** гнев венчанный,  
**Иван IV** пощадил.  
 Водились **Пушкины с царями**;  
 Из них был славен **не один**,  
 Когда тягался с поляками  
**Нижегородский мещанин**  
 [= Козьма Минин]  
 <...>  
 Когда **Романовых** на царство  
 Звал в грамоте своей народ,  
**Мы** к оной руку приложили,  
 Нас жаловал **страдальца сын**  
 [= Михаил Романов]

<...>  
**С Петром мой пращур** не поладил  
 [= Федор Пушкин]  
 И был за то повешен им  
 <...>  
**Мой дед**, когда мятеж поднялся  
 [= Лев Александрович Пушкин]  
 Средь **петергофского двора**,  
 Как **Миних**, верен оставался  
 Паденью **третьего Петра**  
 <...>  
**Я грамотей и стихотворец**,  
**Я** Пушкин просто, **не** Мусин.

Пушкин перечисляет, — но почти не называет по именам, а описывает с помощью перифраз, намеков и обобщенных упоминаний (*его потомство, Пушкины, мы, нас, мой пращур, мой дед*) 8 предков по отцовской линии, в контексте 11 аналогичным образом прямо или косвенно упоминаемых царей и других видных исторических фигур, а также соответствующих топонимов. Список венчается отсылкой к собственной литературной фигуре.

В «Езерском» (II–IV) в общем те же принципы построения применены к вымышленному герою и его вымышленным предкам, действующим, однако, на реальном историческом и географическом фоне.

**Одкульф**, его начальник рода,  
 Вельми бе грозен воевода,  
 Гласит **Софийский хронограф**,  
**При Ольге** сын его **Варлаф**  
 Приял крещение в **Цареграде**  
**С рукою греческой княжны**;  
 От них два сына рождены:  
**Якуб и Дорофей**. В засаде  
 Убит Якуб; а Дорофей  
 Родил двенадцать **сыновей**.  
**Ондрей**, по прозвищу Езерский,  
 Родил **Ивана да Илью**.  
 Он в **лавре** схмился **Печерской**.  
 Отсель фамилию свою  
 Ведут **Езерские**. При **Калке**  
**Один из них** был схвачен в свалке,

А там раздавлен, как комар,  
 Задами тяжкими татар;  
 За то со славой, хоть с уроном,  
 Другой **Езерский, Елизар**,  
 Упился кровию татар  
 Между **Непрядвою** и **Доном**,  
 Ударя с тыла в кучу их  
 <...>

**Блестят Езерских имена**.  
 Они и в войске, и в совете,  
 На воеводстве и в ответе  
 Служили **князям и царям**.  
 Из них **Езерский Варлаам**  
 Гордыней славился боярской  
 <...>  
 И умер, **Сицких** пересев.

Здесь упомянуты 12 (групп) предков, из которых безымянными остаются лишь *греческая княжна* — жена одного, *двенадцать сыновей*

другого и герой самой колоритной характеристики — спектаклярно *раздавленный при Калке*. Фон к ним образуют 8 имен собственных: топонимы, княжеские и боярские имена и название авторитетной летописи. Пушкин явно наслаждается словесной орнаментальностью этого каталога.

2. Стилистическое напряжение, возникающее между прямым называнием одних персонажей, перифрастическими отсылками к другим и полной **безымянностью**, а то и типовой обобщенностью и даже вымышленностью прочих, составляет характерную черту подобного дискурса. Интересное новое решение эта коллизия получает в стихотворении Кузмина «Мои предки», которое приведу целиком<sup>23</sup>.

**Моряки** старинных фамилий,  
влюбленные в далекие горизонты,  
пьющие вино в темных портах,  
обнимая веселых **иностранок**;  
**франты** тридцатых годов,  
подражающие д'Орсе и Брюммелю,  
внося в позу **денди**  
всю наивность молодой расы;  
важные, со звездами, **генералы**,  
бывшие милыми **повесами** когда-то,  
сохраняющие веселые рассказы за ромом,  
всегда одни и те же;  
милые **актеры** без большого таланта,  
принесшие школу чужой земли,  
играющие в **России** «Магомета»  
и умирающие с невинным **вольтерьянством**;  
вы — **барышни** в бандо,  
с чувством играющие вальсы **Маркалью**,  
вышивающие бисером кошельки  
для **женихов** в далеких походах,  
говеющие в домовых церквах  
и гадающие на картах;  
экономные, умные **помещицы**,  
хвастающие своими запасами,  
умеющие простить и оборвать  
и близко подойти к человеку,  
насмешливые и набожные,  
встающие раньше зари зимою;  
и прелестно-глупые **цветы театральных училищ**,  
преданные с детства искусству танцев,

нежно развратные,  
чисто порочные,  
разоряющие мужа на платья  
и выдающие своих детей полчаса в сутки;  
и дальше, вдали — дворяне глухих уездов,  
какие-нибудь строгие бояре,  
бежавшие от революции французы,  
не сумевшие взойти на гильотину, —  
все вы, все вы —  
вы молчали ваш долгий век,  
и вот вы кричите сотнями голосов,  
погибшие, но живые,  
во мне: последнем, бедном,  
но имеющем язык за вас,  
и каждая капля крови  
близка вам, слышит вас,  
любит вас;  
и вот все вы:  
милые, глупые, трогательные, близкие,  
благословляйтесь мною  
за ваше молчаливое благословенье.

Родословная вроде бы как родословная, список как список,

- состоящий из 12 позиций (считая генералов и повес за одну единицу и не считая обнимаемых в темных портах, но вряд ли генеалогически релевантных иностранок);
- дающий в сумме внушительную круглую цифру (сотни голосов);
- с широким историческим (старинные фамилии, франты тридцатых годов, долгий век, и дальше, вдали, бояре, гильотина) и географическим (далекие горизонты, темные порты, далекие походы, глухие уезды, французы) разбросом;
- и открыто ностальгический (вы кричите... погибшие, но живые, во мне).

Но построен он разительным образом отлично. Все перечисляемые предки даются в виде самых разных, но исключительно типовых категорий (моряки, франты, генералы, актеры, барышни, женихи, дети, дворяне, французы), всегда в обобщенном множественном числе (единственное исключение — стереотипно разоряемый типовой муж) и никогда не поименно. В тексте есть 5 имен собственных (если не считать вольтерьянство, французов и гильотину), но это приметы времени и места, а не имена предков.

Можно сказать, что свою родословную Кузмин строит на совмещении трех принципов:

- исторической документальности, пусть отчасти условной, как в «Моей родословной» и «Езерском» Пушкина;
- стереотипности таких социальных панорам, как в Пятой и Восьмой главах «Онегина»; и
- игровой групповой обезлички, как в донжуанском каталоге Моцарта / да Понте.

Известно, что Кузмин был страстным любителем и знатоком Моцарта<sup>24</sup>. Не вызывает сомнения и ориентация «Моих предков» на Пушкина. Особенно вероятна переключка — парадоксального, хвалебного и снижающего одновременно — портрета *бежавших от революции французов, не сумевших взойти на гильотину*, со сходным, хотя и выдержанным в единственном числе образом того безымянного предка Езерского, который *при Калке <...> был <...> раздавлен, как комар, Задами мощными татар.*

Структурная доминанта «Моих предков», состоящая в последовательной стилизации фактов с помощью готовых клише, соответствует как общему интертекстуальному духу поэзии Кузмина, так и метапоэтической теме данного стихотворения. Его сюжет ведет не просто к появлению на свет лирического субъекта, *бедного, последнего звена родословной*, а к его обещанию заговорить, в качестве мастера слова, от имени своих незамечательных и молчаливых (и соответственно оставленных в тексте безымянными!) предков:

*вы молчали ваш долгий век, / и вот вы кричите сотнями голосов, / погибшие, но живые, / во мне: последнем, бедном, / но имеющем язык за вас, / и каждая капля крови / близка вам, слышит вас, / любит вас; / и вот все вы: / милые, глупые, трогательные, близкие, / благословляйтесь мною / за ваше молчаливое благословенье.*

Но и этот, типичный для поэзии XX в. автومتалитературный поэтический ход Кузмин делает с опорой на Пушкина, который в предпоследней строке своей «Родословной» прописывает свой литературный статус: *Я грамотей и стихотворец.*

## VI

1. Литературные ролевые модели — целый слой каталогического дискурса. Перечень собственных имен часто принимает вид списка

**книг/авторов**, повлиявших на персонажа. В Восьмой главе «Евгения Онегина» (XXXV) о заглавном герое сообщается, что

Прочел он **Гиббона, Руссо,**  
**Манзони, Гердера, Шамфора,**  
**Madame de Staël, Биша, Тиссо,**  
 Прочел скептического **Беля,**  
 Прочел творенья **Фонтенеля,**  
 Прочел **из наших кой-кого,**  
 Не отвергая ничего:  
 И **альманахи, и журналы** <...>.

Сходный литературный каталог Пушкин намечал для XXII строфы Седьмой главы. Эта жанровая установка восходила у него к «Опасному соседу» его дяди В. Л. Пушкина и через него далее к «знаменитой “битве книг” <...> в пятой песни ироикомической поэмы Буало “Le Lutrin” (“Налой”）」 [Добродомов, Пильщиков 2008: 138]<sup>25</sup>.

А вот упоминание в Пятой главе (XXII–XXIII) о книге, читаемой Татьяной, предваряется списком книг, которых она *не* читает, после чего следует перечень ряда других, как приобретенных ею, так и отданных взамен. Пушкин последовательно ироничен по всем этим линиям — в полном согласии с традиционной амбивалентностью каталогов.

Но та, сестры не замечая,  
 В постеле с **книгою** лежит  
 <...>  
 Но ни **Виргилий**, ни **Расин**,  
 Ни **Скотт**, ни **Байрон**, ни **Сенека**,  
 Ни даже **Дамских Мод Журнал**  
 Так никого не занимал:  
 То был, друзья, **Мартын Задека**,  
 Глава халдейских мудрецов,  
 Гадатель, толкователь снов.

Сие глубокое **творенье**  
 Завез кочующий купец  
 <...>  
 И для Татьяны наконец  
 Его с разрозненной **Мальвиной**  
 Он уступил за **три с полтиной**,  
 В придачу взяв еще за них  
**Собранье басен** площадных,

**Граматику, две Петриады,  
Да Мармонтеля третий том.**

Отказная риторика строфы XXII и перипетии букинистической сделки в XXIII способствуют нарративизации списков, придающей частому у Пушкина name-dropping'у ауру игривой непринужденности.

2. С аналогичной читательской/литературно-исторической — и разве что подспудно авторской — позиции написан пушкинский **метасонет** «Суровый Дант не презирал сонета...» (1830), добросовестно аннотирующий и нарративизирующий галерею классиков жанра<sup>26</sup>.

Суровый **Дант** не презирал сонета;  
В нем жар любви **Петрарка** изливал;  
Игру его любил **творец Макбета**;  
Им скорбну мысль **Камознс** облекал.

И в наши дни пленяет он поэта:  
**Вордсворт** его орудием избрал,  
Когда вдали от суетного света  
Природы он рисует идеал.

Под сенью гор **Тавриды** отдаленной  
**Певец Литвы** в размер его стесненный  
Свои мечты мгновенно заключал.

У нас еще его не знали девы,  
Как для него уж **Дельвиг** забывал  
Гексаметра священные напевы.

Из 7 имен 5 даны впрямую, а 2 перифрастически, но тоже с включением имен собственных (*Макбета; Тавриды, Литвы*).

Главный нарративный прием состоит здесь в постепенном — обостряющем виртуальную ноту — переходе из прошлых эпох (*Дант, Петрарка, Шекспир, Камознс*) в современность (*Вордсворт, Мицкевич* и *Дельвиг* к моменту написания живы, и двое из них переживут Пушкина). Контрапункт к такому временному сдвигу образует последовательное (за одним интересным исключением) соблюдение режима грамматического прошедшего времени (*не презирал — изливал — любил — облекал — избрал — заключал — не знали — забывал*). На фоне этого контрапункта, да еще с одноразовым заскоком в грамматиче-

ское настоящее (*рисует*), эффектно выделяется как бы плюсквамперфектное *забывал* (*еще не знали — как... уж... забывал*) — о менее чем на год старшем приятеле.

Применен и старейший способ мнемонической организации списка, состоящий в соотнесении каждого имени с соответствующими свойствами (вспомним хотя бы второй пассаж каталога Лепорелло): Дант — суровый, Камознс — скорбный, Петрарка — поэт любовного жара и т. д. По мере развития этой серии уравнений достигается точка, где перифрастического описания оказывается достаточно, и имя поэта (Мицкевича) может быть опущено. Оглядываясь назад, в этой почтительной перифрастике естественно усмотреть структурный аналог сатирического загадывания осмеиваемых имен в эпиграммах.

3. Игра с **узнаваемыми свойствами авторов** была положена Мандельштамом в основу двух его списочных стихотворений о русских поэтах (оба — 1932 г.).

Сядь, **Державин**, развалися, —  
Ты у нас **хитрее лиса**,  
И **татарского кумыса**  
Твой початок не прокис.

Дай Языкову **бутылку**  
И подвинь ему бокал.  
Я люблю его **ухмылку**,  
Хмеля бьющуюся жилку  
И стихов его **накал** <...>

(«Стихи о русской поэзии. 1»)

Дайте **Тютчеву стрекозу** —  
Догадайтесь **почему!**  
Веневитинову — **розу**.  
Ну, а перстень — никому.

**Боратынского подошвы**  
Изумили прах веков,  
У него без **всякой прошвы**  
**Наволочки облаков**.

А еще над нами волен  
**Лермонтов, мучитель наш**,  
И всегда **одышкой** болен  
**Фета жирный карандаш**.

(«Дайте Тютчеву стрекозу...»)

Мандельштам сопоставляет каждому поэту один или несколько атрибутов, иногда очевидных (*Языков* и *бутылка*; *Лермонтов* — *мучитель*), иногда изошренно метасловесных (Фет — по-немецки *жирный*), иногда открыто требующих разгадки (*Догадайтесь почему!*), да и вся эта система уравнений выдержана в диалогическом режиме загадывания, что заодно работает на текстуализацию и драматизацию перечня.

4. Оригинальная вариация на аннотированные списки поэтов есть у Кушнера — стихотворение «Наши поэты» (1974)<sup>27</sup>:

Конечно, **Баратынский схематичен.**  
**Бесстыльность Фета** всякому видна.  
**Блок** по-немецки втайне **педантичен.**  
**У Анненского в трауре весна.**  
**Цветаевская фанатична** муза.  
**Ахматовой высокопарен** слог.  
**Кузмин манерен. Пастернаку** вкуса  
**Недостает: болтливость** — вот **порок.**  
**Есть вычурность** в строке у **Мандельштама.**  
**И Заболоцкий в сердце скуповат.**  
 Какое счастье — даже **панорама**  
 Их недостатков, выстроенных в ряд!

Список (*панорама*) поэтов и их свойств нарративизирован лукавым отказным ходом — строится как перечень *недостатков* (и одного порока), но в последний момент оборачивается панегириком.

## VII

1. Подобная система уравнений была в свое время отрефлектирована в пародийном «Честолюбию» Козьмы Пруткова (1854):

Дайте силу мне **Самсона;**  
 Дайте мне **Сократов ум;**  
 Дайте **легкие Клеона,**  
 Оглашавшие форум;  
**Цицерона красноречье,**  
**Ювеналовскую злость,**  
 И **Эзопово увечье,**  
 И **магическую трость!**

Дайте **бочку Диогена;**  
**Ганнибалов острый меч,**  
 Что за славу **Карфагена**  
 Столько вый отсек от плеч!  
 Дайте мне **ступню Психеи,**  
**Сапфы женственный стишок,**  
 И **Аспазины затей,**  
 И **Венерин поясок!**

Дайте **череп мне Сенеки;**  
 Дайте мне **Вергильев стих,** —



Затряслись бы человеки  
 От **глаголов** уст моих!  
 Я бы, с **мужеством Ликурга**,  
 Озираяся кругом,  
 Стогны все Санкт-Петербурга  
 Потрясал своим стихом!  
 Для значения инова  
 Я исхитил бы из тьмы  
 Имя славное **Пруткова**,  
 Имя громкое **Козьмы!**

Перечисляются не просто 15 выдающихся имен, но и 15 их сиг-  
 натурных качеств/атрибутов: *легкие, бочка, ступня, поясок, стишок*,  
 а также ничейные *магическая трость* (жезл Моисея или Аарона? по-  
 сох волхва?) и сотрясающий человеков *глагол* (из пушкинского «Про-  
 рока»?). Но в отличие от предыдущих списков поэтов, прутковский  
 не ограничивается читательским/критическим восхищением вчуже,  
 а увенчан именем самого автора, которое ставит акцент на амбици-  
 озном причислении самого себя к сонму великих, а заодно и на мета-  
 словесном регистре текста: *Для значения инова Я исхитил бы из тьмы*  
**Имя славное Пруткова, Имя громкое Козьмы!**

Что касается анафорического *Дайте...*, то напрашивается догад-  
 ка, не отсюда ли зачин мандельштамовского *Дайте Тютчеву...*?<sup>28</sup>

2. Желанное **попадание в круг великих поэтов** может подавать-  
 ся очень скромно, — как, например, в стихотворении Кушнера «Мне  
 приснилось, что все мы сидим за столом...» (1995), посвященном Оле-  
 гу Чухонцеву:

Мне приснилось, что **все мы** сидим за столом,  
 В **полублеск** облачась, в **полумрак**,  
 И накрыт он в саду, и бутылки с вином,  
 И цветы, и прохлада в обнимку с теплом,  
 И читает стихи **Пастернак**.

С выраженьем, по-детски, старательней, чем  
 Это принято, чуть захмелев,  
 И **смеемся**, и так это нравится **всем**,  
 Только **Лермонтов**: «Чур, — говорит, — без поэм!  
 Без поэм и вступления в Леф!»  
 А туда, где сидит **Председатель, взглянуть...**  
 Но, свалившись на стол с лепестка,

Жук пускается в долгий по скатерти путь...  
**Кто-то** встал, кто-то голову клонит на грудь,  
**Кто-то** бедного ловит жука.

И так **хочется мне** посмотреть хоть разок  
 На **того, кто...** Но **тень** всякий раз  
 Заслоняет его или чей-то висок,  
 И последняя **ласточка** наискосок  
 Пронеслась, чуть не врезавшись в нас.

Названы только два собственных имени (*Пастернак* и *Лермонтов* да еще, издевательски, *Лейф*), герой III строфы обозначен титулом *Председатель*, под которым более или менее прозрачно подразумевается Пушкин — автор «Пира во время чумы», а в IV строфе за совсем уже местоименным упоминанием *того, кто...* угадывается, благодаря *ласточке*, Державин. Режим загадочности наваян, конечно, мандельштамовскими ребусами и поддержан аурой сна, *полублеска, полумрака* и далее *тени*, которыми окутана эта встреча в саду (вполне в духе виртуального каталогизма).

Но присутствует на ней, не выпячивая своего участия, и сам автор — лирическое «я», сначала скромно растворенное в коллективных и безличных конструкциях (*мы, сидим, смеемся, взглянуть, кто-то, кто-то*), а затем проступающее на свет в косвенной форме 1-го лица (*хочется мне посмотреть*). Однако скромность скромностью, но формула *...все мы сидим за столом <...> И смеемся, и так это нравится всем*, особенно в контексте посвящения собрату по поэтическому цеху, прочитывается как тактичная, но недвусмысленная заявка на место за одним столом с великими предшественниками, и не только в качестве слушателя. Полумрак и полубезличные грамматические формы скрадывают дерзость авторских притязаний, но не отменяют их.

3. В двух стихотворениях Пригова постановка себя в ряд с классиками осуществлена уже совершенно открыто.

В Японии я б был Катулл  
 А в Риме был бы Хоккусаем  
 А вот в России я тот самый  
 Что вот в Японии — Катулл  
 А в Риме — чистым Хоккусаем  
 Был бы  
 («В Японии я б был Катулл...»)

Там, где с птенцом Катулл, со снегирем Державин  
 И Мандельштам с доверенным щеглом  
 А я с кем? — я с Милицанером милым  
 Пришли, осматриваемся кругом

Я тенью легкой, он же — **тенью тени**  
 А что такого? — всяк на свой манер  
 Там все — одно, ну — два, там просто все мы — птицы  
 И я, и он, и Милицанер

(«Там, где с птенцом Катулл,  
 со снегирем Державин...»)

Во втором случае обращает на себя внимание цитатный постмодернистский кивок в сторону мандельштамовских уравнений-загадок, а также, возможно, и в сторону Платона, с его представлением о поэтических образах как тенях тех теней, которыми уже и так являются земные явления<sup>29</sup>.

4. Классическим прототипом подобных операций селф-промоушен был, конечно, эпизод из Песни IV дантовского «Ада» (70–102):

Хоть этот свет и не был близок к нам,  
 Я видеть мог, что некий многочестный  
 И **высший сонм уединился там.**

«Искусств и знаний образец всеместный,  
 Скажи, **кто эти**, не в пример другим  
**Почтенные** среди толпы окрестной?»

И он [Вергилий] ответил: «**Именем** своим  
 Они гремят земле, и **слава** эта  
 Угодна небу, благостному к ним».

«Почтите **высочайшего поэта!** —  
 Раздался в это время чей-то зов. —  
 Вот **тень его** подходит к месту света».

И я увидел после этих слов,  
 Что **четверо** к нам держат шаг державный;  
 Их облик был ни весел, ни суров.

«Взгляни, — промолвил **мой учитель славный.** —

С мечом в руке, величьем осиян,  
**Трем** остальным предшествует, как **главный**,

**Гомер**, превысший из певцов всех стран;  
**Второй** — **Гораций**, бичевавший нравы;  
**Овидий** — третий, и за ним — **Лукан**.

**Нас связывает титул величавый**,  
**Здесь прозвучавший**, чуть я подошел;  
**Почтив его**, они, конечно, правы».

Так я узрел **славнейшую из школ**,  
 Чьи песнопенья вознеслись над светом  
 И реют над другими, как орел.

**Мой вождь** их встретил, и **ко мне с приветом**  
**Семья певцов** приблизилась сама;  
**Учитель** улыбнулся мне при этом.

И эта **честь умножилась** весьма,  
 Когда я приобщен был к их собору  
 И стал **шестым** среди столького ума.

Динамику эпизода определяет то, как прославление исключительности *славнейшей из школ* сплетается с постепенным введением в ее круг самого Данте — при посредстве Вергилия, который связан с античной четверкой *величавым титулом*, а с Данте ролью его учителя и проводника по загробному миру. Отметим также систематическое употребление числительных: *четверо*, *трем остальным*, *второй*, *третий* и, наконец, горделивое *шестым*. (Данте любил числительные, особенно кратные трем; прописаны они, как мы знаем, и каталогам.)

## VIII

1. Своеобразной модернистской вариацией на тему поименного списка поэтов с числовыми показателями и удостоверением звездного статуса автора, стали **стихи в формате «Нас столько-то...»**, впервые примененном, по-видимому, Пастернаком — в «Нас мало. Нас, может быть, трое...» (1921):

Нас мало. Нас, может быть, **трое**  
 Донецких, горячих и адских  
 <...>

Мы были людьми. Мы эпохи.  
 Нас сбило и мчит в караване <...>,  
 Слетимся, ворвемся и тронем,  
 Закружимся вихрем вороньим,  
 И — мимо! — Вы поздно поймете.  
 Так, утром ударивши в ворох  
 Соломы — с момент на намете, —  
 След ветра живет в разговорах  
 Идущего бурно собранья  
 Деревьев над кровельной дранью.

Заглавная строчка восходит к словам пушкинского Моцарта (*Нас мало избранных, счастливых праздных*), освящающим сосредоточение не на покойных классиках, а на живых сподвижниках. Идея магического числительного взята из, так сказать, дантовского репертуара, однако самого списка подразумеваемых поэтов в пастернаковском стихотворении нет, как нет и перифрастических отсылок к ним, — посвященному читателю предлагается интерактивных вычислить самостоятельно, что наряду с автором имеются в виду Маяковский и Асеев.

2. Сорока годами позже Ахматова написала свою вариацию — «Нас четверо. *Комаровские наброски*» (1961):

*Ужели и гитане гибкой  
 Все муки Данта суждены.*

*О. М.*

*Таким я вижу облик Ваш и взгляд.*

*Б. П.*

*О, Муза Плача.*

*М. Ц.*

<...> **Все мы** немного у жизни в гостях,  
 Жить — этот только привычка.  
 Чудится мне на воздушных путях  
**Двух** голосов переключка.

**Двух? А еще** у восточной стены,  
 В зарослях крепкой малины,  
 Темная, свежая ветвь бузины...  
 Это — письмо от **Марины**.

Налицо изысканная каталогическая техника:

- список собратьев по перу прописан, с многозначительной аббревиатурностью, инициалами в эпиграфах, взятых из стихов трех поэтов о четвертом — самой Ахматовой, а благодаря Манделштаму находится место и имени Данте — родоначальника топоса;

- одно числительное (*четверо*) вынесено в заглавие, другое (*двух*) появляется дважды, в режиме переспроса, как бы реализуя мотив *перечлики*, после чего операция сложения обозначена лаконичным *А еще...*;

- есть цитатные отсылки к текстам членов списка (*воздушные пути* — Пастернак, *ветвь бузины* — Цветаева);

- одно собственное имя, накоротке — без фамилии, замыкает композицию.

3. Эстафету вскоре подхватил Вознесенский — стихотворением «Нас много. Нас может быть четверо...» (1964), посвященным Ахмадулиной:

**Нас много.** Нас может быть **четверо.**

Несемся в машине как черти

<...>

Ах, **Белка**, лихач катастрофный,

нездешняя **ангел** на вид <...>

**В аду** в сковородки долдонят

и вышлют к воротам патруль

<...>

Жми, **Белка**, **божественный** кореш!

И пусть не собрать нам костей.

Да здравствует певчая скорость,

убийственной из скоростей!

<...>

**Нас мало.** Нас может быть **четверо.**

Мы мчимся — а ты **божество!**

И все-таки нас **большинство.**

Тема исключительной скорости унаследована из пастернаковского стихотворения, *четверо* — возможно, у Ахматовой, *ангел*, *божественный* и *в аду* могут отсылать к Данте, сам же перечень не выписан: единственное собственное имя — *Белка* (= *Ахмадулина*, адресат посвящения), но подразумеваются еще и Евтушенко и Р. Рождественский.

4. Три последних списка объединяет не только выбор группы «своих» из числа современников, но и характерный отказ от прямого

именования — членский состав клуба, то ли тайный, то ли самоочевидный, посвященному читателю предлагается вычислить самостоятельно. Таким образом, каталог не выписывается, а лишь подразумевается, — еще одна вариация на тему виртуальности списков.

Несколько особняком от этой кокетливой эзотерики стоит «Юбилейное» Маяковского (1924):

Александр Сергеевич,  
разрешите представиться.  
**Маяковский** <...>  
да и разговаривать не хочется  
**ни с кем.**  
Только  
жабры рифм  
топырит учащенно  
**у таких, как мы,**  
на поэтическом песке. <...>  
**Мне приятно с вами,** —  
**рад,**  
что вы у столика.  
**Муза это**  
**ловко**  
**за язык вас тянет**  
<...>  
Мне  
**при жизни**  
с вами  
сговориться б надо <...>  
После смерти  
нам  
стоять почти что рядом:  
вы на **Пе,**  
а я  
на **эм.**  
Кто **меж нами?**  
с кем велите **знаться?!**  
<...>  
Чересчур  
Страна моя  
поэтами нища.  
Между нами  
— вот беда —  
**позатесался Надсон.**

Мы попросим,  
                                 чтоб его  
   куда-нибудь  
   на Ша!

А Некрасов  
                                 Коля,  
   сын покойного Алеши, —  
 он и в карты,  
                                 он и в стих,  
   и так  
   неплох на вид.

Знаете его?  
                                 вот он  
   мужик хороший.

Этот  
                                 нам компания —  
   пускай стоит.

Что ж о современниках?!  
 Не просчитались бы,  
                                 за вас  
   полсотни отдав.

От зевоты  
                                 скулы  
   разворачивает аж!

Дорогойченко,  
                                 Герасимов,  
   Кириллов,  
   Родов —

Какой  
                                 одноробразный пейзаж!

Ну Есенин,  
                                 мужиковствующих свора.

Смех!  
                                 Коровою  
   в перчатках лаечных.

Раз послушаешь...  
   но это ведь из хора!

Балалаечник!  
 <...>

Ну, а что вот Безыменский?!  
   Так...

ничего...  
                                 морковный кофе.



Правда,  
     есть  
         у нас  
             Асеев  
                 Колька.  
 Этот может.  
         Хватка у него  
                 Моя <...>  
 Были б живы —  
         стали бы  
                 по Лефу соредатор  
 <...>  
 Вы б смогли —  
         у вас  
                 хороший слог <...>

«Юбилейное» сочетает

- ориентацию на авторитетнейший тип каталога в буквальном смысле слова — (литературную) энциклопедию;
- побуквенное обыгрывание ее текстуальной — алфавитной — организации и вообще работы со словником — набором имен;
- не только включение в список нужных имен, но и вызывающее вычеркивание из него ненужных (вспомним читательский формуляр Татьяны в Пятой главе «Онегина»); и
- дантовскую установку на причисление себя к сонму великих техней (в лице Пушкина и Некрасова), но с футуристическим обращением парадигмы, — путем не столько собственного вступления автора в клуб признанных, сколько снисходительного приема Пушкина и Некрасова в число «своих» (вплоть до готовности доверить Пушкину работу в Лефе).

## IX

1. Вслед за программно металитературными списками рассмотрим группу **метаязыковых**, — тематизирующих собственно словесную, лингвистическую, составляющую каталогического дискурса. Здесь в фокус взаимодействия между структурой произведения в целом и инкорпорируемым в него перечнем попадают свойства последнего именно как особого рода текста.

Вокруг своего рода словника или, точнее, **разговорника** разворачивается, например, сюжет чеховского рассказа «Свадьба с генералом» (1884).

Да-с... — начал контр-адмирал <...> **В старину все просто было <...>**

Адмирал <...> увидел молодого гардемарина, сидевшего против него.

— Вы тово... во флоте, стало быть? <...> Чай, **теперь все пошло по-новому, не так, как при нас было <...>** Впрочем, флотская служба всегда была трудная <...> есть над чем задуматься... Всякое незначительное **слово** имеет, так сказать, свое таинственное... ээ... недоумение...

Например: **марсовые к вантам, на фок и грот!** Что это значит? Это **значит**, что <...>; иначе надо **командовать: саленговые к вантам!** Тут уж **другой смысл <...>** А вот ежели, идучи полным ветром... **дай бог память... На брамсели и бом-брамсели!** Тут марсовые, которые назначены для отдачи **марселей и бом-брамселей**, что есть духу **бегут с марсов на салинги и бом-салинги**, потом... **дай бог память... расходятся по реям и раскрепляют означенные паруса**, а <...> люди, которые внизу, становятся на **брам и бом-брам-шкоты, фалы и брасы <...>**

Да-с <...> Мало ли разных команд... Да вот хоть бы эту взять... **дай Бог память... брам и бом-брам-шкоты тянуть, фалы поднимаай!!..** Хорошо-с... Но **что это значит и какой здесь смысл? <...>** Причем **уравнивают бом-брам-шкоты и бом-брам-фалы** при подъеме, а в это время <...> **потравливают брасы** сих парусов, а когда уж <...> **шкоты натянуты и фалы все до места подняты**, то **брам и бом-брам-брасы вытягиваются и реи брасопяются** соответственно направлению ветра...

— Дядюшка! <...> Хозяйка просит вас поговорить о чем-нибудь другом. Это **непонятно** гостям и... **скучно**.

— Постой... **Я рад, что молодого человека встретил <...>** Да-с... А вот ежели корабль лежит **бейдевинд правым галсом под всеми парусами, исключая грота**, то как **надлежит командовать? Очень просто... дай бог память... Всех на вееерх, через фордевинд поворачивать! <...>**

[Д]ядюшка не унимался. Он **выкрикивал команду за командой** и каждый свой хриплый выкрик **пояснял длинным комментарием. <...>**

— Да-с <...> И ведь все это **надо помнить!** Например... **дай бог память... бейфуты и топенанты раздернуть, бакштаги с правой за марс!**

— Мы люди темные <...> ничего этого самого **не понимаем <...>**

— Вы **не понимаете**, потому что... **термины!** Конечно! А **молодой человек понимает... Да. Старину с ним вспомнил <...>** Например... **дай бог память... Кливер поднимай, пошел браса, фока и грота-галсы садить! <...>** Тут сейчас поднимают **кливер-фалы,**

**брасопят грот-марсель и прочие <...> паруса в бейдевинд, а потом садят до места фюка и грота-галсы, тянут шкоты и выбирают булина... Пла... плачу... Рад...**

Приемы нарративизации и драматизации списка очевидны. Любопытно, что объектом внимания — по линии на этот раз не реалий, а словесных формул — становится корабельное дело (Гомер и Иезекииль опять оказывают свое магическое действие). Текст насыщен наименованиями матросских специальностей и компонентов парусного вооружения и соответствующих действий, причем многие из них упоминаются неоднократно, что в общей сложности дает 73 словарные единицы (причем многочисленны составные лексемы, пишущиеся через дефис).

Количественный эффект дополняется экзотичностью приводимых выражений, каковые требуют *комментариев*, чем мотивируется повторение, с легкими вариациями, одних тех же слов, ничего, однако, не проясняющее и лишь удлиняющее список. Это не только способствует усилению комического эффекта — головоломного нагромождения варваризмов, но и заостряет внимание на метасловесном мотиве: адмирал несколько раз подчеркивает необходимость знать даже *незначительные слова, помнить команды, владеть терминами, понимать, что что значит, каков смысл*. Реплика о том, что хозяйке и другим гостям «*это непонятно... и... скучно*», не только обыгрывает хорошо известную утомительность списков, начиная с гомеровского, но и заостряет языковой — знаковый — мотив.

Открыто мнемоническая установка (*И ведь все это надо помнить!*), в свою очередь, работает на тему памяти, инвариантную в каталогах. Мы как бы получаем возможность ощутить вживе тот турдефорс запоминания, который характерен для перечней, исполняемых устно, — тем более что фонетически сходные варваризмы (*марсы, марсовые, марсели, брамсели, бом-брамсели, брам и бом-брам-шкоты, грот-марсель, брасы, бом-брам-брасы, брасопятыся...*) легко перепутать. Мемориальный мотив подается Чеховым комически (отставной старик как раз страдает забывчивостью и все повторяет: *дай Бог память*), но с очевидным сочувствием (старик, в отличие от приведенного его племянника, совершенно бескорыстен) и с густой примесью ностальгии (с самого начала звучит трогательный мотив тоски старого служаки по былым временам: *В старину все просто было; Я рад, что молодого человека встретил; Пла... Плачу... Рад*).

2. Стихи с программно лексикографическим подзаголовком «В лесу. Словарь цветов» (1913) есть у сознательного языктворца Хлебникова, кстати, охотно мыслившего списками (ср. его «Зверинец»; 1910).



«Объявить выговор в приказе. Польшаев». «Поставить на вид. Польшаев».

«Бросить на периферию. Польшаев». «Уволить без выходного пособия. Польшаев» <...>

«Я коммунотделу не подчинен. Польшаев». «Что они там, с ума походили? Польшаев». «Не мешайте работать. Польшаев». «Я вам не ночной сторож. Польшаев». «Гостиница принадлежит нам — и точка. Польшаев». «Знаю я ваши штучки. Польшаев». «И кроватей не дам и умывальников. Польшаев».

Эта серия была заказана **в трех комплектах**. <...>

Затем был заказан **набор резолюций** для внутригеркулесовских нужд.

«Спросите у Серны Михайловны. Польшаев». «Не морочьте мне голову. Польшаев». «Тише едешь — дальше будешь. Польшаев». «А ну вас всех! Польшаев» <...>.

И он заказал прекрасный **универсальный штамп**, над текстом которого трудился несколько дней. Это была дивная **резиновая мысль**, которую Польшаев мог приспособить к любому случаю жизни <...>

В ответ на..... мы, геркулесовцы, как один человек, ответим:

а) повышением качества служебной переписки,

б) увеличением производительности труда,

в) усилением борьбы с бюрократизмом, волокитой, кумовством и подхалимством <...> [и т. д. вплоть до пункта «л»]

(«Золотой теленок», гл. XIX)

Аналогичны пародийные глагольные парадигмы Бендера, объясняющего иностранному специалисту положение дел в том же «Геркулесе» (гл. XVIII):

— Бюрократизмус! — кричал немец, в ажитации переходя на трудный русский язык.

Остап молча взял европейского гостя за руку, подвел его к висевшему на стене ящику для жалоб и сказал, как глухому:

— Сюда! Понимаете? В ящик. **Шрайбен, шриб, гешрибен**. Писать. Понимаете? **Я пишу, ты пишешь, он пишет, она, оно пишет**. Понимаете? **Мы, вы, они, оне пишут** жалобы и кладут в сей ящик. Класть! Глагол класть. **Мы, вы, они, оне** кладут жалобы... И никто их не **вынимает**. **Вынимать! Я не вынимаю, ты не вынимаешь...**

Заметим, что начинает Бендер с типично метаязыкового глагола *писать*, затем спрягает глаголы, связанные с языковой передачей информации, да и весь пассаж посвящен семиотической проблеме взаимо(не)понимания.

4. Безотносительно к теме бюрократизма металингвистическая установка соавторов проявилась, например, в составлении нумерованного словаря языка Эллочка Шукиной:

**Словарь** Вильяма Шекспира по подсчету исследователей составляет **12 000** слов. **Словарь** негра из людоедского племени «Мумбо-Юмбо» составляет **300** слов. Эллочка Шукина легко и свободно обходилась **тридцатью**.

**Вот** слова, фразы и междометия, придирчиво выбранные ею из всего великого, многословного и могучего русского языка:

**1. Хамите.**

**2. Хо-хо!** (Выражает, в зависимости от обстоятельств: иронию, удивление, восторг, ненависть, радость, презрение и удовлетворенность.)

**3. Знаменито.**

**4. Мрачный.** (По отношению ко всему. Например: «мрачный Петя пришел», «мрачная погода», «мрачный случай», «мрачный кот» и т. д.)

**5. Мрак.**

**6. Жуть** <...>

**7. Парниша** <...>

**8. Не учите меня жить.**

**9. Как ребенка.** («Я бью его, как ребенка» <...>.)

**10. Кр-р-расота!**

**11. Толстый и красивый** <...>

**12. Поедем на извозчике.** (Говорится мужу.)

**13. Поедем в таксо.** (Знакомым мужского пола.)

**14. У вас вся спина белая.** (Шутка.)

**15. Подумаешь.**

**16. Уля.** (Ласкательное окончание имен. Например: Мишуля, Зинуля.)

**17. Ого!** (Ирония, удивление, восторг, ненависть, радость, презрение и удовлетворенность.)

**Оставшиеся** <...> **слова** служили передаточным звеном между Эллочкой и приказчиками универсальных магазинов.

(«Двенадцать стульев», гл. XXII)

5. Один из причудливых словников Ильфа и Петрова — бессмысленный список лексем на букву «Л», появляющийся в рассказе о гримасах советского бюрократизма, но сам по себе ничего обличительно-го не содержащий. Герой рассказа, совслужащий, не несущий прямых служебных обязанностей, ведет исключительно общественную рабо-

ту и вовлекает в нее других сотрудников. Список фигурирует в риторическом авторском отступлении, совмещающем мотивы салонной игры в слова и загрузки корабля; лишь затем следует «реальный» список — самодеятельных кружков, организуемых героем.

Нагружать сотрудников было самым любимым занятием Самецкого.

Есть такая игра. Называется она «**нагружать корабль**» <...>

— Ну, давайте **грузить корабль**. На какую букву? На «М» мы вчера **грузили**. Давайте сегодня на «Л» <...>

И начинается галиматья.

— **Грузим корабль лампами**, — возглашает хозяин.

— **Ламбрекенами!** — подхватывает **первый** гость.

— **Лисицами!**

— **Лилипутами!**

— **Лобзиками!**

— **Локомотивами!**

— **Ликерами!**

— **Лапуасцами!**

— **Лихорадками!**

— **Лоханками!**

**Первые** минуты нагрузка корабля идет быстро. Потом **выбор слов** становится меньше <...> **Корабль** приходится **грузить**:

— **Люмпен-пролетариями!**

— **Лимитрофами!**

— **Лезгинками!**

— **Лаदानом!**

Кто-то пытается **загрузить корабль Лифшицами** <...> Возникает дурацкий спор: можно ли **грузить корабль собственными именами**?

Самецкий испытывал трудности подобного же рода.

Им были организованы все мыслимые на нашей планете самодеятельные кружки. Помимо обыкновенных, вроде кружка **профзнаний**, **хорового пения или внешней политики**, **числились** еще в **отчетах**:

Кружок **по воспитанию** советской матери.

Кружок **по переподготовке** советского младенца.

Кружок — «**Изучим Арктику на практике**».

Кружок **балетных критиков** <...>

(«Здесь нагружают корабль»; 1932)

Отметив мимоходом очередное проявление взаимной аттракции списков и кораблей, обратим внимание на частое в началах списков числительное *первый*, на постепенную мутацию списка от некой реалистической нормы к вольной игре фантазии и, наконец, обсуждение

допустимости имен собственных — одного из, как мы знаем, важнейших атрибутов каталогического дискурса.

6. Особый тип метаязыкового списка представляет инвентаризация не столько разных слов, сколько разных **способов материальной фиксации** одной и той же знаковой единицы. Так, появление Сталина на страницах романа Солженицына «В круге первом» (1958) оттянуто до 19-й главы, где оно оркестровано двумя каталогическими заплатами — тиражированием сначала его изображения, а затем имени.

На оттоманке лежал человек, чье **изображение** столько раз было **изваяно, писано маслом, акварелью, гуашью, сепией, рисовано углем, мелом, толченым кирпичом, сложено из придорожной гальки, из морских ракушек, поливанной плитки, из зерен пшеницы и соевых бобов, вырезано по кости, выращено из травы, выткано на коврах, составлено из самолетов, заснято на кинолентку** — как ничье никогда за три миллиарда лет существования земной коры <...>

**Имя** этого человека **склоняли газеты земного шара, бормотали тысячи дикторов на сотнях языков, выкрикивали докладчики в началах и окончаниях речей, пионерские голоса, провозглашали во здравие архиереи. Имя** этого человека **запекалось** на обмирающих губах военнопленных, на опухших деснах арестантов. По этому имени во множестве были **переназваны города и площади, улицы и проспекты, дворцы, университеты, школы, санатории, горные хребты, морские каналы, заводы, шахты, совхозы, колхозы, линкоры, ледоколы, рыболовные баркасы, сапожные артели, детские ясли** — и группа московских журналистов **предлагала** также **переименовать Волгу и Луну.**

А он был просто маленький желтоглазый старик <...>.

Дизайн этого пассажа примечателен в ряде языковых отношений, что созвучно его отчетливо метасловесной установке:

- изматывающая длина, последовательная безличность и подчеркнуто сухая перечислительность списка иронически оттеняют гротескное величие персонажа и контрастируют с его физической незначительностью (*на оттоманке лежал человек; просто маленький желтоглазый старик*);

- речь идет об имени персонажа мирового масштаба, но само это имя в тексте каталога не появляется ни разу, да и других имен собственных в нем только два, оба топонимы;

- помимо имен существительных — названий материальных носителей, на которые проецируется герой: *масло, кирпич, трава... газеты, пио-*



*нерские голоса, архиереи... губы, десны... проспекты, линкоры, детские ясли... Луна* (всего 44 основные позиции плюс 7 зависимых: *пишеница, соевые бобы, сотни языков, начала и окончания речей, военнопленные, арестанты*), каталогизируются глагольные формы, идиоматически варьирующие способ передачи информации: *изваяно, писано, рисовано, сложено, вырезано, выращено, выткано, составлено, заснято, склоняли, бормотали, выкрикивали, провозглашали, запекалось, были переназваны, предлагали переименовать* (всего 16);

- чисто количественное нарастание абсурдных списков дважды достигает качественного пика: в первый раз — в виде элементарной лексической неправильности (уникального оборота *выращено из травы*, и до сих пор представленного в Национальном корпусе русского языка только в этом солженицынском пассаже), во второй раз — в виде невыполнимого языкового проекта (переименования реки, а тем более планеты).

В каталогической традиции солженицынский фрагмент восходит как к серьезным перечням, типа гомеровских, и в еще большей мере — типа титулатур богов и правителей, так и к ироническим, типа донжуанского списка Лепорелло, но вносит особую современную — металингвистическую, массово-коммуникационную — ноту.

## Х

Возвращаясь к спискам реалий, заметим, что до сих пор речь шла преимущественно о перечнях одушевленных лиц — военачальников, грешников, любовниц, поэтов, предков автора. Но вместе с ними в текстах появлялись, а иногда и каталогизировались неодушевленные предметы их антуража, включая отмечавшиеся нами, начиная с гомеровского перечня, географические/топонимические привязки.

**Инвентаризация собственно предметов** — законная ветвь каталогического дискурса. В списках фигурируют:

- у Гомера: корабли, кони, стада, нивы, виноград...;
- у Гоголя: товары, навязываемые Чичикову Ноздревым, и кареты, печь, сапоги и другие предметы, изготовлявшиеся покойными крестьянами Собакевича;
- у Булгакова: синий с каемочкой платок Фриды, щипцы для завивки г-жи Минкиной и ателье московской портнихи;
- у Пушкина: картуз с козырьком Буянова и очки и рыжий парик Трике, чепцы и розы пожилых дам, грамота Романовых, бранная мышца Рачи, Софийский хронограф;
- у Вийона: мешок, в который королева зашивает Буридана, и костер Жанны;

- у Пруtkова: серия атрибутов великих людей;
- у Кузмина: вино, темные порты, звезды генералов, рассказы за романом, бандо барышен, вальсы Маркалю, вышиваемые бисером кошельки, гадальные карты и разорительные платья...

Особенно характерную группу составляют **предметы человеческого обихода**, естественно подлежащие учету, часто и без параллельной каталогизации персонажей. В качестве примера рассмотрим хрестоматийный — и фантастический даже по раблезианским меркам — **список орудий телесной гигиены**, которому посвящена глава 13-я первой книги «Гаргантюа и Пантагрюэля» (1534).

Грангузые <...> стал подробно расспрашивать, соблюдают ли <...> в уходе за ребенком чистоту и опрятность. На это ему ответил Гаргантюа, что он сам завел такой порядок, благодаря которому он теперь самый чистый мальчик во всей стране <...>

— После долговременных и любопытных опытов я избрал особый способ подтираться <...> самый, можно сказать, королевский <...> Как-то раз я подтерся **бархатной полумаской** одной из ваших <...> придворных дам <...> прикосновение мягкой материи к заднепроходному отверстию доставило мне наслаждение неизъяснимое. В другой раз — **шапочкой** одной из помянутых дам <...> Затем **шейным платком**. Затем **атласными наушниками**, но к ним <...> была прицеплена уйма <...> **золотых шариков**, и они мне все седалище ободрали <...> Боль прошла только после того, как я подтерся **шляпой паж**, украшенной перьями на швейцарский манер. Затем как-то раз я присел под кустик и подтерся **мартовской кошкой** <...> но она мне расцарапала своими когтями всю промежность. Оправился я <...> только после того, как подтерся **перчатками моей матери**, надушенными этим несносным <...> ладаном. Подтирался я еще **шалфеем, укропом, анисом, майораном, розами, тыквенной ботвой, свекольной ботвой, капустными и виноградными листьями, проскурняком, диванкой**, от которой краснеет зад, **латуком, листьями шпината** <...> затем **пролеской, бурьяном, крапивой, живокостью**, но от этого у меня началось кровотечение, тогда я подтерся **гульфиком**, и это мне помогло. Затем я подтирался **простынями, одеялами, занавесками, подушками, скатертями, дорожками, тряпочками для пыли, салфетками, носовыми платками, пеньюарами** <...>

— Так, так <...> какая, однако ж, подтирка, по-твоему, самая лучшая?

— Вот к этому-то я и веду <...> Я подтирался **сеном, соломой, паклей, волосом, шерстью, бумагой**, но:

Кто подтирает зад **бумагой**,  
Тот весь обрызган желтой влагой

[перевод стихов Ю. Корнеева]

— Что я слышу? — воскликнул Грангузье <...> Тишком, тишком уже и до стишков добрался?

— А как же, ваше величество! <...> Понемножку кропаю <...><sup>31</sup>

— Потом я еще подтирался <...> **головной повязкой, думкой, туфлей, охотничьей сумкой, корзинкой**, но все это была <...> прескверная подтирка! Наконец, **шляпами**. Надобно вам знать, что есть **шляпы гладкие**, есть **шерстистые**, есть **ворсистые**, есть **шелковистые**, есть **атласистые**. Лучше других **шерстистые** — кишечные извержения отлично ими отчищаются. Подтирался я еще **курицей, петухом, цыпленком, телячьей шкурой, зайцем, голубем, бакланом, адвокатским мешком, капюшоном, чепцом, чучелом птицы**. В заключение, однако ж, я должен сказать следующее: **лучшая в мире подтирка** — это **пушистый гусенок** <...>

[Рабле 1961: 60–62]

В списке 64 вида предметов (если считать и 5 подвидов *шляп*, по видимому, опробованных Гаргантюа, прежде чем остановиться на *шерстистых*), которые то нарративизируются мини-сюжетами и комментариями, то просто перечисляются, а в конце венчаются самым лучшим. Виды подтирок иногда представлены единственным предметом и опытом применения (*бархатная полумаска, шляпа пажа, мартовская кошка, охотничья сумка, голубь...*), иногда множеством экземпляров (*перчатки матери, скатерти, пеньюары, шляпы...*), а иногда собирательными существительными (*виноградные листья, бурьян, солома, пакля...*), причем часто число применений данного вида — единственное или множественное — остается неопределенным. Все это разнообразие и оживляет список, драматизируемый также форматом вопросов и ответов.

Комический эффект достигается пародийным — материально-телесным — снижением каталога как принадлежности высокого стиля, будь то гомеровского или схоластического. Фантастичность описываемого опыта натурализуется бытовой доступностью большинства перечисляемых предметов и, разумеется, гигантскими размерами героев. Тем не менее налицо очевидный выход, во-первых, за рамки правдоподобия, чем создается эффект виртуальности, а во-вторых, за рамки прозы в область поэзии, что в очередной раз свидетельствует о настойчивом тяготении каталогического дискурса к метавербальности.

## XI

1. Распространенный тип предметного каталога — **погрузочный список**: перечень вещей, в частности пищевых продуктов, загружаемых в транспортное средство, преимущественно на корабль, перед отправкой в путь. Примеров множество, приведу два оригинально от-рефлектированных авторами.

В «Путешествиях Гулливера» (1727) в каждой из 4 частей герой покидает Англию, а в конце плывет назад, то есть проходит через 8 основных отправок, не считая ряда более мелких. Но протокольное описание погрузки Свифт позволяет себе лишь однажды — при отплытии Гулливера из Блефуску в конце I части:

Я погрузил в бот **сто воловьих и триста бараньих туш**, соответствующее количество **хлеба** и **напитков** и столько жареного **мяса**, сколько могли приготовить **четыреста поваров**. Кроме того, я взял с собою **шесть живых коров, двух быков** и **столько же овец с баранами**, чтобы привезти их к себе на родину и заняться их разведением. Для прокормления этого скота в пути я захватил с собою большую **вязанку сена** и **мешок зерна**. Мне очень хотелось увезти с собою с **десяток туземцев**, но император ни за что не согласился на это; не довольствуясь самым тщательным осмотром моих карманов, его величество обязал меня честным словом не брать с собою никого из его подданных даже с их согласия и по их желанию.

(перевод под ред. А. Франковского)

Гигантские масштабы списка (*сто... триста... четыреста...*) мотивируются миниатюрностью экземпляров. В дальнейшем мини-коровы помогут Гулливеру убедить соотечественников в правдивости его рассказа.

2. Не меньшую выдержку в оттягивании корабельного реестра и его последующей подаче проявил и Даниэль Дефо, автор более или менее реалистического «Робинзона Крузо» (1719). До своего главного кораблекрушения Робинзон совершает несколько морских путешествий, но ни одна погрузка не инвентаризуется, и лишь в главе 6-й, уже после кораблекрушения, появляется драматично развертывающийся список предметов, спасаемых с полузатонувшего корабля и с трудом переправляемых на необитаемый остров на сооруженном героем плоту. Таким образом, грузится не корабль, каковой, наоборот, разгружается, а плот.

Теперь мой плот был широк и крепок <...> **Чем же нагрузить** этот плот <...>?

Раньше всего я уложил на плоту **все доски**, какие нашлись на корабле; потом взял **три сундука** <...> взломал замки и выбросил все содержимое. Потом я отобрал те **вещи**, которые могли понадобиться мне больше всего, и наполнил ими все **три сундука**. В **один сундук** я сложил **съестные припасы: рис, сухари, три круга голландского сыру, пять больших кусков вяленой козлятины** <...> и **остатки ячменя**, который мы везли из Европы для бывших на судне **кур**; **кур** мы давно уже съели, а немного **зерна** осталось. Этот **ячмень** был перемешан с **пшеницей** <...> но, к сожалению, как потом оказалось, был сильно попорчен крысами. Кроме того, я нашел **несколько ящиков вина** и **до шести галлонов рисовой водки** <...> Эти **ящики** я тоже поставил на плот, рядом с **сундуками**.

Между тем <...> начался прилив, и <...> мой **кафтан, рубашку и камзол**, оставленные мной на берегу, унесло в море. Теперь у меня остались только **чулки** да **штаны** (полотняные, короткие до колен), которые я не снял, когда плыл к кораблю. Это заставило меня подумать о том, чтобы запастись **не только едой, но и одеждой**. На корабле было **достаточное количество курток и брюк**, но я взял пока **одну только пару**, потому что меня гораздо больше соблазняло многое другое, и прежде всего **рабочие инструменты**.

После долгих поисков я нашел **ящик нашего плотника**, и это была для меня поистине драгоценная находка <...> Я поставил на плот этот ящик, даже не заглянув в него, так как мне было отлично известно, **какие инструменты** находятся в нем.

Теперь мне оставалось запастись **оружием и зарядами**. В каюте я нашел **два хороших охотничьих ружья** и **два пистолета**, которые я уложил на плоту вместе с **пороховницей, мешочком дроби** и **двумя старыми, заржавленными шпагами** <...> [У] нас на корабле было **три бочонка пороху** <...> [и] после тщательных поисков **все три бочонка** нашлись. **Один** оказался подмоченным, а **два** были сухи, и я перетащил их на плот вместе с **ружьями** и **шпагами**. Теперь мой плот был достаточно нагружен <...> и надо было отправляться в путь.

(перевод К. Чуковского)

Этот список, богатый числительными, разными категориями предметов и изобретательными мотивировками нарративизации, не требует особых комментариев.

Для обоих погрузочных списков характерна работающая на эффект виртуальности пограничность — между островом и кораблем, миром лилипутов и соотечественников Гулливера, реальностью и вы-

мыслом, наличием и отсутствием, жизнью и смертью. Опять-таки от- мечу взаимную притягательность списков и кораблей.

3. А вот перечень предметов, подлежащих транспортировке, но не на судне, а на поезде, — в стихотворении Маршака «Багаж» (1926):

Дама сдавала в багаж  
**Диван,**  
**Чемодан,**  
**Саквояж,**  
**Картину,**  
**Корзину,**  
**Картонку**  
 И маленькую **собачонку**.

Выдали даме на станции  
**Четыре зеленых квитанции**  
 О том, что получен багаж:  
**Диван,**  
**Чемодан,**  
**Саквояж,**  
**Картина,**  
**Корзина,**  
**Картонка**  
 И маленькая **собачонка**.

Вещи везут на перрон.  
 Кидают в открытый вагон.  
 Готово. Уложен багаж:  
**Диван,**  
**Чемодан,**  
**Саквояж,**  
**Картина,**  
**Корзина,**  
**Картонка**  
 И маленькая **собачонка**.

Но только раздался звонок,  
 Удрал из вагона щенок.  
 Хватились на станции Дно:  
 Потеряно место **одно**.  
 В испуге считают багаж:

**Диван,**  
**Чемодан,**  
**Саквояж,**  
**Картина,**  
**Корзина,**  
**Картонка...**  
 — Товарищи! Где **собачонка**?

Вдруг видят: стоит у колес  
 Огромный взерошенный пес.  
 Поймали его — и в багаж,  
 Туда, где лежал **саквояж,**  
**Картина,**  
**Корзина,**  
**Картонка,**  
 Где прежде была **собачонка**.

Приехали в город Житомир.  
 Носильщик **пятнадцатый** номер  
 Везет на тележке багаж:

**Диван,**  
**Чемодан,**  
**Саквояж,**  
**Картину,**  
**Корзину,**  
**Картонку,**  
 А сзади ведут **собачонку**.

Собака-то как зарычит,  
 А барыня как закричит:  
 — Разбойники! Воры! Уроды!  
 Собака — не той породы!  
 Швырнула она **чемодан,**  
 Ногой отпихнула **диван,**  
**Картину,**  
**Корзину,**

**Картонку...**— Отдайте мою **собачонку!**

— Позвольте, мамаша! На станции,

Согласно багажной **квитанции,**

От вас получили багаж:

**Диван,****Чемодан,****Саквояж,****Картину,****Корзину,****Картонку****И маленькую собачонку.**

Однако

За время пути

Собака

Могла подрасти!

Налицо:

- восьмикратное с вариациями проведение списка из 7 объектов;
- употребление числительных (*четыре, одно, пятнадцатый*);
- овеществление списочности в виде *квитанций*;
- нарративизация и драматизация списка путем серии публичных сверок с реальностью;
  - подрыв его полноты и адекватности, начиная с четвертого реф-ренного повтора; и
  - исчезновение и подмена одной из единиц хранения — завершающей список одушевленной «вещи», что безотказно работает на ностальгию (мотивируя мелодраматическое квазивийоновское *Где...?*).

## XII

1. Еще один освященный традицией тип предметного каталога — список ценностей, предлагаемых/заказываемых в качестве **покупки, выкупа, подарка**. Как водится в каталогическом дискурсе, списки оглашаются, повторяются и чаще всего отвергаются. Ср. в народной песне «Когда б имел золотые горы...»:

«Когда б имел золотые **горы**  
 И **реки** полные вина,  
 Все отдал бы за **ласки, взоры,**  
 Чтоб ты владела мной одна  
 <...>  
 За речи, ласки огневые  
 Я **награжу** тебя **конем.**  
**Уздечку, хлыстик** золотые  
**Седельце** шито жемчугом».

«**Не надо** мне твоей **уздычки,**  
 Не надо мне твоего **коня,**

Ты пропил **горы** золотые  
И **реки** полные вина».

А вот сцена из баллады «Алина и Альсим» Жуковского (1814):

Однажды, приуныв, Алина  
Сидела; вдруг  
**Купца** к ней вводит армянина  
Ее супруг.  
«Вот **цепи**, дорогие **шали**,  
**Жемчуг, коралл**;  
Они лекарство от печали:  
Я так слышал.  
На что нам деньги? На веселье.  
Кому их жаль?  
**Купи, что хочешь: ожерелье,**  
**Цепочку, шаль**  
Или **жемчуг** у армянина;  
Вот **кошелек**;  
Я скоро возвращусь, Алина;  
Прости, дружок»<sup>32</sup>.

В итоге ничего не покупается, а ревнивый муж убивает и жену, и купца (он же — несчастный влюбленный).

Сходный торговый список дважды проходит в некрасовских «Коробейниках» (1861):

Ой, полна, полна коробушка,  
Есть и **ситцы** и **парча**.  
Пожалей, моя зазнобушка,  
Молодецкого плеча!  
<...>  
Ой! легка, легка коробушка,  
Плеч не режет ремешок!  
А **всего** взяла зазнобушка  
Бирюзовый **перстенок**.  
Дал ей **ситцу** штуку целую,  
**Ленту** алую для кос,  
**Поясок** — рубаху белую  
Подпоясать в сенокос —  
Всё поклала ненаглядная

В короб, **кроме перстенька**:  
«Не хочу ходить нарядная  
Без сердечного дружка!» (гл. 1)

**Ситцы** есть у нас богатые,  
Есть **миткаль, кумач** и **плис**.  
Есть у нас **мыла** пахучие —  
По **две гривны** за кусок,  
Есть **румяна** нелиночье —  
Молодись **за пяточок**!  
Видишь, **камни** самоцветные  
В перстеньке как жар горят.  
Есть и **любчики** заветные —  
Хоть кого приворожат! (гл. 2)

Кстати, как мы помним, один из металитературных списков в «Евгении Онегине» (5, XXII–XXIII) тоже введен под знаком торгового реестра и тоже в основном бракуется.



2. Иногда и сам **заказ** начинается с формульного отклонения традиционного списка. Ср. «Аленький цветочек (Сказка ключницы Пелагеи)» С. Т. Аксакова (1858):

Вот и собирается тот купец по своим торговым делам **за море**, за тридевять земель, в тридевятое царство, в тридесятое государство, и говорит он своим любезным дочерям:

«Дочери мои милые <...> коли вы будете жить без меня честно и смирно, то привезу вам такие **гостинцы**, каких вы сами захотите» <...>

Старшая дочь <...> говорит ему **первая**:

«<...> **Не вози ты мне золотой и серебряной парчи, ни мехов черного соболя, ни жемчуга бурмицкого, а привези ты мне золотой венец** из камней самоцветных» <...>

«Хорошо, дочь моя милая <...> Работа будет немалая: да для моей казны супротивного нет».

Поклонилась ему в ноги дочь средняя и говорит:

«<...> **Не вози ты мне золотой и серебряной парчи, ни черных мехов соболя сибирского, ни ожерелья жемчуга бурмицкого, ни золота венца самоцветного, а привези ты мне тувалет** [зеркало] из **хрусталу** восточного» <...>

«Хорошо, дочь моя милая <...>, хорошая и пригожая, достану я тебе таковой хрустальный тувалет <...> Потяжеле твоя работа сестриной, да для моей казны супротивного нет».

Поклонилась в ноги отцу меньшая дочь и говорит таково слово:

«<...> **Не вози ты мне золотой и серебряной парчи, ни черных соболей сибирских, ни ожерелья бурмицкого, ни венца самоцветного, ни тувалета хрустального, а привези ты мне аленький цветочек**».

Уже старшая сестра начинает с отмены стандартного набора, а каждая следующая добавляет в негативную преамбулу и пожелание предыдущей. Отметим также «**заморскость**» ценных подарков, предлагаемых отцом и заказываемых сестрами.

3. Сходный мотив проходит в «Детстве Никиты» А. Н. Толстого (1922), в главке «Елочная коробочка», где гостя привозит материалы для украшения рождественской елки, список которых нарративизируется описанием их применения:

Да: привезла я целый чемодан разной дребедени для елки... Завтра надо заставить детей клеить <...> С большого стола в столовой убрали скатерть. Матушка принесла **четыре пары ножниц** и стала заваривать крахмал <...>

Мальчики принесли кожаный чемодан Анны Аполлосовны и поставили на стол. Матушка раскрыла его и начала вынимать: **листы золотой бумаги**, гладкой и с тиснением, **листы серебряной, синей, зеленой и оранжевой бумаги**, бристолевский **картон**, **коробочки со свечками**, с елочными **подсвечниками**, с **золотыми рыбками и петушками**, **коробку с дутыми стеклянными шариками**, которые нанизывались на нитку, и **коробку с шариками**, у которых сверху была **серебряная петелька**, — с **четырёх** сторон они были вдавлены и другого цвета, затем **коробку с хлопучками**, **пучки золотой и серебряной канители**, **фонарики** с цветными слюдяными окошечками и большую **звезду**. С каждой новой **коробкой** дети стонали от восторга.

— Там **еще** есть хорошие **вещи**, — сказала матушка <...> — но их мы пока не будем разворачивать. А сейчас давайте клеить.

Комментируя этот эпизод, исследовательница пишет:

В «Детстве Никиты» вообще целые **горы ящичков, таинственных коробочек и таинственных вазочек**, а также и другие **вместилища**<sup>33</sup> <...> Под елкой ожидают завернутые подарки. Отец же присылает из города подарки прямо **подводами!** Лучший из них слишком велик, чтобы быть завернутым, — это **лодка**. Она была «завернута» ранее — когда отец сообщал о ней в письме в сознательно неопределенных словах, чтоб подогреть детские ожидания. Читатель <...> сопереживает возникающему на его глазах как бы «культу карго» — **сверхценных заморских подарков**. Отец <...> задает тут тон — все его приобретения <...> суть <...> бессмысленно-прекрасные <...> **заморские подарки** — <...> **символы «иног царства»**.

[Толстая 2009]

**4. Мотив подарочного списка** имеет почтенную родословную, восходящую опять-таки к «Илиаде» — к песни IX, в которой Агамемнон решает загладить свою вину перед Ахиллом, умилившись его богатыми дарами (ст. 115–162). Он посылает к нему послов, в их числе Одиссея, и тот дословно передает ему перечень обещаемого Агамемноном (ст. 259–299), каковой Ахилл тем не менее отвергает (ст. 307 сл.). Приведу с сокращениями первое проведение списка — слова Агамемнона (ст. 120–152):

Сам я загладить хочу и **несметные выдать награды**.  
Здесь, перед вами, **дары знаменитые все я исчислю**:  
**Десять талантов золота, двадцать лаханей блестящих;**  
**Семь треножников новых, не бывших в огне, и двенадцать**

**Коней** могучих, победных, стяжавших награды ристаний  
<...>.

**Семь непорочных жен**, рукодельниц искусных, дарую  
<...>

Сих ему дам; и при них возвращаю я и ту, что похитил,

**Брисову дочь** <...>; и притом величайшею клятвой клянуса:

Нет, не всходил я на одр, никогда не сближался я с нею  
<...>

Все то получит он ныне; еще же, когда аргивянам  
Трою Приама великую боги дадут ниспровергнуть,  
Пусть он и **медью и золотом корабль обильно наполнит**  
<...>

Пусть из **троянских жен** изберет по желанию **двадцать**  
<...>

**Три** у меня расцветают в дому благосозданном **дщери**:  
**Хризоемиса, Лаодика**, юная **Ифианасса**.

Пусть он, **какую желает**, любезную сердцу, **без вена**

В отческий дом отведет; а **приданое** сам я за нею

Славное дам, какого никто не давал за невестой.

**Семь** подарю я **градов**, процветающих многонародных:

**Град Кардамилу, Энопу** и тучную травами **Геру,**

**Феры**, любимые небом, **Анфею** с глубокой долиной,

Гроздем венчанной **Педас** и **Эпею, град** велелепный.

Здесь представлены многие характерные признаки каталогов:

- метасписочный глагол *исчислить*;
- числительные;
- топонимы и другие собственные имена;
- корабль;
- виртуальность списка, оборачивающаяся его аннулированием вследствие гордого отказа Ахилла<sup>34</sup>.

На фоне более поздних подарочных перечней, конечно, бросается в глаза щедрое включение в список женщин (будущих рядовых тро-янских пленниц и даже собственных дочерей Агамемнона), а также целых городов.

### XIII

Наряду с транспортными, торговыми и подарочными списками естественным источником литературных каталогов могут служить и другие **типовые реестры** — расписания поездов, списки пассажи-

ров, библиотечные каталоги (см. выше о круге чтения Татьяны), ре-сторанные меню, классные журналы и т. д.

1. Кратко рассмотрим три **меню**. В «Онегине» (1, XVI) читаем:

К **Talon** помчался: он уверен,  
 Что там уж ждет его **Каверин**.  
 Вошел: и пробка в потолок,  
**Вина** кометы брызнул ток,  
 Пред ним **roast-beef** окровавленный,  
 И **трюфли**, роскошь юных лет,  
**Французской** кухни лучший цвет,  
 И **Стразбурга пирога** нетленный  
 Меж **сыром Лимбургским** живым  
 И **ананасом** золотым.

В этом сравнительно кратком перечне примечателен не только список 6 шикарных предметов потребления, но и набор топонимов (*французской, Стразбурга, Лимбургским*), личных собственных имен (*Talon, Каверин*) и варваризмов, включая написанные латиницей (*кометы, трюфли; Talon, roast-beef*). Список сразу же оживляется элементами событийности (*помчался, ждет, вошел, пробка в потолок, брызнул, пред ним*), после чего движение сменяется стандартным пространственным разбросом (*пред ним, меж*) и подспудно возвращается в виде *живости* лимбургского сыра, то есть то ли его мягкости и способности при разрезании растекаться, то ли покрытости слоем *живой пыли* — микробов.

На советской почве занятное меню фигурирует в эпизоде посещения Остапом Бендером 2-го дома Старсобеса (под видом пожарного инспектора):

Застенчивый Александр Яковлевич тут же, без промедления, пригласил пожарного инспектора отобедать чем бог послал.

В этот день бог послал Александру Яковлевичу на обед **бутылку зубровки, домашние грибки, форшмак из селедки, украинский борщ с мясом первого сорта, курицу с рисом и компот из сушеных яблок**.

(«Двенадцать стульев», гл. VIII, «Голубой воришка»)

Упоминание о боге, пославшем этот обед (тоже из 6 блюд), иронически подчеркивает форматированность списка и придает ему авторитетность à la гомеровский перечень кораблей, продиктован-

ный, как мы помним, Музами. Качественность обеда контрастирует с предшествующим описанием нищенской диеты обитательниц приюта<sup>35</sup>.

А вот пародийная постсоветская вариация на те же темы — вымышленный совместный обед заглавного героя «Палисандрии» Саши Соколова (1985) с Сэмюелем Беккетом в главе «Книга дерзания».

Закоренелый авангардист, Беккет <...> жил и творил в том же самом шале санаторного типа, где жил и творил автор строк, разве что этажом пониже да в номере поскромней.

«Зовите меня Самюэль», — насусленно рекомендовался он, пойдя ко мне в лобби шале. И добавил:

«А вы — такой-то?» <...>

К той зиме я сделался исключительно славен <...>

«Знаете что, — осмелел Самюэль, — отчего бы нам не отужинать вместе?»

Его предложение было принято <...>

[П]омимо яиц от Амбарцумяна мне за годы послания привелось отведать такую прорву разнообразнейшей кулинарии, что вспомнить, что, где и когда было съедено, не всегда удастся. Короче, я не берусь утверждать, чему — кроме скотча и крем-брюле — воздали мы с Беккетом должное «У Кьеркегора» — так называлась ближайшая от нашего шале ресторация. Но, к счастью, могу процитировать все вечернее расписание ее блюд, случайно засушенное в одном альбоме с цветками норвежского коровяка, настои которого весьма хороши как отхаркивающее.

#### MENU

##### Forretter:

Klar Suppe med Kød og Melboller .....	12.50 kr.
Hønsesuppe med Aspares .....	13.75 kr.

##### Hovedretter:

Medisterpølse med Kartoffler, sovs og Rødbeder .....	18.50 kr.
Frikadeller med sovs, Kartoffler og Rødkal .....	20.50 kr.
Boller i Karry med Ris .....	16.50 kr.
Wienerschnitzel med sovs, Kartoffler og Grøntsager .....	22.50 kr.
Dansk Bøf med Kartoffler, sovs, Bønner og Bløde Løg .....	25.00 kr.

##### Efterretter:

Vanilleis med Chokoladecreme .....	8.50 kr.
Fromage med Karamelsauce og Sukater .....	12.50 kr.
2 Pandekager med Hjemmelavet Syltetøj .....	10.50 kr.

Внимательно изучив меню, мы уведомили официантов о принятых нами решениях.

[Соколов 1985: 137]

Вдобавок к беззастенчивому name-dropping'у и россыпи варваризмов здесь эффектно сочетание установок одновременно на документальность и на вызывающе эстетское коллекционирование словесной экзотики. Соколов демонстративно вклеил — без изменений и без перевода — попавшее к нему меню на датском языке, владение которым у него (и у подавляющего большинства читателей) не более вероятно, чем встреча его героя, да и его самого, с Беккетом<sup>36</sup>.

## 2. Формат школьного списка использован Набоковым «Лолите»:

В одном из томов «Энциклопедии для Юношества» я нашел **карту Соединенных Штатов** и **листок тонкой бумаги** с начатым детской рукой абрисом этой карты; а на обратной стороне, против неоконченных очертаний **Флориды**, оказалась **мимеографическая копия** классного **списка** в **Рамздэльской** гимназии. Это **лирическое произведение** я уже знаю наизусть.

Анджель, Грация	Дункан, Вальтер	Смит, Гэзель
Аустин, Флойд	Камель, Алиса	Тальбот, Эдвин
Байрон, Маргарита	Кармин, Роза	Тальбот, Эдгар
Биэль, Джэк	Кауан, Джон	Уэн, Лулл
Биэль, Мэри	Кауан, Марион	Фальгер, Тэд
Бук, Даниил	Кларк, Гордон	Фантазия, Стелла
Вильямс, Ральф	Мак-Кристал, Вивиан	Флейшман, Моисей
Виндмюллер, Луиза	Мак-Ку, Вирджиния	Фокс, Джордж
Гавель, Мабель	Мак-Фатум, Обрэй	Чатфильд, Филлис
Гамильтон, Роза	Миранда, Антоний	Шерва, Олег
Гейз, Долорес	Миранда, Виола	Шеридан, Агнеса
Грац, Розалина	Найт, Кеннет	Шленкер, Лена
Грин, Луцинда	Розато, Эмиль	
Гудэйль, Дональд	Скотт, Дональд	

**Поэма**, сущая **поэма!** Так странно и сладко было найти эту «**Гейз Долорес**» (ee!) в живой беседе имен, под почетным караулом **роз**, стоящую, как сказочная царица, **между двух фрейлин!** Стараюсь **проанализировать** щекотку восторга, которую я почувствовал в становом хребте при виде того имени среди прочих имен. Что тут волнует меня <...>? Нежная анонимность под черным кружевом мантильи («**Долорес**»)? <...> Или всегда есть наслаждение в кружевной

тайне <...>? Вижу **Грацию Анджель** и ее спелые прыщики; **Джинни Мак-Ку** и ее отсталую ногу; **Кларка**, изнуренного онанизмом; **Дункана**, зловонного шута; **Агнесу** с ее изгрызанными ногтями; **Виолу** с угреватым лицом и упругим бюстом; хорошенькую **Розалину**; темноволосую **Розу**; очаровательную **Стеллу**, которая дает себя трогать чужим мужчинам; **Вильямса**, задиру и вора; **Флейшмана**, которого жалею, как всякого изгоя. А вот среди них — **она**, потерянная в их толпе, сосущая карандаш, ненавидимая наставницами, съедаемая глазами всех мальчишек, направленными на ее волосы и шею, моя **Лолита** (I, 11).

Этот квазидонжуанский список нарочито документален: перечисляемые в его *mimeографической копии* 40 имен и фамилий даются сначала без каких-либо комментариев, традиционно предваряемые несколькими топонимами и, казалось бы, чисто эмоциональной характеристикой его как *лирического произведения*, заученного (в соответствии с эпической традицией) *наизусть*. Но затем Гумберт пускается в текстуральный анализ этой *поэмы*, ее *кружевной тайны* и житейских и ономастических особенностей десятка из перечисленных имен/личностей (двенадцати, если считать отдельно 3 варианта имени Лолиты). Соль, однако, состоит в том, что Гумберт — и стоящий за ним автор — дает лишь пошловатые поверхностные разгадки этой *тайны*, а на самом деле

<...> [с]писок класса Лолиты представляет собой сложно построенный «текст в тексте», изобилующий многими каламбурами, литературными аллюзиями и смысловыми переключками с основными темами романа <...> Центральное место <...> занимают <...> фамилии, имеющие непосредственное отношение к тайнам самого текста и к его истинному властителю — скрытому автору <...> Целый ряд имен и фамилий в списке имеет устойчивые литературные коннотации <...> [С]писок включает несколько имен и фамилий писателей <...> чьи произведения <...> цитируются <...> в романе <...> [У]поминание о бабочке [Фален, от фр. *phalène* — мотылек] — знак авторского присутствия в тексте.

[Долинин 1991: 368–370]

Богатейшая индустрия комментариев к списку<sup>37</sup>, спровоцированных Набоковым, но, естественно, им не авторизованных, создает дополнительный контрапункт квазидокументальности самого списка и квазидокументальности веера потенциальных отсылок к литературным реалиям.

## XIV

1. В советской литературе традиционная виртуальность каталогов приобретает новую остроту, диктуемую систематической утратой культурных богатств прошлого и внезапной недоступностью привычных бытовых ценностей. В качестве сравнительно раннего примера **списка утрат** приведу фрагмент из стихотворения Кузмина «А это — хулиганская», — сказала...» (1922), где с пронзительной ностальгией припоминаются дореволюционные реалии<sup>38</sup>:

И я решил,  
Мне было подсказано:  
Взять **старую географию** России  
И **перечислить**  
(**Всякий перечень гипнотизирует**  
И уносит воображение в необъятное)  
Все **губернии, города,**  
**Села и веси,**  
Какими сохранила их  
Русская **память.**  
**Костромская, Ярославская,**  
**Нижегородская, Казанская,**  
**Владимирская, Московская,**  
**Смоленская, Псковская**  
<...>  
**Второй** волною  
**Перечислить**  
**Второй** волною  
**Перечислить**  
Хотелось мне **угодников**  
И местные **святыни,**  
Каких изображают  
На старых **образах,**  
**Двумя, тремя и четырьмя** рядами.  
Молебные **руки,**  
Очи горé, —  
**Китежа** звуки  
В зимней заре.  
**Печора, Кремль, леса и Соловки,**  
И **Коневец Корельский, синий**  
**Саров,**  
**Дрозды, лисицы, отроки, князья,**  
И только русская **юродивых семья,**

И **деревенский круг богомолений.**  
<...>  
И тогда  
(Неожиданно и смело)  
Преподнести  
**Страницы из «Всего Петербурга»,**  
Хотя бы за **1913 год,** —  
**Торговые дома,**  
**Оптовые** особенно:  
**Кожевенные, шорные,**  
**Рыбные, колбасные,**  
**Мануфактуры, писчебумажные,**  
**Кондитерские, хлебопекарни,** —  
Какое-то библейское изобилие, —  
**Где это?**  
**Мучная биржа,**  
**Сало, лес, веревки, ворвань...**  
**Еще, еще поддать...**  
**Ярмарки...** там  
В **Нижнем, контракты, другие...**  
**Пароходства... Волга!**  
Подумайте, **Волга!**  
<...>  
И этим  
Самым житейским,  
Но и самым близким  
До конца **растерзав,**  
Кончить вдруг лирически  
Обрывками русского быта  
И русской природы:  
**Яблочные сады, шубка, луга,**  
**Пчельник, серые широкие глаза,**  
**Оттепель, санки, отцовский дом,**



**Березовые рощи** да **покосы** кругом. Как бусы, нанизать на нить  
Так будет хорошо. И слушателей тем **пронзить** <...>

Список покрывает представительный круг явлений и предметов прошлого. Настойчиво подчеркиваются мотивы:

- памяти о прошлом (*старую географию, русская память*);
- имперской титулатуры (в виде перечня губерний);
- острого переживания (*всякий перечень гипнотизирует, где это? еще, еще поддать, подумайте, Волга!, до конца растерзав, кончить... лирически, пронзить*);
- числительности (*второй волною, второй волною, двумя, тремя, четырьмя рядами, 1913*);
- топонимики (17 наименований) и вообще коллекционерского вкуса к наименованиям;
- метасписочности и овеществления списков (*4 перечислить, перечень; появляется в тексте и собственно каталог: Страницы из «Всего Петербурга» <...> за 1913 год*).

2. К категории дефицита с точки зрения «бывших» относится и реестр 12 воробьяниновских стульев и предвещающий его в порядке ретардации ряд аналогичных списков, которые материализованы *ордерами*, хранящимися у архивариуса Коробейникова («Двенадцать стульев»; 1927, гл. XI)<sup>39</sup>. Характерно и метасловесное внимание к самим экзотическим наименованиям, начиная с алфавитной организации архива.

— Есть **буква В**, — охотно отозвался Коробейников. — Сейчас **Вм, Вн, Ворицкий** <...> **Воробьянинов, Ипполит Матвеевич** <...>

Рояль «Беккер» <...> **вазы** китайские, маркированные — **четыре**, французского завода «Север», **ковров** обюссонов — **восемь**, разных размеров, **гобелен** «Пастушка», **гобелен** «Пастух», **текинских ковров** — **два**, **хоросанских ковров** — **один**, **чучело медвежье** с блюдом — **одно**, **спальный гарнитур** — **двенадцать** мест, **столовый гарнитур** — **шестнадцать** мест, **гостиный гарнитур** — **четырнадцать** мест, **ореховый**, мастера Гамбса работы...

— А кому роздано? <...>

— Это мы сейчас. **Чучело** медвежье с блюдом — во второй район милиции. **Гобелен** «Пастух» — в фонд художественных ценностей. **Гобелен** «Пастушка» — в клуб водников. **Ковры** обюссон, текинские и хоросан — в Наркомвнешторг. **Гарнитур** спальный — в союз охотников, **гарнитур** столовый — в Старгородское отделение Главчая.

**Гарнитур** гостиной ореховый — по частям. **Стол** круглый и **стул один** — во 2-й дом собеса, **диван** с гнутой спинкой — в распоряжение жилотдела (до сих пор в передней стоит, всю обивку промаслили, сволочи), и еще **один стул** — товарищу Грицацуеву, как инвалиду империалистической войны, по его заявлению и резолюции завжилотделом т. Буркина. **Десять стульев** в Москву, в музей мебельного мастерства, согласно циркулярного письма Наркомпроса... **Вазы** китайские, маркированные...

— Хвалю, — сказал Остап ликуя <...> Хорошо бы и на **ордера** посмотреть <...> [Г]остиным гарнитуром мы, папаша, и ограничимся <...>

— Извольте ли видеть. Все в порядке. Где что стоит — все известно. **На корешках все адреса прописаны** и собственноручная подпись получателя <...> Может быть, хотите генеральши Поповой **гарнитур?** Очень хороший. Тоже гамбсовская работа.

Но Остап <...> схватил **ордера**, засунул их на самое дно бокового кармана, а от генеральшиного гарнитура отказался<sup>40</sup>.

3. Четырьмя годами позже дефицитный список появляется в стихотворении Мандельштама «Я пью за военные астры...» (1931), продиктованный его инвариантной темой отрезанности от мировых ценностей и склонности к их мечтательному перебиранию:

Я пью за **военные астры**, за **все**, чем **корили** меня:  
За **барскую шубу**, за **астму**, за **желчь петербургского дня**.

За **музыку сосен савойских**, **Полей Елисейских бензин**,  
За **розы в кабине рольс-ройса** и **масло парижских картин**.

Я пью за **бискайские волны**, за **сливок альпийских кувшин**,  
За **рыжую спесь англичанок** и **дальних колоний хинин**,

Я пью, но еще не придумал — из двух выбираю одно —  
Душистое **асти-спуманте** иль **папского замка вино**...

Об «Астрах» я писал<sup>41</sup>, здесь укажу лишь на их каталогические особенности. Поэт пьет за 11 ценностей, для чего выбирает из двух альтернативных вин *одно* (здесь наконец появляются числительные), причем все или почти все 13 объектов ему, по-видимому, недоступны. Большинство этих объектов — дополнений к глаголам *пью/выбираю* — это сочетания из двух-трех слов, иногда сложных (*рольс-ройс*, *асти-спуманте*), что умножает общую сумму каталогизируемых единиц.

Через весь комплексный список четко проводятся основные типы перечисляемых единиц — как традиционных для каталогического дискурса, так и более или менее специфичных для Мандельштама:

- география и топонимика: *Петербург, Савойя, Елисейские Поля, Париж, Бискайский залив, Альпы, Англия, дальние колонии, Авиньон;*
- мотив напитков и сильных ощущений в области рта и носа: *астма, желчь, бензин, масло, сливки, хинин, душистое, асти-спуманте* (то есть пенящееся), *вино;*
- другие эмоциональные и эстетические стимулы: *военные астры, все, чем корили, музыка, розы, картины, спесь;*
- пейзажность: *петербургский день, сосны, розы, волны, Альпы, замок;*
- предметы: *шуба, кабина, роллс-ройс, картины, кувшин;*
- социальные категории: *барство, роллс-ройс, спесь, колонии, папство.*

Ностальгическая тема проведена четкой **демаркацией границ**: сначала исторической (называются дореволюционные ценности — и тут Мандельштам во многом следует за Кузминым), затем географической (следует список зарубежных, западных ценностей), что более или менее прямо задает направление лучниковского списка.

4. Вахханалии постреволюционного собирания (и *систематизирования* собранного) предаются многие персонажи романов Вагинова, начиная с «Козлиной песни» (1928). Отчаянной виртуальностью отмечены при этом как их ностальгическая установка на сохранение уходящих ценностей (например, рецептов мировой кулинарии, см. примеч. 36), так и подчеркнутая эфемерность/никчемность некоторых объектов коллекционирования (например, почтовых открыток, сновидений, обрезков ногтей), а иногда и негативное отношение собирателя к его коллекции<sup>42</sup>.

Фиксация Вагинова-прозаика на коллекционерстве (которым он увлекался в жизни) проявлялась не только в насыщении его текстов соответствующими перечнями, но и в его пристрастии к каталогизирующей манере повествования — даже там, где речь не идет о собирании экспонатов. Вот серия примеров в порядке убывающей мотивированности перечислений темой коллекционирования.

Вечером вина принес и закусок; долго, склонив голову, говорила Екатерина Ивановна об Александре Петровиче. Какие платья он любил, чтоб она носила, какие руки были у Александра Петровича,

какие прекрасные седые волосы, какой он был огромный, как он ходил по комнате и как она, встав на цыпочки, целовала его.

(гл. X, «Некоторые мои герои в 1921–1922 г.»)

Вдоль стены стояли бывшие дамы, предлагая: одна — чайную ложку с монограммой, другая — порыжевшее, никуда не годное боа, третья — две рюмочки, переливавшие семью цветами, четвертая — тряпичную куколку собственного изделия, пятая — корсет девяностых годов. Та седая старушка — свои волосы, выпавшие еще в ранней юности и собранные в косичку, эта, сравнительно молодая, — сапоги, довольно поношенные, своего умершего мужа.

(гл. VIII, «Интермедия»)

Сидела мать, женщина задумчивая, бледная, на козлах вырисовывался круп кучера, на коленях у матери лежали цветы или коробка конфет, мальчику было лет семь, любил он балет, любил он лысые головы сидящих впереди и всеобщую натянутость, и нарядность. Он любил смотреть, как мама пудрится перед зеркалом, перед тем как ехать в театр, как застегивает обшитое блестками платье, как она открывает зеркальный створчатый шкаф и душит платок. Он, одетый в белый костюм, обутый в белые лайковые сапожки, ждал, когда мама окончит одеваться, расчешет его локоны и поцелует.

(гл. II, «Детство и юность неизвестного поэта»)

Молодые люди отошли от кладбища и направились наискось, по тропинке, между еще не скошенным пушистым медком, покрытым черными букашками и зеленовато-металлическими жучками и улиточной слизью, тмином, красным и белым клевером и щавелем, к дороге, ведущей в Новый Петергоф, к небьющим фонтанам (будний день), к статуям с сошедшей позолотой, ко дворцу, где у балюстрады ходит взад и вперед инвалид — продавец папирос, бегает босоногий мальчишка, предлагая ириски, и, скрестив ноги, прислонившись к ящику, меланхолически время от времени копает в носу мороженщик.

(гл. XI, «Остров»)

Вагинов как бы видит весь мир сквозь призму каталогизации. Нарративный интерес его прозы при этом вольно или невольно страдает<sup>43</sup>.

5. Одним из **классических прототипов** перечня утраченных ценностей можно считать список, предъявляемый Пугачеву Савельичем («Капитанская дочка», гл. IX):

В это время из толпы народа, вижу, выступил мой Савельич, подходит к Пугачеву и подает ему **лист бумаги** <...> «Это что?» — спросил важно Пугачев. «**Прочитай**, так изводишь увидеть», — отвечал Савельич. Пугачев принял бумагу и долго рассматривал с видом значительным. «Что ты так **мудрено пишешь?** — сказал он наконец. — Наши светлые очи не могут тут ничего **разобрать**. Где мой обер-секретарь?»

Молодой малый в капральском мундире проворно подбежал к Пугачеву. «**Читай вслух**», — сказал самозванец, отдавая ему бумагу. **Я чрезвычайно любопытствовал узнать, о чем дядька мой вздумал писать Пугачеву.** Обер-секретарь громогласно стал **по складам читать** следующее:

— «**Два халата, миткалевый и шелковый полосатый, на шесть рублей**».

— Это что значит? — сказал, нахмурясь, Пугачев.

— Прикажи **читать** далее, — отвечал спокойно Савельич.

Обер-секретарь продолжал:

— «**Мундир из тонкого зеленого сукна на семь рублей. Штаны белые суконные на пять рублей. Двенадцать рубах полотняных голландских с манжетами на десять рублей. Погребец с чайною посудю на два рубля с полтиною...**»

— Что за вранье? — прервал Пугачев <...>

— Это, батюшка, изволишь видеть, **реестр барскому добру, раскраденному злодеями...**

— Какими злодеями? — спросил грозно Пугачев.

— Виноват: обмолвился, — отвечал Савельич. — Злодеи не злодеи, а твои ребята так пошарили да порастаскали <...> Прикажи уж дочитать.

— **Дочитывай**, — сказал Пугачев.

Секретарь продолжал:

— «**Одеяло ситцевое, другое тафтяное на хлопчатой бумаге четыре рубля. Шуба лисья, крытая алым ратином, 40 рублей. Еще заячий тулупчик, пожалованный твоей милости на постоялом дворе, 15 рублей**».

— Это что еще! — вскричал Пугачев, сверкнув огненными глазами <...> Как ты смел лезть ко мне с такими пустяками? — вскричал он, **выхватя бумагу** из рук секретаря и **бросив ее в лицо** Савельичу <...> Их обообрали: экая беда? <...> Заячий тулуп! <...> Да знаешь ли ты, что я с тебя живого кожу велю содрать на тулупы?

— Как изволишь, — отвечал Савельич, — а я человек подневольный и за барское добро должен отвечать.

Пугачев был, видно, в припадке великодушия. Он отворотился и отъехал, не сказав более ни слова. Я остался на площади один с Са-

вельичем. Дядька мой **держал в руках свой реестр** и рассматривал его с видом глубокого сожаления.

Я стал было его бранить за неуместное усердие и не мог удержаться от смеха. «Смейся, сударь, — отвечал Савельич, — смейся; **а как придется нам сызнова заводиться всем хозяйством, так посмотрим, смешно ли будет**».

[В дальнейшем Пугачев «жалует [Гриневу] лошадь и шубу с своего плеча» (овчинный тулуп) и «полтину денег», которую посыльный, однако, «растерял <...> дорогою»].

Мастерская разработка темы включает: виртуальность перечня (вещи утрачены); его физическая материализация (в виде челобитной грамоты); перипетии его зачитывания, обнажающие его словесную природу (и, конечно, неграмотность Пугачева); удивленное (= острапяющее) осознание Гриневым-рассказчиком характера предьявляемого текста; и, конечно, увенчание списка подаренным, а не украденным, заячьим тулупчиком, чем этот эпизод встраивается в самую сердцевину сюжета<sup>44</sup>. В целом же перед нами эффектное использование стилистики хозяйственной описи («Два халата, миткалевый и шелковый полосатый, на шесть рублей...» и т. д.) в изображении безвозвратных утрат, сопровождающих социальный переворот (не исключена, кстати, прямая стилистическая переключка с этим реестром коробейниковских ордеров).

## XV

1. Тема дефицитного списка была в достаточной степени освоена непосредственно предшествовавшей «Острову Крыму» полудиссидентской советской литературой эпохи застоя. В ней путем совмещения двух форматов — ностальгического и торгово-подарочного (часто заморского) — был сформирован мотив **списка-заказа на привоз дефицитных товаров**. Так, в песне Высоцкого «Поездка в город» (1969) деревенская семья доверяет герою закупиться в городе желанным дефицитом и вручает ему соответствующий список.

Я самый непьющий из всех мужиков,  
 Во мне есть моральная сила.  
 И наша семья большинством голосов,  
 Снабдив меня **списком на восемь листов**,  
 В столицу меня снарядила,

Чтобы я привез **снохе**  
 С ейным **мужем по дохе**,

Чтобы брату с бабой — кофе растворимый,  
Двум невесткам по ковру,  
Зятю черную икру,  
Тестю — что-нибудь армянского разлива.

Я ранен, контужен, я малость боюсь  
Забывать, что кому по порядку.  
Я список вещей заучил наизусть,  
А деньги зашил за подкладку.

Ну, значит, брату — две дохи,  
Сестрин муж, — ему духи,  
Тесть сказал: — Давай бери, что попадетсЯ!  
Двум невесткам по ковру,  
Зятю беличьЮ икру,  
Куму водки литра два, — пускай зальется.

Я тыкался в спины, блуждал по ногам,  
Шел грудью к плащам и рубашкам,  
Чтоб список вещей не достался врагам,  
Его проглотил я без страха.

Но помню: шубу просит брат,  
Куму с бабой — все подряд,  
Тестю — водки ереванского разлива,  
Двум невесткам взять махру,  
Зятю заячьЮ нору,  
А сестре — плевать чего, но чтоб красиво.

Да что ж мне, пустым возвращаться назад?  
Но вот я набрел на товары.  
— Какая валюта у вас? — говорят.  
— Не бойсь, — говорю, — не доллары!

Так что, отвали мне ты махры,  
Зять подойдет без икры,  
Тестю, мол, даешь духи для опохмелки,  
Двум невесткам — все равно,  
Мужу сестрину — вино,  
Ну, а мне, — вот это желтое в тарелке.

Не помню про фунты, про стерлинги слов,  
Сраженный ужасной догадкой.

Зачем я тогда проливал свою кровь,  
 Зачем ел тот **список на восемь листов**,  
 Зачем мне рубли за подкладкой?

Все же надо взять **доху**,  
**Зятю кофе на меху**,  
**Куму — хрен**, а **тесть и пивом обойдется**,  
 Также взять **коньяк в пуху**,  
 Растворимую **сноху**,  
 Ну а **брат и самогоном** перебьется.

Список Высоцкого совмещает несколько характерных особенностей знакомых нам каталогов. Прежде всего, его составление и аннигиляция подчеркнуто овеществляются — в виде сначала бумажного реестра, затем его заучивания наизусть, затем проглатывания<sup>45</sup> и, наконец, забывания (мотивированного былой контузией героя и его теперешним шоком от пребывания в городе), что играет на инвариантную тему памяти/ностальгии. Структурно история со списком отчасти подобна (и, возможно, наследует) структуре маршаковского «Багажа» — особенно в рефренных вариациях, ведущих к подрыву исходного списка.

Тут Высоцкий идет даже дальше, постепенно перекомпоновывая пункты заказа (в духе хармсовского «Ивана Топорышкина»), чему способствует их систематическая двучленность, а то и трехчленность (как в списках Лепорелло и стихах Мандельштама о поэтах): «что» — «какого типа» — «кому». В результате, например, наложение формулы: *Зятю черную икру на брату с бабой — кофе растворимый* и на *снохе С ейным мужем по дохе* дает: *зятю кофе на меху*. К перепутыванию располагает и фонетическое сходство ключевых слов, активизируемое постановкой в рифму (*ковру — икру — махру; дохи — духи; доху — меху — в пуху — сноху*), наследующее головоломной мнемонике флотских команд в «Свадьбе с генералом» Чехова.

Делается вдвойне новаторский ход: ностальгическая утрата ценностей кончается уничтожением самого списка (а не только отдельных ценностей, как, скажем, в случае с *собачонкой* маршаковской барыни), а ремонт компонентом доводит до абсурда игру с текстуальностью списков и тем вызовом запоминанию, с которым имели дело авторы-исполнители устных каталогов, — да Высоцкий, собственно, и является современным бардом.

2. Хронологически еще более близким к лучниковскому был дефицитный список в финале поэмы Евтушенко «Северная надбав-



ка» (1977), возможно, подсказанный перечнем Высоцкого. Это список заказов, от выполнения которых отказывается герой поэмы, чтобы отдать дикие северные деньги своей сестре и ее мужу, нуждающимся в лучшей квартире:

И когда самолет,  
за собой оставляя свист,  
взмыл в небеса,  
то вниз,  
над землей отуманенной,  
еще долго кружился **списочный лист**,  
Щепочкиным  
**не отоваренный**:  
Зам. нач. треста **Сковородин** —  
в любом количестве **валокордин**.  
Завскладом **Курочкина**,  
вдова, —  
**чулки из магазина «Богатырь»**.  
**Без шва**.  
Братья-геодезисты **Петровы** —  
**патроны**.  
Подрывник **Жорка** —  
**нить для сетей**  
из парашютного шелка.  
**Далее** —  
**мелко** —  
**фамилий полста**:  
детских **колготок** на разные возраста.  
Завхоз экспедиции **Зотов** —  
новых **анекдотов**.  
**Зотиха** —  
два —  
для нее и подруги —  
**японских зонтика**.  
Для **Анны Филипповны** —  
акушерки —  
двухтомник **Евтушенки**.  
**Дине** —  
**дыню**.  
Для **Наумовичей** —  
**обои**.  
**Моющиеся**.  
**Воспитательнице** детского сада —

**зеленку**.  
Это — общественное.  
**Личное** — **дубленку**.  
**Парикмахерше** Семечкиной —  
**парик**.  
Желательно **корейский**.  
С темечком.  
**Для жены завгара** —  
**крем от загара**.  
Для милиционера  
по прозвищу «Пиф-паф» —  
**пластинку Эдит**  
(неразборчиво)  
**Пьехи или Пиаффа**.  
Для **рыбинспектора**  
по прозвищу «едрена феня» —  
**блесну «Юбилейная»**  
на тайменя.  
**Для Кеши-монтера** —  
**свечи для лодочного мотора**.  
Для **клуба** —  
лазурной масляной **краски**,  
для **общejития** —  
копченой **колбаски**,  
**кому** —  
**неизвестно** —  
**колесико для детской коляски**,  
меховые **сапожки** типа «Аляски»,  
Ганс Христиан **Андерсен «Сказки»**.  
Летал и летал  
**воззывающий список**,  
как будто хотел  
взлететь на Луну,  
и **таяло где-то**,  
в неведомых высях:  
«**Бурильщику** Васе **Бородину** —  
**баночку пива**.  
Хотя бы одну».

Здесь отказ от списка мотивируется исключительно благородными побуждениями (хотя как герой будет расплачиваться с доверившими ему свои деньги людьми, остается неясным), а сомнительные западные ориентиры (хотя бы в виде «Березки», *долларов* и *фунтов стерлингов* Высоцкого) полностью исчезают со сцены.

## XVI

1. Но обратимся, наконец, к Аксенову и начнем с его общего пристрастия к спискам. Вот наудачу пара характерных мест из «Затоваренной бочкотары» (1968).

Он [Вадим Афанасьевич Дрожжинин] знал все **диалекты** этой страны, а их было **двадцать восемь**, весь **фольклор**, всю **историю**, всю **экономику**, все **улицы** и **закоулки столицы** этой страны города **Полис** и **трех остальных городов**, все **магазины** и **лавки** на этих **улицах**, **имена их хозяев** и **членов их семей**, **клички** и **нрав домашних животных**, хотя никогда в этой стране не был. Хунта, правившая в **Халигалии**, не давала Вадиму Афанасьевичу въездной визы, но простые **халигалийцы** все его знали и любили <...>

Вадим Афанасьевич жил двойной жизнью, и вторая, **халигалийская**, жизнь была для него главной. Каждую минуту рабочего и личного времени он думал о **чаяниях халигалийского** народа, о том, **как поженить рабочего велосипедной мастерской Луиса** с дочерью **ресторатора Кублицки Роситой**, страдал от **малейшего повышения цен** в этой стране, от **коррупции** и **безработицы**, думал о **закулисной игре хунт**, об **извечной борьбе народа с аргентинским** скотопромышленником **Сиразуерсом**, наводнившим маленькую беззащитную Халигалию своими **мясными консервами**, **паштетами**, **бифштексами**, **вырезками**, **жюльенами из дичи**.

Здесь переплетаются несколько списков, иногда получающих числовые характеристики (28, 3): топографический (*столица, города, улицы, магазины...*), страноведческий (*диалекты, фольклор...*), демографический (*хозяева, члены семей, домашние животные*), ономастический (*имена, клички*). Далее они развертываются в списки: политэкономических забот Дрожжинина (7), собственных имен (4) и профессий лиц, связанных с Халигалией (3), а также импортируемых туда продуктов (5 видов). Налицо также 3 топонима (*Полис, Халигалия, аргентинский скотопромышленник*, если не считать *Сиразуэ*, скрывающихся в имени последнего).

Доходит дело и до корабля:

— Короче, Вадик, был я там <...> В шестьдесят четвертом году <...> оформился плотником на теплоход «Баскунчак», а его в Халигалию погнажи, понял?

— Это было единственное европейское судно, посетившее Халигалию за последние сорок лет, — прошептал Вадим Афанасьевич.

— Точно, — подтвердил Володя. — Мы им помощь везли по случаю землетрясения.

— Правильно, — еле слышно прошептал Вадим Афанасьевич, его начинало колотить неслыханное возбуждение. — А не помните ли, что конкретно вы везли?

— Да там много чего было — медикамент, бинты, детские игрушки, сгущенки, хоть залейся, всякого добра впрок на три землетрясения и четыре картины художника Каленкина для больниц.

Вадим Афанасьевич с удивительной яркостью вспомнил счастливые минуты погрузки этих огромных, добротнo сколоченных картин, вспомнил массовое ликование на причале по мере исчезновения этих картин в трюмах «Баскунчака».

Наступает излюбленный писателями-каталогистами момент корабельной погрузки товаров (5 видов), с ироническим включением числительных (3 землетрясения, 4 картины) и дальнейшей детализацией отправки картин. Главная же соль этого и следующего пассажей — реализация платонических списков Дрожжинина в жизни Телескопова, который приплывает в Халигалию, лично встречается с заочными знакомыми Дрожжинина и заводит роман с издали желанной тому Сильвией Честертон.

— Да ничего особенного, — махнул ручкой Володя. — Стою я раз в Пуэрто, очень скучаю <...>. Смотрю, симпатичный гражданин идет, познакомились — Мигель Маринадо. Потом еще один работага появляется, Хосе-Луис...

— Велосипедчик? — задохнулся Дрожжинин.

— Он. Завязали дружбу на троих, потом повторили. Пошли к Мигелю в гости, и сразу девчонок сбежалась куча поглазеть на меня, как будто я павлин кавказский из Мурманского зоопарка, у которого в прошлом году Гришка Офштейн перо вырвал.

— Кто же там был из девушек? — трепетал Вадим Афанасьевич.

— Сонька Маринадова была, дочка Мигеля, но я ее пальцем не тронул, это, Вадик, честно, затем, значит, Маришка Рохо и Сильвия, фамилии не помню, ну а потом Хосе-Луис на велосипеде за своей невестой съездил, за Роситой. <...> Ну, Вадик, ты пойми <...> я же не железный, верно? Влюбился начисто в Сильвию, а она в меня.

Снова проходят, но уже наяву и с некоторыми вариациями имени и социальные характеристики халигалийцев (их 6 — плюс приплетаемый со стороны *Гришка Офштейн*), с добавлением 3 топонимов (*Пуэрто, кавказский, Мурманский*) и одного числительного (*на троих*). К топонимам здесь добавляется навязчиво повторяемое название корабля «*Баскунчак*», а к личным собственным именам — фамилия художника *Каленкина*.

Эффектная нарративизация перечней в этих трех фрагментах очевидна. А в ее основе, как и в основе контрапунктной игры с двумя точками зрения (*Дрожжина* и *Телескопова*), лежит традиционная для всего списочного кластера ностальгическая составляющая, взятая в советском повороте.

2. Не завоеванный большевиками остров Крым воплощает — в согласии с демаркационным контуром *Мандельштама* — одновременно и дореволюционность, и зарубежность, а *Париж*, где происходит действие главы V романа, являет хрестоматийное воплощение западности.

Список вводится фразой:

[О]н рулил по кишащим пятакам Правого Берега, когда его вдрут пронзила паническая мысль: завтра лечу в Москву, а **ничего не купил из того, чего там нет!** —

и открывается резюмирующим ее негативный финал «Не купил...», в лоб задавая ностальгическую тему **заказа на заморский дефицит**.

Список нарочито длинный, синтаксически однообразный и вообще как бы совершенно деловой, литературно непритязательный, — похоже, что *Аксенов* сознательно отталкивается от игривого смакования деталей, до конца проэксплуатированного *Евтушенко*. Зато он коллекционерски насыщает список множеством разнообразных — прижившихся и новейших — языковых заимствований:

*мини-фото, джинсы, ангора, кашмир, алка зельцер, «скач», виски, тоник, джина, вермута, «паркер», «монблан», кассета, диктофон, специи, тампекс, менструации, фломастеры, hi-fi, презервативы, вакцина, «Монополь», реостаты, «поляроид», кассетник, STR, баллоны, пьезокристалл, «кварц», галогенный, «Vogue», «Playboy», «Downbeat»,*

напоминающих нам, что немного изменилось со времен пушкинского *Но панталоны, фрак, жилет — Всех этих слов на русском нет*.

Лишь изредка перечень перебивается эмоциональными восклицаниями и повторами особо волнующих наименований:

- **джинсов** — о, Боже! — вечное советское заветье — **джинсы!**
- **лака** для ногтей и **смывки**, **смывки** для **лака** — ведь сколько уже подчеркивалось насчет **смывки!**;
- **клеенки** для ванны — с **колечками!**
- **замши**, **замши...**

да пару раз оживляется суховатым юмором:

- **липкой ленты «скоч»**, да и **виски «скоч»**;
- **противозачаточных** пилюль и **детского питания**, **презервативов** и **сосок** для **грудных**.

Как видим, список практически не претендует на нарративизацию, а, напротив, держится инвентарности. Это обнажает его сугубо списочную, то есть текстовую природу, делая его в равной мере списком предметов и списком слов, чем, как и обилием варваризмов, акцентируется его метасловесный потенциал. Но центрирующий дефицитный мотив ни на секунду не уходит из поля зрения.

В целом протокольный, подобно списку класса Лолиты, перечень Лучникова как бы имитирует серьезные каталоги вроде гомеровского или робинзоновского, но делает это игриво-издевательски, à la Гаргантюа, с любовным нанизыванием варваризмов в духе команд чеховского экс-адмирала и онегинско-соколовских меню, с канцелярской перечислительностью и метавербальностью Ильфа и Петрова, в ключе неизбывной кузминско-мандельштамовской ностальгии и высоко-евтушенковского заказа на заморский дефицит.

## ПРИМЕЧАНИЯ

За замечания и подсказки я благодарен Дмитрию Быкову, В. Ю. Жаровой, Е. В. Капинос, Л. Г. Пановой, И. А. Пильщикову, Н. Ю. Чалисовой и Станиславу Швабрину.

<sup>1</sup> Первое издание — *Аксенов 1981*.

<sup>2</sup> ТВ Культура, 15 октября 2013 г.

([http://tvkultura.ru/video/show/brand\\_id/20921/episode\\_id/649342/video\\_id/649342](http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20921/episode_id/649342/video_id/649342)).

<sup>3</sup> См.: *Svabrin 2011*, где сделана попытка осмыслить прагматику русского каталога на фоне его архетипического субстрата — каталогического дискурса как первого из литературных орудий, освоенных человечеством. С опорой на релевантную англоязычную литературу вопроса в статье рассматривается богатейший материал фольклора, духовных стихов, русской

и мировой поэзии. Среди упомянутых там (а также в *Minchin 1996*), но не затрагиваемых ниже, — многочисленные каталоги Вергилия, Овидия, Аполлония Родосского, Мильтона и др.; о каталогах вне европейской традиции, например, о перечнях рек в «Махабхарате», см.: *Серебряный 2008* (там же см. библиографию).

Наш обзор каталогической поэтики неизбежно останется неполным, ввиду практической необъятности материала.

<sup>4</sup> Александр Кушнер, правда, утверждал — в ответ на вынесенное им в эпиграф признание Мандельштама, — что еще в детстве дочитал список до конца (подразумевается, по-русски):

Но сверкнули мне волны чужих морей,  
И другой разговор пошел...  
Не за то ли, что список я кораблей,  
Мальчик, вслух до конца прочел?  
(«Мы останавливали с тобой...», 1991)

Однако в недавнем электронном письме (от 28 ноября 2013 г., с разрешением сослаться) Кушнер признался, что «в стихах <...> соврал. Конечно, не прочел! Уж очень скучно. Но соврать велела муза, неправда здесь продиктована поэтической необходимостью, — так бывает».

<sup>5</sup> Всего перечисляется три десятка воинских контингентов, набранных 46 военачальниками в 164 населенных пунктах и прибывших на 1186 судах. При условно принимаемой средней цифре по 120 воинов на корабль это дает общую численность войска в 142 320 человек.

<sup>6</sup> *Журавлиный клин* Мандельштама, по-видимому, восходит к другому месту той же Песни II «Илиады» (ст. 459–465) — сравнению наземного движения ахейского войска под Троей с полетом гусей, журавлей и лебедей [*Бездорный 2007*: 267]:

Их племена, как птиц перелетных несчетные стаи,  
Диких гусей, журавлей иль стада лебедей долговыйных  
<...>  
**Вьются туда и сюда и плесканием крыл веселятся**  
<...>  
Так аргивян племена, от своих кораблей и от кушей,  
**С шумом неслися на луг Скамандрийский...**

Что же касается мандельштамовской *середины*, то наряду с дантовским источником вероятен еще и гоголевский — фраза *Редкая птица долетит до середины Днепра!* («Страшная месь», гл. X), с полетом птицы над водным простором и с высокой оценкой даже половины пути.

<sup>7</sup> О его месте в истории поэтических каталогов и возможной роли в каталогической поэтике Кузмина см.: *Shvabrin 2011*: 3–5.

<sup>8</sup> Разумеется, в реальной литературной практике каталог, «вставляемый» в текст, часто не берется «извне», а, как и все остальное, сочиняется

автором, то есть и сам является художественным полуфабрикатом. Но для удобства рассуждений я позволю себе такую упрощающую схематизацию — аналогично тому, как фабулу иногда принимают за «сырье», подлежащее композиционной переработке в сюжет, тогда как и она тоже «строится» с помощью определенных приемов.

<sup>9</sup> Удостоверяющую роль играет и употребление числительных и имен собственных.

<sup>10</sup> Есть и еще одно обращение к Музе за авторитетной поддержкой — перед троянским списком (II, 760–762).

<sup>11</sup> В Коране порознь насчитывается 99 имен Аллаха (*Ар-Рахман*, «Милостивый», *Ас-Салам*, «Миротворец», *Аль-Джаббар*, «Могучий», *Аль-Алим*, «Всеведущий» и т. д.), которые сводятся в единый список в специальных религиозных трактатах. Об именах иудеохристианского Бога см.: *Izmirlieva 2008; Shvabrin 2009*.

<sup>12</sup> Вспомним характеристику пушкинского стиля Пастернаком (в маске Живаго): «В стихотворение <...> врывались с улицы свет и воздух, шум жизни, вещи, сущности. Предметы внешнего мира, предметы обихода, имена существительные <...> завладевали строчками <...> рифмованной колонной выстраивались по краям стихотворения» («Доктор Живаго»; часть IX, гл. 6).

Многие подобные «реалистические» перечисления приводятся в *Nilsson 1962*, но под наше определение не подходят, — как и большинство пастернаковских (типа *В завываньи бурана Потонули: тюрьма, Экскаваторы, краны, Новостройки, тюрьма*; «*Вакханалия*», 1) или, скажем, длиннейшее перечисление всего, что уснуло вместе с поэтом, в «Большой элегии Джону Донну» Бродского (1963).

<sup>13</sup> Кстати, в гл. VII бюрократические мытарства Чичикова разрешаются приданием ему (за взятку) проводника по присутственным местам, который *прислужился* [ему], как некогда *Виргилий прислужился Данту*.

<sup>14</sup> Отметим (вслед за *Безродный 2007: 270–271*) переключку этого переводного варианта одновременно с «Илиадой» и с «Бессонницей...» Мандельштама.

<sup>15</sup> Пушкинские каталоги — огромная тема; из недавних работ см. *Добродомов, Пильщиков 2008* (там же библиография вопроса).

<sup>16</sup> Набор имен невымышленный, зато дизайн, как известно, позаимствован из французского источника (у Бомарше), что усложняет текстуальный режим эпиграммы.

<sup>17</sup> Это название было позднее (в 1533 г.) дано балладе другим поэтом — Клеманом Маро [*Андерсен 2011: 67*].

<sup>18</sup> Перевод Эренбурга неадекватен во всех трех отношениях сразу.

<sup>19</sup> О прототипах вийоновских дам былых времен см.: *Андерсен 2011; Биче* — ошибочное отождествление Брюсовым упоминаемой в балладе *Bietris* с героиней Данте [*Там же: 76*].

<sup>20</sup> Мотив любви к женщинам всех мыслимых — тщательно перечисляемых — типов восходит к «Любовным элегиям» Овидия (II, 4).

<sup>21</sup> Каталоги — одна из любимых конструкций Ильфа и Петрова, ср. в «Двенадцати стульях» перечень московских вокзалов и типовых пассажиров, прибывающих на них (гл. XVI)? и сцену погрузки имущества на пароход (!) «Скрябин» (гл. XXXI), а в «Золотом Теленке» — типовое описание происходящего на улицах города «в тот промежуток между пятью и шестью часами [утра], когда...» (гл. IV), и аналогичную картину типовых ночных событий в масштабах страны, включая опять-таки погрузку иностранных кораблей в Черноморском порту (гл. XIV). Об интертекстуальных прецедентах и параллелях этих каталогов см.: Щеглов 2009: 192–194, 277–278, 373–377, 509–511.

<sup>22</sup> В древнейших кодексах этого Евангелия Иоаким (Мф. 1: 11) не упоминается, так что в сумме получается не 42 имени, а только 41 (включая имена Авраама и Иисуса).

<sup>23</sup> Об этом и других каталогах Кузмина см.: *Shvabrin 2011*.

<sup>24</sup> О списке Лепорелло в связи с Кузминым см.: *Shvabrin 2011*: 13, 17.

<sup>25</sup> Смешанный список книг, предметов туалета и других знаков причастности заглавного героя к последней парижской моде занимает 11 строк в «Графе Нулине» и содержит 18 единиц перечисления, начиная с *зипас[а] фраков и жилетов* и кончая *мотивами Россини, Пера, Et cetera, et cetera*.

<sup>26</sup> Об этом сонете и его литературной генеалогии, в частности о месте в ней Вордсворта и Сент-Бёва, см., например: *Перцов 1998*.

<sup>27</sup> Более традиционно его же стихотворение «Кто с чем» («Мандельштам приедет с шубой...»; 2002), обнажающее мотив типичных атрибутов.

<sup>28</sup> О переключке Мандельштама с Прутковым и русской традицией стихов об атрибутах поэтов см.: *Ронен, Марков 2014*.

<sup>29</sup> Пара атрибутов с *ттенцом Катулл, со снегурем Державин* отсылает к строке с *воробьем Катулл и с ласточкой Державин* из «Памяти кота Мурра» Ходасевича (1934; опубл. 1953). О мотиве «поэт и его домашнее животное» у Мандельштама, Ходасевича, Державина и Катулла см.: *Панова (в печати)*.

<sup>30</sup> Лексический комментарий см.: *Хлебников 1989*: 665.

<sup>31</sup> Здесь опущены два более длинных стихотворения и ряд рассуждений Гаргантюа на ту же тему, отсутствующие в цитируемом издании, но доступные в других источниках и в Сети.

<sup>32</sup> Интересно, что во французском источнике баллады Жуковского (F.-A. de Paradis de Moncrif, «Les constantes amours d'Alix et d'Alexis», 1738) список возможных покупок отсутствует.

<sup>33</sup> Заметим, что вместилищем является и корабль, способный по этому участвовать в списках двойким образом.

<sup>34</sup> В конце «Илиады» возникает еще один список — выкуп Ахиллу за тело Гектора, приносимый Приамом (Песнь XXIV, ст. 229–233):

Вынул из них Дарданион **двенадцать покровов** прекрасных,  
**Хлен двенадцать** простых и **столько ж ковров** драгоценных,  
 Верхних **плащей** превосходных и тонких **хитонов** исподних;



**Злата**, весами отвесивши, выложил **десять талантов**;  
Вынул **четыре блюда** и **два** светозарных тренога.

<sup>35</sup> См.: *Щеглов 2009*: 134, 138.

<sup>36</sup> Промежуточным звеном между кратким полуфранцузским меню Каверина-Онегина и подробным, непроницаемо датским, Палисандра-Беккета можно считать детально обсуждаемое, опять-таки полуфранцузское, Левина-Облонского («Анна Каренина», I, 10; о роли варваризмов в последнем см.: *Жолковский 2013*, а также в Наст. изд. С. 719–722).

Несколько полностью приводимых меню встречаем в романе Вагинова «Бамбочада» (1931), где ностальгия по коллекционируемым свидетельствам кулинарии прошлого подогревается издевательским цитированием «простого меню» современной вегетарианской столовой. В том же романе есть иронические списки альбомов и их оглавления (ср. чеховскую «Жалобную книгу» (1884) как еще один каталогический жанр), а также надписи типа «Здесь были красноармейцы <...> Федя, Вася, Петя, Андрюша» (ср. в гл. XXXVIII «Двенадцати стульев» (1927) обыгрывание надписи на скале «Коля и Мика, июль 1914» (см.: *Щеглов 2009*: 307). В вагиновской «Гарпагонии» (1934; опубл. 1983) есть даже преискурнт сновидений (гл. 7. «В пивной»).

<sup>37</sup> См. подробнейший комментарий *Shapiro 1996a*.

<sup>38</sup> Об этом списке см.: *Shvabrin 2011*: 18–23.

<sup>39</sup> Фамилия *Коробейников*, возможно, значащая — отзвук некрасовских «Коробейников», о причастности которых к топосу каталогов см. выше.

<sup>40</sup> Острое переживание Коробейниковым призрачных гарнитуров как реальных («Своими руками отдал ореховый гарнитур! <...> Одному гобелену “Пастушка” цены нет! Ручная работа!») непосредственно восходит к аналогичным эмоциям Собакевича по поводу достоинств покойных крестьян, вообще же связано с архетипическими и интертекстуальными аспектами фигуры архивариуса см.: *Щеглов 2009*: 152–156).

<sup>41</sup> См.: *Жолковский 2005б [1979]*: 63–65.

<sup>42</sup> О коллекционерстве у Вагинова см.: *Anemone 2000*, о его ироническом подрыве — *Ямпольский 2013*: 270–281; о литературных отображениях распада устойчивого дореволюционного уклада и разнообразной трактовке списков утраченных и разрозненных предметов у Булгакова, Зоценко, Олеси, Катаева [*Катаев 1973*], Горного [*Горный 1937*] и др. см.: *Щеглов 2012 [1999]*.

<sup>43</sup> О своеобразной автодеконструктивности вагиновской прозы см.: *Липовецкий 2008*: 115–140.

<sup>44</sup> Развернутое скрещение списков подарков и убытков — счет за подарки детям, подаваемый Карлом Ивановичем в ответ на намерение его уволить в гл. 11-й «Детства» Толстого.

[3]абавнее всего — это счет, который он принес мне [отцу рассказчика]. Это стоит посмотреть, — прибавил он с улыбкой, подавая ей [жене] записку, написанную рукою Карла Иваныча, — прелесть!

Вот содержание этой записки:

«Для детей два удочка — 70 копек.

Цветной бумага, золотой коемочка, клестир и болван для коробочка, в подарках — 6 р. 55 к.

Книга и лук, подарка детям — 8 р. 16 к.

Панталон Николаю — 4 рубли.

Обещаны Петром Александрович из Москву в 18... году золотые часы в 140 рублей.

Итого следует получить Карлу Мауеру, кроме жалованию — 159 рублей 79 копек».

Прочтя эту записку, в которой Карл Иваныч требует, чтобы ему заплатили все деньги, издержанные им на подарки, и даже заплатили бы за обещанный подарок, всякий подумает, что Карл Иваныч больше ничего, как бесчувственный и корыстолюбивый себялюбец, — и всякий ошибется.

<sup>45</sup> Проглатывание мотивировано известным советским штампом: захваченный врагами герой глотает секретный документ; мотив вражеского окружения наводится попаданием героя в валютный магазин.

V  
VARIA



# К ЛИНГВИСТИЧЕСКОМУ ОСМЫСЛЕНИЮ ПОСЛЕДНИХ СЛОВ ЧЕХОВА

## 1

В юбилейном эссе о Чехове Андрей Битов писал:

«Их штербе», — сказал Чехов, умирая.

Это очень волнует праздный русский ум: почему по-немецки?

Отрезвляя гипотезы, я утверждал, что потому, что доктор рядом был немец, и он сообщил ему свое мнение как врач врачу.

Недавно я услышал даже, что он сказал чисто по-русски: «Эх, стерва!» — имея в виду то ли жизнь, то ли жену.

[Битов 2004: 15]

Знаменитое *Ich sterbe* было не последней, а предпоследней фразой Чехова, и не столько формулировкой собственного мнения, сколько подтверждением, что диагноз, сообщенный ему доктором Швёером в особом профессиональном коде, понят:

Согласно русскому и немецкому врачебному этикету, находясь у смертного одра коллеги и видя, что на спасение нет никакой надежды, врач должен поднести ему шампанского. Швёер, проверив у Антона пульс, велел подать бутылку. Антон приподнялся на постели и громко произнес: «Ich sterbe [Я умираю]». Выпив бокал до дна, он с улыбкой сказал: «Давно я не пил шампанского», повернулся на левый бок <...> и тихо уснул.

[Рейфилд 2005: 777]<sup>1</sup>

Последняя реплика, о шампанском, была вполне в чеховском духе иронической десакрализации смерти. Вспомним (помимо многочисленных «Умри..!» в «Ионыче»):

телеграмму в «Душечке»: «Иван Петрович скончался сегодня скоропостижно сючала ждем распоряжений хохороны вторник» [Чехов 1974–1983: X, 105]; а также

слова Буркина в «Человеке в футляре»: «Признаюсь, хоронить таких людей, как Беликов, это большое удовольствие» [Там же: 53].

Предпоследняя же, про *штербе*, отличалась некоторой ученической старательностью, — немецким Чехов владел слабо<sup>2</sup>. Именно в таком ключе — с поистине нечеловеческим усилием — произносит эту фразу говорящая собака Брунгильда в фельетоне Ильфа и Петрова «Их бин с головы до ног» (1932), где игра с ситуацией чеховской смерти очевидна:

Потом собака с большими перерывами произнесла слова «абер», «унзер» и «брудер». Затем она повалилась боком на песок, долго думала и наконец сказала: «Их штербе».

[Ильф, Петров 1989: 224–225]

Кстати, Ильф выдержал рискованную ироническую мину до конца.

За несколько дней до смерти, сидя в ресторане, он взял в руки бокал и грустно сострил:

— Шампанское марки «Ich sterbe» <...> Как известно, «Ich sterbe» были последние слова А. П. Чехова, тоже скончавшегося от туберкулеза.

[Ардов 1963: 210]

Так что конкуренция у Битова была серьезная, почему он, наверное, и счел необходимым по-чеховски, если не по-хармсовски, трагестировать предсмертный номер Чехова — с опорой на околотературный фольклор. Ср.:

М. Ф. Андреева сказала, что Горький не верил Книпперше, будто Чехов, умирая, произнес: «Ich sterbe»<sup>3</sup>. На самом деле он, по словам Горького, сказал: «Ах ты, стерва!» М. Ф. не любила Чехова<sup>4</sup>.

[Чуковский 1994: 167]

Кем бы ни был придуман этот двуязычный каламбур, построен он, надо сказать, здорово, причем не только в литературном, но и в лингвистическом отношении, о чем сочинившие и повторявшие его, возможно, не подозревали.

## 2

В современном русском языке корень СТЕРВ- представлен семантически компактным и энергичным словарным гнездом: существительными *стерва*, *стервочка*, *стервоза*, *стервец*, *стервятин*, *стервятник*, *остервенение*, *остервенелость*, глаголами *(о)стервенеть*, *(о)стервенить(ся)*, прилагательными *остервенелый*, *стервозный*, наречиями *стервозно*, *остервенело* (см.: БТСРЯ 2000). Эти полтора десятка лексем окружены единым, отчетливо негативным смысловым ореолом, обозначая людей, действия и состояния, которые характеризуются неприятным агрессивным напором. Таковы внушающее тревогу человеческое, животное или природное неистовство (*стервенеть*, *остервенелый*), открыто осуждаемые человеческие подлость и некоторый надрыв (*стерва*, *стервец*, *стервятник* в переносном смысле) и с брезгливостью констатируемый звериный вкус к падали (*стервятник* в основном значении). Хотя ни одно из трех значений не воспринимается как семантически основное и исходное, естественным кандидатом является самое физически конкретное, связанное со *стервятин*. Тем не менее система семантических связей, организующих этот участок словаря, остается (если не считать его очевидной общей негативности) неясной.

Словари конца, середины и первой половины XX в. [СРЯЕ 1981–1984; ССРЛЯ 1948–1965; СРЯО 1953; ТСРЯ 1935–1940], призванные отразить языковое сознание как нашего с Битовым поколения (если ориентироваться на годы их издания и примеры из Панферова и Коптяевой), так и чеховского (ср. примеры из Мамина-Сибиряка, Горького, Куприна, Помяловского и Толстого), дают несколько более сложную, но и более связную картину. В них *стерва* в бранном просторечном значении «гадкая баба, подлый человек, мерзкое существо» занимает второе место, а первое, хотя и с пометой *устар.*, отведено значению «труп животного, падаль» (являющемуся также единственным значением собирательного *стерво*), а рядом располагаются слова *стервенок* ‘негодник, сорванец’ и *стерводные* ‘животные, питающиеся трупами, падалью, стервою’<sup>5</sup>.

Сложность в том, что возникает вопрос о соотношении двух значений *стервы* — старинного «падаль» и нового «гадина»: мыслится ли *стерва* в бранном смысле как своего рода *падаль* (ср. бранное *дрянь*) или как своего рода *стервятница*. Характерная для *стервы* отталкивающая агрессивность, пронизывающая все словарное гнездо (ср. *остервенение*), и наличие слов *стервец* и *стервенок*, перебрасывающих смысловой мостик к *стервятине*, *стервятнику* и вообще *стерводности*, говорят в пользу второго решения. Но это значит, что переносное ругательное значение слова *стерва* не сосуществовало на протяжении веков с описательным буквальным в качестве его непосредственного производного, а развилось сравнительно поздно,

проделав, подобно *стервецу* и *стервенку* и, возможно, вслед за ними некоторый семантический маршрут. Одной из вех на этом пути могло быть слово *стервоза* — шутовское бурсацкое образование с «ученым» — латинским — суффиксом.

Очередной шаг почти на век назад, к словарю Даля, более или менее подтверждает такую реконструкцию.

**СТЕРВА** ж. и *стерво* ср. — труп околевшего животного, скота; падаль, мертвечина, дохлятина, упадь, дохлая, палая скотина. *Ныне корова, завтра стерва*. **Стервяной**, ко стерву относящ. **Стервяттина**, падалина, мертвечина, мясо палого животного. **Стервятник** или **стервяник**, медведь самой крупной породы, охотнее прочих питающийся падалью <...> || Пск. бранное также **стервень**, **стервюжник**, бешеный сорванец, неистовый буян. **Стервятничье** логово. || **Стервятник**, большой черный орел, могильник, следящий стаями за гуртами и войсками. **Стерводные** животные. **Стервенеть**, **стервениться**, стать, приходиться в остервененье, в бешенство, неистовство, ярость, зверство; начать остервеняться.

[ТСЖВЯ 1863–1882: III, 323]

Ругательные *стерва*, *стервец*, *стервоза* тут отсутствуют, но есть *стервень* и *стервюжник*, люди, чье буйство понятным образом связывается (как и в словах типа *остервенение*) со зверством *стервятников* и *стерводных*<sup>6</sup>.

Аналогичная, но еще более бедная картина налицо в конце XVIII в. [САР 1789–1794], где есть *стерво/стерва* («труп»), *стервяттина*, *стервенею*, *остервеняю*, *остервеняюсь*, *остервенение*, но нет переносных бранных значений, каковые, по-видимому, появляются (или, во всяком случае, замечаются литераторами и лексикографами) лишь во второй половине XIX в. Многообещающей подсказкой, с точки зрения будущего развития в сторону ругательной *стервы*, выглядит толкование смысла глагола *остервенять*: «Говоря о некоторых животных значит: привожу в ярость, располагаю к злодеянию, а паче к жестокости, лютоости» [САР 1789–1794: V, 730].

### 3

У Даля непосредственно перед *СТЕРВОЙ* идет глагол

**СТЕРБНУТЬ** *стар*. <...> твердеть, коченеть, терпнуть, тупеть, черстветь, коснеть —

[ТСЖВЯ 1863–1882: III, 322]



намечающий этимологический ход от затвердения к околению, а соответствующий ему диалектный глагол совершенного вида:

ОСТЕРЬБНУТЬ южн. зап. окрепнуть, напр. после хвори, —  
[ТСЖВЯ 1863–1882: II, 704]

напротив, связывает затвердение с укреплением здоровья.

Промежуточное положение между омертвляющими и оздоравливающими коннотациями корня СТЕРЬ- занимает древнерусское слово *стьрбль* ‘человек зрелого возраста’ и соответствующее прилагательное *стьрблый*. А непосредственно за ними идут *стьрво*, *стьрв* ‘труп’ и *стьрвеный* ‘плотоядный’ [СДЯ 1893–1912: III (1), 586–587], причем хищность здесь, по-видимому, не ограничивается поеданием падали, а распространяется на любую добычу, чем, возможно, объясняется развитие семы по-звериному здоровой ярости в словах *остервенение*, *остервенелый* и под. Ср. сходное примирение плото- и стервоядности в этимологическом комментарии к слову СТЕРВА в новейшем толковом словаре:

СТЕРВА/СТЕРВО — первонач. «остатки, куски мяса домашнего животного, растерзанного диким зверем».

[ТСРЯПС 2007: 941]

Вслед за привлечением древнерусских данных естественно обратиться к этимологическим словарям, каковые разворачивают широкую картину славянских, балтийских и других индоевропейских сближений, возводимых к и.-е. \*(S)TER(BH), \*(S)TER(P)- ‘твердеть, коченеть’. У его славянских потомков поражает устойчивость, с одной стороны, семы ‘мертвое тело, труп’, а с другой — ‘крепкость, здоровье, исцеление’. Предположительно к единому этимологическому древу относятся такие разные слова, как русск. *стервец*, *стервятник*, *стервенеть*, *терпеть*, (о)торопеть ‘выздороветь’, сербо-хорв. *оштрабити* ‘вылечить’, др.-русск. *тереба* ‘треба, жертвоприношение’, русск. *теребить* ‘корчевать’, *истреблять*; лат. *torpor* ‘оцепенение’, др.-греч. *stereos* ‘крепкий, твердый’ и... нем. *sterben* ‘умирать’ [ЭСРЯП 1914: II, 382–383; ЭСРЯФ 1964–1973: II, 144; III, 756–757; IV, 45–46; ИЭСРЯ 1994: II, 202; DRLE 1948: 204; Melenciuc, Samenev 2008: 128].

#### 4

Неожиданное появление в этом этимологическом реестре слова *sterben* возвращает нас к предсмертной реплике Чехова.

В его ранних рассказах встречаются как *остервенение*, так и *стервец* и *стервоза*.

А вдовица, известное дело <...> Скопидомка <...> Кругом его ощипала <...> Взяла, *стервоза*, да и отпорола его красную подкладку себе на кофту, а вместо красной подкладки серенькую сарпинку подшила («Герой-барыня», 1883; *Чехов 1974–1983*: II, 152)

Для портного наступила новая эра. Просыпаясь утром и обводя мутными глазами свой маленький мирок, он уже не плевал с *остервенением*... («Капитанский мундир», 1885; *Там же*: III, 166–167).

Петр Демьяныч взял котенка за шею и потыкал его мордой в мышеловку.

— Гляди, *стервец!* Возьми-ка его, Прасковья, и держи... <...> Когда я выпущу мышь, ты его тотчас же выпускай («Кто виноват?», 1886; *Там же*: V, 459).

Так что сомневаться в знакомстве Чехова с этим словарным гнездом не приходится. Но нет и оснований предполагать у него и у обэриутизировавших его собратьев по перу сознательное владение мощной этимологической клавиатурой. Тем более поражает точность попадания. Ведь перед нами не просто двуязычный каламбур<sup>7</sup>, но и скрытый, уходящий в седую древность, этимологический дублет, то есть — в сравнительно-историческом смысле — одно и то же слово. Как говорил Остап Бендер, «вас обманули. Вам дали гораздо лучший мех. Это [не мексиканский тушкан, а] шанхайские барсы».

*Ich Sterbe* = *Эх, стерва!*<sup>8</sup> Тут и смерть, и неверная жена, которая будет питаться его трупом еще полвека, и окоченение, и надежда окрепнуть, и, значит, *жизнь*, наверное, добавленная Битовым, чтобы смягчить цинизм влагаемой в уста умирающему классику хохмы. Интересно, знал ли он, что доктор Йозеф Швёрер был пророчески женат на Елизавете Васильевне *Живаго?*<sup>9</sup>

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые*: Звезда. 2011. № 8. С. 223–228 (ранний вариант); Смыслы, Тексты и Другие захватывающие сюжеты. Сборник статей в честь 80-летия И. А. Мельчука / Ред. Ю. Д. Апресян и др. М: Языки славянской культуры, 2012. С. 696–703 (окончательная редакция).

<sup>1</sup> Рейфилд следует здесь за воспоминаниями вдовы писателя: «Потом взял бокал, повернул ко мне лицо, улыбнулся своей удивительной улыбкой,

сказал: «Давно я не пил шампанского...», покойно выпил все до дна, тихо лег на левый бок и вскоре умолк навсегда» [*Книппер-Чехова 1986 [1952]: 632*].

<sup>2</sup> «Он очень мало знал по-немецки» [*Там же: 632*]; «[Он] произнес несколько существительных, перепутав артикли <...> по-немецки не говорит вовсе <...> [В] гимназии <...> Чехов имел по немецкому языку пятерку (высший балл!). Я, однако, могу решительно заявить, что Чехов не знал немецкого языка. <...> Возможно, после своего брака с Книппер он выучил несколько обрывочных разговорных фраз; ведь последние его слова, обращенные к доктору Швёеру, были: “Ich sterbe”. Как же могло случиться, что по окончании гимназии он имел пятерку?.. Да очень просто: немецкий и французский преподают в провинции с немислимой небрежностью» [*Фидлер 2008: 109, 379*].

<sup>3</sup> Единственное свидетельство о произнесении Чеховым этих слов принадлежит его вдове; в воспоминаниях третьего (наряду с ней и доктором Швёером) лица, присутствовавшего при смерти Чехова, молодого студента Льва Львовича Рабенека, свойственника О. Л. Книппер, немецкая реплика не фигурирует, — возможно, потому именно в этот момент он был отпугнут шампанским (см.: *Рабенек 2010 [1958]: 266; Rabeneck 2005: 4*).

<sup>4</sup> Еще при жизни Чехова М. Ф. Андреева (будущая жена Горького) и О. Л. Книппер, актрисы Художественного театра, враждовали, будучи соперницами по сцене [*Рейфилд 2005: 690, 721, 742, 747, 761, 768, 821*].

<sup>5</sup> *Стерва* (и *стерво*), «труп животного, падаль», есть и в *НСРЯ 2000* [II, 740] — в качестве отдельной (от *стерва*, «подлый человек») лексемы. А в *СРЯО 1953*, напротив, *стервы* нет ни в одном из значений (из существительных есть только *стервец* и *стервятник* [*Там же: 709*]).

<sup>6</sup> У Пушкина, то есть несколькими десятилетиями раньше, встречаются лишь формы, начинающиеся на *о-* (*остервенелый*, *остервенение*, *остервенить*, *остервениться* [*СЯП 1956–1961: III, 173*]), но нет ни *стерв*, ни *стервятников*.

<sup>7</sup> Двуязычные каламбуры могут быть очень изысканными, ср. мандельштамовские строчки типа *Фета жирный карандаш*, где под сурдинку звучит нем. *fett* ‘жирный’ [*Левинтон 1979*].

<sup>8</sup> Еще один вариант русского осмысления этой реплики — «Ишь, стерва!» (встречающийся в блогах) — учитывает почти шипящее произношение согласного [x] в *Ich*, особенно в некоторых диалектах.

<sup>9</sup> См.: *Рабенек 2010 [1958]: 265; Rabeneck 2005: 3*, а также письмо Чехова В. М. Соболевскому из Баденвейлера от 12 (25) июля 1904 г.: «Лечит меня здесь хороший врач, умный и знающий. Это доктор Schwoerer, женатый на нашей московской Живаго» [*Чехов 1974–1983. Письма: XII, 121*]; о возможной опоре пастернаковского романа на чеховскую традицию см.: *Толстая 2002: 248*.

# ЗАМЕТКИ ОБ ИКОНИКЕ

## I. Легкость, медленность, выпрямление

### 1

Начнем с довольно простого случая — финала стихотворения Наума Коржавина «Легкость» (1949):

#### ЛЕГКОСТЬ

(За книгой Пушкина)

Все это так: неправда, зло, забвенье...  
Конец его друзей (его конец).  
И столько есть безрадостных сердец,  
А мы живем всего одно мгновенье.

<sup>5</sup> Он каждый раз об это *разбивался*:  
Взрывался... *бунтовал*... И — *понимал*.  
И был он легким.  
Будто лишь касался,  
Как будто все не открывал, — а знал.

А что он знал?  
Что снег блестит в оконце.

<sup>10</sup> Что вьюга воет. Дева сладко спит.  
Что в *пасмурные* дни есть тоже солнце —  
Оно за тучей греет и горит.  
Что есть тоска, но есть простор для страсти,  
Стихи и *уцелевшие* друзья,

<sup>15</sup> Что *не* теперь, так после будет счастье,  
Хоть нам с тобой *надеяться* нельзя.  
Да! Жизнь — мгновенье, и она же — вечность.

Она уйдет в века, а ты — умрешь,  
И надо сразу жить — и в бесконечном,

<sup>20</sup> И просто в том, в чем ты сейчас живешь.  
Он пил вино и видел свет далекий.  
В глазах туман, а даль ясна... ясна...  
Легко-легко... Та пушкинская легкость,  
В которой тяжесть *преодолена*.

Стихотворение приводится по изданию [Коржавин 2004: 90], где оно разбито на четыре фрагмента и строки 7 и 9 набраны лесенкой (в две ступеньки), а в тарусской, по-видимому, первой публикации [Коржавин 1961: 133–134] и в некоторых других, в том числе интернетных, членения на композиционные фрагменты нет, зато лесенок, и довольно причудливых, гораздо больше. В какой мере это продиктовано авторской волей, в какой — редакторскими или типографскими соображениями, неясно, но с чисто просодической точки зрения перед нами шесть совершенно правильных четверостиший пятистопного ямба (со схемой рифмовки АБАБ, за исключением АББА в начальной строфе).

Некоторое разнообразие создается пиррихиями (ровно в половине общего числа стихов): в десяти строках (3, 5, 8, 11–12, 15–17, 19, 23; выделены в тексте стихотворения курсивом) — пропуском одного ударения, а в трех строках (6, 14, 24; выделены полужирным курсивом) — пропуском двух. Эти двойные пиррихии, разумеется, особенно заметны, и наиболее эффектен последний, венчающий всю структуру.

Венчает он ее прежде всего потому, что завершает весь текст, но не только поэтому. Завершая текст, он, естественно, завершает и последнюю строфу, тогда как две предыдущие трехударные стихи располагаются не в концах своих четверостиший (оба раза это вторые их строки). Кроме того, лишь в этом заключительном стихе пропуски ударений идут подряд — в одном и том же единственном в стихотворении пятисложном слове *преодолена*. В стихотворении есть шесть четырехсложных слов (*безрадостных, разбивался, пасмурные, надеяться, бесконечном, пушкинская*), а в таких словах возможен лишь один пиррихий. Есть и еще одно пятисложное слово — *уцелевшие*, в котором тоже пропущено два ударения, однако не подряд, а по краям, на первом и последнем слогах. Финальности — итоговости — двойного пиррихия способствует и то, что он приходится на самое последнее слово текста.

Постановка трехударного стиха в конец строфы отчасти подготовлена тем, что строфы II, III, IV заканчиваются четырехударными

строками, а II строфа — даже двумя такими строками; финальной трехударной строке тоже предшествует четырехударная.

Вся эта устремленная к концу композиция нацелена на высвечивание объявленной в заглавии темы — легкости, словесное обозначение которой мельком проходит во II строфе (*И был он легким...*), а программно акцентируется — ставится в рифменную позицию, повторяется трижды, оттеняется контрастом (с тяжестью) — именно в заключительной строфе: *Легко-легко... Та пушкинская легкость, В которой тяжесть преодолена.*

Применен в этой кульминационной точке и прием поддержки предметных мотивов средствами формальной, стилистической сферы. Пропуск двух ударений, причем подряд и на последнем слове заключительного стиха, иконически вторит семантике этого слова и всей строки, которые своей просодической облегченностью буквально воплощают занимающую поэта тему легкости<sup>1</sup>.

Расставим некоторые теоретические точки над i.

Пропуски ударений и связывающий их композиционный рисунок являются уже сами по себе формальными, стилистическими приемами, но носителями иконического образа темы они оказываются только благодаря семантической реверберации со словами *тяжесть преодолена*. Если бы стихотворение не кончалось такими словами (и вообще не было посвящено теме легкости), эти просодические особенности строк могли бы по-прежнему быть формальными эффектами, акцентирующими соответствующие места текста, — но в чисто выразительном (так сказать, чисто формальном) плане. В сущности, именно таким подчеркивающим аккомпанементом трехударность и звучит в строках 6 и 14. Лишь в строке 24 она обретает также и смысловое прочтение, становясь своего рода просодической метафорой. Это прочтение оказывается особенно богатым благодаря выбору именно слова *преодолена* (а не какого-нибудь приблизительного синонима вроде *отменена* или чего-то подобного). *Преодолена* — то есть 'имеет место, но нейтрализована' — точно соответствует ситуации «отсутствия ударений на наличных в слове сильных стопах». Дело не просто в «легкости» слова, а именно в его «облегченности» (= преодолении тяжести). Безударное произнесение четырех слогов подряд (в одном случае — стечения двух гласных) — наглядно совмещает присутствие тяжести с ее преодолением.

Наконец, в ином смысловом контексте тот же просодический рисунок мог бы получить иное — но тоже семантически релевантное, иконическое — прочтение, скажем, как метафора не «облегченности», а «неважности» или «медленности».

## 2

Интересным формальным воплощением «медленности» посвящена глава «Медленное слово “медленно”» в книге Е. Г. Эткинда [Эткинд 2001: 154–158]. Рассматривая примеры из стихов Пушкина, а также Пастернака, Маяковского, Заболоцкого, исследователь показывает, как пропусками ударений в словах *медленно*, *медлительно* и вокруг них, а также добавлением (в дольнике) «лишних», внеметрических безударных слогов создается эффект «замедления»<sup>2</sup>. Иногда этому способствует повторение сходных звуков в соседних словах. По поводу строк из пушкинской «Осени» (1833):

Но гаснет краткий день, и в камельке забытом  
Огонь опять горит — то яркий свет лиет,  
То тлеет медленно, — а я пред ним читаю  
Иль думы долгие в душе моей питаю, —

Эткинд пишет:

Появляется длинное трехсложное слово, и меняется соотношение ударных и неударных: *То тлеет медленно* <...> Вместо трех ударений — всего два. И это замедляет движение стиха, он словно гаснет — так, как гаснет еле тлеющий огонь в камельке. Но это еще не все: слово *медленно* как бы становится еще длиннее благодаря тому, что перед ним стоит очень по звукам похожее на него слово *тлеет*, — получается четыре одинаковых гласных подряд, слоги *ме-дле* предвосхищены сходными слогами *тлеет*. Длина и звучание слова *медленно* теперь выражают идею медленности <...> и этому способствует еще следующее полустипише, ритмически точно такое же: *Иль думы долгие...* <...> Может быть, это случайность? Но вот <...> Пушкин изображает тем же словом ту же идею: *В течение медленном река* <...> («Руслан и Людмила»). Здесь такое же «удлинение» и, значит, замедление эпитета сходным предшествующим ему словом с тремя гласными *е* — *течение медленном*.

[Эткинд 2001: 155]

Эткинд демонстрирует и другие подтверждения выведенного им правила.

Однажды мне довелось стать свидетелем любопытного опыта с «медленным словом *медленно*» — так сказать, эксперимента, поставленного самой природой. Это случилось при очень характерных обстоятельствах — во время торжественного открытия мемориальной доски на доме, где родился Пастернак, — в год его столетнего юбилея. Позволю себе автоцитату:

Все [выступавшие] говорили о том, как много значила для них поэзия Пастернака, все читали наизусть его стихи, свои самые любимые, и все <...> перевирали текст <...>

[3]наменитый <...> поэт N <...> стал читать «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь...» <...> N, продолжая гудеть в своей чеканно-вызывающей <...> манере, приближался к концу и тут <...> *Звезды медленно горлом текут в пищевод...*, — по-прусски печатая шаг, промаршировал он по потрясающей именно своим ритмическим сбоем строчке, где вместо регулярного *медленно* у Пастернака проходит синкопированное, хромающее на один недостающий слог *долго*...

[Жолковский 2003: 461–462]

Имени поэта раскрывать не буду и сосредоточусь не на курьезности читки, а на ее естественности. При таком, пусть искаженном, чтении нужный Пастернаку эффект «медленности», бесспорно, реализуется, — в полном согласии с формулой Эткинда. Чем, скорее всего, и объясняется ошибка декламатора, так сказать, переведшего кульминационную строку «обратно» в поэтику пушкинской эпохи. Тем интереснее, что Пастернак, выходя за рамки этой поэтики, в каком-то смысле соблюдает и правило Эткинда.

У Пастернака строка звучит так: *Звезды долго горлом текут в пищевод* [Пастернак 1990: I, 201]. В ней прежде всего обращает на себя внимание пропуск во второй стопе безударного слога, обязательного в анапесте, которым написано стихотворение в целом<sup>3</sup>: «правильным» был бы вариант типа \**Звезды долго всем горлом текут в пищевод*, метрически эквивалентный симпровизированному поэтом N. Чего же достигает Пастернак, нарушая заданный метр в этой кульминационной строке? Казалось бы, поставив вместо медленного слова *медленно* синонимичное ему по смыслу, но более быстрое в чтении слово *долго*<sup>4</sup>, он рискует создать противоположный смысловой эффект.

Но нет. Заняв трехсложный отрезок в анапестической строке, двусложное слово *долго* напрашивается быть произнесенным как в полтора раза более длинное, то есть долгое; иными средствами достигается в сущности тот же иконический результат. Более того, замедлению артикуляции этого *долго* способствует его непосредственный звуковой контекст: соседство слога *-ды* перед его начальным *до-* и слога, причем ударного, *го-* после его конечного *-го*. Четкое, с паузами справа и слева, отделение слова *долго* от его соседей, необходимое для членораздельного произнесения последовательности *Звезды долго горлом...*, и делает это слово его буквально «долгим». Звуковые повторы играют несколько иную роль, чем в эткиндовских примерах, но служат той же цели<sup>5</sup>.



## 3

Рассмотрим четыре начальных строки одного из мандельштамовских «Восьмистиший» — те, которыми открываются оба его варианта (различающиеся вторыми половинами; 1933, 1935; [Мандельштам 1995а: 227]).

Люблю появление ткани,  
Когда после двух или трех,  
А то четырех задыханий  
Придет выпрямительный вздох.

В интересующем нас плане формальной выразительности здесь действуют по меньшей мере три фактора.

Во-первых, насыщение текста глухими фрикативными заднеязычными *x* непосредственно выражает тему описываемого в тексте задыхания, ср. во многом аналогичное четверостишие Пастернака: *О беззаконьях, о грехах, Бегах, погонах, Нечаянностях впопыхах, Локтях, ладонях.*

Следует ли эту непосредственность описывать как именно иконическую? Звук [x] связан с задыханием не только по сходству, но и по месту образования и физической причастности, будучи своего рода микрозадыханием, — являя, в семиотических терминах, случай не иконической, а индексальной связи между означаемым и означающим<sup>6</sup>.

Во-вторых, тема задыхания и его преодоления (выпрямительным вздохом) интенсивно разрабатывается также на уровне синтаксиса. В первой строке синтаксис предельно простой и порядок слов нормальный, но затем ситуация меняется. Следующие три строки представляют собой придаточное предложение, открывающееся союзом *Когда*, за которым, однако, следует не подлежащее или сказуемое, а обстоятельственный оборот с *после...* Далее, и внутри этого оборота возникает задержка — уточнение, присоединяемое союзными словами *а то*. Лишь затем происходит одновременное замыкание всех трех конструкций: появляются, наконец, главные члены предложения и синтаксическое, а значит, и интонационное, «дыхательное» напряжение разрешается. При этом финальное слово *вздох*, с одной стороны, идеально встраивается в серию слов с конечным послеударным *-x* (*двух — трех — четырех — вздох*), а с другой — четко противопоставляется им по своей синтаксической роли: это существительное в «самом главном», именительном падеже, в роли подлежащего и в абсолютно прочной финальной позиции, а не еще одно числительное в косвенном падеже и в неустойчивой атрибутивной позиции. Промежуточное по-

ложение между ними занимает слово *задыханий* — в косвенном падеже, но уже существительное, которому подчинены предыдущие числительные. Так средствами синтаксиса разыгрывается целая небольшая драма задыхания и его преодоления.

Третий аспект поразительной экспрессивности мандельштамовского четверостишия — его числовая динамика. Числительных в нем три, но числовой ряд начинается не с единицы, а с двойки. Это можно понять в том смысле, что одно задыхание вообще не в счет; этому соответствует беспроблемность первой строки и отсутствие в ней «задыхающегося» *x*<sup>7</sup>. Но этим «неправильности» в счете не ограничиваются или, лучше сказать, не корректируются, образуя в масштабе четверостишия своего рода числовой анжамбан. Так, хотя числительное *двух* появляется именно во второй строке (так что соответствие полное), в той же строке за ним следует *трех*, а *четырёх* появляется в третьей (вместо соответствий — сдвиги). Общий принцип, чтобы в четверостишии шла речь о 4 событиях (задыханиях), согласуется с идеей числовой гармонии, но текст ей противоречит. В той же третьей строке, после слова *четырёх*, появляется и четвертое «задыхающееся» слово — *задыханий*, благодаря чему числовая пропорциональность в какой-то мере восстанавливается, но затем финальный *вздых* ее опять нарушает. С одной стороны, имеются 4 «задыхания» и после них наступает разрешение; с другой — в 4 строках размещено 5 слов с *x*. Таким образом, исходный сбой счета, начавшегося с пропуска единицы, так и сохраняется до конца, хотя временами частично выпрямляется. Можно предположить, что эта последовательная числовая неравномерность выражает — драматизирует — неразрешимую амбивалентную тему задыхания/выдоха (которая была экзистенциально близка поэту, страдавшему астмой).

\* \* \*

Несколько заключительных теоретических соображений. В двух первых разделах я уверенно говорил о рассматриваемых эффектах как иконических, а в третьем обратил внимание на присутствие в них индексального компонента. Однако, если вдуматься, элемент индексальности налицо во всех случаях. Просто в первых двух отчетливо виден формальный рисунок, **похожий** на изображаемое явление предметного мира: пропуски ударений в слове *преодолена* похожи на снятие тяжести, заторможенное произнесение слов *тлеет медленно* **похоже** на вялое догорание огня в камине и т. д., в третьем же случае бросается в глаза не столько артикуляционный рисунок звука [x], сколько факт его **непосредственной причастности** к процессу (за)дыхания — причастности, данной каждому из нас в личном

опыте. Этот звук не только и не столько **похож** на задыхание, сколько **является** им.

Но ведь почти то же самое имеет место и в предыдущих примерах. Произнося стиховые фрагменты *преодолена, тлеет медленно, звезды долго горлом текут*, мы реально разыгрываем, осуществляем и испытываем то облегчающее, замедляющее и т. п. действие, которое закодировано в них с помощью формальных приемов, и таким образом индексально **участвуем** в нем, а не только **наблюдаем** за иконическим **сходством** между формальным рисунком и изображаемой ситуацией. Но тогда во всех этих случаях следовало бы констатировать сочетание иконичности с индексальностью.

Тем не менее интуитивно чувствуется отличие мандельштамовского примера от предыдущих. Попробуем понять, чем это может объясняться. Поскольку различие между иконичностью и индексальностью коренится в различии между **внешним сходством** явлений и их **фактической смежностью** (а иногда и полным **тождеством**), посмотрим, как обстоит дело с этими параметрами в наших примерах. Не в них ли кроется особенность мандельштамовского четверостишия?

И действительно, Мандельштам пишет от 1-го лица, о своих собственных задыханиях и вздохах, и мы, читая его, естественно отождествляем себя с его лирическим «я». Тем самым дыхательные переживания, испытываемые в ходе чтения, оказываются физически тождественными описываемым, то есть связанными с ними индексально. Напротив, стихотворение Коржавина написано о Пушкине от 3-го лица, а пушкинское (в эткиндовском примере) и пастернаковское хотя в целом написаны и от 1-го лица, но в рассмотренных строках речь о тлеющем огне и поющих соловьях ведется вчуже, в 3-м лице. Дистанция между перволичным лирическим (и заодно читательским) «я» и изображаемыми в 3-м лице явлениями оставляет артикуляционной и смысловой сторонам текста возможность соотноситься лишь по сходству, но не по смежности/тождеству.

Однако, поскольку скрытой подтемой стихов Коржавина о Пушкине, а Пастернака о соловье является самоотождествление лирического «я» с его alter ego (Пушкиным, соловьем), постольку дистанция между «я» и «не-я» отчасти размывается и, соответственно, размывается различие между иконикой и индексальностью. Случай с Пушкиным, реагирующим на медленное тление камелька, казалось бы, более чистый, сугубо иконический, но в следующей же строке параллелью к этому тлению проходят *думы долгие* самого поэта, — случай оказывается смешанным. И это вообще характерно для лирической поэзии, ибо речь в ней чаще всего прямо или косвенно идет о лирическом «я».

Говоря очень коротко, если формальными средствами нарисован пейзаж, то — перед нами чистая иконика, если же изображены и разыграны состояния лирического «я» — имеет место смесь иконики с индексальностью.

## II. Парадигма как прием

*Судьба, судьбы, судьбе, судьбою, о судьбе...*

Б. Окуджава

В 1-й главе «Золотого теленка» (ЗТ) Остап Бендер, поучая Балаганова, произносит одну из своих ставших крылатыми фраз: «Таковы суровые законы жизни. Или, короче выражаясь, жизнь диктует нам свои суровые законы». Как отмечено в комментариях Ю. К. Щеглова, «это второе место, где Бендер произносит данный афоризм» (возможно, позаимствованный из «Тихого Дона»), ср. в «Двенадцати стульях»: «Жизнь диктует свои законы, свои жестокие законы» (гл. 14)» [Щеглов 2009: 346], где тоже налицо эмфатический повтор, но не столь примечательный.

Меня занимает не сам этот несложный тезис, а то, как повторение делает его неопровержимым. Разумеется, всякий повтор увеличивает риторический напор высказывания, но здесь дело обстоит интереснее. Добавляя к исходной формулировке («Таковы суровые законы жизни...») синонимичную ей вторую («...жизнь диктует нам свои суровые законы»), Бендер обнажает чисто языковую природу операции<sup>8</sup>, известной в лингвистике под названием синонимического перифразирования (см.: *Апресян 1974*: 319–323). Тем самым его речевое поведение демонстрирует образец бесспорной истины, что как бы подтверждает верность высказываемой им мысли. Стоящая за его словами фигура речи примерно такова: «Законы жизни столь же непреложны, как законы языковой синонимии»<sup>9</sup>. Что он при этом совершает грубую арифметическую ошибку (его якобы более краткая вторая формулировка в полтора раза длиннее первой), — бросает на его реплику смягчающий иронический ответ.

Еще более откровенно обращение Бендера к лингвистике в главе 18 ЗТ, где он наглядно поясняет немецкому специалисту Генриху Марии Заузе бесперспективность жалоб на его положение:

Остап молча взял европейского гостя за руку, подвел его к висевшему на стене ящичку для жалоб и сказал, как глухому:

— Сюда! Понимаете? В ящик. *Шрайбен, шриб, геирибен. Писать. Понимаете? Я пишу, ты пишешь, он пишет, она, оно пишет. Пони-*

маете? *Мы, вы, они, она пишут* жалобы и *кладут* в сей ящик. *Класть!* Глагол *класть*. *Мы, вы, они, она кладут* жалобы... И *никто их не вынимает*. *Вынимать!* Я не *вынимаю*, ты не *вынимаешь*...

(курсив здесь и далее мой. — А. Ж.)

Щеглов отмечает применение Бендером «школьных таблиц спряжения» [Щеглов 2009: 547], но в дальнейший лингвистический анализ не пускается. Поскольку в грамматиках образцы спряжения даются в утвердительной форме, Бендеру приходится начать с утвердительных форм глаголов *писать* и *класть* и только затем перейти к отрицательным от *вынимать*. Органичность такого контрастного развертывания эпизода обеспечивается — уже на внеязыковом, житейском уровне — тем, что *писать* и *класть* в ящик жалобы естественно «всем нам», а *вынимать* — не «нам», а лишь ограниченному числу лиц, уполномоченных принимать соответствующие меры.

Характерно, что и в этом случае обращение к лингвистическим прописям производится примерно с той же целью: продемонстрировать непоправимость реального хода дел. Так же, как обязательны правила глагольного спряжения, будь то в русском или немецком языках, так же непреклонно и равнодушие советских бюрократов к пожеланиям граждан. Можно вообще предположить, что подобные апелляции к законам языка применяются в основном для демонстрации фатальной жестокости законов природы и человеческого существования<sup>10</sup>.

Правда, комментируя эпизод с Заузе, Щеглов приводит в качестве вероятного претекста подчеркнуто вольнолюбивый пассаж из рассказа Б. Левина «Ревматизм» (1929) (из его книги «Голубые конверты»).

Он относится к другому, историческому эпизоду общения русских с немцами: к их братанию в окопах в дни Октябрьской революции. Герой рассказа, умирающий Карпович, вспоминает об этом в больничном полубреду: «Кругом была смерть. И вдруг революция. Довольно! Генут! Товарищи немцы, *мы не хотим умирать!* Вы не хотите *умирать!* Я не *хочу умирать!* Он не *хочет умирать!*»

[Щеглов 2009: 547]

У такого волевого преодоления фатума путем опоры на языковую парадигму есть и более внушительный программно-советский прототип — в стихотворении Маяковского «Комсомольская» (1924), где рефреном — 8 раз! — проходит формула:

Ленин —

жил,

Ленин —  
 жив,  
 Ленин —  
 будет жить.

Задаче преодоления соответствует как включение формы будущего времени, так и приверженность Маяковского к неологизмам, в данном случае — объединение в единую квазипарадигму глагольных форм *жил*, *будет жить* и предикативного краткого прилагательного *жив*. Этим акцентируется волюнтаристский характер утверждения, но ослабляется его объективная непреложность.

Как показал М. Вайскопф, на Ленина послереволюционный Маяковский проецировал собственные лирические установки, в частности жажду бессмертия, как, например, в строке *Ленин и теперь живее всех живых* (в поэме «Владимир Ильич Ленин», 1924, о только что умершем вожде).

[А]гитпроповский штамп <...> «живее всех живых», Маяковский мог бы легко найти не только в христианской литургике, но и в старых одах, — к примеру, в «Торжественном дне столетия от основания града св. Петра» Бобров восклицает, обращаясь к первому императору: *Живя ты в вечности, — в том мире, Живешь еще и в сих веках; Ты жив в громах, — жив в тихой лире, Ты жив в державе, — жив в душах.*

[Вайскопф 2003: 429–430]

Уже в этом претексте из XVIII в. есть прообраз квазиспряжения, примененного в «Комсомольской», где поэт

создает формулу ленинского бессмертия <...> *Ленин — жил, / Ленин — жив, / Ленин — будет жить*. Религиозное происхождение лозунга <...> сомнений не вызывает, но стоит все же указать конкретный источник. Стих восходит к библейскому определению Бога — Сущий (Сый), — взятому в его вдохновенном державинском пересказе: *Ты был, Ты еси, Ты будешь ввек* («Бог»).

[Там же: 465–466]

Разумеется, проекция на Другого, Вождя, а тем более Бога повышает неоспоримость утверждения, позволяя и будущему времени служить воплощением не мечты, а закона бытия.

Напротив, «позитивное спряжение» в просталинском стихотворении Мандельштама «Средь народного шума и сбега...» (1937) звучит лирично, уязвимо и фаталистично:

Средь народного шума и спеха,  
 На вокзалах и пристанях  
 Смотрит века могучая вежа  
 И бровей начинается взмах.

*Я узнал, он узнал, ты узнала,*  
 А теперь куда хочешь влеки —  
 В говорливые дебри вокзала,  
 В ожиданья у мощной реки <...>

Такое добровольно-принудительное, покорно-соборное слияние с превосходящими силами народа и власти вполне в духе выявляемой мной «парадигматической» конструкции. Ее облегченный и безоговорочно оптимистический аналог представлен, например, в припеве известной песни на слова Роберта Рождественского «Родина моя» (муз. Давида Тухманова; 1979):

*Я, ты, он, она,*  
 Вместе — целая страна,  
 Вместе — дружная семья,  
 В слове «*мы*» — сто тысяч «я»!

Здесь время уже настоящее, и для сомнений в объективной истинности высказывания места не остается.

Отсылка к языковым парадигмам как воплощению истины — давняя поэтическая традиция. В «Стансах к Маркизе» Пьера Корнеля (1658) седеющий поэт предупреждает надменную молодую красавицу о неизбежности старения и делает это, спрягая глагол être ('быть') в двух временах и двух лицах (приведу оригинал, свой буквальный перевод и поэтический — Майи Квятковской):

*Le même cours des planètes  
 Règle nos jours et nos nuits.  
 On m'a vu ce que vous êtes,  
 Vous serez ce que je suis.*

[Букв. перевод:] Один и тот же ход планет / Управляет нашими днями и ночами. / Меня видели таким, какая Вы есть, / Вы будете такой, каков есть я.

Наш день уходит без возврата  
 Путем всеобщим бытия;  
 Таким, как Вы, я был когда-то.  
 Вы станете такой, как я.

Мысль, как видим, опять фаталистического типа, и тон, как и у Бендера, назидательно-иронический. Наступление старости так же закономерно, как движение планет и спряжение глаголов, но поэту уже нечего терять — задуматься следует адресатке.

Этот мотивный кластер уходит в глубокую древность. Вот 40-я эпиграмма из VI книги Марциала (и перевод Ф. А. Петровского):

*Femina praeferrī potuit tibi nulla, Lycori:  
praeferrī Glycerae femina nulla potest.  
haec erit hoc quod tu: tu non potes esse quod haec est.  
tempora quid faciunt! hanc volo, te volui.*

*Было нельзя предпочесть* никого тебе, Ликорида.  
Но никого *предпочесть* нынче Гликере *нельзя*.  
*Будет* она, как и ты, но такой, как она, ты *не будешь*:  
Время *всесильно!* Тебя *жаждал*, а *жажду* ее.

Перевод почти буквально точен, с той небольшой разницей, что в первых двух строках спрягается глагол *potere* ('мочь'): «ни одна <...> не могла *предпочестся* тебе <...> ни одна не *может предпочестся* Гликере» (тот же глагол проходит и в третьей строке: «ты *не можешь быть*, как она»), а в последней фигурирует не «время», а «времена» (что можно понимать и в грамматическом смысле). Латинское спряжение (= система времен) властвует над красотой и человеческими страстями.

Таблицы глагольных спряжений / склонений существительных (*судьба, судьбы, судьбе...*) и наборы личных местоимений (*мы, вы они, она...; я, ты, он, она...*) — самый удобный материал для воплощения темы «полной обязательности, всеобщности, универсальности закона»<sup>11</sup>. Ближе к таким грамматическим парадигмам располагаются лексикографические — наборы лексем, образующих то или иное семантическое поле. На этом построено полуфольклорное стихотворение, приписываемое композитору А. К. Лядову (1855–1914):

Не могу ходить, не могу стоять,  
Не могу сидеть, не могу лежать,  
Надо будет посмотреть,  
Не могу ли я висеть<sup>12</sup>.

Инфинитивы *ходить, стоять, сидеть, лежать*, несущие сюжет миниатюры, как бы исчерпывают репертуар привычных положений тела и тем более неотвратимо влекут за собой переход к остающемуся единственно возможному — *висеть*; каламбурное осмысле-



ние этой позы делает ее последней во всех смыслах. Примечательна свойственная большинству наших примеров интонация отчужденного философского притягива суровых законов жизни. Здесь она эффективно усилена тем, речь ведется в 1-м лице, о собственной жизни и смерти, но ведется как бы со стороны, в тоне экспериментаторского притягива<sup>13</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Звезда. 2011. № 6. С. 226–230 (раздел II); раздел I печатается впервые.

<sup>1</sup> В случае другого слова с двумя пиррихиями — слова *уцелевшие* в далеко не финальной 14-й строке — возникновение иконического эффекта менее вероятно, но не исключено. Образ «уцелевших друзей» может подпитываться рисунком пропущенных — «промахнувшихся» — ударений.

<sup>2</sup> В качестве примера с «лишним» слогом Эткиндр приводит строку из «Грозы» Заболоцкого (1946) *Эту молнию мысли и медлительное явление*. Он пишет: «Здесь слишком длинное слово ломает регулярность пятистопного анапеста, который был бы сохранен, выбери поэт более короткий эпитет, например, слово *медленное*. Однако, желая усилить ритмическую изобразительность слова, Заболоцкий предпочел нарушить метр и взял самое длинное и самое “медленное” из всех существующих в русском языке для выражения этой идеи слов» [Эткиндр 2001: 156].

<sup>3</sup> Некоторая нерегулярность состоит в том, что четырехстопный анапест дважды сменяется трехстопным — в последних строках строф I и II.

<sup>4</sup> В книге Эткиндр есть и глава «Быстрое слово *быстро*» [Эткиндр 2001: 158–162].

<sup>5</sup> Ср. замедляющее действие не пропущенного, а добавленного — «лишнего» — слога в эткиндровском примере из тоже анапестического стихотворения Заболоцкого в примеч. 2.

<sup>6</sup> Одновременно работает и третий тип связи, символический, поскольку экспрессивные коннотации звука [x] как передающего задыхание и родственные ему крайние эмоциональные состояния закреплены в русском языке конвенционально — ключевую ролью этого звука в составе междометий *ах* и *ох* и производных от них глаголов и существительных (*ахать, охать, ахи, охи*).

<sup>7</sup> Взрывное *к* в слове *ткани* представляет собой как бы «нормальный» вариант заднеязычности.

<sup>8</sup> «Или, короче выражаясь» — типичный пример метаязыкового высказывания, а в философских терминах — аналитического суждения, истинного по определению.

<sup>9</sup> Во фразе из «Двенадцати стульев» повтор тоже основан на принципах синонимического перифразирования: в *диктует* уже содержится «суровость», а само *диктует* содержится в природе *законов*.

<sup>10</sup> «Негативность» общественного закона, на языковом уровне проявляющаяся в таком постоянном к нему эпитете, как *суровый*, является его конститутивным свойством: закон формулирует то, что запрещается делать и за совершение чего предусматривается наказание. Преимущественная (хотя и не абсолютная) «негативность» *судьбы* проявляется в эпитете *неотвратимая* и фразеологизмах типа *от судьбы не уйдешь*, предполагающих естественное, но, увы, не осуществимое желание избежать ее.

<sup>11</sup> В теоретическом плане это частный случай воплощения темы «универсальный закон» путем применения конструкции «Варьирование через всё разное». Ее описание было намечено в работе: *Щеглов 1967*, а затем разработано в: *Жолковский, Щеглов 2012 [1977]*.

<sup>12</sup> Оно известно и в других вариантах; привожу дошедший до меня по консерваторским воспоминаниям моего отчима, профессора Л. А. Мазеля (1907–2003).

<sup>13</sup> Образец противоположной, заинтересованно отстраняющей, реакции на суровую универсальность закона — размышления толстовского Ивана Ильича о неприменимости лично к нему истины о смертности человека (в VI главе повести): «В глубине души Иван Ильич знал, что он умирает, но он <...> никак не мог понять этого. Тот пример силлогизма, которому он учился в логике Кизеветера: Кай — человек, люди смертны, потому Кай смертен, казался ему во всю его жизнь правильным только по отношению к Каю, но никак не к нему <...> [О]н был не Кай и не вообще человек, а <...> совсем особенное от всех других существо <...> И Кай точно смертен, и ему правильно умирать, но мне, Ване, Ивану Ильичу <...> мне это другое дело.

# ДОМИК НА ЧЕЛСИ, ИЛИ ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ

## *Заметки филолога*

*Мне тоже и дома знакомы... Из них у меня есть любимцы, есть короткие приятели; один из них намерен лечиться это лето у архитектора. Нарочно буду заходить каждый день, чтоб не залечили как-нибудь, сохрани его, Господи!..*

Достоевский. «Белые ночи»

### 1

В архитектуре я не особенно сведущ, да наша благословенная Санта-Моника, город-герой имени матери Блаженного Августина, и не претендует на лавры Венеции. Застройка эклектичная. В родной северо-восточной части городка это коттеджи состоятельных белых владельцев. Одни дома хорошо видны с улицы, другие, виллы побогаче, скрываются за пальмами и магнолиями в глубине участков. Дома разностильные, много совсем безвкусных, но в целом вид с велосипеда оставляет ощущение уютного довольства — благодаря щедрому вечнозеленому обрамлению и общей ухоженности, овеваемой приморским бризом.

Есть и достопримечательности, например дом, который в свое время построил для себя Фрэнк Гэри, прославившийся впоследствии Музеем современного искусства в Бильбао и лос-анджелесским Мюзик-холлом. Это типичный для Гэри наворот кубистических форм, но в каком-то бедном, фанерно-шиферно-жестяном исполнении, напоминающем грязноватые книжки футуристов на оберточной бумаге.



В общем, речь не о нем.

На одной из улиц, ведущих к океану, есть дом, смотрящийся своего рода миниатюрным шато (или шале?). Это на северо-западе Санта-Моники, ближе к берегу, в тихом, далеком от фривеев квартале самого дорогого района.



Как описывать его архитектуру, не знаю, но, проезжая мимо, всегда на него люблю и завидую хозяевам.

## 2

Рассказать мне хочется о доме, расположенном сравнительно недалеко от нашего (который ничем не замечателен, но веранда у нас фасадная и солнечная) —



всего в десятке кварталов, на южной стороне улицы Вашингтон и восточной — улицы Челси (2436 Washington). Вид на него открывается мне справа по курсу при возвращении с велосипедной прогулки к океану.



Дом двухэтажный, просторный, но выглядит скорее непритязательно, выкрашен в скромные беловато-кремовые тона, крыша — темно-серая, так что в целом выдержана единая блеклая гамма. Стоит он на самом углу, почти не заслоненный деревьями. Построен более полувека назад, в 1946 г., в, как выразился один уважаемый мной специалист, малоинтересном стиле классицизирующей эклектики. Но что-то в нем издавна привлекает мой взгляд, оставляя впечатление неброской, но внутренне обеспеченной полноты и внушительности. Я уже давно задумываюсь над секретом его обаяния и, кажется, наконец понял, в чем дело.

Начну с того ракурса, на который выхожу, поравнявшись с домом, и который до поры до времени представляется фасадом, тем более что смотрит на более центральную Вашингтон и на нем расположена, правда сбоку, входная дверь.



Уже тут очевидна цельность, проступающая из-за разнообразия. Прежде всего бросается в глаза количество разных компонентов: два этажа (плюс каминная труба), три, если не четыре уровня рельефа, две более или менее четкие башенки, четыре ската крыши (три треугольника разной величины и одна трапеция) и множество окон, которые заслуживают специального рассмотрения.

Основных проемов шесть, и все они разные. Но в каком-то смысле и одинаковые, поскольку все переплеты выполнены в едином стиле, из однотипных прямоугольных створок, каковых в каждом из окон насчитывается всегда четное число (2, 4, 8, 16). В остальном же пере-

плеты разнятся — по размеру (в нижнем этаже всё немного крупнее, чем в верхнем), форме (прямоугольники, квадраты), расположению (горизонтальному, вертикальному), числу и сочетаниям компонентов и расстояниям между ними.

На каждом этаже имеется одинаковое число проемов (окон/дверей) — три, то есть нечетное, в противовес четности створок в переплетах. Число этажей тоже отклоняется от простой четности: квадратная четверка четверок вверху справа расположена как бы между этажами. А некая тройственность задана и тремя тройками, состоящими каждая из сочетания двойной вертикальной восьмерки с горизонтальной.

Эти комбинации горизонталей с вертикалями, как и добавление лишнего полуэтажа, акцентируют заложенную в самой природе архитектурного сооружения направленность вверх, здесь принимающую вид не готической устремленности, а очень скромного, постепенно — «органического» — вырастания. В целом налицо предельное разнообразие при очевидном единообразии.

### 3

Сквозь филологические очки мне видится подобие стихотворной структуры, единство которой обеспечивается соблюдением метра, а вариативность — укладкой в этот метр различных, иногда очень причудливых, хотя в основе тоже сходных, поэтических и словесных фигур, несущих тему. Позволю себе небольшое отступление в область поэтики и в качестве аналогичного примера возьму знаменитое описание петербургского утра в «Евгении Онегине» (1, XXXV):

Встает купец, идет разносчик,  
На биржу тянется извозчик,  
С кувшином охтенка спешит,  
Под ней снег утренний хрустит.

Ощущение цельности и в то же время живости этой несложной на первый взгляд картинки создается аналогичными средствами. Всмотримся в текст, держа в уме параллели — очень, конечно, условные! — с нашим домиком, как если бы створкам приблизительно соответствовали стихотворные стопы, переплетам — слова и строчки, фасаду — четверостишие в целом.

Рифмовка простейшая, грамматическая (единство), но сначала идут две женские рифмы, падающие на существительные, а затем две мужские, приходящиеся на глаголы (разнообразие). Налицо подчеркнутая четность, даже «квадратность»: 4-стопный ямб, 4 строки, 2 пары

смежных рифм (единство). Но на четность накладывается нечетность (разнообразие): в 1-й строке все четыре стопы ударные, в двух следующих ударений по три, а в последней их то ли три, то ли четыре (считая внеметрическое ударение на *снег*).

Сочетанием единства с варьированием проназан и синтаксис. Четверостишие состоит из пяти простых предложений. В 1-й строке — два нераспространенных (по 2 слова), и сказуемые идут раньше подлежащих. 2-я строка — одно простое предложение, но уже распространенное (4 слова), с подлежащим по-прежнему в конце. 3-я строка подобна 2-й (в начале опять предложный оборот: *с кувшином*, ср. *на биржу*), но в конце теперь сказуемое. В последней строке все вроде бы так же, но добавлено определение (*утренний*), так что число слов возрастает до пяти. Главная же новинка в том, что это предложение, хотя и независимое, присоединено (оборотом: *под ней*) к предыдущему, образуя с ним двухстрочное синтаксическое целое. Такому подверстыванию способствует причинная связь между поспешной ходьбой охтенки и хрустом снега — единственно неодушевленного подлежащего во всем четверостишии (еще одна новинка). В целом происходит постепенное усложнение и удлинение предложений.

А что происходит на семантическом уровне? Три первых подлежащих — это мужские названия профессий, затем следует характеристика женщины по месту жительства (*охтенка*), а завершает список название природного явления (и возвращается мужской род). Смысловое разнообразие дополняется морфологическим (суффиксов *-ец*, *-чик*, *-енка* и нулевого — в слове *снег*), а также ритмическим: за ямбическим словом (*купец*) идут два амфибрахических (*извозчик*, *разносчик*), затем дактилическое (*охтенка*) и, наконец, односложное *снег*.

Сказуемые тоже, при всем своем сходстве (все они — глаголы ед. числа несов. вида наст. времени), являют картину тщательно организованного развития. Первые два (*встает* и *идет*) складываются в последовательное — как бы эстафетное — развертывание единого процесса, и в картину вписывается ход времени. В 3-м предложении время подано еще отчетливее — медлительностью глагола *тянется*; заодно меняется способ передвижения (это уже не ходьба, а езда на лошади). Далее временная напряженность движения, напротив, увеличивается (*спешит*), а возврат к пешей ходьбе компенсируется детализацией картины (кувшин, хруст снега). На фоне четырех очень сходных глаголов (*встает*, *идет*, *спешит*, *хрустит* — действительный залог, ямбичность) выделяется наглядная «вялость» глагола *тянется* — единственного трехсложного (дактилического) сказуемого и единственной возвратной формы.



Элементарное, казалось бы, перечисление примет рабочего утра разворачивается, благодаря применению принципов единства и варьирования, в цельную, движущуюся, наглядную и законченную картинку.

## 4

Но вернемся к домику и обратимся к другой его стороне — выходящей не на магистральную Вашингтон, а на тенистую поперечную Челси. Тем, что она тоже обозрима и являет миру еще одну грань архитектурной композиции, дом, естественно, обязан своему угловому положению. У него как бы два фасада, уже самым своим соотношением воплощающие центральную установку на вырастание и единство в разнообразии.



Второй фасад тоже обрамлен двумя деревьями, но он явно крупнее, и ясно, что он — главный, хотя это приглушено выходом на второстепенную улицу и отсутствием входной двери. По горизонтали тут уже не три, а шесть крупных компонентов (с шестью разными скатами крыши) — произведение нечетной тройки и четной двойки. По краям два слепых компонента: слева — боковая сторона малого фасада, справа — гараж (то есть тоже своего рода дверь — как на правом краю малого фасада). Все шесть блоков, особенно четыре средних, — разной ширины и высоты, с разными рельефами, а также размером и формами крыш.

Высота здания еще более варьирована, чем на малом фасаде. Этажей уже явно не меньше трех, все три башни разновысокие и по горизонтали расположенные не просто: две левые соседствуют друг с другом непосредственно, тогда как правая, более низкая, отделена еще более низким переходным фрагментом; гараж на крайнем правом фланге еще ниже. Доминирует надо всем средняя башня, смещенная влево от центра симметрии (золотое сечение?), самая высокая и широкая и архитектурно отличная от всего остального: с числом створок кратным пяти и с балконом, посаженным на эркер, дополнительно обогащающим рельеф этого фасада. Все здание как бы собирается под ее купол, образуя схематически единый контур типа пирамиды, но сделано это опять-таки без нажима: главная башня помещена не в центре фасада, но и не на углу всего здания.



Если взглянуть внимательно, здесь задействованы почти все числа из первого десятка: единица, двойка, тройка, четверка, пятерка, шестерка, семерка, девятка (= переплет  $3 \times 3$  за балконом) и десятка, — нет только магической семерки. Если добавить различия формы и размера створок и их комбинаций, то получается мощный разброс вариантов, венчаемый уникальными соотношениями главной башни. Но все это выстроено из стандартных компонентов.

Возвращаясь к аналогии с поэзией, риторической основой всех таких построений служит фигура «Проведение через разное» (о которой мы много писали с покойным Ю. К. Щегловым). В самом общем виде суть ее в том, что единая тема (*любовь, смерть, победа,*

дом полной чашей) воплощается в серию самых разных манифестаций. Иногда тема проецируется на основные сферы бытия (*земля — вода — небо — подземный мир; прошлое — настоящее — будущее; природа — эмоции — социальная сфера*), в других случаях ее решение ограничивается более скромным кругом проекций, но неизменной остается установка на создание чувства полноты, всеохватности, владения неким целым.

## 5

В качестве литературной параллели к этой двусоставной конструкции можно было бы рассмотреть сочетание рассмотренных выше строк из «Онегина» с последующими:

Проснулся утра шум приятный.  
Открыты ставни; трубный дым  
Столбом восходит голубым,  
И хлебник, немец аккуратный,  
В бумажном колпаке, не раз  
Уж отворял свой васисдас.

Говоря коротко, тема рабочего утра получает здесь дальнейшее развитие, и разнообразие возрастает по всем линиям. Увеличивается длина фрагмента и составляющих его предложений; напрягается рифмовка (четыре строки с охватной рифмой плюс завершающее двустипшие); появляются переносы (так называемые анжамбманы, например: *...не раз / уж отворял...*); вдобавок к настоящему времени и несовершенному виду глаголов привлекаются прошедшее время и совершенный вид. Наконец, вся строфа увенчивается эффектным иностранным словом *васисдас* — забавным французским (из немецкого) названием русской форточки (нем. *Was ist das?* значит *Что это такое?*), возвращая нас к теме окон и вообще архитектуры.

## 6

То, что два фасада вместе являют особо убедительную картину все новых и новых вариаций на единую тему прочно фундированного гармоничного вырастания, — частный случай действия фигуры «Проведение через разное». На микроуровне дизайн реализован однотипностью мельчайших компонентов, а на макроуровне — подведением двух основных фасадов и всего эклектичного многообразия составляющих



их разновысоких архитектурных блоков под карабкающуюся все выше систему крыш.

Вот для сравнения типовой коммерческий дизайн современного дворца во французском стиле, опирающийся на многовековую традицию <http://www.dreamhomedesignusa.com/Castles.htm>.



Мой домик, конечно, скромнее, однако общий абрис — тот же, собирающий в хорошо эшелонированном движении вверх множество разных, но сходных башенок, крыльев, беседок и т. п.

*P.S.* Кстати, о том, насколько мой домик — «мой». Мечтая побывать в нем, я в один прекрасный день написал его владельцам почтительное письмо на университетском бланке о своем восхищении его архитектурой и желании ознакомиться с ним изнутри, а если можно, то и расспросить их о нем, его истории и т. п. Ответа не было.

Но однажды, проезжая мимо, я увидел всю семью — мужа, жену и двоих детей — на газоне перед домом и заговорил с ними, упомянув о своем письме. Тонем, не допускающим возражений, хозяин отказал мне по всем пунктам — *vasisdasa* не отворил. Я утерся, удовлетворившись осознанием, что тем самым домик, в сущности, лишний раз продемонстрировал свою глубинную сущность — быть крепостью своего владельца: *My home is my castle*.

## 7

Написав и опубликовав вышеизложенное, я, однако, не изжил, как это бывает, своего интереса к предмету, тем более что мои свидания с ним невольно продолжались, поскольку он стоит на пути наших регулярных велосипедных прогулок. Продолжалось и мое всматривание в него, немного ревнивое, подобное повторному вчитыванию в раз и навсегда проанализированный текст (стихотворение Мандельштама, рассказ Зощенко, инвариантный мотив Пастернака...) — с подспудной тревогой, что он может вдруг оказаться неадекватным моему описанию, выскользнуть из рук, удивить чем-то непредвиденным, удрать, как по аналогичному поводу выразился Пушкин, со мной какую-нибудь штуку.

Долгое время ничего такого не происходило. Домик стоял на месте, описание висело на сайте и четко рисовалось моему мысленному взору, так что, проезжая мимо, я безмятежно наслаждался видом домика, стройностью описания и их соответствием друг другу.

Но вот однажды, окинув свой домик привычным любовным взглядом (см. фото на с. 697–698), я вдруг заметил в нем нечто новое, ранее не виденное. С правой (от наблюдателя) стороны отсутствовала башня, подобная самой высокой центральной и более низкой левой. То есть в натуре она, конечно, отсутствовала и раньше, но в глаза мне это бросилось только теперь. Потому что в описании она наличествовала — эта часть здания все равно была названа башней, только низкой, в полном согласии с моей идеей «единства в разнообразии», ср. выше:

Высота здания еще более варьирована, чем на малом фасаде. Этажей уже явно не меньше трех, *все три башни разновысокие* и по горизонтали

расположенные не просто: две левые соседствуют друг с другом непосредственно, тогда как *правая, более низкая*, отделена еще более низким переходным фрагментом; гараж на крайнем правом фланге еще ниже.

Вглядевшись теперь заново, я понял, что был, конечно, неправ, но не совсем. Разумеется, назвать эту секцию башней было натяжкой, ввиду отсутствия типично башенного сужения крыши кверху. Тем не менее основание башни, подобное, хотя и не тождественное, двум другим таким основаниям (в центре и слева), было налицо. Как и характерная разновысокость: эта «башня» была ниже двух других, но выше ясно прочерченной линии, отделявшей первый этаж от второго.

Что бесспорно отсутствовало, это собственно башенка, пирамидальный шатер, венчающий основание. Соответственно вставал вопрос, имеет ли место просто еще одно различие, укладываемое в общую схему единства в разнообразии, или радикальное нарушение, опровергающее схему. Радикальное тем более, что это единственный плоский участок крыши, — у всех остальных секций, даже у гаража, крыша наклонная, со скатами.

Тот факт, что до недавнего времени я этого «нарушения» в упор не видел, говорил в пользу его соответствия схеме, но теперь, когда я его заметил, оно стало представляться мне совершенно недопустимым зиянием, оскорбляющим как мой благодарный взор рядового зрителя, так и мое честолюбие аналитика. Мобилизовав все эмоциональные ресурсы первого и интеллектуальные второго, я сделал неожиданное открытие.

Ну, открытие, может быть, слишком смелое слово, пусть будет не открытие, а гипотеза. Я предположил, что крыша над моей сомнительной башней была-таки запланирована архитектором в виде канонического четырехскатного шатра, однако по каким-то причинам (скорее всего, финансовым) возведена не была, — домик остался немного недостроенным. Но если на минуту представить себе на наличной прямоугольной секции недостающую треуголку, то она идеально впишется в разновысокий рисунок фасада: правая башня станет гораздо более похожей на левую башню, но будет *по-прежнему ниже ее*.

...И волки железного анализа сыты, и овцы неуловимой реальности целы. А главное, достроенный мной домик стал теперь еще более моим.

**P.P.S.** Год назад (в 2013 г.) домик был выставлен на продажу, я смог (в качестве потенциального покупателя) побывать внутри, а потом и узнать у риелтора, что он был в конце концов продан за пару милли-

---

онов долларов, уплаченных наличными (!), т. е. какими-то мафиози, не исключено, что русскими.

*Фото* Лады Пановой

## **ПРИМЕЧАНИЯ**

*Впервые:* разделы 1–6 — Новая Юность. 2010. № 1 (94) ([http://magazines.russ.ru/nov\\_yun/2010/1/zh6.html](http://magazines.russ.ru/nov_yun/2010/1/zh6.html)), раздел 7 — Стенгазета, публикация от 08.09.2011 (<http://stengazeta.net/article.html?article=8091>).

# ПРАВИЛЬНЫЕ НИТОЧКИ

## *Филологический этюд*

### 1

В своем прекрасном далеке — башне слоновой кости с видом на Тихий океан — новые анекдоты я узнаю по Интернету<sup>1</sup>. Один, поразивший своим эстетическим блеском, поступил из беседы Вероники Бодэ с историками и филологами (М. Мельниченко, А. Архиповой и М. Алексеевским) о «Политических анекдотах как проявлении общественного мнения» на радиостанции «Свобода» 8 апреля 2012 г.<sup>2</sup>

Дискуссия все время возвращалась к проблеме: как возникают новые анекдоты, кто их сочиняет и каким образом получается, что даже самые животрепещущие из них в действительности воспроизводят сюжетные схемы, детали и даже словечки из анекдотов прошлого. Вопрос это насущный и для теории литературы. Дело в том, что опора на готовые структуры, вплоть до откровенного ремейка, не отменяет личного авторства. И чем совершеннее новейшее изделие, тем, может быть, больше оснований подозревать руку мастера, хотя бы и анонимного?

Про ниточки рассказал один из участников программы, сотрудник Государственного республиканского центра русского фольклора Михаил Алексеевский. Вообще-то фольклористика изучает массовые объекты, занимается не индивидуальными текстами, а выявлением типов и анекдоты рассматривает на общих основаниях, объективно, научно, не охотясь лишь за перлами. Но, как выяснилось, и фольклористы любить умеют.

**В. Бодэ:** Ваш любимый политический анекдот?

**М. Алексеевский:** Конечно, глава государства — это главный источник притяжения новых сюжетов. Но <...> про Медведева сравнительно мало существует анекдотов, по сравнению с Путиным <...> Если и есть, то какие-то однотипные шутки про айфон. Но один анекдот мне очень нравится, впрочем, там тоже есть Путин.



Медведев готовится к важному выступлению перед депутатами Госдумы. Помощник внимательно его оглядывает и говорит: «Ой, Дмитрий Анатольевич, у вас тут к рукаву ниточка прилипла. Ой, и к другому рукаву тоже, подождите, сейчас я уберу». Голос Путина сверху: «Не надо их трогать, это правильные ниточки»<sup>3</sup>.

Мне этот анекдот тоже очень понравился, настолько, что захотелось его разобрать, понять, чем он так особенно хорош. Растворивать анекдоты считается занудством, но я все-таки ему предамся — по старой литературоведческой привычке и в тайной надежде пролить свет на проблему авторства.

## 2

Текст, действительно, отточен до предела: всего 44 слова, и каждое на месте, не знаешь, с какого начать. А может, наоборот, с тех, которые блистают в тексте своим отсутствием? Ведь самые главные слова в нем как раз не проговорены, хотя прочитываются однозначно: *марионетка*, *кукловод*, *дергать за*. Случайно ли это?

Конечно, нет. Благодаря умолчаниям анекдот работает как загадка, нетрудная, но тем вернее вовлекающая аудиторию в соавторское участие. Такое вовлечение — один из универсальных приемов искусства, мыслящего не лозунгами, а образами («Где мы были, мы не скажем, а что делали — покажем»). Разгадка же не требует особых усилий потому, что опирается на множество готовых ассоциаций:

- на традиционное в мировом политическом дискурсе представление о марионеточных правителях (в частности, на российской почве — о Николае II как марионетке Распутина и императрицы);
- на образ вождя (Сталина, Путина), пренебрежительно распоряжающегося своими подручными («ишаками», «овощами» и т. п.)<sup>4</sup>;
- на анекдоты о позднесоветских лидерах (Брежнев, Черненко) как несложных автоматах;
- и, наконец, на недавний немецкий видеоклип «Putins Puppenkiste» с Путиным-кукловодом и Медведевым-марионеткой<sup>5</sup>.

Заодно фигура умолчания воспроизводит характерную черту тандема — атмосферу лукавого недоговаривания, неназывания вещей своими именами. В финале персонажи вроде бы и узнают, в каком спектакле участвуют, но... как бы и нет: ключевые слова не произнесены, и можно по-прежнему оставаться в неведении. Как говорится в старом анекдоте, опять эта проклятая неопределенность!

Зато другой центральный мотив — «вертикаль власти» — частый в анекдотах о Путине, не только наглядно разыгран, но и прямо прописан в тексте: *Голос Путина сверху*. Собственно, он осторожно намечен уже в начале — и тем, что к выступлению не где-нибудь, а в Думе, готовится не кто иной, как сам президент, и тем, как вокруг него суетится сдувающий пылинки подчиненный. В финале же тема вертикали звучит в полный голос, — в то время как Медведеву слово вообще не предоставляется.

Кстати, эта ось пространственных координат напрочь отсутствует в другом варианте анекдота:

Сидят Путин и Медведев рядом в театре. Подсаживается к ним дама и подобострастно так говорит: «Ой, Дмитрий Анатольевич, а у вас ниточка на рукаве! Ой, и на этом тоже...» Путин: «Не трогайте. Это нужные ниточки».

Идея дергания за ниточки (да и театр) налицо, но дергаются они уже не сверху, а, видимо, как-то сбоку. Подобострастие дамы могло бы готовить вертикаль, однако мизансцена, в которой Медведев и Путин *сидят... рядом*, ее смазывает, не давая развернуть противопоставление «верх/низ», подсказываемое и образом марионетки. Акцентируется «фальшивое равноправие» членов тандема, но не «властная вертикаль».

Сюжетно наш анекдот развивается по схеме внезапного, но хорошо подготовленного поворота: от ложной разгадки к истинной, от ниточек как пушинок, пылинок, мусора — к ниточкам как приводным ремням кукловодческой власти. Поворот совершается с так называемой «задержкой в осмыслении». Улики накапливаются, но по инерции продолжают истолковываться в «нестрашном» ключе. Вспоминается вечно путающийся в осмыслении улик доктор Ватсон, а также:

герой сказки Гауфа «Карлик Нос», который, очнувшись заколдованным в носатого карлика, упорно осмысляет все в терминах сна: у него исчезла шея и не поворачивается голова, а он думает, что неповоротлив спросонья; да и потом, уже выйдя на улицу, он продолжает примерять возгласы прохожих об отвратительном карлике не к себе, а к окружающим;

и «Красная Шапочка», которая все любопытствует, зачем у «бабушки» такие большие руки, уши, глаза, рот, зубы...<sup>6</sup>

Ниточка на одном рукаве, а затем и на другом — минималистский вариант такой конструкции (вообще говоря, можно было бы пред-

ставить себе фольклорную триаду, с третьей ниточкой, скажем, на воротнике). Но принцип тот же: слепота наивного персонажа (доктора Ватсона, Красной Шапочки, Карлика Носа, Медведева, его референта), а с ним и читателей/слушателей — к нешуточной реальной подоплеке событий.

Эпифания, или финальное узнавание, следует классическим образцам. Внезапно открывающийся глазу (вернее, уху — еще один эффект недоговаривания) «верх» отсылает, как было сказано, к нынешней идее вертикали. Но не только к ней, а ко всей стоящей за ней архетипической организации пространства, с людьми внизу и богами наверху, — как в «Илиаде», «Книге Иова», «Фаусте» и драматических развязках типа *deus ex machina*, где бог спускается на сцену с колосников на особой машине. Фигура Путина-кукловода прекрасно вписывается в этот театральный реквизит<sup>7</sup>. Напоминает его заключительная реплика и финалы таких пьес, как «Тартюф» и «Ревизор», где посланец монарха наконец наводит в сюжете порядок (властная иерархия налицо и там, но без пространственной реализации).

Сама же установка на то, чтобы за ошибочно понятыми житейскими мелочами прозреть высший порядок вещей, подана — иронически — в почтенном философском духе. Перед нами, так сказать, мир платоновских идей, просвечивающих сквозь свои бледные земные проявления. В редакции Владимира Соловьева:

*Милый друг, иль ты не видишь, Что все видимое нами — Только отблеск, только тени От незримого очами?*

Недаром «небесные» коннотации кукловодства — классический образ, ср. рубаи Омара Хайяма:

*Мы — послушные куклы в руках у творца! Это сказано мною не ради словца. Нас на сцену из мрака выводит всевышний И швыряет в сундук, доведя до конца [Хайям 1975: 49]<sup>8</sup>.*

### 3

Контрапункт «земных мелочей» и «высшего порядка» изящно проведен через языковую ткань нашего анекдота — игрой с двумя лейтмотивными словами, образующими его *punch line*.

Строго говоря, *правильные ниточки* — не совсем правильное словосочетание. Во всяком случае, к *ниточкам*, обнаруживаемым на рукавах, не подходит ни одно из словарных значений слова *правильный*:

1) закономерный: *п. смена времен года*; 2) соответствующий требованиям, норме: *п. счет, глагол, спряжение*; 3) соответствующий действительности: *п. ответ, вывод, рассуждение*; 4) соответствующий потребностям: *п. политика, поступок*; 5) регулярный, по расписанию: *п. движение поездов*; 6) удовлетворяющий правилам пропорции; *п. нос, черты лица*; 7) с равными сторонами и углами (мат.) *п. треугольник*.

Все эти значения, плавно перетекающие одно в другое, группируются вокруг идеи «соответствия» («*правильные для/с точки зрения чего?*»), которая к злополучным *ниточкам на рукавах* никак не применима. Говоря языком литературоведения, это случай «неграмматичности, неувязки», озадачивающей читателя и побуждающей его к более глубокому пониманию текста<sup>9</sup>. Помещение же в зону грамматической неправильности именно слова *правильные* — еще один пикантный парадокс, опять-таки наводящий на мысль о личном авторстве текста.

Разрешение этого словесного диссонанса аккомпанирует сюжетной развязке анекдота, более того — подталкивает ее, заставляя вообразить ситуацию с искомым «соответствием». Ею и оказывается не называемое прямо, но однозначно подразумеваемое кукловодство. Применительно к нему сочетание *правильные ниточки* звучит вполне органично, хотя и немного коряво, а впрочем, в духе близкой Путину идеологической традиции, ср.:

*Правильной дорогой идете, товарищи (Ленин, на плакате с указующей рукой);*

*Себя разглядевши, / в зеркало вправленное, / в рубаху / в чистую — / влазь. / Влажу и думаю: / — Очень правильная / эта, / наша, / советская власть (Маяковский, концовка «Рассказа литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру», 1928).*

Тут «властная правильность» дается от всей души, у Ленина — лексически нейтрально, у Маяковского — с некоторым метафорическим нажимом, вроде того, который слышится в выражениях типа *правильный человек* и в выводе Винни-Пуха, что готовящиеся ужалить его *пчелы — неправильные* и, значит, по принципу «зелен виноград», *мед у них тоже неправильный*<sup>10</sup>.

А вот та же «властная правильность» под знаком откровенной иронии — в «Голубой книге» Зоценко (1935), эпизоде, где римскому диктатору приносит головы противников, за которые он назначил денежную награду:

Господин Сулла, сидя в кресле в легкой своей тунике и в сандалиях на босу ногу, напевая легкомысленные арийки, просматривал списки осужденных, делая там отметки и птички на полях.

Раб почтительно докладывает: «Там опять явились... с головой» <...> «Зови».

Входит убийца, бережно держа в руках драгоценную ношу <...> «Это что?» <...> «Обыкновенная-с голова... Как велели приказать» <...> «Да этой головы у меня и в списках-то нет. Это чья голова?» <...> «Какая-то, видать, посторонняя голова», — говорит секретарь <...>

«Извиняюсь <...> Бывают, конечно, ошибки, ежели спешка. Возьмите тогда вот эту головку. Вот эта головка, без сомнения, *правильная*. Она у меня взята у одного сенатора». — «Ну, вот это другое дело, — говорил Сулла, ставя в списках галочку против имени сенатора. — Дайте ему там двенадцать тысяч <...> А эту забирай к черту. Ишь, зря отрезал у кого-то» <...> «Извиняюсь... подвернулся». — «Подвернулся... Это каждый настрижет у прохожих голов — денег не напасешься».

В варианте с подобострастной дамой (и некоторых других) *ниточки* фигурируют не *правильные*, а *нужные*. Идеологический ореол этого слова (и синонимичного ему *надо*) примерно тот же, ср.:

«Книга — *нужная*» (хрестоматийная ленинская оценка романа Горького «Мать»); «Это нога у того, у *кого надо* нога!» (фильм «Берегись автомобиля»), реплика следователя [Ефремова], покрывающего таким образом преступника — «своего» человека [Смокуновского]).

Однако пропадает самый парадокс правильности/неправильности. А парадокс этот не только формальный, но и смысловой: *правильными* объявляются ниточки, принципиально *неправильные*, действующие как раз вопреки порядку — конституционному. *Нужными* (Путину) они являются буквально, *правильными* же лишь иронически<sup>11</sup>.

Остраненность, некоторая, что ли, «насильственность» сочетания *правильные ниточки* являет интересную языковедческую проблему<sup>12</sup>. В сегодняшней блогосфере это выражение представлено довольно щедро, как в политическом, так и чисто психологическом контексте:

Кукловоды опять потянули за *правильные ниточки* своих послушных кукол;

А вообще, реально найти такую девушку, чтобы ей нравился именно ты, — главное *правильные* *кнопочки* нажать, *правильные ниточки* потянуть;

Владимир Познер еще раз доказал, что смотрит прямо в душу человека и умеет находить к ней *правильные ниточки*.

Обнаруживается возможность такого словоупотребления и для *ниточек* буквальных — вязальных: «*Ниточки все правильные*, а вот

вышито болгарским крестом в одну нить, исчезла легкость, вышивка получилась довольно плотной, в общем совсем не то, что доктор прописал».

Возникает вопрос: когда именно это выражение стало популярным — до медведевского анекдота или после и, возможно, благодаря ему?

#### 4

Обратимся, однако, к *ниточкам* как таковым. Сразу же бросается в глаза соответствие уменьшительных *ниточек* на пиджаке Медведева, ожидающих заботливого устранения, привычному образу одетого с иголки нанопрезидента, отличающегося (в частности, от Путина) своей безупречно-костюмированной, немного игрушечной светской презентабельностью. Но к этому их роль, конечно, не сводится.

Обе основные функции *ниточек* — как мелких проявлений беспорядка в начале и орудий высшего порядка в конце — прочно укоренены в лексических и фразеологических свойствах этого слова. Ср., с одной стороны, ауру мелкости, непрочности, последних остатков:

*Висеть (повиснуть, держаться) на ниточке; Жизнь висит на нитке, а думает о прибыли; Живой (сухой) нитки не осталось; Промокнуть (проиграться, прожиться, растащить) до (последней) нитки; Разобрать (перебрать) по ниточке — подробно, до мелочей; Вытянуться в нитку — исхудать; Ниточка-иголочка, ти-ти, улетит! — нарочито короткая считалка про явно легкие, мелкие предметы.*

А с другой — идею порядка, организованности, в частности строгого подчинения, послушания:

*Путеводная нить — то, что помогает найти правильный путь; Проходить красной нитью — быть главной темой, содержанием текста; Как по ниточке (нитке) — прямо, ровно, как по линейке; Вытянуть в нитку — поставить ровно в ряд; Вытянуться в нитку — стать ровно в ряд; претерпеть для кого-нибудь все, что угодно; проявить всяческое усердие; Ходить по ниточке (струнке) — трепетать, беспрекословно подчиняться; Таращилась нитка, да игла за собой потянула; Куда иголка, туда и нитка.*

Некоторые пословицы могут показаться чуть ли не нарочно созданными для нашего анекдота:

*По нитке дойдешь и до клубочка* — о розысках; *Мужик в колях, баба в нитках* — намек на крутость и хитрость; *Сметать дело на живую нитку* — небрежно, кое-как; *Шито белыми нитками* — о деле, в котором неискусно скрыты тайные побуждения.

Букет богатых языковых коннотаций делает структуру анекдота еще более эффектной и органичной — мастерской. Хочется верить, что у этого маленького шедевра есть индивидуальный автор. Но, конечно, если он пожелал остаться, по тем или иным соображениям, неизвестным, его можно понять.

## 5

Вопрос о возможности сочинения анекдотов занимает меня давно. Однажды я спросил у покойного Дмитрия Александровича Пригова, творившего, как известно, во многих жанрах и даже видах искусства, не покушался ли он и на этот. Он ответил, что однажды попробовал сочинить анекдот в известном формате — про Чапаева:

Петька получил квартиру в Москве и пригласил Чапаева на новоселье. Объяснил дорогу: «На метро доедешь до конечной, там один выход, сядешь на 287-й автобус и опять до конечной, а там я тебя встречу». Вот Петька ждет его час, ждет два, Чапаева все нет. Тогда он едет к метро и видит Чапаева, который смотрит на проезжую часть и шепчет: «Двести пятьдесят второй, двести пятьдесят третий...» — «Василий Иваныч!..» — «Не сбивай, Петька, я автобусы считаю! Двести пятьдесят четвертый, двести пятьдесят пятый...»

Дмитрий Александрович утверждал, что через некоторое время этот опус вернулся к нему со стороны, из мира реально бытующего фольклора.

Но публично заявить свои авторские права на этот анекдот<sup>13</sup> Пригов, насколько мне известно, не пытался. И не из какой-то, полагаю, особой скромности, а просто потому, что анекдот — по самой своей фольклорной природе — индивидуального авторства не предполагает. То есть речь должна идти не о том, сколь велик вклад претендента в окончательный продукт, а о том, существует ли в данной сфере творческой деятельности в данную эпоху институт авторства. Как известно, ни Пушкин, ни Да Понте (либреттист Моцарта), ни Мольер не сочинили сюжета о Дон-Жуане, «На севере диком стоит одиноко...» Лермонтова — вольный перевод из Гейне, а «Камаринская» Глинки — вариация на две народные мелодии, заинтересовавшие его

своим нетривиальным сходством. Нам, однако, не приходит в голову ставить авторство этих художников под сомнение.

С анекдотами, былинами и т. д. — наоборот. Даже если предположить, что сказительница оригинально преобразила дошедший до нее текст, фольклористы могут констатировать лишь, от кого они записали данный вариант. Аналогичным образом, даже если некий рассказчик блестяще усовершенствовал анекдот о ниточках (допустим, добавив в услышанный им вариант с подобострастной дамой вертикаль или, как Алексеевский, в варианте с вертикалью заменил *нужные ниточки* на *правильные*, см. примеч. 11), а то и вообще сам сочинил его (например, скрестив анекдоты об «овоцах», автоматах и автомобиле без руля с модными разговорами о психологических ниточках и публицистическим разоблачением кукловодства), все равно жанр анекдота не позволил бы ему претендовать на авторство. Анекдот — искусство, которое в самом буквальном смысле принадлежит народу<sup>14</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Новое литературное обозрение. 2012. № 115 (3). С. 215–223.

За замечания и подсказки я благодарен М. Д. Алексеевскому, А. С. Архиповой, Михаилу Безродному, М. А. Мельниченко и Н. Ю. Чалисовой.

<sup>1</sup> Собственно, основной формой бытования современного анекдота и является Интернет в его различных формах, потеснивший устные формы, см.: *Алексеевский 2009, Алексеевский 2014*.

<sup>2</sup> См.: <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/24541763.html>

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> См.: *Архипова, Мельниченко 2010*: 212–215, *Архипова 2009*: 197.

<sup>5</sup> См.: <http://www.youtube.com/watch?v=Tll6yMNSNNE>

<sup>6</sup> Внезапный поворот с задержкой в осмыслении рассматривается в *Жолковский, Щеглов 1996*: 66–70.

<sup>7</sup> О «театре», в частности кукловодстве, как одном из излюбленных тропов современного российского политического дискурса, см.: *Чудинов 2001* (раздел «Театральная метафора»).

В мире анекдотов к кукловодческому сюжету тяготеет, например, такой: «Хрущев подарил Кастро новый автомобиль — без руля. Кастро телеграфирует: “Пожалуйста, вышлите руль. Невозможно управлять”. Хрущев отвечает: “Ты жми на газ, а управлять буду я отсюда”» (*Анекдот 1987*: 420; по датировке составителей, анекдот 1964 г.).

<sup>8</sup> Любопытно, что в одном из русских переводов (В. Державина) есть и *нитки*: *Кто мы — куклы на нитках, а кукольник наш — небосвод*.



<sup>9</sup> О роли ungrammaticality в художественной структуре см.: Riffaterre 1978.

<sup>10</sup> Такая напористая — ценностно и словесно — «правильность на грани неправильности» была мощно растиражирована популярным в конце 1990-х гг. рекламным телевизионным роликом под слоганом: *Бочкарев. Правильное пиво*, который, в свою очередь, породил соответствующие пародийные анекдоты (*Люблю, когда пиво правильное. Вот водка — правильное пиво*) и способствовал утверждению в русской речи нового значения слова *правильный*, пока что не отраженного в словарях; ср. выражение *правильные девушки*, то есть не те, которые следуют принятым правилам, а наоборот: *О, девочки пьют водку. Сразу видно — правильные девушки* (подсказано М. Д. Алексеевским).

<sup>11</sup> Примечательно, что в исходной версии анекдота не было ни «вертикальности» (во всяком случае, явной), ни «правильности». Как указал мне в электронной переписке (письма от 20.04.2012, 22.04.2012) М. Д. Алексеевский, по сайту [www.anekdot.ru](http://www.anekdot.ru) легко устанавливается первое интернетное явление этого анекдота (1 января 2008 г.) и его первоначальный текст: «Медведь идет к трибуне держать свою первую президентскую речь. Его помощник: “Секундочку, к вашему рукаву прицепилась какая-то ниточка, ой, и ко второму тоже...” Вдруг откуда-то голос Путина: “Это нужные ниточки, не трогайте их”» (<http://www.anekdot.ru/an/an0801/j080112.html#1>).

Алексеевский признается, что, рассказывая анекдот на «Свободе», он неожиданно для себя сымпровизировал слова *сверху* (вместо *откуда-то*) и *правильные* (вместо *нужные*), но, как свидетельствуют приводимые им интернетные ссылки, сделал он это в невольном соответствии с некоторыми другими вариантами анекдота, зафиксированными в блогосфере и с вероятной (тоже неосознанной) опорой на оборот *правильное пиво* (см. примеч. 10). Со своей стороны, М. Безродный (письмо от 22.04.2012) обращает внимание на подавляющее количественное преобладание варианта с *нужные* над вариантом с *правильные* — как в Интернете (в тысячу раз), так и в бумажных СМИ (где, по данным БД Интегрум (<http://www.integrum.ru/>), *правильные ниточки* вообще не встречаются), что, кстати, подтверждает мой интуитивный выбор этого более редкого варианта как именно «авторского». Безродный отмечает также, что *откуда-то* не только чаще представлено в тексте, но и эффективнее, чем *сверху*, поскольку означает «голос незримого (= находящегося повсюду) наблюдателя», а само запрещение, доносящееся неизвестно откуда, возможно, и сверху, напоминает сказку «Маша и медведь» (*Не садись на пенек, не ешь пирожок; Высоко сажу — далеко гляжу*), где запрет адресован медведю (!), а звучит из короба за его спиной. Замечу, что неопределенное *откуда-то* несколько повышает игровую загадочность ситуации, которая, впрочем, все равно однозначно разрешается в контексте кукловодческих *ниточек*.

<sup>12</sup> Дело, видимо, в отличии привычных сочетаний прилагательного *правильный* с абстрактным понятием, предикатом, именем действия, прямо задающими то назначение, которому надо соответствовать, от «но-

ваторских» сочетаний с именами не предикатов, а предметов, особенно физических, заставляющих «метафорически догадываться» о таком значении; ср. выше о правильных *пчелах, меде, власти, пиве, девчонках*.

<sup>13</sup> Согласно А. С. Архиповой (письма от 17.04.2012, 22.04.2012), отмечаящей ложность распространенных притязаний на авторство анекдотов, это вариант известного фольклорного сюжета о простачке, представленного и в анекдотах 1980-х гг., например, про Чебурашку и Гену (самозапись Архиповой; 1982):

Чебурашка и Гена были приглашены в гости к Шапокляк на столетний юбилей. Гена едет и видит — Чебурашка на остановке.

— Чебурашка, почему ты тут стоишь?

— Потому что нам нужен 276-й, а прошло только 250.

Есть и современный американский анекдот — про блондинку и 54-й автобус (<http://funnyjokes4me.blogspot.com/2009/08/blonde-jokes-waiting-for-bus.html>).

<sup>14</sup> Сложность реальной картины с авторством и «естественным» отбором, в частности в случае так называемых «сочиненных» анекдотов (при публикации которых в Интернете иногда проставляется значок копирайта) подробно рассмотрена в статье: *Алексеевский 2014*. Документированному анализу истории возникновения нескольких вариантов одного анекдота посвящена глава «От инцидента к анекдоту» в *Архипова, Мельниченко 2010*: 64–73.

## ВАРВАРЫ У ВОРОТ

Многие сюжеты чисто вербальны. То есть и в них происходят реальные события, но все в общем-то решает игра слов.

Дело в том, что сюжет, как правило, держится на каких-то недоразумениях, ошибках, обманах, тайнах, которые в конце концов раскрываются, и вот это-то, выражаясь по-аристотелевски, *узнавание* часто состоит в правильном осмыслении слов, поначалу понятых неправильно. Удобным материалом для такой словесной эпифании служит всякого рода специальная — научная, техническая, жаргонная и прочая не всем понятная — лексика. Особенно выигрышно использование иноязычных слов и оборотов и так называемых *варваризмов*, то есть иностранных заимствований, лишь недавно вошедших в родной язык и еще незнакомых широким слоям населения.

Известный пример провального владения иностранным языком —

анекдот об офицере, который в ответ на вопрос французского монарха, есть ли среди собравшихся кто-нибудь, в совершенстве владеющий французским, хвастливо заявляет: *Je, Sire!* [«Я, Ваше Величество!»] (фокус в том, что *je* «я» в такой конструкции употребить нельзя).

Пример варваризма — анекдот, строящийся на соотнесении непонятого заморского слова с его простецким русским эквивалентом.

Некий необразованный, но состоятельный купец просил знаменитого адвоката Ф. Н. Плевако (1842–1909) принять участие в процессе. Выслушав клиента, Плевако согласился и потребовал аван. Купец, никогда прежде такого мудреного слова не слышавший, поинтересовался:

- А это что ж такое?
- Задаток знаешь? — спросил Плевако.
- Знаю.
- Так вот, аван в два раза больше.

Заимствованный из французского *аванс* неизвестен невеждо-купцу<sup>1</sup>, чем и пользуется образованный юрист, чтобы содрать с него двойную сумму. Это сюжет известного типа, в котором трикстер преподносит простаку урок мудрости «на деле» — одним ударом и просвещая его, и взямая с него немалую плату. При этом сюжет солидаризируется с носителем высокой культуры, которому владение ученым иностранным словом позволяет одержать победу над представителем более низкого, «простого» сословия, вынужденным расплачиваться за свою необразованность.

Классовый элемент в подобных сюжетах не случаен, но он далеко не всегда получает именно такую — прокультурную, проэлитную — трактовку. Часто предпочтение отдается, наоборот, антикультурной — простонародной, здоровой, естественной — точке зрения: претензии на эзотерическую исключительность подрываются.

Я дала интеллигенту  
 Прямо на завалинке,  
 Девки, пенис — это х..  
 Только очень маленький!

Разоблачение сексуальной несостоятельности интеллигента по ходу его свидания с разбитной поселянкой рассказано с ее точки зрения. А представлен этот сюжетный поворот в формате метаязыкового высказывания: исполнительница делится со своей простонародной референтной группой лингвистическим открытием, добытым, так сказать, в процессе полевых исследований, — переводом на простой, нормальный язык дотоле неизвестного ученого слова.

Тема «прямоты, простоты» проведена сразу по многим линиям:

- она названа по имени (словом *прямо*);
- воплощена в безыскусности мизансцены (секс без хитростей, *на завалинке*);
- реализована нарушением словесного табу (обценным, особенно на устах женщины, словом х..);
- усилена беззастенчивым разглашением интимных деталей (*Девки...*);
- подчеркнута минимализмом улики, несущей ключевую глоссу (*только очень маленький*);
- передана лапидарностью повествования (оставлением за текстом легко угадываемых перипетий любовной интриги с престижным, но, увы, избыточным упором на *пенис*).

Так публичная кастрация элитария осуществлена путем разоблачительной дешифровки загадочного варваризма.

Есть анекдот, развивающий практически тот же сюжет с несколько иной расстановкой акцентов:

Уличная проститутка узнает в роскошно одетой даме свою давнюю подругу по профессии и окликает ее. Та тоже ее узнает, но удивляется, что она все еще промышляет на улице. Сама она теперь работает совершенно иначе — только по вызову и только с отборными клиентами, в основном писателями.

— Как же это делается?

— Ну, он звонит по телефону, мы договариваемся о времени. В назначенный час он приезжает на машине. Я приглашаю его в гостиную, мы садимся к столу, я подаю ему шоколад, бокал вина, чашечку черного кофе. Потом переходим в спальню, раздеваемся. Я беру его за penis...

— А что такое penis?

— Penis? Penis — это... ну, как тебе сказать? Примерно то же самое, что х., только помягче...

Ситуация и тут подается глазами более опытной женщины, конструирующей и тестирующей глоссу, но на этот раз ее точка зрения приближена к элитной. В результате не столько разоблачаются претензии, связанные с чуждым наименованием, сколько констатируются культурные различия, и делается это как бы объективно, без оценочного крена. *Мягче* — не приговор негодному экземпляру, а корректное, даже уважительное описание его особенностей, которые сродни его стильному антуражу — телефону, автомобилю, гостиной, спальне, чашечке кофе. Убийственная ирония налицо, но она не осознается героиней, а проглядывает из-за ее фигуры, заодно подрывая и ее самообраз. Но в целом мораль, конечно, та же: приверженность утонченным варваризмам прикрывает/обнажает реальную жизненную несостоятельность культурной элиты. Чем проще, тем лучше — сильнее, здоровее, надежнее.

Здесь, наверное, уместно небольшое отступление о термине *варваризм*. Употребление этого слова применительно к чему-то чересчур сложному, заумному, болезненно утонченному выглядит немного странно. Ведь привычные коннотации *варварства* противоположны — это дикость, некультурность, природная, пусть грубая, простота. Дело в том, что слово *варваризм* само является варваризмом и, так сказать, ложным другом переводчика. Его этимология кажется прозрачной, но требует специального комментария.

Лингвистический термин *варваризм* восходит — через французское *barbarisme* — к соответствующим латинскому и далее греческому словам, обозначавшим непонятную (как бормотание), грубую, дикую

речь и манеру поведения *варваров* — нецивилизованных народов, каковыми для древних греков были все «не-греки», в том числе еще не просвещенные римляне, а впоследствии для римлян — все «не-греки и не-римляне». Коннотации этого словарного гнезда, в частности греч. *βαρβαρισμός*, лат. *barbarismus*, были сугубо негативные (анalogией в русском языке может служить слово *басурманин*, — пренебрежительно испорченное обозначение мусульманина, чаще всего татарина). Семантический парадокс возникает на русской почве, когда словом *варваризм*, заимствованным из культурно престижных и лексически более развитых языков, описываются заимствования из них же (*аванс* — из французского, *пенис* — из латыни): «варварские» коннотации приходят в конфликт с «культурными».

Негативное восприятие французских заимствований как неестественных, чуждых народной почве, навязываемых высшими классами, эксплуататорских не являлось исключительной особенностью русской культуры (в ее славянофильском изводе). Такова была распространённая в Европе реакция на доминирующее положение французского языка и культуры XVII–XIX вв. Она представлена, например, в знаменитом метаязыковом пассаже из первой главы романа Вальтер Скотта «Айвенго» («Ivanhoe», 1819), задающем тон всему последующему конфликту между завоевателями-норманнами, говорящими по-французски, и завоеванными, но непокорными англосаксами<sup>2</sup>. Двое рядовых англосаксов, пастух Гурт и шут Вамба, ведут следующий разговор:

— К утру эти свиньи все равно превратятся в норманнов, и притом к твоему же собственному удовольствию и облегчению, — сказал Вамба.

— Как это свиньи <...> превратятся в норманнов? — спросил Гурт <...>

— Ну, как называются эти хрюкающие твари на четырех ногах? <...>

— *Свиньи* (swine), дурак, *свиньи*... <...>

— Правильно, swine — саксонское слово. А вот как ты назовешь свинью, когда она зарезана, ободрана, рассечена на части и повешена за ноги, как изменник?

— *Порк* (pork), — отвечал свинопас.

— А *порк* <...> норманнско-французское слово. Значит, пока свинья жива и за ней смотрит саксонский раб, то зовут ее по-саксонски; но она становится норманном и ее называют *порк*, как только она попадает в господский замок и является на пир знатных особ <...> [С]тартый наш *Олдермен Бък* (Aulderman Ox), покуда его пасут такие рабы, как ты, носит свою саксонскую кличку, когда же он оказывается перед

знатным господином, чтобы тот его отведал, он становится пылким и любезным французским рыцарем *Бифом* (Beef). Таким же образом и *Сударь Теленок* (*Mynheer Calf*) делается *Мосье де Во* (Monsieur de Veau). Пока за ним нужно присматривать — он сакс, но, когда он нужен для наслаждения, ему дают норманнское имя<sup>3</sup>.

Речь тут идет не о сексе, а о работе и еде, но построение текста и баланс ценностей во многом те же: анализ языковых глосс, соотносящих варваризм с его отечественным синонимом (типа *porc = swine*), демонстрирует противопоставление простого до грубости народного начала претенциозному господскому. Точка зрения — подчеркнута народная, патриотическая, антиэксплуататорская, с недвусмысленными обертонами классовой (она же национально-освободительная) борьбы. И переход с пастбища на пиршественный стол метафорически сопряжен не только с восхождением по социальной лестнице, но и с насильственной смертью (*зарезана, ободрана, рассечена на части, повешена за ноги, как изменник*), чего слуги и желают своим хозяевам (*свиньи <...> превратятся в норманнов, и притом к твоему же собственному удовольствию*).

Этот кровавожадный метафорический ход, отличающий эпизод из «Айвенго» от анекдотов о пенисе, органически вписывается в идейную структуру романа о своего рода гражданской войне XII в. В одной из кульминационных глав англосаксонское простонародье, в том числе Гурт и Вамба (и неизбежный Робин Гуд), участвует в осаде норманнского замка, под горящими руинами которого гибнет, среди прочих, его особенно подлый и жестокий владелец по имени *Фрон-де-Бёф* (Front-de-Boeuf), то есть *Бычий Лоб!* Правда, точка зрения романа в целом не такая односторонняя, как в начальном эпизоде: конфликт смягчается — медируется — фигурой короля Ричарда, норманна по национальной и классовой принадлежности, но сражающегося на стороне англосаксов (как рабов, так и благородных феодалов), благодаря чему выдерживается фирменный вальтер-скоттовский компромисс.

Еще более сложную полифонию метаязыковых, национальных и классовых мотивов, разыгрываемых на гастрономическом материале, являет 10-я глава I части «Анны Карениной». Городской жуир Стива Облонский ведет приехавшего из деревни Левина в свой любимый ресторан.

Облонский снял пальто и в шляпе набекрень прошел в столовую <...> [О]н подошел к буфету, закусил водку рыбкой и что-то такое сказал раскрашенной, в ленточках, кружевах и завитушках французенке, сидевшей за конторкой, что даже эта французенка искренно засмеялась. Левин же только оттого не выпил водки, что ему оскорби-

тельна была эта французенка, вся составленная, казалось, из чужих волос, *poudre de riz* и *vinaigre de toilette*. Он, как от грязного места, поспешно отошел от нее...<sup>4</sup>

Первые французские слова уже произнесены и подвергнуты осуждению с точки зрения Левина; мы естественно ожидаем от Стивы дальнейших гастрономических галлицизмов, а от Левина настояния на всем русском. В какой-то мере Толстой эти ожидания оправдывает.

— А! Устрицы. — Степан Аркадьич задумался... — Хороши ли устрицы? <...>

— Фленсбургские, ваше сиятельство, остендских нет.

— Фленсбургские-то фленсбургские, да свежи ли?

— Вчера получены-с.

— Так что ж, не начать ли с устриц...? А?

— Мне все равно. Мне лучше всего щи и каша; но ведь здесь этого нет.

— Каша а ла рюсс, прикажете? — сказал татарин, как няня над ребенком, нагибаясь над Левиным.

— Нет, без шуток; что ты выберешь, то и хорошо. Я побегал на коньках, и есть хочется. И не думай <...> чтоб я не оценил твоего выбора. Я с удовольствием поем хорошо.

— Еще бы! Что ни говори, это одно из удовольствий жизни, — сказал Степан Аркадьич. — Ну, так дай ты нам, братец ты мой, устриц два, или мало — три десятка, суп с кореньями...

Левин действительно предпочитает проverbsиально простейшие и сытные русские *щи да кашу*, но он готов и на компромисс с угощающим другом. Облонский же хотя и не уклоняется от варваризма (*фленсбургские*), но больше настаивает на свежести и подлинном удовольствии, да и своим неизбежным варваризмом он лишь неохотно вторит липнущему к нему официанту-татарину. По сути дела, он тоже идет навстречу Левину, в половине случаев избегая иностранной лексики; впрочем, как выясняется, это и вообще его манера. Чем дальше, тем эта «антифранцузская» линия проводится все более четко:

— <...> суп с кореньями <...>

— Прентаньер, — подхватил татарин. Но Степан Аркадьич, видно, не хотел ему доставлять удовольствие называть по-французски кушанья.

— С кореньями, знаешь? Потом тюрбо под густым соусом, потом <...> ростбифу; да смотри, чтобы хорош был. Да каплунов, что ли, ну и консервов.



Татарин, вспомнив манеру Степана Аркадьича не называть кушанья по французской карте, не повторял за ним, но доставил себе удовольствие повторить весь заказ по карте: «Суп прентаньер, тюрбо сос Бомарше, пулард а лестрагон, маседуан де фрюи...» <...>

— Что же пить будем?.. Ты любишь с белою печатью?

— Каше блан, — подхватил татарин <...> — Столового какого прикажете?

— Ньюи подай. Нет, уж лучше классический шабли.

— Слушаю-с. Сыру *вашего* прикажете?

— Ну да, пармезан. Или ты другой любишь?

— Нет, мне все равно, — не в силах удерживать улыбки, говорил Левин <...>

Грех преклонения перед Западом отчасти перекладывается таким образом на плечи слуги, каковой, к тому же, является не французом и даже не русским, а татарин, что делает его галломанию классово, этнически и культурно не престижной, а смехотворной. Тем не менее глава кончается четким противопоставлением двух основных позиций — «дикой, варварской» Левина и «гедонистической, прокультурной» Облонского:

Левин ел и устрицы, хотя белый хлеб с сыром был ему приятнее. Но он любовался на Облонского <...>

— А ты не очень любишь устрицы? — сказал Степан Аркадьич <...> — или ты озабочен? <...>

— Я? Да, я озабочен; но, кроме того, меня это все стесняет, — сказал он. — Ты не можешь представить себе, как для меня, деревенского жителя, все это дико <...> [М]не дико теперь то, что мы, деревенские жители, стараемся поскорее наесться, чтобы быть в состоянии делать свое дело, а мы с тобой стараемся как можно дольше не наесться и для этого едим устрицы.

— Ну, разумеется, — подхватил Степан Аркадьич. — Но в этом-то и цель образования: изо всего сделать наслаждение.

— Ну, если это цель, то я желал бы быть диким.

— Ты и так дик. Вы все, Левины, дики.

Венчается этот ресторанный сюжет (в следующей главе) слегка ироничным, как бы компромиссным, завитком:

Когда татарин явился со счетом в двадцать шесть рублей с копейками и с дополнением на водку, Левин, которого в другое время, как деревенского жителя, привел бы в ужас счет на его долю в четырнадцать рублей, теперь не обратил внимания на это, расплатился и от-

правился домой, чтобы переодеться и ехать к Щербацким, где решится его судьба.

Читал ли Толстой «Айвенго»? Читал — и в черновике даже вставил в «Юность» эпизод с его чтением в семье Нехлюдовых, но потом заменил «Ивангое» на «Роб Роя» [Толстой 1978: 466–467]. А для «Анны Карениной» написал своего рода усовершенствованную вариацию на эти темы, с глоссами. Для этого ему и понадобился татарин. Разница между вальтер-скоттовским эпизодом и толстовским в принципе такая же, как между частушкой про пенис и анекдотом о call girl: наряду с двумя предсказуемыми точками зрения находится место и для неожиданной третьей, оригинально их оттеняющей и проблематизирующей<sup>5</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Девятая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы / Под ред. А. А. Кобринского. [СПб.]; Цвелодубово Ленинградской обл., 2013. С. 68–76.

<sup>1</sup> Слово *аванс* было зафиксировано уже в 1835 г. в 1-м томе «Энциклопедического лексикона» А. А. Плюшара; см.: *ССРЛЯ 1948–1965*: I, 26.

<sup>2</sup> Англия была завоевана в 1066 г., действие романа развертывается сто с лишним лет спустя, в царствование Ричарда Львиное Сердце.

<sup>3</sup> Здесь и далее «Айвенго» цитируется, с моими проясняющими поправками, по изданию *Скотт 1962*.

<sup>4</sup> «Анна Каренина» цитируется по изданию *Толстой 1953*.

<sup>5</sup> «Мы видим, что в этом описании Толстой сталкивает сразу три разных позиции...» [Лотман, Погосян 1996: 10]. Об аналогичной триаде в охотничьих эпизодах главах «Анны Карениной» (часть VI, гл. 9–12), где Левин оказывается «естественнее» горожан (Облонского и Весловского), но «искусственное» своей собаки Ласки, см.: *Жолковский 2011в*: 164–165.

## БЫТЬ ЗНАМЕНИТЫМ...

Здесь будет все: пережитое, история несостоявшейся литературной сенсации и кое-какие уроки изящной словесности.

На конференцию в Доме Русского зарубежья им. А. И. Солженицына (20–21 сентября 2012 г.), посвященную 80-летию В. П. Аксенова, я летел<sup>1</sup> с докладом о комментариях Ю. К. Щеглова к «Затоваренной бочкотаре». А в первый — мемориальный — вечер я наметил рассказать о своих немногочисленных встречах с Аксеновым.

Так как там ожидалось выступления Марка Розовского, Александра Кабакова, Евгения Попова, Ольги Матич и других людей, знавших его гораздо лучше меня, то скромность собственного вклада я решил компенсировать честным обнажением моей (типичной для нескольких поколений читателей<sup>2</sup>) гипнотической фиксации на Аксенове. Это подсказало и формат повествования — историю самоотожествления с «кумиром нашей юности» (Довлатов), и заголовок — парафраз названия фильма «Being John Malkovich» («Быть Джоном Малковичем»). Игра слов, пусть немного претенциозная, но вполне аксеновская и, в общем-то, безобидная, думал я, забыв, что слово — не робей и постструктуралисты недаром предупреждают: «Watch your metaphors!» («Осторожно с метафорами!»).

### 1. Being Vasilii Pavlovich

Я не был близким приятелем Аксенова, но знакомством с ним дорожил и дорожу. Начну с полувстреч издали и постепенно перейду к более непосредственным.

В 1961 г. был напечатан «Звездный билет», успех которого передать трудно. И уже летом 1962 г. я был в Таллинне и знакомился с его западной жизнью, остановившись ни больше ни меньше как в кабинете ректора Таллиннской консерватории Эугена Каппа, куда пробирался ночью, имея три ключа — от ворот, от здания и от кабинета.

В 1965 г. вышел рассказ «Победа», надолго меня завороживший.

Где-то в конце 1960-х гг. я попал на ночной, после обычного спектакля, джазовый концерт только для своих на Таганке<sup>3</sup>. Кто провел меня, не помню, но помню, что среди джазистов был Алексей Козлов, а открыл вечер Аксенов, красивый, завлекательный, во всем джинсовом, и я любовался им из партера.

В 1968 г. была напечатана «Бочкотара» (я храню этот номер «Юности») — мгновенный хит и беспорный шедевр.

В 1972 г. у меня возник роман с красавицей из другого города, которая оказалась былой подругой Аксенова, чем засвидетельствовала общность наших вкусов. В Москве она захотела повидаться с ним, но сама звонить ему ввиду ревнивой жены не могла, и подозревать его к телефону выпало мне, после чего говорила с ним она, и он вскоре зашел к нам на Остоженку. Таков был мой первый — телефонный и совершенно бессодержательный — с ним разговор, а затем, наконец, какая-никакая первая личная встреча.

В тот день мы работали у меня с моим великим соавтором Игорем Мельчуком, и от приглашения выйти на кухню «попить чаю с Васей» он за нас обоих отказался. Следующее сообщение с кухни было: «Вася прощается». Тут мы вышли и стоя поговорили в дверях. Я спросил Аксенова, что он пишет, и он ответил, что исключительно *нетленку* (это слово я слышал впервые), т. е. в стол. Мельчук держался с нетипичной для него почтительностью. Я потом спросил, что так. «Ну как же, — ответил он, — настоящий писатель, да еще сам Аксенов». Это при том, что Достоевского Игорь поносил и поносит запросто.

В 1979 г. я эмигрировал в Штаты, а через год туда перебрался и Аксенов, вскоре принявший участие в лос-анджелесской конференции об эмигрантской литературе Третьей волны. Я еще только-только поселился в Итаке и следил за конференцией по русскоязычным газетам.

Вскоре я всерьез занялся «Победой»<sup>4</sup> и, узнав, что Аксенов будет на Летней школе русского языка и литературы в Миддлбери (летом 1980 или 1981 г.), заехал туда, чтобы порасспросить его о «Победе». Разговор начался с того, что Аксенов сказал, что не помнит ни визита в мою квартиру, ни меня самого, — хотя вряд ли он мог начисто забыть нашу общую знакомую (которая эзоповским мельком появляется в его «Круглых сутках нон-стоп», 1976).

Я спросил, как ему удалось напечатать «Победу» в 1965 г., не мешала ли цензура.

— Ну, цензура у нас какая? — доброжелательная, творческая, — счастливо прогудел Аксенов. — Да до собственно цензуры и не дошло, просто главный редактор «Юности», Борис Полевой, прочел, сказал,

что все хорошо, выбрасывать ничего не надо, ну, разве... что-нибудь добавить.

— И вы добавили?

— Добавил одно предложение.

— Вот это? — Я указал на фразу об эсэсовце в черной шинели.

Аксенов посмотрел на меня с уважением — ведь, как сказал бы Борхес, я оказался немного им! — и с тех пор, наконец, меня запомнил<sup>5</sup>. В дальнейшем он называл меня Алик, а я его по-сыновнему Василий Павлович.

В тот же день он читал перед участниками Школы что-то новое, что — не помню. Текст был довольно рыхлый (Сергей Давыдов, которому я заранее расхвалил Аксенова, возмущенно толкал меня в бок), но Аксенов читал с неподдельным авторским наслаждением, и тут я еще больше почувствовал себя им.

В 1983 г. я переехал в Лос-Анджелес, где моей подругой стала еще одна героиня жизни и творчества Аксенова — в «Круглых сутках нон-стоп» она фигурирует под именем Милейшей Калифорнийки. Я стал встречать его на славистических конференциях; на одной, в Вашингтоне, его творчеству была посвящена целая секция.

В этот раз я увидел его не во всем джинсовом, а в великолепной черной тройке.

— Ты видел Васю? — спросила меня Милейшая Калифорнийка. Он ходит по холлу, как посол.

Образ посла подтвердился, когда вечером Аксенов взял нас на прием в какие-то высокие сферы. Среди прочего там ожидался Ричард Пайпс, знаменитый историк России, работы которого я ценил. Он все не шел, и я допытывался у Аксенова, какой он, этот Пайпс.

— Ну, он — как трубы.

— Как труба?

— Трубы, много труб.

Я продолжал тупо не понимать. Даже предположил ссылку на дурацкий анекдот про половые атрибуты Рабиновича и водосточную трубу, но Аксенов своим чарующим басом остinato все настаивал на множестве труб, пока я, исследователь каламбуров, не допер наконец, что это буквальный смысл английского слова *pipes*.

Как-то раз я подступил к нему с вопросом, не опирается ли мое любимое место из «Бочкотары», где Дрожжинин знал всё о и всех в Халигалии, хотя никогда не бывал в ней, на аналогичный пассаж из «Гюи де Мопассана» о Казанцеве и Испании. Но Аксенов отвечал, что бабелевского рассказа не помнит и, возможно, даже не читал, а что

касается небывания в изучаемой стране, то это советская жизненная реалья. «Вот, например, вы, — спросил он, — вы, специалист по языку сомали, вы в Сомали бывали?» Пришлось признаться, что не бывал.

Став профессором русской литературы, Аксенов поделился со мной проблемой: «Как преподавать свои вещи, — сказал он, — я знаю, а как чужие — нет». — Ничего проще, — отвечал я. — Давайте я пришлю Вам свой силлабус, и Вы будете преподавать по нему. Силлабус я, действительно, послал, получив возможность ласкать себя мыслью, что теперь-то уж, если я не стал Аксеновым, то он отчасти стал мной.

Некое заочное сближение с ним произошло у меня в 1987 г., когда в Лос-Анджелес приехала Ахмадулина.

При встрече (в доме у падчерицы Аксенова) я отрекомендовался ее давним почитателем и представителем ненавистной ей корпорации литературоведов. (Всем нам памятны строки: *Ведь перед тем, как мною ве-  
дать, Вам следует меня убить.*)

Разговор зашел о появившемся в лос-анджелесской «Панораме» подвале, специально присланном Аксеновым из Вашингтона. Газету принесли, Мессерер стал читать.

Это был вдохновенный панегирик Белле, особый шик которого состоял в том, что он был написан ритмической прозой, практически стихами. Борис, однако, читал с монотонно-торопливой газетной интонацией, дескать, ну, ясное дело, хвалит тебя Вася, ну и что?

Я вмешался:

— Вы не так читаете.

— Что значит не так? А как надо?

Я взял газету и стал читать скандируя. Ахмадулина оживилась и сыграла роль вечной жертвы:

— Вот, ты всегда все неправильно передаешь. Если бы не наш досточтимый гость, я бы и не узнала, что Вася мне стихи написау...

— Видите, Белла Ахатовна, — подал я заготовленную реплику, — и литературоведы на что-то годятся...

Так я отстоял творческую идентичность Аксенова перед его друзьями Мессерером и Ахмадулиной.

С 1988 г. я начал ездить в Россию и году в 1990-м оказался в Москве одновременно с Аксеновым. Покойный Миша Генделев, поэт (а в тот момент, кажется, еще и культурный атташе Израиля), устроил небольшое чествование Аксенова в ЦДЛ, пригласил меня, Мессерера, еще кое-кого. Было чудно и трогательно сидеть с Аксеновым в ресторане под той самой галерейкой, с которой прыгал — летал — Рыжий с того двора в его старом рассказе. Это было самое начало нового времени, и провести Аксенова в ЦДЛ должен был кто-то, кто имел право, может быть, Генделев. Меня провел Мессерер.

Во второй половине 1980-х гг. я написал десяток в какой-то степени аксеновских рассказов. Некоторые были напечатаны за рубежом (в «22», «Синтаксисе», «Панораме», «Новом русском слове»). На все более часто посещаемой родине я предложил их в новое, прогрессивное «Знамя», но получил отказ. И тогда издал их книжкой — «НРЗБ. Рассказы», к которой Василий Павлович дал напутственное предисловие [Аксенов 1991]. А устно, по поводу новеллы «Дачники», написанной последней, сказал (мне передали): «Ну все, Алик стал писателем».

Этим отзывом я очень гордился, но писать рассказы надолго перестал, потом обратился к жанру мемуарных виньеток, и, когда через десяток лет издавал сборник «Эросипед», Василий Павлович опять не отказался написать напутствие [Аксенов 2003].

На презентацию «Эросипеда» в только что открывшейся «Билингве» Аксенов пришел с какого-то приема в роскошном черном пальто и костюме. Пришел с двумя телохранителями, и Лимонов, который, среди прочего, попросил меня познакомить его с Аксеновым. Я познакомил их, и они мило беседовали.

Последний раз я видел Аксенова в той же «Билингве», на презентации «Вольтерьянцев и вольтерьянок» (2004). Это было зеркальным отблеском первого раза на Таганке — тут тоже собрался литературный бомонд, а Аксенов выступал вместе с приятелем-музыкантом<sup>6</sup>. Напомнило это и вечер в Миддлбери: Аксенов опять читал нечто разочаровывающее, но читал опять с полным удовольствием, а я опять, и даже лучше, чем тогда, понимал этот авторский кайф. За фуршетом я представил Аксенову мою, только мою Ладу, с которой они разговорились о вечной женственности — предмете ее тогдашних занятий.

В 2007 г. у нас в Санта-Монике гостил Дмитрий Быков. Я вспомнил о моей любимой миниатюре Аксенова «Мечта таксиста», достал вырезку из «Литгазеты» [Аксенов 1970], Быков вспомнил, что Аксенов говорил ему, что для собрания сочинений издателем не хватает каких-то вещей, рассеянных по газетам, в том числе, возможно, этой. Я сделал копию для передачи Аксенову, и мы позвонили ему в Москву. Это был последний мой разговор с ним — опять короткий, телефонный.

В 2009 г. он умер, а за три месяца до него умер мой давний соавтор Ю. К. Щеглов, комментарии которого к «Бочкотаре» были высоко оценены Аксеновым<sup>7</sup>.

## 2. Пятнадцать минут славы

На конференции было много интересного, но мы сосредоточимся на ее главном, с моей точки зрения, научном результате, можно сказать, открытии, сделанном уже по ее окончании, — открытии, к которому я имел прямое отношение.

На прощанье я подошел обменяться адресами к видному аксеноведу, тоже говорившему на конференции о «Бочкотаре», и он вдруг вернулся к моему вчерашнему выступлению.

— Так вы общались с Аксеновым в Америке?

— Ну да, я же говорил, мы иногда виделись, он вот даже предисловие написал к моим рассказам.

— Да, да, а о его неопубликованных рассказах вы знали? В октябре мы в «Знамени» публикуем несколько, поступивших из его вашингтонского архива.

— Какие?

— «Змей Горыныч», «Личная жизнь Генриха Лабкова», «У свиной ножки». Замечательные рассказы. О них что-нибудь знаете?

Мне бы смолчать, и белая лошадь моей судьбы пошла бы шагом... Но, оголодавший и утомленный 11-часовым сдвигом времени по сравнению с Лос-Анджелесом, насыщенной программой конференции, неизбывными в России превышениями регламента и мхатовской медлительностью некоторых докладчиков, я, поглядывая на нетерпеливо поджидавшую меня тоже голодную Ладу, отреагировал с привычной молниеносностью.

— Первые два «Юрия Милославских» — мои, а на некошерную ножку не претендую.

— Как ваши? Такие блестящие аксеновские рассказы, правда, с немного нетипичным для него психологическим анализом...

— Мои, мои, — силы внезапно вернулись ко мне, — мои, опубликованные двадцать лет назад, переизданные в 2005 г. и доступные в Сети<sup>8</sup>. Я же говорил вчера, что посылал ему, чтобы он предисловие мог написать... Спасибо вам за чудесный подарок! Именины сердца!..

— Как же так, тексты надо подписывать...

— Именины сердца!..

Лада рассказывала потом, что все ждала, когда же я кончу разговор и можно будет уже пойти есть, когда вдруг с изумлением увидела, что я весело подпрыгиваю, нежно обнимаю собеседника, о чем-то оживленно толкую и вообще не думаю с ним расставаться.

— Именины сердца! Нечаянная радость! You made my day! Лучший подарок мне к 75-летию! — продолжал повторять я, звеня и подпрыгивая.

Собеседнику же было не до смеха — в «Знамя» в пятницу вечером звонить было поздно, он принялся разыскивать Наталью Иванову по мобильнику, это не получилось... А я немедленно начал рассказы-



вать всем, кто еще не разошелся и был готов слушать, каким пророческим оказался мой заголовок — как я наконец, с легкой руки «Знамени», стал-таки Аксеновым...

Я неистово веселился, но Лада быстро внесла трезвую ноту:

— Какой ты у меня незнаменитый. Утешайся тем, что быть знаменитым некрасиво.

И с американской деловитостью добавила:

— А заглянуть в Гугл им слабó?

На другой день я даже имел удовольствие обнаружить свои рассказы на страницах октябрьского «Знамени» в Журнальном зале и читать о них, за подписью специалиста:

Далее идут рассказы, написанные (предположительно) в середине 1980-х годов: «Змей Горыныч», «Личная жизнь Генриха Лабкова», «У свиной ножки». Тонкая психологичность этих рассказов позволяет отнести их к шедеврам зрелого Аксенова, они могли бы украсить самую взыскательно составленную антологию этого жанра.

Правда, провисело это недолго, и виртуально побыть Василием Павловичем мне удалось лишь полчаса. Когда я пишу это 24 сентября уже у себя в Санта-Монике, «Знамя», видимо, срочно переверстывается и опять дает мне от ворот поворот<sup>9</sup>.

Что тут скажешь? Разве то, что у меня с 1980-х гг. лежит еще один ненапечатанный рассказ из той же серии («Икра по-аэрофлотски»), отвергнутый моим внутренним Аксеновым. Может, он пригодится?

### 3. Уроки октября

Но подведем итоги.

Во-первых, налицо бесспорный — и своевременный (дорого яичко к Христову дню!) — научный результат. Как известно, в точных науках ценятся как положительные, так и отрицательные результаты, и — за неимением лучшего — я могу гордиться этим достижением. Хотя ясно, что объективная логика интернетного поиска и без меня вскоре раздала бы всем сестрам по серьгам (все-таки не бином Шекспира), но некоторого скандальчика было бы не избежать.

Во-вторых, возникает пошлый вопрос: куда смотрела редакция?! Возглавляемая, кстати сказать, почтенными академиками АРСС<sup>10</sup>, включая автора энциклопедического справочника по современной русской литературе (см.: *Чупринин 2007; Чупринин 2009*).

Третий, и, может быть, главный урок касается меня самого: говорить надо с толком, с чувством, с расстановкой, взвесив все за и

против, не только семантику, но и прагматику, — памятью о желании жены, чтобы я однажды проснулся знаменитым и в доме, наконец, стало тихо. Некоторые советуют завести трубку — она гарантирует речи вальяжную неторопливость.

Ну, и остаются, конечно, интригующие вопросы. Например, два моих рассказа — что за выборка? Это те, что понравились Василию Павловичу больше других, или, наоборот, завалившиеся среди случайно не выброшенного вашингтонского мусора? (Вашингтон он, кстати, любовно называл городом-героем, типа: «Вы в наш город-герой не собираетесь?»)

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Звезда. 2012. № 11. С. 212–217.

<sup>1</sup> Летел — на борту самолета, которому «Аэрофлот», в очередном порыве модернизации, присвоил, как оповестил пилот, имя Иосифа Бродского, прозвучавшее в данном контексте легким диссонансом.

<sup>2</sup> Ср. главу «Подаксеновики» в книге: Кабаков, Попов 2011.

<sup>3</sup> В кулуарах конференции Кабаков сказал мне, что единственный такой концерт был в 1973 г.

<sup>4</sup> См.: Жолковский 1996 [1986], а также соответствующую главу в наст. изд. (С. 411–437).

<sup>5</sup> Разбирая «Победу» с американскими первокурсниками, я обещаю тем, кто выявит это предложение, дополнительный балл; некоторые получают.

<sup>6</sup> Это был Олег Сакмаров, как он сам сказал мне после моего выступления.

<sup>7</sup> См.: Аксенов 2009; комментарий Щеглова к «Бочкотаре» вышел в 2013 г. [Щеглов 2013].

<sup>8</sup> См.: Жолковский 1991: 30–39, 51–58; Жолковский 2005б: 48–60, 76–86.

<sup>9</sup> Так и есть: см.: Аксенов 2012.

<sup>10</sup> АРСС — Академия русской современной словесности.

## ЦИФРОВОЙ КАЙФ

На окне магазина «Белый ветер цифровой» — в той башне на углу Садовой-Триумфальной и Воротниковского, где наша московская квартира, — красуется шикарный и на редкость грамотный постер. Я попросил экземпляр у работников магазина, но они смогли дать мне только буклет, с немного отличным вариантом изображения. О нем и пойдет речь.



Надпись крупными желтыми буквами гласит: «УСПЕЙ СНЯТЬ!» — и помельче: «Цифровая техника к отпуску! Налетай!». А изображена, на бело-голубом фоне моря и слегка облачного неба, знойная брюнетка — курортная гитана (из латиноамериканского сериала?) с цветком в полураспущенных длинных волосах, в коротком открытом белом платье, обнажающем загорелые ноги выше колен (тон кожи переключи-

кается с цветом надписей). Она фотографирует на смартфон себя, вернее, раскинувшую крылья белую чайку, которая с открытым клювом тянется к вафельному рожку с мороженым в другой ее руке.

Таким образом нам предъявлен уникальный момент (дикая морская чайка ест у вас практически из рук!), который буквально вызывает о реализации принципа *carpe diem* и который, как наглядно показано, можно поймать — успеть снять! — благодаря цифровой технике. Фаустовский мотив останковки прекрасного, но мимолетного мгновения передают и парение чайки, и танцующий полуоборот женской фигуры, как бы жонглирующей мобильником и стаканчиком с мороженым, и развевающийся — в результате этого и на ветру — подол ее платья. Идею сиюминутности выражает мимика девушки — глаза, скошенные на мобильник, и нижняя губа, закушенная то ли от акробатического и фотожурналистского напряжения, то ли от удовольствия. Выдержан и заветный творческий принцип «мета»: фотография изображает создание фотографии.

При всей своей нарочитости и многофигурности, некоторой даже перегруженности образами, картинка не распадается — благодаря искусной организации зрительного маршрута по ней. Наше внимание сразу привлекает кокетливая красotka, но она смотрит не на нас, а на экран своей камеры; следуя за ее взглядом, мы вычисляем его направленность на чайку, которая, в свою очередь, устремлена к мороженому.

Контрапунктом к этому визуальному сюжету проходит важный цветовой паттерн. На фоне доминирующих белого, черного и голубого цветов намечен пунктир в красных тонах, образуемый верхним шариком мороженого, браслетом на руке красотки, цветком в ее волосах и виднеющимся из-под платья купальником. Эта чувственная красная гамма имеет своей органичной основой более спокойный желто-коричневый цвет смуглого тела девушки, но на другом конце спектра родственный жгучей черноте ее волос.

Ветер, раздувающий платье, прописан и прямым текстом — в нижнем левом углу картинки в составе названия магазина: *Белый Ветер*, под которым уже простым черным, впрочем, гармонирующим с чернотой волос девушки, дан цифровой адрес его сайта *digital.ru*. Несложная игра с ветром подхвачена совсем уже простецким каламбуром на слове *Налетай*, призывающем покупателя последовать примеру чайки, нацеленной на мороженое. В этом контексте напрашивается двойное прочтение главного словесного призыва: *Успей снять!* — в смысле не только запечатлеть момент, но и снять, то есть подцепить красотку.

Двусмысленно и многое другое в этой соблазнительной картинке. Как водится, товар рекламируется с помощью секса: идея покупки смартфона разворачивается в ситуацию любования роскошной феминной. Но дана она не в лоб — примитивным решением было бы просто вложить мобильник в руки красотке, зазывно глядящей на зрителя, —

а так, что мы оказываемся невольно вовлечены в ее любовании собой в момент и под предлогом фотографирования.

Это построение опирается на целый ряд архетипических конструкций, из которых отождествление зрителя с персонажем является лишь самым очевидным.

Самолюбование — сильнейший психологический механизм, начало широкому исследованию которого положил в 1914 г. Фрейд, указавший на его общечеловеческую универсальность, отметивший его особую характерность для женской психики и окрестивший его нарциссизмом. Так что выбор именно женщины на роль фотографирующего себя персонажа глубоко обоснован. Архетипичны и другие составляющие выстроенного на картинке сюжета. Потребителю, прежде всего мужчине, приятно посмотреть на красивую слегка обнаженную женщину (элементарный эротический интерес), он вовлекается в подсматривание за ее действиями (вуайеризм), каковые, в свою очередь, мотивированы нарциссизмом и эксгибиционизмом.

В сфере изобразительных искусств, прежде всего живописи, классическим воплощением темы женского нарциссизма является мотив Венеры перед зеркалом. Среди великих образцов — полотно Тициана (ок. 1555): Венера показана сидящей практически анфас, а в зеркале виден фрагмент ее лица;



Рубенса (1615): она дана сзади в профиль, а в зеркале — ее лицо анфас;



Веласкеса (ок. 1650): обнаженное тело видно сзади, а лицо — в зеркале.



Из русских художников XX в. две примечательные картины в этом жанре есть у Дейнеки.

Одна — это «Натурица» (1936), очевидная вариация на полотно Веласкеса, с той разницей, что обнаженная фигура, повторяющая оригинал, есть, а зеркала нет, вместо него — стена и окно с видом на город;



другая — графический портрет «Натурицы перед зеркалом» (1928) — с видом на модель сзади (на рубенсовский *derrière*) и зеркалом, в котором, однако, никакого отражения нет.



На нашей картинке «Венера» дана спереди и почти во весь рост, но «зеркала» — экраны камеры — мы не видим и должны догадываться, что в него попало.

Жонглирующая поза, в которой активно задействованы обе руки, по-видимому, характерна для воплощения темы нарциссизма. Так, в стихотворении Лимонова «Я в мыслях подержу другого человека...» (о нем см.: *Жолковский 2005 [1989]*) вершиной поэтического сюжета становятся строки:

...и даже на спину пытаюсь заглянуть  
Тянусь тянусь  
но зеркало поможет  
взаимодействуя двумя  
Увижу родинку искомую на коже  
Давно уж гладил я ее любя

Но герой этого стихотворения поглощен исключительно самим собой (причем у него чуть ли не три руки: две с зеркалами и как бы еще одна, глядящая родинку), а в нашей картинке нарциссизмом-аутоэротизмом дело не ограничивается.

Если по внешнему сюжету новейшая техника должна помочь зафиксировать некий исключительный момент, общая стратегия рекламы подсказывает сексуальную приманку, а нарциссизм подразумевает сосредоточение на чем-то сугубо своем, интимном, то желательна любовная сцена. Но для компьютерного магазина это, по-видимому, чересчур рискованно. Максимум откровенности, которую позволяет себе художник, — чуть приоткрытые груди девушки и ее слегка вильнувший таз под безупречно белым платьем, правда, с красноречивыми складками. В действие вступает принцип эзоповского письма: секс дается намеком. В частности — косвенно преломляется через еще один архетипический мотив, имеющий почтенную родословную.

Присмотримся к левому краю картины — чайке. В интересующем нас эротическом плане образы женщины и связанной с ней птицы образуют устойчивое сочетание. Уже Катулл (сам работавший в рамках более древней традиции) сделал посредником, если не орудием (а то и органом) своей любовной страсти к Лесбии птицу — воробья. В одном из стихотворений он завидует его праву ласкать ее:

Птенчик, радость моей подруги милой,  
С кем играет она, на лоне держит,  
Кончик пальца дает, когда попросит,  
Побуждая его клевать смелее,  
В час, когда красоте моей желанной  
С чем-нибудь дорогим развлечься надо,



Чтоб немножко тоску свою рассеять,  
А вернее — свой пыл унять тяжелый, —  
Если б так же я мог, с тобой играя,  
Удрученной души смирить тревогу.

(перевод С. Шервинского)

А в другом оплакивает его смерть:

Плачь, Венера, и вы, Утехи, плачьте! <...>  
Бедный птенчик погиб моей подружки,  
Бедный птенчик, любовь моей подружки.  
Милых глаз ее был он ей дороже <...>  
Он с колен не слетал хозяйки милой,  
Для нее лишь одной чирикал сладко,  
То сюда, то туда порхал, играя.  
А теперь он идет тропой туманной  
В край ужасный, откуда нет возврата...

(перевод А. Пиотровского)

На сюжеты обоих стихотворений есть живописные полотна (довольно поздние, конца XIX — начала XX вв.), немного напоминающие наш дизайн с чайкой. О живом воробье это «Лесбия и ее воробушек» Эдуарда Джона Пойнтера



и «Лесбия с воробушком» Джона Уильяма Годварда (1916);



о мертвом — «Лесбия, оплакивающая мертвого воробья» (лежащего, разумеется, у нее между ног, в провале платья) Лоуренса Альма-Тадемы (1866).



Но, конечно, более близким орнитологическим прототипом нашей картинки, будь то намеренным или невольным, является классический мотив Леды, соблазняемой Зевсом в облике лебедя, вдохновивший величайших мастеров. Тут и Понтормо (1513),



и Леонардо (1515), от картины которого сохранилась только копия,



и эротически более смелый Микеланджело (1530), тоже утраченный и известный по копии Рубенса (1600),



и анатомически еще более откровенный Буше (у него несколько картин на этот сюжет, см., например, вариант 1740 г.).



На нашей картинке «Лебедь» представлен не в прямом взаимодействии с «Ледой», а в опосредованном — через стаканчик с мороженым, но эротический драйв наглядно прочерчен той красной серией, о которой уже говорилось: шарик мороженого — браслет — цветок в волосах — купальник. Далее цветной пунктир обрывается, но естественным его продолжением являются, конечно, складки белого платья, одновременно скрывающие и акцентирующие (благодаря дуновению ветра и танцующему извиву торса) сферу желанного женского паха, *locus amoenus*, на который они недвусмысленно указывают. Кстати, белый цвет выступает здесь не столь уж невинным, поскольку он отдан и чайке, воплощающей страстное желание (гастрономическое и сексуальное), а фаллическое левое крыло, более близкое к девушке и наводящее на мысль об эрекции, играет переходами из белых тонов в черные, сгущающиеся кверху.

Впрочем, переключка двух бело-черных фигур двусмысленнее, чем может показаться. «Лебедь», представленный чайкой, птицей, так сказать, женского рода, выступает — по отношению к отчетливо фаллическому контуру рожка с мороженым — и во вполне женской сексуальной роли — оральной. Соответствующие коннотации потребления мороженого хорошо известны и являются популярной темой обсуждения (см., например: <http://lady.pravda.ru/articles/psycho/15-03-2013/9905-icescream/>). В результате чайка оказывается не только символическим мужским партнером, но и двойником красоты. Это обогащает ее эротический репертуар и позволяет расширить потенциальную аудиторию постера.

Разумеется, к эротической подоплеке картинки дело не сводится. Образ птицы, спускающейся с небес по зову человека, не обязательно женщины и не обязательно с эротическими целями, несет и более общую тему силы, власти над миром. Ср. у Пастернака, в стихотворении «Сон» (1913; 1928):

Мне снилась осень в полусвете стекол,  
Друзья и ты в их шутовской гурьбе,  
И, как с небес добывший крови сокол,  
Спускалось сердце на руку к тебе.

Наша чайка, конечно, не сокол, и она не столько приносит добычу с небес, сколько рассчитывает поживиться мороженым на земле, однако композиционный абрис соколиной охоты в какой-то мере здесь чувствуется.

Ср. изображения как охотника с соколом на руке, так и натурщиков, позирующих в этой роли художникам (1889), что свидетельствует о стандартности жанра.



Но соколиная охота дело не женское, а мужское. На картине Серова «Выезд Екатерины II на соколиную охоту» (1902) соколы сидят на руках у егерей, а не у самой императрицы.



Таким образом рекламный постер «Успей снять!» аккумулирует широчайший спектр психологических, сюжетных и изобразительных возможностей. Перед его автором хочется — вот именно — снять шляпу.

**P.S.** Снимая себя на смартфон, красотка предается популярному с недавних пор занятию — созданию *селфи* (от англ. *selfie*), или *самострела*, то есть фотоавтопортрета, сделанного «с руки». В художе-



ственной традиции это добавляет к рассмотренным выше контекстам жанр автопортрета (перед зеркалом), практиковавшийся в основном художниками-мужчинами и реже — женщинами; в сфере «селфи» отмечается обратная пропорция. Самым влиятельным в русской живописи женским автопортретом является, по-видимому, «За туалетом» Зинаиды Серебряковой (1909).

Впрочем, на нашем постере сам автопортрет не представлен — красотка снята неким сторонним фотографом.

В связи с вхождением в русский язык слова *селфи* сошлюсь на статью Жолковский 2010б, где обсуждается отсутствие в нашем словаре соответствия англ. *self* и рассматриваются сравнительные шансы укоренения потенциальных лексем *сельфь*, *селф*, *селфь*, *самь* и *себь* [Жолковский 2010б: 147–148].

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* Новое литературное обозрение. 2013. № 124 (6). С. 212–223.



# СРЕДИ СЛОНОВ И ВЕРБЛЮДОВ

## 1

Слово *верблюды* наводит на мысль о чем-то странном — из разряда фантастических существ вроде жирафа.

Когда один провинциал (еврей, чукча, градоначальник...) приехал в Москву и впервые в зоопарке увидел жирафа, то изумленно воскликнул: — Не может быть!

*Верблюды, жирафы, гиппопотамы, носороги, даже слоны*, не говоря уже о *слонопотамах* и *козлотурах*, окружены сказочным ореолом. Их идентичность сомнительна, они тяготеют к иному, другому, в частности друг к другу.

Так, согласно расхожей американской остроте, верблюд — это лошадь, спроектированная коллективом (*designed by committee*)!. На том же образе верблюда как неправильной лошади построены «Стихи о разнице вкусов» (1928) Маяковского:

*Лошадь / сказала, / взглянув на верблюда: // «Какая / гигантская /  
лошадь-ублюдок». // Верблюд же / вскричал: / «Да лошадь разве ты?! //  
Ты / просто-напросто — / верблюд недоразвитый». // И знал лишь / бог  
седобородый, // что это — / животные / разной породы.*

Тут характерна не только архетипическая идея нескладной полу-гибридности, но и излюбленная Маяковским установка на каламбурно точную рифму (причем, как мы увидим, поэт здесь в некотором смысле превзошел себя).

На принципиальной инаковости верблюда основана поговорка «Пойди докажи, что ты не верблюд» — концовка популярного анекдота сталинских времен:

Бегут лисы (зайцы) через границу СССР. Их спрашивают: «Почему вы убегаете?» — Потому что будут арестовывать всех верблю-

дов. — «Но вы же не верблюды?» — Так пойдй, докажи НКВД, что ты не верблюд!»<sup>2</sup>

Но анекдот, как всегда, оказывается с многовековой международной бородой — почти в таком же виде он зафиксирован уже в «Гулистане» Саади (1258 г.), где приводится следующий рассказ о лисице (повидимому, восходящий к еще более древнему арабскому анекдоту):

Видели ее, как она металась вне себя <...> Кто-то сказал ей: — Какая беда приключилась с тобой? <...> — Я слышала, что ловят [всех] верблюдов для принудительной работы <...> — О дура, какое же отношение имеет верблюд к тебе и что общего у тебя с ним? — <...> Если завистники по злобе скажут, что я — верблюд и меня заберут, то кто же позаботится о моем освобождении, чтобы выяснить положение [дел], и пока привезут противоядие из Ирака, ужаленный змеей подохнет!<sup>3</sup>

[«Гулистан» I, 16; Саади 1959: 81]

Так что воплощением «дружости» верблюд представляется и жителям стран, где его можно увидеть не только в зоопарке.

## 2

Для нас странным является и само слово *верблюд*, стоящее в русском словаре особняком. Оно не родственно ни *вере*, ни *вербе*, ни *блюду*, ни *соблюдению*, но зато интересно перекликается с *ублюдком* Маяковского.

Как установили этимологи, русский *верблюд* (как и его многочисленные славянские родственники, например польское *wielbłąd*) восходит к готскому *ulbandus* (с тем же значением). *Ulbandus* же (и другие германские параллели, например англосаксонское *olfend*), происходит, в свою очередь, из латинского *elephantus* и далее древнегреческого *ἑλέφας* (род. пад. *ἑλέφαντος*), обозначавших, однако, не верблюда, а слона (и слоновую кость). То есть гибридизация двух странных животных произошла в далекую эпоху германо-славянской близости. Слону не удалось доказать, что он не верблюд.

Но на этом языковые игры с заимствованным словом не остановились. Если германцы в конце концов отбросили странный лексико-семантический гибрид в пользу другого заимствования (англ. *camel*, нем. *Kamel*, фр. *chameau* и т. п.), то славяне приняли его всячески апроприировать, осваивать, переосмыслять на свой лад, так сказать, лингвистически одомашнивать. Его праславянская форма восстанавли-

ливается в виде *\*velbbōdъ*, с консонантным *v* вместо гласного *и* и носовым *q* (старославянским большим юсом — ж) вместо *an*. Первый слог этого *\*вельбо<sup>а</sup>да* был истолкован как связанный с корнем *вель-* (*великий, вельми, wielki*), а второй — с корнем, представленным в таких русских словах, как *блуждать, заблуждаться, блудный, блудить, блуд, б...., выб....* и — *ублюдок*. Получился древнерусский *вельблждъ*. Замена, уже на русской почве, первого *л* на *р* (по диссимиляции со вторым *л*) и дала современную форму *верблюд*, впрочем, потерявшую по дороге богатые коннотации «великого ходока» и опять превратившуюся в ни на что не похожее, загадочного словесного выродка.

Непростым — в какой-то мере аналогичным — было и происхождение его греческого прототипа. Слово *ἐλέφας* — не исконно индоевропейское, а тоже заимствованное, причем взятое по частям из двух разных источников, так что опять-таки гибридное, хотя каждая из частей значит «слон». Первая часть соответствует хамит. *eli*, а вторая — др.-егип. *jēbu (ābi)*, копт. *eb(o)u*, откуда лат. *ebur* «слоновая кость» (англ. *ivory*, фр. *ivoire*). Таким образом, европейский *элефант* — это, с этимологической точки зрения какой-то *слонослон*.

### 3

Составные, гибридные, названия экзотических животных — целая область лексики. Померещившийся Винни-Пуху *слонопотам* (на самом деле обычный слон) назван именно по этому принципу, причем с особым блеском, поскольку русский *слон* скрещен с отчетливо иноязычным *гиппотамом*<sup>4</sup>. И это целиком заслуга переводчика — Бориса Заходера, поскольку в оригинале *слонопотаму* соответствует *heffalump* — просто по-детски искаженный *elephant*.

Не исключено, что Заходер вдохновлялся великолепным словесным гибридом, фигурирующим в «Приключениях Гекльберри Финна» (главы 22–23). Жулики «король» и «герцог» объявляют спектакль, где должен появиться *the king's cameleopard*, буквально — *королевский верблюдолеопард* (или *верблюопард*). Но,

когда у всех зрителей глаза разгорелись от любопытства, герцог поднял занавес, и король выбежал из-за кулис на четвереньках, совсем голый; он был весь кругом размазан разноцветными полосами и сверкал, как радуга.

[Твен 1977: 322]

В русском переводе этот персонаж назван *королевским жирафом*, что семантически более или менее верно, поскольку слово *cameleopard*

имелось в английском языке XIX в. (наряду с *giraffe*), но стилистически бедновато — пропадает словесный эффект невероятной гибридизации. В оригинале он прописан добавлением в пусть сложное и экзотическое, но реально существующее слово *camelopard* буквы *e*. Единственная буква радикально меняет структуру слова. *Camelopard* состоит из двух корней, английского *camel* и греко-латинского *pard* «леопард»<sup>5</sup>, связанных соединительным гласным *o*. А твеновский *cameleopard* состоит из двух английских слов *camel* и *leopard*, каламбурно сцепленных через общий согласный *l* (причем *leopard* и сам является этимологически сложным, типа «льво-(лео)пард»).

## 4

Странность — не единственная коннотация, связываемая с образом верблюда. Так, у сомалийцев юная верблюдица, *qaalin* — символ женской красоты. На наш северный взгляд, это опять-таки странно, но, например, в арабском языке нарицательное и собственное имя *Gamal/Jamaal*, родственное названию верблюда (*g/k/jamal*, от которого произошли др.-греч. *καμηλος*, лат. *camelus* и т. д.), значит «красивый». Если вернуться к уравнению «верблюд = лошадь» и вспомнить, что для Печорина главным критерием красоты, как в лошадях, так и в женщинах, была порода, то сомалийцев и арабов можно понять.

Целая группа восточных пословиц (аналогичных нашей *Бедному жениться — ночь коротка*) строится на еще одной несколько неожиданной коннотации верблюда:

Несчастливого (несчастливого, неудачника, невезучего, бедняка, сироту) и (даже) на верблюде (спине буйвола) змея (собака, скорпион) ужалил (укусит, может искусать).

Особенно западает в душу вариант со змеей, обеспечивающий полностью восточного колорита; вспомним, что верблюжий фрагмент из Саади кончается поговоркой о смерти от змеиного укуса.

Парадоксальным образом, верблюд предстает здесь гарантом безопасности, некоей башней слоновой кости. Мне на верблюде ездить не приходилось, но я слышал о том, как страшно на него забираться и на нем сидеть, а также о том, что он служит двойным орудием вымогательства: деньги с туристов взимают за помощь как в залезании на него, так и тем более в спуске. Но определенную дистанцированность от змей и скорпионов он, наверное, обеспечивает.

## 5

Возвращаясь к нашим слонам и верблюдам, самый потрясающий их совместный номер попался мне лет тридцать назад на поздравительной Hallmark card, которую мне сейчас удалось разыскать в Интернете. Вот ее лицевая страница:



Слегка недоумевающие слон и верблюд обозначены странно урезанными подписями *ephant* и *cam*. Недоумение передается читателю, пытающемуся осмыслить эти сокращения. Помню свой восторг, когда, так и не найдя ответа, я отвернул обложку и на второй странице карточки прочел разгадку: *No el, No el!!!*<sup>6</sup> Это было самое утонченно метаязыковое поздравление с Рождеством, какое только можно себе представить. Слон и верблюд, *elephant* и *camel*, обнаружив общий у обоих слог *el*, вместо того чтобы воспользоваться им для привычной метаморфозы в фантастического *camelephant'a* (à la *cameleopard*), решили совместно принести его на алтарь Рождества — *Noël*.

## ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Новый мир. 2012. № 12. С. 24–27.

<sup>1</sup> Вспоминается старая хохма о том, что телеграфный столб — это идеально отредактированная сосна, с той разницей, что советский редактор устраняет все лишнее, а американская комиссия добавляет — в интересах плюралистичного консенсуса — ненужное: «The defining characteristics of “design by committee” are needless complexity, internal inconsistency, logical flaws, banality, and the lack of a unifying vision. The maxim that *a camel is a horse designed by committee* has been attributed to Vogue magazine, July 1958, to Sir Alec Issigonis and also to University of Wisconsin professor Lester Hunt» ([http://en.wikipedia.org/wiki/Design\\_by\\_committee](http://en.wikipedia.org/wiki/Design_by_committee)).

<sup>2</sup> Оригинальным ответвлением этой конструкции является анекдот иного жанра — о разных способах поимки льва в Африке. Наряду с математическим (разделить карту Африки пополам, потом каждую часть еще пополам и т. д., пока квадрат, в котором находится лев, не станет таким маленьким, что ему придется встать на задние лапы, — тут его и вязать), имелся и кагэбэшный: поймать двух зайцев и бить их до тех пор, пока хотя бы один не сознается, что он лев.

<sup>3</sup> Фраза о змее и противоядии — старинная восточная поговорка.

<sup>4</sup> Само же слово *гиппопотам*, тоже сложное, но идею гибридности оно передает несколько иным способом: оно составлено из др.-греч. *ἵππος* «лошадь» и *ποταμός* «река», то есть значит «речной конь» (а не, скажем, «конекит»).

Кстати, происхождение слова *слон*, при всей его, вроде бы очевидной русскости, остается этимологической загадкой. Одна из версий — тюркское заимствование (из *a(r)slan* «лев»), другая — полуанекдотическое, зато вполне славянское, «прислонение к дереву во время сна стоя».

<sup>5</sup> Слово *καμηλοπάρδαλις* «camelopard, giraffe» имелось уже в др.-греч. языке: жираф был осмыслен как верблюд с пятнами леопарда (в XVII в. так было названо одно из созвездий — *Camelopardalis*); в древнерусском языке это слово отразилось в виде *вельбоудопардоус*.



<sup>6</sup> Source: USA Recycled Paper Products Inc, Chicago Copyright©: Recycled Paper Products Inc

[http://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.himandus.net/elefunteria/motifs/motif\\_cards/holidays/gcard\\_christmas\\_w1160.jpg&imgrefurl=http://www.himandus.net/elefunteria/motifs/motifs\\_cards.html&usg=\\_\\_IiQzgYF8XgB6zy98ADTdd5v0etI=&h=285&w=200&sz=7&hl=en&start=1&zoom=1&tbnid=XUA3KrLlqv9zcM:&tbnh=115&tbnw=81&ei=rCytT\\_\\_3MebeiALe49XBWw&prev=/search%3Fq%3Dcam%2Bepphant%2Bno%2Bel%26hl%3Den%26gbv%3D2%26tbn%3Disch&itbs=1](http://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.himandus.net/elefunteria/motifs/motif_cards/holidays/gcard_christmas_w1160.jpg&imgrefurl=http://www.himandus.net/elefunteria/motifs/motifs_cards.html&usg=__IiQzgYF8XgB6zy98ADTdd5v0etI=&h=285&w=200&sz=7&hl=en&start=1&zoom=1&tbnid=XUA3KrLlqv9zcM:&tbnh=115&tbnw=81&ei=rCytT__3MebeiALe49XBWw&prev=/search%3Fq%3Dcam%2Bepphant%2Bno%2Bel%26hl%3Den%26gbv%3D2%26tbn%3Disch&itbs=1)

<sup>7</sup> Этимология слова Noel/Noël (о которой я до сих пор не догадывался) тоже интересна, хотя никакой гибричностью похвастаться не может.

*NOEL*: конец XIV в., из ср.-англ. *nowel*, из старо-фр. *noel* «сезон Рождества», вариант *nael*, из лат. *natalis (dies)* «(день) рождения», в церк. лат. применительно к рождеству Христову, из лат. *natus*, прич. прош. вр. от *nasci* «рождаться» (др.-лат. *gnasci*; cf. *genus*).

***Вместо заключения***  
**ИСКУССТВО ПОЭЗИИ — 2010**

Поэт, сказавший, господи прости,  
Поэзия должна быть глуповата,  
Был наше все, и потому для нас  
Так это ясно, как простая гамма.  
И мы ему давно уже простили  
Рифмованную гиль и взгляд и нечто,  
Туманну даль и глупую луну,  
И даже *те, те, те и те, те, те.*

Тем более, он понимал, что проза —  
Совсем иное дело, ибо мыслей  
И мыслей точных требует — без них  
Блестящие не служат выраженья  
В ней ни к чему; любимца ж муз смешит  
Хлопочущий над мыслями прозаик:  
Поэту дай он мысль, какую хочет,  
А лучше — глупость, в смысле глуповатость,  
Тот заострит ее с конца и, рифмой  
Летучей оперив, запустит в цель,  
И дело в шляпе.

Ну, а если нет?

Что делать с тем, что где-то по соседству  
С поэтом чувств, в его тени невидный,  
Творил другой, чей голос был негромок  
И дар убог, как сказано в стихах,  
Но кто снискал венец поэта мысли, —  
Как если б вправду сумеречность слога  
Была залогом мыслей глубины.  
Но он занес, как некий херувим,



Нам пару строчек интеллектуальных —  
*Метафизических*. Так это называлось  
У англичан когда-то и опять,  
По мановенью мэтра-модерниста,  
Арбитра вкусов, школ и репутаций,  
Ревизовать сумевшего каноны,  
Вдруг стало модным в лондонском кругу,

А там и к нам проникло в виде стеба,  
Столь боговдохновенного, что уши  
Развесишь и внимаешь поневоле,  
Тому, как Парфенон и Лобачевский,  
Джон Донн, зубная боль, пространства конус,  
И греческая церковь, и Мария  
Стьюарт, она же — Дева-Богоматерь,  
Углы, гипотенузы, анжамбманы  
Собою испещряют чистый лист,  
В попытке заглушить... но умолкаю,  
И не беда, что не хватает части,  
Какой-то составной, необходимой,  
Чтобы концы свести с концами — в прозе,  
Но не в стихах, — какой-то части речи.

Уф!.. В прозе, впрочем, тоже все не просто.  
Ведь, как признал великий романист,  
Когда б хотел он выразить словами  
Все, что имел в виду сказать романом,  
То должен был бы снова написать  
Роман — тот самый, что и написал  
Сначала, ибо им во всем почти что,  
Что он писал, всегда руководила  
Потребность собиранья разных мыслей,  
Сцепленных меж собой для выраженья  
Себя, — затем, что мысль свой смысл теряет  
И страшно понижается, когда  
Берется, воплощенная в словах,  
Одна, особо — без того сцепленья,  
В котором ей пристало находиться.  
Сцепленье же составлено не мыслью,  
И выразить нельзя его основу  
Словами непосредственно, а можно  
Посредственно, — подробно описав  
Людей, поступки, чувства, положенья.

Так что же получается? Выходит,  
Что проза — и уж ладно бы эссе,  
С его игрою слов и парадоксов, —  
Но и роман, вершина реализма,  
Которого герой одна лишь правда,  
Силен не мыслью, логикой, а неким  
Je ne sais quoi, сцеплением, и значит,  
Секрет опять в искусстве — не в уме.  
Недаром же и тут нужна suspension  
Of disbelief — Шишков, прости, — задержка,  
Точней приостановка недоверья  
К сцепленьям этим неправдоподобным,  
Аванс, и щедрый, выданный с расчетом,  
Что смыслом он окупится в конце.

Но есть, есть жанр, опасный для поэта,  
Да и прозаика, где нет ни рифм,  
Ни метров, ни сюжетных поворотов,  
И никаких спасительных сцеплений,  
И надо четко мыслить и держать,  
Как говорится, тему, не сбиваясь  
На лирику, шармерство, анекдоты,  
Разоблаченье тоталитаризма,  
Ну и т. д. ... —

К чему я тут клоню?

К тому, что мне случилось прочитать  
Большую книгу интервью с поэтом<sup>1</sup>,  
Тем, о котором выше говорилось  
В связи с метафизической аурой  
Его стихов, и в результате чтенья  
Ответов, данных ста интервьюерам,  
Его концептуальные ресурсы  
Лежали на ладони предо мной.  
Любимые идеи повторялись,  
Как и противоречья между ними,  
За разом раз, что только подтверждало  
Единство поэтического *ego*  
И полную его амбивалентность —  
Два пропуска для входа на Парнас.

Ни сам он, ни его интервьюеры  
Нескладницы в упор не замечали.

Один нашелся, правда, шибко умный, —  
Он нажимал на слабые места,  
Умело в угол загонял поэта,  
И хоть ему не удалось пробить  
Словесную броню высокомерья —  
Знак цельности поэтовой души,  
Но на бумаге это ясно видно  
Тому, кто хочет видеть.

Было также  
Там интервью какой-то юной леди,  
Где для дедукций места не нашлось,  
Ниже индукций, только для седуций,  
Сиречь для соблазнений. Незаметно  
Он даме начал подпускать амура, —  
Ее, наверно, был готов он сразу  
И съесть, и выпить, и поцеловать,  
Но речь завел издалека — с того, что  
Кота, дремавшего уютно в кресле,  
Для смеха разбудить ей предложил.  
Беседа их журчала все интимней,  
Читать все интересней становилось,  
Чем кончится, предугадать хотелось, —  
Всем интервью то было интервью!  
Интрига развивалась как по нотам,  
Поэт был упоительно любезен,  
Как ни с одним другим из вопрошавших,  
И, верится, любезен не вотще.

Но от сюжета этой гривуазной,  
Истории, заманчивой донельзя,  
Хоть и традиционно глуповатой,  
К материям пора высоколобым  
Вернуться — к несуразице суждений,  
При чтенье медленном заметной глазу  
В открытой, честной дискурсивной прозе,  
Но и не посторонней для стихов,  
Где тот же хаос прочно зарифмован,  
Заантитежен, заанжамбеманен,  
Задрапирован в ворох перифразов,  
Непроницаем в кеннингов кольчуге  
И панцырем иронии одет.  
Как быть с заявкой на метафизичность

Великого маэстро, недоучки,  
Профессора, софиста, нобеляра?  
Склониться ли пред новым Кьеркегором  
Безропотно, пойти ли вслед за ним,  
А встретив в тексте имя Парменида  
И апорий привычно убоявшись,  
Бросаться ль к философским словарям?

Тревожиться, я думаю, не надо.  
Пусть словари стоят себе на полках:  
Беда, как выражался баснописец,  
Еще не так большой руки, понеже  
Стихи, и проза, и кинематограф,  
И музыка, и живопись, и танец —  
Не языки для выраженья истин  
Научных или даже философских,  
Что не мешает в пьесе иль романе  
Писателю создать правдивый образ  
Философа, ученого, хирурга,  
Которого в кино или на сцене  
Актер нам убедительно сыграет,  
В делах его не смысла ни черта.

Мы поняли давно, что на картинке  
Не кошка ловит мышь, а образ кошки  
Изображен ловающим образ мышки,  
Так надо ли смущаться тем, что имидж  
Поэта предстает произносящим  
Внушительно звучащий симулякр  
Чего-то трансцендентного, а образ  
Читателя себя воспринимает  
Перенесенным в образ Зазеркалья,  
Ширяет там за образом поэта  
И, как всегда, обманываться рад?!  
А что стихи лишь как бы умноваты,  
Так это ценный шаг вперед и выше, —  
Без шуток, право, господи прости.

## ПРИМЕЧАНИЯ

---

Отождествление всех компонентов этой центонной структуры предоставляется читателю, включая выявление одного неправомерно привлеченного источника и одной шестистопной строки (каковые, кстати, встречаются в пятистопном белом стихе и у настоящих поэтов).

<sup>1</sup> Книга под приблизительно таким названием существует, читатель легко его вычислит.

## ЛИТЕРАТУРА

*Аверинцев 1990* — *Аверинцев С. С.* Судьба и весть Осипа Манделъштама // Манделъштам О. Э. Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 5–64.

*Адмони 1991* — *Адмони В. Г.* Знакомство и дружба // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 332–347.

*Аксенов 1970* — *Аксенов В.* Мечта таксиста // Литературная газета. 1970. № 35. 26 августа. С. 16.

*Аксенов 1981* — *Аксенов В.* Остров Крым. Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1981.

*Аксенов 1991* — *Aksyonov V.* Профессор Зет среди Иксов и Игреков // Жолковский А. К. НРЗБ. Рассказы. М.: Весы, 1991. С. 3.

*Аксенов 2003* — *Аксенов В.* [Мемуарные виньетки Жолковского] // Жолковский А. К. Эросипед и другие виньетки. Томск; М.: Водолей Publishers, 2003. С. 2.

*Аксенов 2009 [2005]* — *Аксенов В. П.* Письмо Ю. К. Щеглову (2 сентября 2005 г.) // Новое литературное обозрение. 2009. № 99 (5). С. 165–166.

*Аксенов 2012* — *Василий Аксенов.* Незабываемый век / Вступ. заметка, публ. и примеч. В. М. Есипова // Знамя. 2012. № 10. С. 136–151.

*Акутагава 1971* — *Акутагава Р.* Избранное: В 2 т. М.: Художественная литература, 1971. Т. 1.

*Алексеев 1921* — *Алексеев М. П.* О драматических опытах Достоевского // Творчество Достоевского: 1821–1881–1921. Сборник статей и материалов / Ред. Л. П. Гроссман. Одесса: Всеукраинское гос. изд-во, 1921. С. 41–62.

*Алексеевский 2009* — *Алексеевский М. Д.* «Что мне водка в летний зной...»: проблемы текстологии фольклора в Интернете // Интернет и фольклор.: Сб. ст. М.: ГРЦРФ, 2009. С. 71–89.

*Алексеевский 2014* — *Алексеевский М. Д.* Очерки из новейшей истории российского политического анекдота // Русский политический фольклор. Исследования и публикации / Отв. ред. А. А. Панченко. М.: Новое издательство, 2014. С. 250–305.

*Алигер 1991* — Алигер М. В последний раз // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 349–368.

*Андерсен 2011* — Андерсен В. В. К вопросу об идентификации героинь «Ballade des dames du temps jadis» Франсуа Вийона // Актуальные проблемы современного искусства и искусствознания. СПб.: СПбГУКИТ, 2012. Вып. 2. С. 66–77.

*Анекдот 1987* — Советский Союз в зеркале политического анекдота / Сост. Д. Штурман, С. Тиктин. Иерусалим: Экспресс, 1987.

*Аникин 1988–1990* — Аникин А. Ахматова и Анненский. Заметки к теме. Новосибирск: Институт истории, филологии и философии, 1988–1990. Вып. I–VII.

*Анненков 1991* — Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: В 2 т. М.: Художественная литература, 1991.

*Анненский 1979* — Анненский И. Ф. Книги отражений / Изд. подгот. Н. Т. Ашимбаева и др. М.: Наука, 1979 (Литературные памятники).

*Анненский 1990* — Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. В. Федорова. Л.: Советский писатель, 1990 (Библиотека поэта. Большая серия. 3-е изд.).

*Апресян 1974* — Апресян Ю. Д. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. М.: Наука, 1974.

*Ардов 1963* — Ардов В. Е. Чудодеи // Сборник воспоминаний об И. Ильфе и Е. Петрове / Сост. Г. Мунблит, А. Раскин. М.: Советский писатель, 1963. С. 187–219.

*Ардов 1990* — Ардов М. Легендарная Ордынка // Чистые пруды: Альманах. М.: Московский рабочий, 1990. Вып. 4. С. 640–684.

*Архипова 2009* — Архипова А. С. Традиции и новации в анекдотах о Путине // Антропологический форум. 2009. № 10. С. 181–251.

*Архипова, Мельниченко 2010* — Архипова А. С., Мельниченко М. А. Анекдоты о Сталине: тексты, комментарии, исследования. М.: РГГУ; ОГИ, 2010.

*Астапов 1990* — Астапов В. Сеансы в Комарове // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма / Сост. М. М. Кралин. Л.: Лениздат, 1990. С. 398–410.

*Ахматова 1967–1983* — Ахматова А. Сочинения: В 3 т. Paris: YMCA-Press, 1967–1983.

*АЧ 1992* — Ахматовские чтения. Вып. 1–3 (Вып. 1: Царственное слово; Вып. 2: Тайны ремесла; Вып. 3: Свою меж вас еще оставив тень) / Сост. Н. В. Королева, С. А. Коваленко. М.: Наследие, 1992.

*Бабель 2006* — Бабель И. Э. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Время, 2006. Т. 1.

*Байбурун, Левинтон 1972* — Байбурун А. К., Левинтон Г. А. Тезисы к проблеме «волшебная сказка и свадьба» // *Quinquagenario*: Сборник

статей молодых филологов к пятидесятилетию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту: ТГУ, 1972. С. 67–85.

*Барнс 1996* — *Барнс К.* Борис Пастернак и Мария Стюарт (аспект женского образа) // Проблемы истории, филологии, культуры. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. ун-та, 1996. Вып. 3. Ч. 2. С. 293–304.

*Басалаев 1990* — *Басалаев И. М.* Записки для себя (1926–1939) (отрывок) // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма / Сост. М. М. Кралин. Л.: Лениздат, 1990. С. 170–172.

*Безродный 2007* — *Безродный М.* «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»: Материалы к комментарию // *Varietas et concordia: Essays in Honour of Professor Pekka Pesonen.* Helsinki, 2007. P. 265–275.

*Берлин 1989 [1982]* — *Берлин И.* Встречи с русскими писателями в 1945 и 1956 гг. // Найман А. Г. Рассказы о Анне Ахматовой. М.: Художественная литература, 1989. С. 267–292.

*Берн 2002* — *Берн Э.* Люди, которые играют в игры. М.: Современный литератор, 2002.

*Битов 2004* — *Битов А. Г.* Мой дедушка Чехов и прадедушка Пушкин (*Автобиография*) // Четырежды Чехов. Сборник / Сост. И. Клех. М.: Запасный выход, 2004. С. 5–16.

*Благой 1967* — *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826–1830). М.: Советский писатель, 1967.

*Блок 1963* — *Блок А. А.* Собрание сочинений: В 8 т. / Ред. В. Н. Орлов и др. М.; Л.: Художественная литература, 1963. Т. 8.

*Блок 1997* — *Блок А. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 3: Стихотворения. Кн. 3-я (1907–1916). М.: Наука, 1997.

*Блок 1999* — *Блок А. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 5. Стихотворения и поэмы (1917–1921). М.: Наука, 1999.

*Богомолов, Малмстад 2007* — *Богомолов Н. А., Малмстад Дж.* Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха. СПб.: Вита нова, 2007.

*Боккаччо 1987* — *Боккаччо Дж.* Декамерон / Пер. Н. Любимова // Боккаччо Дж. Декамерон. Жизнь Данте. М.: Московский рабочий, 1987. С. 9–603.

*Бонди 1978 [1930]* — *Бонди С. М.* «Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла...» // Бонди С. М. Черновики Пушкина: Статьи 1930–1970 гг. 2-е изд. М.: Просвещение, 1978. С. 11–25.

*Борисов 1994* — *Русский смехоэротический фольклор* / Сост., вступ. ст. и примеч. С. Борисов. СПб.: Атос, 1994.

*Боровикова 2003* — *Боровикова М.* Цветаева и Ахматова (вокруг последнего стихотворения Марины Цветаевой) // Блоковский сборник. Вып. XVI: Александр Блок и русская литература первой половины XX века. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003. С. 142–156.

*Бородицкая 2005* — *Бородицкая М.* Оказывается, можно! М.: Время, 2005 (Поэтическая библиотека).



Бочаров 1971 — Бочаров С. Г. «Война и мир» Л. Н. Толстого // Три шедевра русской классики. М.: Художественная литература, 1971. С. 7–106.

Бройтман 2007 — Бройтман С. Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь». М.: Прогресс-Традиция, 2007.

Брокгауз, Ефрон 1991–1992 [1890] — Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона: В 86 т. [Репринтное издание]. М.: Терра, 1991–1992.

Брэдбери 1965 — Брэдбери Р. И грянул гром / Пер. Л. Жданова // Библиотека фантастики и путешествий: В 5 т. / Сост. И. Филенков. М.: Молодая гвардия, 1965. Т. 2. С. 163–178.

Брюгель 1993 — Брюгель Ф. Разговор с Борисом Пастернаком // Воспоминания о Борисе Пастернаке / Сост. Е. В. Пастернак и М. И. Фейнберг. М.: Слово, 1993. С. 564–567.

БТСРЯ 2000 — Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2000.

Будыко 1990 — Будыко М. И. Рассказы Ахматовой // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма / Сост. М. М. Кралин. Л.: Лениздат, 1990. С. 461–506.

Булгакова 2005 — Булгакова О. Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

Буренина 2004 — Буренина О. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина // Абсурд и вокруг: Сб. статей / Отв. ред. О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 7–72.

Быков 2005 — Быков Д. Л. Борис Пастернак. М.: Молодая гвардия, 2005 (серия «Жизнь замечательных людей»).

Быков 2009 — Быков Д. Л. Великая пирамида. Леонид Леонов как певец Апокалипсиса // Русская жизнь. 2009. 27 января (<http://www.rulife.ru/mode/article/1137>).

Вагинов 1928 — Вагинов К. Козлиная Песнь. Роман. Л.: Прибой, 1928.

Вайскопф 2003 — Вайскопф М. Во весь логос: религия Маяковского // Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души. Работы 1978–2003 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 343–486.

Верхейл 1992 — Верхейл К. Несколько послеахматовских воспоминаний // Ахматовские чтения. М.: Наследие, 1992. Вып. 3. С. 46–50.

Видгоф 2010 [2003] — Видгоф Л. М. Осип Мандельштам в начале 30-х гг.: Выбор позиции // Видгоф Л. М. Статьи о Мандельштаме. М.: РГГУ, 2010. С. 53–89.

Виленкин 1990 — Виленкин В. В сто первом зеркале. 2-е изд. М.: Советский писатель, 1990.

Виноградов 1994 — Виноградов В. В. Незабудка // Виноградов В. В. История слов: около 1500 слов и выражений и более 5000 слов, с ними связанных / Ред. Н. Ю. Шведова. М.: Толк, 1994. С. 369–373.

Вишневский 1976 — Вишневский К. Д. Закон ритмического соответствия в разностопных строфах // Проблемы стиховедения. [Сб. докладов

и сообщений] / Ред. М. Л. Гаспаров и др. Ереван: Изд-во Ереванского гос. ун-та, 1976. С. 41–50.

*Волков 2005 [1987]* — *Волков С.* Вспоминая Анну Ахматову. Разговор с Иосифом Бродским // Анна Ахматова: pro et contra. Антология: В 2 т. / Сост. С. А. Коваленко. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2005. Т. 2. С. 620–662.

*Вольпе 1991 [1940]* — *Вольпе Ц.* Книга о Зощенко // Вольпе Ц. Искусство непохожести. М.: Советский писатель, 1991. С. 141–316.

*Воспоминания 1981* — Михаил Зощенко в воспоминаниях современников / Сост. А. Смолян, Н. Юргенева. М.: Советский писатель, 1981.

*Гаспаров 1984* — *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Наука, 1984.

*Гаспаров 1989* — *Гаспаров М. Л.* Стих Ахматовой: четыре его этапа // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 26–28.

*Гаспаров 1993* — *Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993.

*Гаспаров 1995* — *Гаспаров М. Л.* Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Э. Полное собрание стихотворений. СПб.: Академический проект, 1995. С. 5–86.

*Гаспаров 1997a* — *Гаспаров М. Л.* Стих Б. Пастернака // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 3: О стихе. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 502–523.

*Гаспаров 1997b* — *Гаспаров М. Л.* Басни Эзопа // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 1: О поэтах. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 228–267.

*Гептамерон 1967* — *Маргарита Наваррская.* Гептамерон / Пер. А. М. Шадрина; статья и примеч. З. В. Гуковской. Л.: Наука, 1967 (Литературные памятники).

*Герасимова 1995* — *Герасимова А.* Даниил Хармс как сочинитель. Проблема чуда // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 129–139.

*Гершензон 1926* — *Гершензон М. О.* Сны Пушкина // Гершензон М. О. Статьи о Пушкине. М.: ГАХН, 1926. С. 96–110.

*Герштейн 1991a* — *Герштейн Э.* Тридцатые годы // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 248–257.

*Герштейн 1991b* — *Герштейн Э.* В Замоскворечье // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 545–555.

*Герштейн 1992* — *Герштейн Э.* Реплики Ахматовой // Ахматовские чтения. М.: Наследие, 1992. Вып. 3. С. 4–11.

*Герштейн 1993a* — *Герштейн Э.* Лишняя любовь. Сцены из московской жизни // Новый мир. 1993. № 11. С. 151–185.

*Герштейн 1993b* — *Герштейн Э.* Лишняя любовь. Сцены из московской жизни // Новый мир. 1993. № 12. С. 139–174.

*Гильдебрандт-Арбенина 2007 [1978]* — *Гильдебрандт-Арбенина О. Девочка, катящая серсо...* Мемуарные записи. Дневники / Сост. А. Дмитренко. М.: Молодая гвардия, 2007.

*Гинзбург 1974 [1964]* — *Гинзбург Л. Я. Вещный мир* // Гинзбург Л. Я. О лирике. Л.: Советский писатель, 1974. С. 311–353.

*Гинзбург 1991* — *Гинзбург Л. Я. Ахматова (Несколько страниц воспоминаний)* // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 126–141.

*Гинзбург 2002* — *Гинзбург Л. Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе.* СПб.: Искусство-СПб, 2002.

*Гиппиус 1999* — *Гиппиус З. Н. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. В. Лаврова.* СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999 (Новая библиотека поэта).

*Гитович 1991* — *Гитович С. В. Комарове* // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 503–519.

*Глезеров 2009* — *Глезеров С. Е. Модные увлечения блистательного Петербурга.* Кумиры. Рекорды. Курьезы. М.: Центрполиграф, 2009.

*Гнедич 2000* — *Гнедич П. П. Книга жизни. Воспоминания, 1855–1918.* М.: Аграф, 2000.

*Гозеннуд 1990* — *Гозеннуд А. А. Неувядшие листья* // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма / Сост. М. М. Кралин. Л.: Лениздат, 1990. С. 311–328.

*Горный 1937* — *Горный С. [Оцуп А. А.] Только о вещах.* Берлин: Петрополис, 1937.

*Грей 2009* — *Грей Ф. История курортов. Архитектура, общество, природа.* М.: Новое литературное обозрение, 2009.

*Греческие философы 1989* — *Фрагменты ранних греческих философов / Изд. подгот. А. В. Лебедев; отв. ред. и авт. вступ. ст. И. Д. Рожанский.* М.: Наука, 1989.

*Гройс 1987* — *Гройс Б. Жизнь как утопия и утопия как жизнь: искусство соц-арта* // Синтаксис. 1987. № 18. С. 171–181.

*Гройс 1993 [1988]* — *Гройс Б. Стиль Сталин* // Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 1–112.

*Гроссман 2000 [1916]* — *Гроссман Л. П. Стендаль и Толстой* // Гроссман Л. П. Цех пера. Эссеистика. М.: Аграф, 2000. С. 92–113.

*Данилин 1958* — *Данилин Ю. Творчество Мопассана* // Мопассан Г. де. Полное собрание сочинений: В 12 т. М.: Правда, 1958. Т. 1. С. 3–36.

*Дёринг-Смирнова И. Р. 1998* — *Дёринг-Смирнова И. Р. Карнавальная игра с чужими текстами (К интерпретации поэмы Б. Пастернака «Вакханалия»)* // Русские пиры [Сб. статей]. СПб.: Альманах «Канун», 1998. С. 396–422 (Альманах «Канун» / Под общ. ред. Д. С. Лихачева. Вып. 3).

*Джексон 1997* — *Джексон Р. Л. В несчастье яснее истина: концовка*

«Кроткой» // Достоевский и мировая культура. Т. 9. М.: Классика плюс, 1997. С. 100–106.

*Добродомов, Пильщиков 2008* — Добродомов И. Г., Пильщиков И. А. Виргилий & al. («Евгений Онегин», 5, XXII, 8 сл.) // Добродомов И. Г., Пильщиков И. А. Лексика и фразеология «Евгения Онегина». Герменевтические очерки. М.: Языки Славянских Культур, 2008. С. 133–141.

*Довлатов 1983* — Довлатов С. Марш одиноких. Holyoke; Massachusetts: New England Publishing Co, 1983.

*Долинин 1991* — Долинин А. А. Примечания // Набоков В. Лолита: Роман / Вступ. ст. и коммент. А. Долинина. М.: Художественная литература, 1991. С. 356–412.

*Дороднова 2012 [1985]* — Дороднова <Виноград> Е. А. — Из писем к Е. Б. и Е. В. Пастернакам // Б. Л. Пастернак: Pro et contra: Б. Л. Пастернак в советской, эмигрантской, российской литературной критике. Антология. Т. 1 / Сост. Е. В. Пастернак, М. А. Рашковская, А. Ю. Сергеева-Клятис. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2012. С. 71–72.

*Достоевская 1971* — Достоевская А. Г. Воспоминания / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. С. В. Белова и В. А. Туниманова. М.: Художественная литература, 1971.

*Достоевский 1972–1988* — Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1988.

*Дувакин 1999* — Дувакин В. Анна Ахматова в записях Дувакина / Вступ. ст., сост., коммент. О. С. Фигурновой. М.: Наталис, 1999.

*Елизаренкова, Сыркин 1964* — Елизаренкова Т. Я., Сыркин А. Я. К анализу индийского свадебного гимна (Ригведа, X, 85) // Программа и тезисы докладов в летней школе по вторичным моделирующим системам 19–29 августа 1964 г. Тарту: ТГУ, 1964. С. 69–77.

*Жданов 1971* — Жданов В. А. Последние книги Л. Н. Толстого: Замыслы и свершения. М.: Книга, 1971.

*Жолковский 1986* — Жолковский А. К. О гении и злодействе, о бабе и всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому) // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Tenafly, NJ: Эрмитаж, 1986. С. 268–274.

*Жолковский 1987* — Жолковский А. К. Диалог Булгакова и Олеси о колбасе, параде чувств и Голгофе // Синтаксис. 1987. № 20. С. 90–117 ([http://imwerden.de/pdf/syntaxis\\_20.pdf](http://imwerden.de/pdf/syntaxis_20.pdf)).

*Жолковский 1991* — Жолковский А. К. НРЗБ. Рассказы. М.: Весы, 1991.

*Жолковский 1994* — Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994.

*Жолковский 1994 [1985]* — Жолковский А. К. Искусство приспособления // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994. С. 31–53.

*Жолковский 1994a [1987]* — Жолковский А. К. Влюбленно-бледные нарциссы о времени и о себе // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994. С. 225–244.

*Жолковский 1994b [1987]* — Жолковский А. К. Зеркало и зазеркалье: Лев Толстой и Михаил Зощенко // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994. С. 122–138.

*Жолковский 1994 [1992]* — Жолковский А. К. Перечитывая избранные описки Гоголя // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994. С. 70–86.

*Жолковский 1996* — Жолковский А. К. Анна Ахматова пятьдесят лет спустя // Звезда. 1996. № 9. С. 211–227.

*Жолковский 1996 [1978]* — Жолковский А. К. How To Show Things With Words (об иконической реализации тем средствами плана выражения) // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 77–92.

*Жолковский 1996 [1986]* — Жолковский А. К. Победа Лужина, или Аксенов в 1965 году // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 189–206.

*Жолковский 1997* — Жолковский А. К. Ахматова и Маяковский. К теории пародии // In memoriam. Сборник памяти Я. С. Лурье / Ред. Н. Ботвинник, Е. Ванеева. СПб.: Atheneum/Феникс, 1997. С. 383–394.

*Жолковский 1998* — Жолковский А. К. К технологии власти в творчестве и жизнетворчестве Ахматовой // Lebenskunst — Kunstleben. Жизнетворчество в русской культуре XVII–XX веков / Ed. S. Schahadat. Munich: Otto Sagner, 1998. С. 193–210.

*Жолковский 2001* — Жолковский А. К. Очные ставки с властителем: из истории одной «пушкинской» парадигмы // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования / Под ред. Дэвида М. Бетеа, А. Л. Осповата, Н. Г. Охотина, Л. С. Флейшмана. М.: ОГИ, 2001. С. 366–401.

*Жолковский 2003* — Жолковский А. К. Эросипед и другие виньетки. Томск; М.: Водолей Publishers, 2003.

*Жолковский 2005a* — Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии. М.: РГГУ, 2005.

*Жолковский 2005b* — Жолковский А. К. НРЗБ. Allegro Mafioso. М.: ОГИ, 2005.

*Жолковский 2005 [1977]* — Жолковский А. К. «Я вас любил...» Пушкина: инварианты и структура // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии. М.: РГГУ, 2005. С. 46–59.

*Жолковский 2005a [1979]* — Жолковский А. К. К описанию поэтического мира Пушкина // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии. М.: РГГУ, 2005. С. 13–45.

*Жолковский 2005b [1979]* — Жолковский А. К. «Я пью за военные астры...»: поэтический автопортрет Манделъштама // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии. М.: РГГУ, 2005. С. 60–82.

*Жолковский 2005 [1988]* — Жолковский А. К. Аристократка // Жолковский А. К. НРЗБ. *Allegro mafioso*. М.: ОГИ, 2005. С. 61–75.

*Жолковский 2005 [1989]* — Жолковский А. К. Интертекстуал поневоле («Я в мыслях поддержку другого человека...» Лимонова) // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005. С. 309–326.

*Жолковский 2005 [1992]* — Жолковский А. К. Структура и цитация (К интертекстуальной технике Ахматовой) // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии. М.: РГГУ, 2005. С. 271–279.

*Жолковский 2005 [1998]* — Жолковский А. К. Советские классики-нонконформисты в постсоветской перспективе (К осмыслению канона) // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии. М.: РГГУ, 2005. С. 351–368.

*Жолковский 2005 [1999]* — Жолковский А. К. Клавишные прогулки без дорожной: («Не сравнивай: живущий несравним...») // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии. М.: РГГУ, 2005. С. 60–82.

*Жолковский 2006a* — Жолковский А. К. Розыгрыш? Хохма? Задача? // Империя N: Набоков и наследники: Сборник статей / Сост. Ю. Левин, Е. Сошкин. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 429–441.

*Жолковский 2006b* — Жолковский А. К. Полтора рассказа Бабеля. М.: URSS, 2006.

*Жолковский 2006 [1994]* — Жолковский А. К. Справка-родословная (Бабель и Горький) // Жолковский А. К. Полтора рассказа Бабеля. М.: URSS, 2006. С. 126–148.

*Жолковский 2007 [1999]* — Жолковский А. К. Михаил Зощенко: поэтика недоверия. М.: URSS, 2007.

*Жолковский 2009* — Жолковский А. К. Новая и новейшая русская поэзия. М.: РГГУ, 2009.

*Жолковский 2009 [1998]* — Жолковский А. К. «Мне ни к чему одические рати...» К тайнам ремесла Анны Ахматовой // Жолковский А. К. Новая и новейшая русская поэзия. М.: РГГУ, 2009. С. 72–82.

*Жолковский 2009 [2006]* — Жолковский А. К. «Просьпаться на рассвете...» Анны Ахматовой. Поэтика освежения // Жолковский А. К. Новая и новейшая русская поэзия. М.: РГГУ, 2009. С. 56–71.

*Жолковский 2010a* — Жолковский А. К. Пантомимы Фазиля Искандера // Звезда. 2010. № 6. С. 219–227.

*Жолковский 2010b* — Жолковский А. К. Селфлесс // Жолковский А. К. Осторожно, треножник! М.: Время, 2010. С. 142–149.

*Жолковский 2011a* — Жолковский А. К. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

*Жолковский 2011b* — Жолковский А. К. Очные ставки с властителем. Статьи о русской литературе. М.: РГГУ, 2011.

*Жолковский 2011в* — Жолковский А. К. Тонкости чтения. Из заметок о Льве Толстом // Жолковский А. К. Очные ставки с властителем. М.: РГГУ, 2011. С. 160–174.

*Жолковский 2011г* — Жолковский А. К. Бендер в Цюрихе // Жолковский А. К. Очные ставки с властителем. М.: РГГУ, 2011. С. 299–320.

*Жолковский 2011д* — Жолковский А. О «Сахарнице» Александра Кушнера // Большой город, 2011. № 22 (288). 14 декабря. С. 38–40.

*Жолковский 2011е* — Жолковский А. К. Между могилой и памятником: Заметки о финале ахматовского «Реквиема» (1940) // От Кибирова до Пушкина. Сборник в честь 60-летия Н. А. Богомолова / Сост. О. Лекманов. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 114–142.

*Жолковский 2011 [1991]* — Жолковский А. К. Мне хочется домой, в огромность...», или Искусство приспособления // Жолковский А. К. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 298–337.

*Жолковский 2012* — Жолковский А. К. «Чтоб фразе рук не оторвало...»: матросский танец Пастернака // Звезда. 2012. № 2. С. 215–228.

*Жолковский 2013* — Жолковский А. К. Варвары у ворот // Девятая международная школа по русской литературе. Статьи и материалы / Ред. А. Кобринский. СПб.: ИПЦ СПб ГУТД Цвелодубово Ленинградской области, 2013. С. 68–76.

*Жолковский, Панова 2010* — Жолковский А., Панова Л. ПЕСНИ ЖЕ-СТЫ МУЖСКОЕ ЖЕНСКОЕ. К поэтической прагматике Анны Ахматовой // От слов к телу: Сборник статей к 60-летию Юрия Цивьяна / Отв. ред. А. В. Лавров. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 50–71.

*Жолковский, Щеглов 1975* — Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. К понятиям тема и поэтический мир // Труды по знаковым системам. Тарту: ТГУ, 1975. Т. 7. С. 143–167.

*Жолковский, Щеглов 1986* — Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Тенафл, NJ: Эрмитаж, 1986.

*Жолковский, Щеглов 1996* — Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. О приеме выразительности ОТКАЗ // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 54–76.

*Жолковский, Щеглов 2012 [1977]* — Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. О приеме выразительности ВАРЬИРОВАНИЕ // Щеглов Ю. К. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы / Сост. А. К. Жолковский, В. А. Щеглова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 33–69.

*Журавлев 1991* — Журавлев Д. Н. Анна Ахматова // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 326–331.

*Зернова 1992* — Зернова Р. Иная реальность // Ахматовские чтения. М.: Наследие, 1992. Вып. 3. С. 18–39.

Зоценко 1986–1987 — Зоценко М. М. Собрание сочинений: В 3 т. / Сост., подгот. текста, вступ. ст., примеч. Ю. Томашевского. Л.: Художественная литература, 1986–1987.

Иванов 1991 — Иванов Вяч. Вс. Беседы с Анной Ахматовой // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 473–502.

Иванов 1998 — Иванов Вяч. Вс. Разыскания о поэтике Пастернака. От бури к бабочке // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М.: Языки русской культуры, 1998. Т. 1. С. 15–142.

Иванов, Топоров 1974 — Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Проблема функций кузнеца в свете семиотической типологии культур // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам, I (5). Тарту: ТГУ, 1974. С. 87–90.

Ивановский 1991 — Ивановский И. Анна Ахматова // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 614–626.

Ильина 1991 — Ильина Н. Анна Ахматова, какой я ее видела // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 569–594.

Ильф, Петров 1961 — Ильф И. А., Петров Е. П. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2: Золотой теленок. Рассказы, очерки, фельетоны (1929–1931). М.: Гослитиздат, 1961.

Ильф, Петров 1989 — Ильф И. А., Петров Е. П. Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска. Рассказы, фельетоны, очерки, пьесы, сценарии / Изд. подгот. М. Долинский. М.: Книжная палата, 1989.

Искандер 1989 — Искандер Ф. Сандро из Чегема: Роман. М.: Московский рабочий, 1989.

Искандер 2010 — Искандер Ф. Золото Вильгельма. Повести, рассказы. М.: Эксмо, 2010.

ИЭССРЯ 1994 — Историко-этимологический словарь русского языка: В 2 т. / Сост. П. Я. Черных. М.: Русский язык, 1994.

Кабаков, Попов 2011 — Кабаков А. А., Попов Е. А. Аксенов: [мемуары]. М.: АСТ Астрель, 2011.

Калугин 1994 — Калугин О. Дело КГБ на Анну Ахматову // Госбезопасность и литература на опыте России и Германии (СССР и ГДР). М.: Рудомино, 1994. С. 72–79.

Капинос 2003 — Капинос Е. В. О «Рождественской звезде» у Мандельштама (лермонтовский и пушкинский реминисцентный срез стихотворения «Сохрани мою речь...») // Пушкин в XXI веке: вопросы поэтики онтологии, историцизма: Сборник статей к 80-летию профессора Ю. Н. Чумакова / Сост. Т. И. Печерской и др. Новосибирск: НГУ. С. 67–79.

Катаев 1973 — Катаев В. П. Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона. М.: Детская литература, 1973.



Катанян 1985 — Катанян В. А. Маяковский: хроника жизни и деятельности. М.: Художественная литература, 1985.

Кац 1997 — Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии. Исследовательские очерки и комментарии. СПб.: Композитор, 1997.

Кацис 1991 — Кацис Л. Ф. Заметки о стихотворении Анны Ахматовой «Маяковский в 1913 году» // Russian Literature. 1991. Vol. 30. P. 317–336.

Кириллова 1997 — Кириллова И. А. «Маша лежит на столе...» — утопические и христианские мотивы (к обозначению темы) // Достоевский и мировая культура. М.: Классика плюс, 1997. Т. 9. С. 22–27.

Книппер-Чехова 1986 [1952] — Книппер-Чехова О. Л. О А. П. Чехове // Чехов в воспоминаниях современников / Сост. Н. И. Гитович. М.: Художественная литература, 1986. С. 612–632.

Коваленко 1992 — Коваленко С. А. Ахматова и Маяковский // Ахматовские чтения. М.: Наследие, 1992. Вып. 1. С. 166–180.

Козловская 1991 — Козловская Г. Л. «Мангалочий дворик» // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 378–400.

Кондратович 1991 — Кондратович А. И. Твардовский и Ахматова // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 674–682.

Копелев 1979 — Копелев Л. З. Фаустовский мир Пастернака // Boris Pasternak. 1890–1960. Colloque de Cerisy-la-Salle. Paris: Institut d'Etudes Slaves, 1979. P. 491–515.

Коржавин 1961 — Коржавин Н. Новые стихи // Тарусские страницы. Литературно-художественный иллюстрированный сборник. Калуга: Калужское книжное издательство, 1961. С. 131–137.

Коржавин 2004 — Коржавин Н. Стихи и поэмы. М.: Материк, 2004.

Королева 1992 — Королева Н. В. Анна Ахматова и ленинградская поэзия 1960-х годов // Ахматовские чтения. М.: Наследие, 1992. Вып. 3. С. 117–132.

Короленко 1986 [1904] — Короленко В. Г. Антон Павлович Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников / Сост., подгот. текста и коммент. Н. И. Гитович; вступ. ст. А. М. Туркова. М.: Художественная литература, 1986. С. 34–46.

Крейдлин 2002 — Крейдлин Г. Невербальная семиотика. М.: Новое литературное обозрение, 2002.

Крейдлин 2005 — Крейдлин Г. Мужчины и женщины в невербальной коммуникации. М.: Языки славянской культуры, 2005.

Кузмин 1977 — Кузмин М. Собрание стихов / Hgb. und komm. von J. Malmstad und V. Markov. Bd. III: Несобранное и неопубликованное. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977.

Кузмин 1990 — Кузмин М. Шелковый дождь. Повесть // Кузмин М. Проза / Ред. и примеч. В. Маркова, Ф. Штольца. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1990. С. 145–193.

Курдюмов 1983 — Курдюмов А. [Лурье Я. С.] В краю непуганых идиотов: Книга об Ильфе и Петрове. Париж: La Presse Libre, 1983.

Кушнер 1997 — Кушнер А. С. Избранное. СПб.: Художественная литература, 1997.

Кушнер 2003 [1988] — Кушнер А. С. Музыка во льду // Кушнер А. С. Волна и камень. Стихи и проза. СПб.: Logos, 2003. С. 261–273.

Лагин 1940 — Лагин Л. И. Старик Хоттабыч. М.; Л.: Детиздат, 1940.

Латманизов 1990 — Латманизов М. В. Беседы с А. А. Ахматовой // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма / Сост. М. М. Кралин. Л.: Лениздат, 1990. С. 507–530.

Левин 1974 — Левин Ю. Д. Достоевский и Шекспир // Достоевский: Материалы и исследования. Л.: Наука, 1974. Т. 1. С. 109–134.

Левин 1998 [1973] — Левин Ю. И. О. Мандельштам. Разбор шести стихотворений // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. С. 9–51.

Левинтон 1970а — Левинтон Г. А. Некоторые общие вопросы изучения свадебного обряда // Тезисы докладов летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту: ТГУ, 1970. Вып. 4. С. 27–30.

Левинтон 1970б — Левинтон Г. А. Свадебный обряд в сопоставлении с другими // Тезисы докладов летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту: ТГУ, 1970. Вып. 4. С. 30–35.

Левинтон 1975а — Левинтон Г. А. Замечания к проблеме 'литература и фольклор' // Труды по знаковым системам. Тарту: ТГУ, 1975. Т. 7. С. 76–87.

Левинтон 1975б — Левинтон Г. А. К проблеме изучения повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору: Сборник статей памяти В. Я. Проппа (1895–1970) / Ред. Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов. М.: Наука, 1975. С. 303–319.

Левинтон 1979 — Левинтон Г. А. Поэтический билингвизм и межъязыковые влияния: (Язык как подтекст) // Вторичные моделирующие системы. Сб. ст. / Отв. ред. Ю. М. Лотман. Тарту: ТГУ, 1979. С. 30–33.

Левинтон 1998 — Левинтон Г. А. Три разговора: о любви поэзии и (анти) государственной службе. [1. Наблюдения над снежной границей; 2. «От всего человека вам остается часть / речи» (Заметки о Бродском); 3. Опыт политического дискурса (О диссидентстве 70-х гг.)] // Россия / Russia. Новая серия. Вып. 1 [9]: Семидесятые, как предмет истории русской культуры. М.; Венеция, 1998. С. 213–288.

Лимонов 1977 — Лимонов Э. Мы — национальный герой // Аполлон-77: [Альманах Михаила Шемякина]. Paris: Les Arts Graphiques, 1977. С. 57–64.

Лимонов 1979 — Лимонов Э. Это я — Эдичка. NY: Index Publishers, 1979.

Лимонов 1983 — Лимонов Э. Подросток Савенко. Париж: Синтаксис, 1983.

*Линецкий 1993* — *Линецкий В.* Шинель структурализма // Новое литературное обозрение. 1993. № 5. С. 38–43.

*Липовецкий 2008* — *Липовецкий М.* Паралогии. Трансформации (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

*Лотман 1996 [1984]* — *Лотман Ю. М.* «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» [Анализ стихотворения] // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПб, 1996. С. 800–805.

*Лотман, Погосян 1996* — *Лотман Ю. М., Погосян Е. А.* Великосветские обеды. СПб.: Пушкинский фонд, 1996.

*Лукач 1939 [1936]* — *Лукач Г.* Бальзак — критик Стендаля // Лукач Г. К истории реализма. М.: Художественная литература, 1939. С. 221–242.

*Лукницкий 1991a* — *Лукницкий П. Н.* Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1: 1924–1925 гг. Paris: YMCA-Press, 1991.

*Лукницкий 1991b* — *Лукницкий П. Н.* Из дневника и писем // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 142–178.

*Лукницкий 1997* — *Лукницкий П. Н.* Встречи с Анной Ахматовой. Т. 2: 1926–1927. Paris; Москва: YMCA-Press Русский путь, 1997.

*Лурье 1998* — *Лурье М. Л.* Стихотворные «обманки» // Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов / Сост. А. Ф. Белоусов. М.: Ладомир; АСТ, 1998. С. 530–544.

*Любимова 1991* — *Любимова А. В.* Из дневника // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 420–435.

*Мазуччо 1931* — *Гвардати Т.* [Мазуччо Гвардати] Новеллино / Пер. С. С. Мокульского, М. М. Рындина, под ред. А. А. Смирнова; вступ. ст. А. К. Дживелегова. М.; Л.: Academia, 1931.

*Максимов 1991* — *Максимов Д. Е.* Об Анне Ахматовой, какой помню // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 96–125.

*Мандельштам 1990* — *Мандельштам О. М.* Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990.

*Мандельштам 1991* — *Мандельштам Н. Я.* Из воспоминаний // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 299–325.

*Мандельштам 1995a* — *Мандельштам О. Э.* Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. М. Л. Гаспарова, сост., подгот. текста и примеч. А. Г. Меца. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1995 (Новая библиотека поэта).

*Мандельштам 1995b* — *Мандельштам Е. Э.* Воспоминания / Публ. Е. П. Зенкевич; предисл. А. Г. Меца // Новый мир. 1995. № 10. С. 119–178.

*Мандельштам 1999* — *Мандельштам Н. Я.* Вторая книга / Предисл. и примеч. А. Морозова, подгот. текста С. Василенко. М.: Согласие, 1999.

*Маяковский 1955–1961* — *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Художественная литература, 1955–1961.

*Медянцев 1970* — *Медянцев И. П.* Молодые герои Фабрицио дель Донго и Николай Ростов в батальных сценах романов «Пармская обитель» и «Война и мир» // Толстовский сборник. Вып. 4 / Ред. М. П. Николаев. Тула, 1970. С. 144–160.

*Мейлах 1992* — *Мейлах М. Б.* «...Свою меж вас еще оставив тень» // Ахматовские чтения. М.: Наследие, 1992. Вып. 3. С. 152–173.

*Мелетинский 1958* — *Мелетинский Е. М.* Герой волшебной сказки: Происхождение образа. М.: Изд-во восточной литературы, 1958.

*Мелетинский, Неклюдов, Новик, Сегал 1969* — *Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М.* Проблемы структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам. Тарту: ТГУ, 1969. Т. 4. С. 86–135.

*Меттер 1990* — *Меттер И.* Седой венец достался ей недаром // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма / Сост. М. М. Кралин. Л.: Лениздат, 1990. С. 380–390.

*Минаев 1947* — *Минаев Д. Д.* Собрание стихотворений / Вступ. ст., ред. и примеч. И. Г. Ямпольского. М.: Советский писатель, 1947 (Библиотека поэта. Большая серия).

*Михновец 1996* — *Михновец Н. Г.* «Кроткая»: литературный и музыкальный подтекст // Достоевский: Материалы и исследования. Л.: Наука, 1996. Т. 13. С. 143–166.

*Михновец 1999* — *Михновец Н. Г.* Механизм смыслопорождения в «Кроткой»: К проблеме «автор — читатель» // Достоевский и мировая культура. СПб.: Серебряный век, 1999. Т. 13. С. 67–78.

*Мольер 1972* — *Мольер Ж.-Б.* Плутни Скапена / Пер. Н. Дарузес // Мольер Ж.-Б. Комедии. М.: Художественная литература, 1972. С. 509–552 (Библиотека всемирной литературы).

*Мопассан 1958* — *Мопассан Г. де.* Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общ. ред. Ю. И. Данилина. М.: Правда, 1958.

*Морев 1990* — *Морев Г. А.* Poleмический контекст рассказа М. А. Кузмина «Высокое искусство» // Блоковский сборник. Вып. X: А. Блок и русский символизм: проблемы текста и жанра. Тарту: Изд-во Тартуского университета, 1990. С. 92–116.

*Набоков 1959* — *Набоков В. В.* Подлинная жизнь Себастьяна Найта. NY: New Directions, 1959.

*Набоков 1967* — *Набоков В.* Защита Лужина. Paris: Editions de la Seine, 1967.

*Набоков 1978* — *Набоков В. В.* Отчаяние. Ann Arbor: Ardis, 1978.

*Набоков 1979a* — *Набоков В.* Защита Лужина. Ann Arbor; Michigan: Ardis, 1979.

*Набоков 1979b* — *Набоков В. В.* Приглашение на казнь. Ann Arbor: Ardis, 1979.

Набоков 1998 — Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Пер. с англ. Е. М. Видре и др.; науч. ред. и авт. вступ. ст. В. П. Старк. СПб.: Искусство-СПб; Набоковский фонд, 1998.

Найман 1989 — Найман А. Г. Рассказы о Анне Ахматовой. М.: Художественная литература, 1989.

Наппельбаум 1990 — Наппельбаум И. Фон к портрету Анны Андреевны Ахматовой // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма / Сост. М. М. Кралин. Л.: Лениздат, 1990. С. 197–213.

Небольсин 1992 — Небольсин С. А. О жанре «Памятника» в наследии Ахматовой // Ахматовские чтения. М.: Наследие, 1992. Вып. 2. С. 30–38.

Недоброво 2001 [1915] — Недоброво Н. В. Анна Ахматова // Анна Ахматова: pro et contra. Антология: В 2 т. / Сост. С. А. Коваленко. Т. 1. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2001. С. 117–137.

Новелла 1958 — Американская новелла XIX века / Сост. А. И. Старцев: В 2 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 1.

Новелла 1964 — Итальянская новелла Возрождения / Сост. А. М. Эфрос; вступ. статья Э. Егермана. М.: Известия, 1964.

Новик 1975 — Новик Е. С. Система персонажей русской волшебной сказки // Типологические исследования по фольклору: Сборник статей памяти В. Я. Проппа (1895–1970) / Ред. Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов. М.: Наука, 1975. С. 214–246.

НСРЯ 2000 — Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М.: Русский язык, 2000.

Одинцов 1969 — Одинцов В. Поэтика рассказа Л. Н. Толстого «После бала» // Русский язык в школе. 1969. № 4. С. 14–19.

Олеша 1956 — Олеша Ю. К. Избранные сочинения. М.: Художественная литература, 1956.

Оруэлл 1989 [1949] — Оруэлл Дж. «1984» и эссе разных лет. М.: Прогресс, 1989.

Павлович 1990 — Павлович Н. Из книги «Невод памяти» // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма / Сост. М. М. Кралин. Л.: Лениздат, 1990. С. 109–114.

Панова (в печати) — «Живая поэзия слова-предмета»: о мандельштамовском инварианте «de rerum natura» // Сохрани мою речь. Мандельштамовский сборник. Кн. 6. М.: РГГУ (в печати).

Панова 2006 — Панова Л. Г. Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 т. М.: Водолей Publishers: Прогресс-Плеяда, 2006.

Панова 2009а — Панова Л. Г. «Друг Данте и Петрарки друг...» Статья 1: Мандельштамовское освоение «Божественной комедии» и судьбы Данте // Миры Осипа Мандельштама. IV Мандельштамовские чтения: материалы международного научного семинара, 31 мая — 4 июня 2009 г. Пермь — Чердынь / Сост. Н. А. Петрова. Пермь: Пермский государственный педагогический университет, 2009. С. 75–116.

Панова 2009б — Панова Л. Наука об авангарде: между солидарным и несолитарным чтением // Поэтика и эстетика слова: Сборник научных статей памяти В. П. Григорьева / Сост. З. Ю. Петрова и др. М.: УРСС, 2009. С. 119–133.

Панова 2010 — Панова Л. Г. «Портрет с последствиями» Михаила Кузмина: ребус с ключом // Русская литература. 2010. № 4. С. 218–234.

Панова 2012а — Панова Л. Г. «Перед зеркалом» Ходасевича: итальянская амальгама // Восьмая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы / Ред.-сост. А. А. Кобринский. СПб.; Kaulokempiälä (Цвелодубово): Свое издательство, 2012. С. 95–127.

Панова 2012б — Панова Л. «И всюду клевета...»: Ахматова, (по)читатели, ахматоведы // Russian Literature. 2012. Vol. LXXII. № 3–4. P. 425–502.

Панова 2013а — Панова Л. Г. «Уроки английского», или Liebestod по-пастернаковски. Статья 1. Уроки литературного канона // «Объятье в тысячу охватов». Сборник, посвященный памяти Е. Б. Пастернака и его 90-летию / Сост. А. Ю. Сергеевой-Клятис, О. А. Лекманова. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2013. С. 138–162.

Панова 2013б — Панова Л. Г. Портрет нумеролога в «Прогулках, которых не было», или Хлебников глазами Кузмина // Девятая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы / Под ред. А. А. Кобринского. [СПб.]; Цвелодубово Ленинградской обл., 2013. С. 100–112.

Панова 2014 — Панова Л. Г. «Уроки английского», или Liebestod по-пастернаковски. Статья 2. Оперный контекст // Русско-французский разговорник, или Les Causeries du 7 novembre: Сборник в честь В. А. Мильчиной / Сост. Е. Э. Лямина, О. А. Лекманов. М.: Новое литературное обозрение, 2014 (в печати).

Паперный 1985 — Паперный В. Культура Два. Ann Arbor: Ardis, 1985.

Парсамов 1993 — Парсамов В. С. О стихотворении Пушкина «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» // АРТ: Альманах исследований по искусству. Саратов: СГПИ, 1993. Вып. 1. С. 165–176.

Пастернак 1965 — Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы / Сост. и примеч. Л. А. Озерова; вступ. ст. А. Д. Синявского. М.: Советский писатель, 1965 (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд.).

Пастернак 1990 — Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Сост., подгот. текста и примеч. В. С. Баевского, Е. Б. Пастернака. Л.: Советский писатель, 1990 (Библиотека поэта. Большая серия. 3-е изд.).

Пастернак 1993 — Пастернак З. Н. Воспоминания // Воспоминания о Борисе Пастернаке / Сост. Е. В. Пастернак и М. И. Фейнберг. М.: Слово, 1993. С. 175–231.

Пастернак 1997 — Пастернак Е. Б. Борис Пастернак: Биография. М.: Цитадель, 1997.

Пастернак 2003–2005 — Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. / Сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. М.: Слово, 2003–2005.

Пекуровская 2004 — Пекуровская А. Страсти по Достоевскому. Механизм желаний сочинителя. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

Перцов 1998 — Перцов Н. В. Сонетный триптих Пушкина // Московский пушкинист: Ежегод. сб. ИМЛИ РАН. М.: Наследие, 1998. Вып. V. С. 217–253.

Пильняк 1929 — Пильняк Б. Красное дерево. Берлин: Петрополис, 1929.

Пильщиков 2007 — Пильщиков И. А. Nomina si nescis... (Структура аудитории и «домашняя семантика» у Пушкина и Баратынского) // «На меже меж Голосом и Эхом»: Сборник статей в честь Т. В. Цивьян / Сост. Л. О. Зайонц. М.: Новое издательство, 2007. С. 70–81.

Пис 1997 — Пис Р. «Кроткая» Достоевского: ряд воспоминаний, ведущий к правде // Достоевский: Материалы и исследования. Л.: Наука, 1997. Т. 14. С. 187–196.

Поддубная 1978 — Поддубная Р. Н. Герой и его литературное развитие (Отражение «Выстрела» Пушкина в творчестве Достоевского) // Достоевский: Материалы и исследования. Л.: Наука, 1978. Т. 3. С. 54–66.

Поливанов 2006 — Поливанов К. М. К анализу и интерпретации стихотворения «Встреча» Бориса Пастернака // Стих. Язык. Поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М.: РГГУ, 2006. С. 547–552.

Пропп 1946 — Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: ЛГУ, 1946.

Пропп 1976 — Пропп В. Я. Эдип в свете фольклора // Пропп В. Я. Фольклор и действительность: Избранные статьи. М.: Наука, 1976. С. 258–299.

Прутков 1965 — Прутков К. Полное собрание сочинений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б. Я. Бухштаба. Л.: Советский писатель, 1965 (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд.).

Пунин 2000 — Пунин Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма / Сост. Л. А. Зыкова. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000.

Пунина 1991a — Пунина И. Н. Об Анне Ахматовой и Валерии Срезневской // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 20–27.

Пунина 1991b — Пунина И. Н. Сорок шестой год // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 465–472.

Пунина 1991в — Пунина И. Н. Анна Ахматова на Сицилии // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 662–669.

Пушкин 1937–1959 — Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, 1837–1937: В 17 т. М.; Л.: АН СССР, 1937–1959.

Рабенек 2010 [1958] — Рабенек Л. Л. Последние минуты Чехова // Русское зарубежье о Чехове: критика, литературоведение, воспоминания / Сост., предисл., примеч. Н. Г. Мельникова. М.: Дом Русского зарубежья им. Александра Солженицына, 2010. С. 262–269.

*Рабле 1961* — *Рабле* Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль / Пер. Н. Любимова. М.: ГИХЛ, 1961.

*Ранчин, Блокина 2011* — *Ранчин А. М., Блокина А. А.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии: из размышлений над концепцией Романа Осиповича Якобсона // *Teoria literatury w świetle językoznawstwa*. Toruń, 2011. S. 105–114.

*Реизов 1970 [1935]* — *Реизов Б. Г.* Батальные сцены «Пармского монастыря» // *Реизов Б. Г.* Из истории европейских литератур. Л.: ЛГУ, 1970. С. 187–204.

*Рейфилд 2005* — *Рейфилд Д.* Жизнь Антона Чехова / Пер. с англ. О. Макаровой. М.: Независимая газета, 2005.

*Рейфман 2003* — *Рейфман П. С.* Из истории русской, советской и постсоветской цензуры: Электронная книга (<http://www.ruthenia.ru/reifman>).

*Ремизов 1977* — *Ремизов А.* Огонь вещей: Сны и предсонье. Paris: YMCA Press, 1977.

*Реформатская 1991* — *Реформатская Н. В.* С Ахматовой в музее Маяковского // *Воспоминания об Анне Ахматовой* / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 542–546.

*Ронен 2002 [1994]* — *Ронен О.* О «русском голосе» Осипа Мандельштама // *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002. С. 43–67.

*Ронен 2005* — *Ронен О.* Каламбуры // *Звезда*. 2005. № 1. С. 228–233.

*Ронен, Марков 2014* — *Ронен О., Марков В. Ф.* Из переписки // *Звезда*. 2014. № 1. С. 226–234.

*Роскина 1991* — *Роскина Н.* Как будто прощаюсь снова // *Воспоминания об Анне Ахматовой* / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 520–541.

*Саади 1959* — *Саади.* Гулистан / Критич. текст, пер., предисл. и примеч. Р. М. Алиева. М.: Изд-во восточной литературы, 1959.

*Саккетти 1962* — *Саккетти Ф.* Новеллы / Пер. В. Ф. Шишмарева. М.: АН СССР, 1962 (Литературные памятники).

*SAR 1789–1794* — *Словарь Академии Российской [1789–1794]*. Репринтное издание: В 6 т. М.: МГИ им. Е. Р. Дашковой, 2005.

*СДЯ 1893–1912* — *Срезневский И. И.* *Словарь древнерусского языка [1893–1912]*. Репринтное издание. М.: Книга, 1989.

*Сергеев 1997 [1967]* — *Сергеев А.* Как? // *Сергеев А.* Omnibus: Альбом для марок. Портреты. О Бродском. Рассказы. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 497–498.

*Сергеева-Клятис, Лекманов 2010* — *Сергеева-Клятис А. Ю., Лекманов О. А.* «Агитпрофсоюзский лубок». Из реального комментария к Пастернаку // *Новый мир*. 2010. № 6. С. 155–162.

*Серебряный 2008* — *Серебряный С. Д.* Каталоги рек в «Махабхарате» // *Donum Paulum. Studia Poetica et Orientalia: к 80-летию П. А. Гринцера* / Ред. С. Д. Серебряный. М.: Наука, 2008. С. 299–337.



*Скафтымов 1972 [1929]* — Скафтымов А. П. Идеи и формы в творчестве Л. Толстого // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках / Сост. Е. И. Покусаев, вступ. ст. Е. И. Покусаева, А. А. Жук. М.: Художественная литература, 1972. С. 134–164.

*Скафтымов 1972 [1930]* — О психологизме в творчестве Стендаля и Толстого // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках / Сост. Е. И. Покусаев, вступ. ст. Е. И. Покусаева, А. А. Жук. М.: Художественная литература, 1972. С. 165–181.

*Скотт 1962* — Скотт В. Собрание сочинений: В 20 т. / Под общ. ред. Б. Г. Реизова [и др.]. Т. 8: Айвенго / Пер. Е. Г. Бекетовой. М.; Л.: Гослитиздат, 1962.

*Слово о полку 1967* — Слово о полку Игореве / Вступ. ст. Д. С. Лихачева; сост. и подгот. текстов Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева; примеч. О. В. Творогова и Л. А. Дмитриева. Л.: Советский писатель, 1967 (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд.).

*Смирнов 1987* — [Смирнов И. П.] Непознаваемый субъект: бессубъектность, полисубъектность, иносубъектность // Беседа. 1987. № 6. С. 12–143.

*Смирнов 1994* — Смирнов И. П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: Новое литературное обозрение, 1994.

*Смирнов 2006* — Смирнов А. Заговор недорезанных // Зеркало. 2006. № 27–28. С. 56–92.

*Смола, Приходько, Гоморев 1999* — Смола О. П., Приходько И. С., Гоморев А. К. [Комментарии к поэме «Двенадцать»] // Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 5. Стихотворения и поэмы (1917–1921). М.: Наука, 1999. С. 301–381.

*Снегов 2006* — Снегов С. А. Дуэль // Живя в чужих словах: Воспоминания о Л. Н. Гумилеве / Сост., вступ. ст., коммент. В. Н. Вороновича, М. Г. Козыревой. 2-е изд., доп. СПб.: Росток, 2006. С. 110–122.

*Соколов 1985* — Соколов С. Палисандрия. Ann Arbor, MI: Ardis, 1985.

*Солженицын 1967* — Солженицын А. И. Письмо IV Всесоюзному съезду Союза советских писателей (Вместо выступления). 16 мая 1967 г. (<http://antology.igrunov.ru/authors/solz/letter-to-writers.html>).

*Солженицын 1990* — Солженицын А. И. Рассказы. М.: Центр «Новый мир», 1990.

*Солженицын 1997* — Солженицын А. И. «Голый год» Бориса Пильняка. Из «Литературной коллекции» // Новый мир. 1997. № 1. С. 195–203.

*Сомова 1991* — Сомова С. Анна Аматава в Ташкенте // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 369–374.

*СРЯЕ 1981–1984* — Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. М.: Русский язык, 1981–1984.

*СРЯО 1953* — Словарь русского языка / Сост. С. И. Ожегов. 3-е изд. М.: Государственное изд-во иностранных и национальных словарей, 1953.

*ССРЛЯ 1948–1965* — Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. / Под ред. В. И. Чернышева. М.: АН СССР, 1948–1965.

*Стендаль 1948* — *Стендаль* Ф. Пармская обитель / Пер. с фр. Н. Немчиновой; предисл. М. Елизаровой. М.: ГИХЛ, 1948.

*Стратановский 1998* — *Стратановский* С. Г. Нацелясь на смерть. Об одном стихотворении О. Э. Мандельштама // Звезда. 1998. № 1. С. 213–221.

*Струве 2005 [1983]* — *Струве* Г. Ахматова и Борис Анреп // Анна Ахматова: pro et contra. Антология: В 2 т. / Сост. С. А. Коваленко. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2005. Т. 2. С. 587–619.

*Сурат 2009* — *Сурат* И. З. Мандельштам и Пушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2009.

*Сурат 2011* — *Сурат* И. З. Дремучие срубы. Уточнения к комментарию // История литературы. Поэтика. Кино. Сборник в честь Мариэтты Омаровны Чудаковой. М.: Новое издательство, 2012. С. 422–429.

*СЯП 1956–1961* — Словарь языка Пушкина: В 4 т. / Сост. С. И. Бернштейн и др. М.: Государственное изд-во иностранных и национальных словарей, 1956–1961.

*Тарановский 2000 [1963]* — *Тарановский* К. Ф. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 272–403.

*Твен 1977* — *Твен* М. Приключения Гекльберри Финна / Пер. Н. Дарузес // Твен М. Приключения Тома Сойера. Приключения Гекльберри Финна. М.: Детская литература, 1977. С. 195–442.

*Терц 1982* — *Синявский* А. Д. [Терц А.] Что такое социалистический реализм? // Sinyavsky A. [Tertz A.] The Trial Begins and On Socialist Realism. Berkeley; Los Angeles: University of California Press. P. 127–219.

*Терц 1992* — *Терц* А. [Синявский А.] В тени Гоголя // Синявский А. Собрание сочинений: В 2 т. М.: СП «Старт», 1992. Т. 2. С. 3–336.

*Тименчик 2005* — *Тименчик* Р. Анна Ахматова в 1960-е годы. Toronto: The University of Toronto; М.: Водолей Publishers, 2005.

*Тименчик 2008* — *Тименчик* Р. Что вдруг? Статьи о русской литературе прошлого века. Иерусалим: Гешарим; М.: Мосты Культуры, 2008.

*Тименчик 2010* — *Тименчик* Р. Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой (к вопросу о технических проблемах комментирования) // Лесная школа. Труды VI Международной летней школы на Карельском перешейке по русской литературе. Поселок Поляны (Уусикиркко) Ленингр. обл., 2010. С. 143–172.

*Толмачев 2002* — *Толмачев* М. Бутылка в море. Страницы литературы и искусства. М.: Д. Аронов, 2002.

*Толстая 2002* — Толстая Е. Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880 — начале 1890-х годов. М.: РГГУ, 2002.

*Толстая 2009* — Толстая Е. «Превосходные вещи»: вокруг «Детства Никиты» // Toronto Slavic Quarterly. 2009. Vol. 28 (<http://www.utoronto.ca/tsq/28/tolstaya28.shtml>).

*Толстой 1953* — Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 14 т. Т. 8: Анна Каренина. Ч. I—IV. М.: ГИХЛ, 1953.

*Толстой 1978* — Толстой Л. Н. Детство. Отрочество. Юность / Изд. подгот. Л. Д. Опульская. М.: Наука, 1978 (Литературные памятники).

*Толстой 1982* — Толстой Н. И. Из «грамматики» славянских обрядов // Труды по знаковым системам. Тарту: ТГУ, 1982. Т. 15. С. 57–71.

*Толстой 2004* — Толстой А. К. Полное собрание стихотворений и поэм / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. И. Г. Ямпольского. СПб.: Академический проект, 2004 (Новая библиотека поэта).

*Томашевский 1990* — Томашевский Б. В. Строфика Пушкина // Томашевский Б. В. Пушкин: Работы разных лет. М.: Книга, 1990. С. 288–483.

*Тростников 1965* — Тростников В. «После бала» // Л. Н. Толстой в школе / Ред. В. Тростников. М.: Просвещение, 1965. С. 244–262.

*ТСЖВЯ 1863–1882* — Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка [1863–1882]: В 4 т. Репринтное издание. М.: Русский язык, 1978–1980.

*ТСРЯ 1935–1940* — Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова: В 4 т. М.: Государственное изд-во иностранных и национальных словарей, 1935–1940.

*ТСРЯПС 2007* — Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / Отв. ред. Н. Ю. Шведова. М.: Азбуковник, 2007.

*Туниманов 1982* — Туниманов В. А. [Комментарий к «Кроткой»] // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1982. Т. 24. С. 380–394.

*Тынянов 1924* — Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924.

*Тынянов 1977* — Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь: к теории пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Изд. подгот. Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова. М.: Наука, 1977. С. 198–226.

*Федотов 2010* — Федотов О. И. Содержательные приоритеты анапестов у Ходасевича // Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития. Материалы Международной научной конференции 25–27 ноября 2010 г. / Сост. Е. В. Хворостьянова. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2010. С. 138–148.

*Фет 1959* — Фет А. А. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б. Я. Бухштаба. Л.: Советский писатель, 1959 (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд.).

*Фидлер 2008* — *Фидлер Ф. Ф.* Из мира литераторов: Характеры и суждения / Пер. К. М. Азадовского. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

*Фрейд 2002* — *Фрейд З.* Мотив выбора ларца // Классический психоанализ и художественная литература / Сост. В. М. Лейбин. СПб.: Издательский дом «Питер», 2002. С. 35–46.

*Фрейденберг 1936* — *Фрейденберг О. М.* Три сюжета или семантика одного // Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л.: Гослитиздат, 1936. С. 335–361.

*Хайам 1975* — *Омар Хайам.* Рубайат / Пер. Г. Плисецкого. 2-е изд. М.: Наука, 1975.

*Ханзен-Лёве 2003* — *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003.

*Хлебников 1989* — *Хлебников В.* Творения / Примеч. В. П. Григорьева, А. Е. Парниса. М.: Советский писатель, 1989.

*Ходасевич 1982* — *Ходасевич В. Ф.* Избранная проза / Предисл. и примеч. Н. Берберовой. New York: Russica, 1982.

*Ходасевич 1989* — *Ходасевич В. Ф.* Стихотворения / Сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова, Д. Б. Волчека; вступ. ст. Н. А. Богомолова. Л.: Советский писатель, 1989 (Библиотека поэта. Большая серия).

*Ходасевич 1990* — *Ходасевич В. Ф.* Собрание сочинений: В 2 т. / Под ред. Дж. Мальмстада, Р. Хьюза. Т. 2: Статьи и рецензии, 1906–1926. Ann Arbor: Ardis, 1990.

*Ходасевич 1991* — *Ходасевич В. Ф.* Колеблемый треножник. Избранное / Сост. и подгот. текста В. Г. Перельмутера; под общ. ред. Н. А. Богомолова; коммент. Е. М. Бенья. М.: Советский писатель, 1991.

*Холшевников 1985* — *Холшевников В. Е.* «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» А. С. Пушкина // Анализ одного стихотворения: Межвузовский сборник / Ред. В. Е. Холшевников. Л.: ЛГУ, 1985. С. 98–105.

*Цвейг 1963* — *Цвейг С.* Собрание сочинений: В 7 т. / Под общ. ред. и с предисл. Б. Л. Сучкова. М.: Правда, 1963.

*Цветаева 1990* — *Цветаева М. И.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Е. Б. Коркиной. Л.: Советский писатель, 1990 (Библиотека поэта. Большая серия. 3-е изд.).

*Цивьян 2005* — *Цивьян Ю.* На подступах к карпалистике: несколько предварительных наблюдений касательно жеста и литературы // Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Р. Д. Тименчика / Ред. Ю. Левинг и др. М.: Водолей Publishers, 2005. С. 505–519.

*Цивьян 2007* — *Цивьян Ю.* Мертвые жесты (из новых наблюдений в области карпалистики) // The Real Life of Pierre Delalande. Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin / Ed. D. Bethea et al. Stanford: Stanford Slavic Studies, 2007. Vol. 2. P. 687–694.

*Цивьян 2008а* — *Цивьян Ю.* «Руколикость» и «Горько!» (из новых наблюдений в области карпалистики) // Natales grate numeras? Сборник ста-

тей к 60-летию Г. А. Левинтона / Ред. А. К. Байбурун и др. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2008. С. 581–590.

*Цивьян 2008б* — Цивьян Ю. Слова-жесты. Из новых наблюдений в области карпалистики // И время и место. Историко-филологический сборник к 60-летию А. Л. Осповата / Ред. Р. Вроон и др. М.: Новое издательство, 2008. С. 512–521.

*Цивьян 2009* — Цивьян Ю. Графологический жест (из новых наблюдений в области карпалистики) // На рубеже двух столетий. Сборник в честь 60-летия А. В. Лаврова / Сост. Вс. Багно и др. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 770–785.

*Цивьян 2010* — Цивьян Ю. На подступах к карпалистике: Движение и жест в литературе, искусстве и кино. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

*Черашняя 2002* — Черашняя Д. И. Осип Манделштам: «Лирическая трилогия» о России // Кормановские чтения. Вып. 4 / Отв. ред. Н. А. Ремизова. Ижевск: Удмуртский государственный университет, 2002. С. 249–256.

*Черных 2005* — Черных В. Мифотворчество и мифоборчество Анны Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь: Крымский Архив, 2005. Вып. 3. С. 3–22.

*Черных 2008* — Черных В. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966. 2-е изд. М.: Индрик, 2008.

*Чехов 1974–1983* — Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. / Редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.), Д. Д. Благой, Г. А. Бялый и др. М.: Наука, 1974–1983.

*Чудакова 2007* — Чудакова М. О. Воланд и старик Хоттабыч // Чудакова М. О. Новые работы. 2003–2006. М.: Время, 2007. С. 469–478.

*Чудинов 2001* — Чудинов А. П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991–2000). Екатеринбург, 2001.

*Чуковская 1980* — Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2: 1952–1962. Paris: YMCA-Press, 1980.

*Чуковская 1989* — Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1: 1938–1941. М.: Книга, 1989.

*Чуковская 1997* — Чуковская Л. К. Из «Ташкентских тетрадей» // Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М.: Согласие, 1997. Т. 1. С. 425–515.

*Чуковский 1921* — Чуковский К. И. Ахматова и Маяковский // Дом Искусств. 1921. № 1. С. 23–42.

*Чуковский 1994* — Чуковский К. И. Дневник. 1930–1969 / Сост., подгот. текста, коммент. Е. Ц. Чуковской. М.: Современный писатель, 1994.

*Чумаков 1999 [1969]* — Чумаков Ю. Н. Система ассонансов в элегии А. С. Пушкина «На холмах Грузии» // Чумаков Ю. Н. Стихотворная по-

этика Пушкина. СПб.: Государственный пушкинский театральный центр, 1999. С. 319–325.

*Чупринин 2007* — Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. М.: Время, 2007.

*Чупринин 2009* — Чупринин С. Русская литература сегодня: Новый путеводитель. М.: Время, 2009.

*Шапир 2004* — Шапир М. И. Эстетика небрежности в поэзии Пастернака (Идеология одного идиолекта) // Славянский стих. Вып. VII: Лингвистика и структура стиха / Под ред. М. Л. Гаспарова, Т. В. Скулачевой. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 233–280.

*Шапир 2009* — Шапир М. И. «Евгений Онегин»: проблема аутентичного текста // Шапир М. И. Статьи о Пушкине. М.: Языки славянских культур, 2009. С. 275–302.

*Шварц 2001* — Шварц Е. Заметки о русской поэзии // Вопросы литературы. 2001. № 1. С. 187–196.

*Шекспир 1958* — Шекспир У. Венецианский купец / Пер. Т. Щепкиной-Куперник // Шекспир У. Полное собрание сочинений: В 8 т. М.: Искусство, 1958. Т. 3. С. 211–309.

*Шекспир 1959* — Шекспир В. Юлий Цезарь / Пер. Мих. Зенкевича // Шекспир В. Полное собрание сочинений: В 8 т. М.: Искусство, 1959. Т. 5. С. 219–323.

*Шервинский 1991* — Шервинский С. В. Анна Ахматова в ракурсе быта // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 281–298.

*Шиндин 2000* — Шиндин С. К интерпретации стихотворения Мандельштама «Сохрани мою речь навсегда» // Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева / Сост. и общ. ред. М. Б. Мейлаха, Д. В. Сарбьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 640–650.

*Шкловский 1928* — Шкловский В. Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М.: Федерация, 1928.

*Шкловский 1929a* — Шкловский В. Б. Пародийный роман. «Тристам Шенди» Стерна // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 177–204.

*Шкловский 1929б* — Шкловский В. Б. Литература «вне сюжета» // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 226–245.

*Шкловский 1983 [1970]* — Шкловский В. Б. Тетива: О несходстве сходного // Шкловский В. Б. Избранное: В 2 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 2. С. 4–306.

*Щеглов 1967* — Щеглов Ю. К. К некоторым текстам Овидия // Труды по знаковым системам. Тарту: ТГУ, 1967. Вып. 3. С. 172–179 (Ученые записки ТГУ. Вып. 198).

*Щеглов 1970* — Щеглов Ю. К. Матрона из Эфеса // Sign, Language, Culture / Eds. A. J. Greimas et al. The Hague: Mouton, 1970. P. 591–600.

Щеглов 1982 — Щеглов Ю. К. Из наблюдений над поэтическим миром Ахматовой («Сердце бьется ровно, мерно...») // Russian Literature. 1982. Vol. 11. P. 49–90.

Щеглов 1986а — Щеглов Ю. К. «Три фрагмента поэтики Ильфа и Петрова (мир социализма; образ Бендера; мифологизм романов)» // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Tenafly, NJ: Эрмитаж, 1986. С. 85–117.

Щеглов 1986б — Щеглов Ю. К. Поэтика обезболивания (стихотворение Ахматовой «Сердце бьется ровно, мерно...») // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Tenafly, NJ: Эрмитаж, 1986. С. 175–203.

Щеглов 1990–1991 — Щеглов Ю. К. Романы И. Ильфа и Е. Петрова. Спутник читателя. München, Otto Sanger Verlag, 1990–1991 (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 26/1 und 26/2). Т. 1–2.

Щеглов 1996 — Щеглов Ю. К. Черты поэтического мира Ахматовой // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 261–289.

Щеглов 2009 — Щеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. 3-е изд., испр. и доп. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2009.

Щеглов 2012 [1975] — Щеглов Ю. К. Семиотический анализ одного типа юмора: остроумие Остапа Бендера и его создателей // Щеглов Ю. К. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы / Сост. А. К. Жолковский, В. А. Щеглова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 108–136.

Щеглов 2012 [1988] — Щеглов Ю. К. Сюжетное искусство Пушкина в прозе // Щеглов Ю. К. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы / Сост. А. К. Жолковский, В. А. Щеглова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 170–206.

Щеглов 2012 [1999] — Щеглов Ю. К. Люди и вещи (Антиробинзонада Михаила Зощенко) // Щеглов Ю. К. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы / Сост. А. К. Жолковский, В. А. Щеглова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 297–332.

Щеглов 2013 — Щеглов Ю. К. «Затоваренная бочкотара» Василия Аксенова. Комментарий. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

Эвентов 1990 — Эвентов И. С. От Фонтанки до Сицилии // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма / Сост. М. М. Кралин. Л.: Лениздат, 1990. С. 360–379.

Эйхенбаум 1927 — Эйхенбаум Б. М. О. Генри и теория новеллы // Эйхенбаум Б. М. Литература: Теория, критика, полемика. Л.: Прибой, 1927. С. 166–209.

Эйхенбаум 1969 [1923] — Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова. Опыт анализа // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969. С. 75–147.

Эйхенбаум 1987 [1920] — Эйхенбаум Б. М. О прозе М. Кузмина // Эйхенбаум Б. М. О литературе. М.: Советский писатель, 1987. С. 348–351.

*Эйхенбаум 1987 [1922]* — *Эйхенбаум Б. М.* Молодой Толстой // *Эйхенбаум Б. М.* О литературе. Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 34–138.

*ЭСРЯП 1914* — *Этимологический словарь русского языка*: В 2 т. / Сост. А. Г. Преображенский. М.: Типография Г. Лисснера и Д. Совко, 1914.

*ЭСРЯФ 1964–1973* — *Этимологический словарь русского языка*: В 4 т. / Сост. М. Фасмер. Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. М.: Прогресс, 1964–1973.

*Эткинд 2001* — *Эткинд Е. Г.* Проза о стихах. СПб.: Знание, 2001.

*Якобсон 1983 [1961]* — *Якобсон Р. О.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии // *Семиотика*: Сб. ст. / Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. М.: Радуга, 1983. С. 462–482.

*Якобсон 1987 [1935]* — *Якобсон Р.* Заметки о прозе поэта Пастернака // *Якобсон Р.* Работы по поэтике / Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. С. 324–338.

*Ямпольский 1998* — *Ямпольский М. Б.* Беспамятство как исток (Читая Хармса). М.: Новое литературное обозрение, 1998.

*Ямпольский 2013* — *Ямпольский М.* Пространственная история. Три текста об истории. СПб.: Сеанс, 2013.

*AA 1993* — *Anna Akhmatova.* 1889–1989. Papers from the Akhmatova Centennial Conference, June 1989 / Ed. S. I. Ketchian. Oakland, CA: Berkeley Slavic Specialties, 1993.

*Aksenov 1979* — *Aksenov V.* The Steel Bird and Other Stories. Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1979.

*Amert 1993* — *Amert S.* «Predistoriia»: Akhmatova's Aetiological Myth // *Anna Akhmatova.* 1889–1989. Papers from the Akhmatova Centennial Conference, June 1989 / Ed. S. I. Ketchian. Oakland, CA: Berkeley Slavic Specialties, 1993. P. 13–28.

*Anemone 2000* — *Anemone A.* Obsessive Collectors: Fetishizing Culture in the Novels of Konstantin Vaginov // *Russian Review.* 2000. Vol. 59. № 2. P. 252–268.

*Balzac 1840* — *Balzac H. de.* Études sur M. Beyle (Frédéric Stendhal) // *Revue Parisienne.* 1840. 25 septembre. P. 273–342.

*Barnes 1989* — *Barnes Ch.* Boris Pasternak: A Literary Biography. Vol. 1: 1890–1928. Cambridge: Cambridge UP, 1989.

*Bible 2011* — *New American Bible.* Confraternity of Christian Doctrine (<http://www.usccb.org/bible/>).

*Bloom 1973* — *Bloom H.* The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. NY: Macmillan, 1973.

*Boyer 1950 [1901]* — *Boyer P.* Chez Tolstoï. Entretiens à Iasnaïa Poliana. Paris: Institut d'Études Slaves, 1950.



*Brooks 1975 [1947]* — *Brooks C.* The Naked Babe and the Cloak of Manliness // *Brooks C.* The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry. NY and London: HBJ, 1975. P. 22–49.

*Buyniak 1960* — *Buyniak V.* Stendhal as Young Tolstoy's Literary Model // *Études Slaves et Est-Européennes*. 1960. Vol. 5. Fasc. 1–2. P. 16–27.

*Catteau 1989 [1978]* — *Catteau J.* Dostoyevsky and the Process of Literary Creation. Cambridge & New York: Cambridge UP, 1989.

*Cent 1876* — *Les Cent Nouvelles Nouvelles*. Paris: Garnier Frères, 1876.

*Chiaromonte 1985 [1970]* — *Chiaromonte N.* The Paradox of History: Stendhal, Tolstoy, Pasternak, and Others. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

*Christa 2000* — *Christa B.* «Money Talks»: The Semiotic Anatomy of «Krotkaia» // *Dostoevsky Studies*. New Series. 2000. Vol. 4. P. 143–152.

*Cohen 2006 [1988]* — *Cohen D.* Shylock and the Idea of the Jew // *Shakespeare W.* The Merchant of Venice / Ed. L. S. Marcus. N.Y.: W. W. Norton & Co, 2006. P. 193–206.

*Crone 1986* — *Crone A. L.* Woods and Trees: Mandel'shtam's Use of Dante's *Inferno* in «Preserve My Speech» // *Studies in Russian Literature in Honor of Vsevolod Setchkarev* / Eds. J. Connolly et al. Columbus: Slavica, 1986. P. 87–101.

*Crossett 1969* — *Crossett J.* The Art of Homer's Catalogue of Ship // *The Classical Journal*. 1969. Vol. 64. № 6. P. 241–245.

*Crouzet 2007* — *Crouzet M.* [Préface; Notes] // *Stendhal. La Chartreuse de Parme. Édition critique, contenant les notes et additions de Stendhal / Texte annoté par M. Crouzet*. Orléans: Paradigme, 2007. P. VI–LXXV, 471–511.

*Döring-Smirnov 1988* — *Döring-Smirnov J. R.* Tropen unter Tropen (Politische Allusion am Beispiel von Gedichten N. Zablockijs) // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1988. Bd. 21. S. 7–21.

*DRLE 1948* — *Grandsaignes d'Hauterive R.* Dictionnaire des Racines des Langues Européennes. Paris: Larousse, 1948.

*Edelman 2006 [1999]* — *Edelman Ch.* [The Shakespeares as Money-lenders] // *Shakespeare W.* The Merchant of Venice / Ed. L. S. Marcus. N.Y.: W. W. Norton & Co, 2006. P. 243–245.

*Feinstein 2005* — *Feinstein E.* Anna of All Russias: The Life of Anna Akhmatova. London: Weidenfeld & Nicolson, 2005.

*Frank 1966* — *Frank I.* Répertoire métrique de la poésie des troubadours. Paris: Champion, 1966. T. 2.

*Frank 2002* — *Frank J.* Dostoevsky: The Mantle of the Prophet, 1871–1881. Princeton NJ: Princeton UP, 2002.

*Freidin 1987* — *Freidin G.* A Coat of Many Colors: Osip Mandelstam and his Mythologies of Self-Presentation. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1987.

*Gambrell 1982* — *Gambrell J.* Komar and Melamid from Behind the Ironic Curtain // *Artforum*. 1982. Vol. 20. April. P. 58–63.

*Girard 1991 [1980]* — *Girard R.* To Entrap the Wisest: Sacrificial Ambivalence of Venice and Richard III // *Girard R. A Theater of Envy: Shakespeare.* NY & Oxford: Oxford UP, 1991. P. 243–255.

*Gray 2006* — *Gray F.* Designing the Seaside: Architecture, Society and Nature. London: Reaktion Books, 2006.

*Grob 1994* — *Grob Th.* Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit: Ein literarisches Paradigma der Spätavangarde im Kontext der russischen Moderne. Bern: LangVerlag, 1994.

*Gustafson 1986* — *Gustafson R.* Leo Tolstoy: Resident and Stranger: A Study in Fiction and Theology. Princeton: Princeton UP, 1986.

*Hanson 1989* — *Hanson K.* Kto vinovat? Guilt and Rebellion in Zoshchenko's Accounts of Childhood // *Russian Literature and Psychoanalysis / Ed. D. Rancour-Laferriere.* Amsterdam: John Benjamins, 1989. P. 285–302.

*Hemmings 1964* — *Hemmings F. W. J.* Stendhal. A Study of His Novels. Oxford UP: Clarendon, 1964.

*Holland 2000* — *Holland K.* The Fictional Filter: «Krotkaia» and the *Diary of a Writer* // *Dostoevsky Studies. New Series.* 2000. Vol. 4. P. 95–116.

*Holmgren 1993* — *Holmgren B.* Women's Works in Stalin's Time: On Lidiia Chukovskaia and Nadezhda Mandelstam. Bloomington, Indiana: Indiana UP, 1993.

*Holquist 1977* — *Holquist M.* Dostoevsky and the Novel: The Wages of Biography. Princeton NJ: Princeton. UP, 1977.

*Hundred 1960* — *The Hundred Tales. Les Cent Nouvelles Nouvelles / Transl. R. H. Robbins.* NY: Crown Publishers, 1960.

*Iampolski 2005* — *Iampolski M.* L'émergence de l'objet non-existant. Notes sur la poétique de Daniil Harms // *Daniil Harms. Œuvres en prose et en vers / Trad. et annot. par Y. Mignot; préf. de Mikhaïl Iampolski.* Paris: Verdier, 2005. P. 8–44.

*Izmirlieva 2008* — *Izmirlieva V.* All the Names of the Lord: Lists, Mysticism, and Magic. Chicago: Chicago UP, 2008.

*Jackson 1981* — *Jackson R. L.* The Art of Dostoevsky: Deliriums and Nocturnes. Princeton NJ: Princeton UP, 1981.

*Johnson 1986* — *Johnson Barton D.* Sasha Sokolov's *Palisandriia* // *Slavic and East European Journal.* 1986. Vol. 30. № 3. P. 389–403.

*Katz 1984* — *Katz M. R.* Dreams and Unconscious in Nineteenth-Century Russian Fiction. Hanover, New Hampshire: University Press of New England, 1984.

*Kelly 1994* — *Kelly C.* Anna Akhmatova (1889–1966) // *Kelly C. A History of Russian Women's Writing, 1820–1992.* Oxford: Clarendon Press, 1994. P. 207–223.

*Kirilcuk 2002* — *Kirilcuk A.* The Estranging Mirror: The Poetics of Reflection in the Late Poetry of Vladislav Khodasevich // *The Russian Review.* 2002. Vol. 61. № 3. P. 377–390.

*Koehler 1985* — *Koehler L.* Five Minutes Too Late... // *Dostoevsky Studies.* 1985. Vol. 6. P. 113–124.

*Kopper 1987* — *Kopper J.* The Prison in Nabokov's *Priglasenie: A Place to Have the Time of One's Life* // Russian Language Journal. 1987. Vol. 41. № 140. P. 175–186.

*Lenček, Bosker 1998* — *Lenček L., Bosker G.* The Beach. The History of Paradise on Earth. New York: Viking, 1998.

*Lewalski 2006 [1962]* — *Lewalski B.* Biblical Allusion and Allegory in the «Merchant of Venice» // Shakespeare W. The Merchant of Venice / Ed. L. S. Marcus. N.Y.: W. W. Norton & Co, 2006. P. 169–189.

*Livingstone 1978* — *Livingstone A.* Pasternak's Last Poetry // Pasternak: A Collection of Critical Essays / Ed. V. Erlich. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1978. P. 166–175.

*Martinon 1912* — *Martinon Ph.* Les strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance. Paris: Librairie ancienne H. Champion, 1912.

*Matich 1986* — *Matich O.* Sasha Sokolov's *Palisandriia: History and Myth* // Russian Review. 1986. Vol. 45. № 3. P. 415–426.

*Matich 1987* — *Matich O.* What Is To Be Done About Poor Nastya? Literary Prototypes of Nastas'ja Filippovna // Wiener Slawistischer Almanach. 1987. Bd. 19. S. 47–64.

*Maupassant 1974–1979* — *Maupassant G. de.* Contes et Nouvelles. T. I–II / Ed. L. Forestier. Paris: Gallimard, 1974–1979 (Bibliothèque de la Pléiade).

*Melenciuc, Camenev 2008* — *Melenciuc D., Camenev Z.* Semantic change of lexical units and their semantic field // La francopolyphonie: les valeurs de la francophonie / Ed. P. Morel. Chişinău: ULIM, 2008. P. 127–133.

*Meletinsky 1970* — *Meletinsky E.* Die Ehe im Zaubermaerchen // Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest, 1970. T. 19. S. 281–292.

*Meyer 1971* — *Meyer P.* Aksenov and Soviet Prose of the 1950s and 1960s. Ph. D. diss. Princeton University, 1971.

*Miller 1981* — *Miller J. A.* Creativity and the Lyric «I» in the Poetry of V. F. Khodasevich. Ph. D. diss. Ann arbor: The University of Michigan, 1981.

*Minchin 1996* — *Minchin E.* The Performance of Lists and Catalogues in the Homeric Epics // Voice Into Text: Orality and Literacy in Ancient Greece / Ed. I. Worthington. Leiden: E. J. Brill, 1996. P. 3–20.

*Mochizuki 2000* — *Mochizuki T.* The Pendulum is Swinging Insensibly and Disgustingly: Time in «Krotkaia» // Dostoevsky Studies. New Series. 2000. Vol. 4. P. 71–82.

*Mørch 1997* — *Mørch A. J.* Dostoevskii's «Krotkaia»: A Sacrificial Suicide Celebrating Creativity: Essays in Honour of Jostein Børtnes / Eds. K. A. Grims-tad, I. Lunde. Bergen: University of Bergen, 1997. P. 227–236.

*Morson 1981* — *Morson G. S.* The Boundaries of Genre: Dostoevsky's *Diary of a Writer* and the Traditions of Literary Utopia. Austin: University of Texas Press, 1981.

*Morson 1988* — *Morson G. S.* Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials of *War and Peace*. Stanford: Stanford UP, 1988.

*Morson 1993* — *Morson G. S.* Introductory Study: Dostoevsky's Great Experiment // *Fyodor Dostoevsky. A Writer's Diary. Vol. 1: 1873–1876* / Transl. K. Lantz, intr. G. S. Morson. Northwestern UP, 1993. P. 1–117.

*Nabokov 1933* — *Nabokov-Sirine V.* La course du fou / Trad. du russe par D. Roche. Paris: Fayard, 1933.

*Nabokov 1964* — *Nabokov V.* The Defense. New York: G. P. Putnam's Sons, 1964.

*Nilsson 1962* — *Nilsson N. Å.* Cataloguing in Puškin's Epic Poetry // *Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver*. Florence: Sansoni, 1962. P. 499–506.

*O'Connor 1988* — *O'Connor K.* Boris Pasternak's «My Sister — Life»: The Illusion of Narrative. Ann Arbor: Ardis, 1988.

*O'Toole 1982* — *O'Toole L. M.* Structure, Style and Interpretation in the Russian Short Story. New Haven & London: Yale UP, 1982.

*Ostrovskaya 1988* — *Ostrovskaya S. K.* Memoirs of Anna Akhmatova's Years 1944–1950 / Trans. J. Davies. Liverpool: Lincoln Davies & Co, 1988.

*Panova 2009* — *Panova L.* Akhmatova's «Cleopatra»: A Study in Self-Portraiture // *Russian Literature*. 2009. Vol. LXV. № 4. P. 507–538.

*Panova 2011* — *Panova L.* A Literary Lion Hidden in Plain View: Clues to Mikhail Kuzmin's «Aunt Sonya's Sofa» and «A Lecture by Dostoevsky» // *The Many Facets of Mikhail Kuzmin A Miscellany. Кузмин многогранный. Сборник статей и материалов* / Ed. L. Panova, S. Pratt. Bloomington, Indiana: Slavica, 2011. P. 89–139.

*Paperno 1986* — *Paperno I.* Kak sdelan russkii formalizm // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1986. Vol. XXIII. P. 141–150.

*Paperno 1988* — *Paperno I.* Chernyshevskii and the Age of Realism: A Study in the Semiotics of Behavior. Stanford, CA: Stanford UP, 1988.

*Paperno, Grossman 1994* — *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism* / Ed. I. Paperno, J. D. Grossman. Stanford, CA: Stanford UP, 1994.

*Pasternak 1963* — *Pasternak B.* Fifty poems / Transl. by L. Pasternak-Slater. London: Alien & Unwin, 1963.

*Pasternak 1983* — *Pasternak B.* Selected poems / Transl. by J. Stallworthy and P. France. New York: London: W. W. Norton, 1983.

*Piper 2009* — *Piper A.* Dreaming in books: the making of the bibliographic imagination in the Romantic Age. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

*Poe 1950* — *Poe E. A.* [Review of] Nathaniel Hawthorne's *Twice Told Tales* // *Poe E. A. Selected Prose, Poetry, and Eureka* / Ed. and intr. W. H. Auden. NY: Holt, Rhinehart and Winston, 1950. P. 447–455.

*Pomorska 1982* — *Pomorska K.* Tolstoy — Contra Semiosis // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1982. Vol. 25/26. P. 383–390.

*Postoutenko 2002* — *Postoutenko K.* «Я, я, я. Что за дикое слово...»: Vladislav Khodasevich's Deconstruction of the First-Person Personal Pronoun // *Festschrift*

in honour of Arnold McMillin. Victoria, 2002. P. 225–235 (= New Zealand Slavonic Journal. Vol. 36).

*Pratt 1983* — *Pratt S.* Antithesis and Completion: Zabolockij responds to Tjutchev // *Slavic and East European Journal*. 1983. Vol. 27. № 2. P. 211–227.

*Rabeneck 2005* — *Rabeneck L.* Chekhov's Last Moments [1958] / Trans. H. Pitcher // *The Bulletin of the North American Chekhov Society*. 2005. Vol. 13 (1). P. 1–7.

*Reeder 1994* — *Reeder R.* Anna Akhmatova: Poet and Prophet. New York: St. Martin's Press, 1994.

*Riffaterre 1978* — *Riffaterre M.* Semiotics of Poetry. Bloomington & London: Indiana UP, 1978.

*Robert 2001* — *Le Grand Robert de la Langue Française*. T. 1–6. 10-e éd. T. 2. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2001.

*Ronen 1977* — *Ronen O.* A Beam Upon the Axe: Some Antecedents of Osip Mandel'shtam's «Umyvalsja noch'iu na dvore...» // *Slavica Hierosolymitana*. 1977. Vol. 1. P. 158–176.

*Ronen 1983* — *Ronen O.* An Approach to Mandel'stam. Jerusalem: Magnes Press, 1983.

*Seifrid 1987* — *Seifrid T.* Writing Against Matter. On the Language of Andrei Platonov's *Kotlovan* // *Slavic and East European Journal*. 1987. Vol. 31. № 3. P. 370–387.

*Shakespeare 2006* — *Shakespeare W.* The Merchant of Venice / Ed. L. S. Marcus. N.Y.: W. W. Norton & Co, 2006.

*Shapiro 1996a* — *Shapiro G.* *Lolita* Class List // *Cahiers du monde russe: Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants*. 1996. Vol. 37. № 3. P. 317–335.

*Shapiro 1996b* — *Shapiro J. S.* Shakespeare and the Jews. NY: Columbia UP, 1996.

*Shcheglov, Zholkovsky 1987* — *Shcheglov Y., Zholkovsky A.* Poetics of Expressiveness: A Theory and Applications. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1987.

*Shell 1979* — *Shell M.* The Wether and the Ewe: Verbal Usury in The Merchant of Venice // *The Kenyon Review*. 1979. Vol. 1. № 4. P. 65–92.

*Shvabrin 2009* — *Shvabrin S.* [Рец. на кн.] *Izmirlieva V.* All the Names of the Lord: Lists, Mysticism, and Magic. Chicago: Chicago UP, 2008 // *Slavic and East European Journal*. 2009. Vol. 53. № 4. P. 710–711.

*Shvabrin 2011* — *Shvabrin S.* «The Burden of Memory»: Mikhail Kuzmin as Catalogue Poet // *The Many Facets of Mikhail Kuzmin: A Miscellany*. Кузмин многогранный: Сборник статей и материалов / Ed. L. Panova, S. Pratt. Bloomington, Indiana: Slavica, 2011. P. 3–25.

*Steiner 1984* — *Steiner P.* Russian Formalism. A Metapoetics. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

*Stendhal 2007* — *Stendhal*. La Chartreuse de Parme. Édition critique, contenant les notes et additions de Stendhal / Texte annoté par M. Crouzet. Orléans: Paradigme, 2007.

*Suchanek 1985* — *Suchanek L.* «Молча говоря»: Повесть Ф. М. Достоевского «Кроткая» // *Dostoevsky Studies*. 1985. Vol. 6. P. 125–142.

*Thompson 1977* — *Thompson S.* The Folktale. Berkeley: University of California Press, 1977.

*Wachtel 2004* — *Wachtel M.* The Cambridge Introduction to Russian Poetry. Cambridge, Cambridge UP, 2004.

*Wachtel 2010* — *Wachtel M.* Cultural Mythologies of the Silver Age // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2010. Vol. 11. № 2. P. 313–324.

*Wood 1964* — *Wood M.* Stendhal. Ithaca, NY: Cornell UP, 1964.

*Woolf 1956* — *Woolf V.* Orlando. A Biography. NY: Harvest/HBJ, 1956.

*Yoshino 2011* — *Yoshino K.* A Thousand Times More Fair: What Shakespeare's Plays Teach Us About Justice. NY: HarperCollins, 2011.

*Zholkovsky 1987* — *Zholkovsky A.* The Stylistic Roots of *Palisandria* // *Canadian-American Slavic Studies*. 1987. Vol. 21. № 3–4. P. 369–400.

*Zholkovsky 1996* — *Zholkovsky A.* Anna Akhmatova: Scripts, Not Scriptures // *Slavic and East European Journal*. 1996. Vol. 40. № 1. P. 135–141.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ПРОИЗВЕДЕНИЙ\*

- Аарне А. 366  
Авербах И. А. 484  
Аверинцев С. С. 254, 758  
Аврелий Августин 691  
Адмони В. Г. 529, 542, 560, 758  
Азадовский К. М. 24, 780  
Аксаков С. Т. 641  
    «Аленький цветочек» 641  
Аксенов В. П. (Aksenov, Aksyonov)  
    6, 7, 410–437, 461, 476, 477, 503,  
    585–586, 658–661, 723–730, 758,  
    768, 784, 787  
    «Апельсины из Марокко» 434, 437  
    «Вольтерьянцы и вольтерьянки»  
    727  
    «Завтраки 43-го года» 436  
    «Заготовленная бочкотара» 431–  
    432, 436–437, 476, 503, 658–660,  
    724, 725, 727, 730  
    «Звездный билет» 430, 723  
    «Коллеги» 430  
    «Круглые сутки нон-стоп» 724,  
    725  
    «Маленький Кит, лакировщик  
    действительности» 436  
    «Мечта таксиста» 432, 727, 758  
    «Остров Крым» 437, 585–586,  
    654, 660–661, 758  
    «Победа» 6, 410–437, 723–725,  
    730  
    «Стальная птица» 419  
Акутагава Р. 581, 582, 584, 758  
    «Нос» 581  
Алексеев М. П. 322, 758  
Алексеевский М. Д. 704, 712, 713,  
    714, 758  
Алигер М. И. 530, 536, 759  
Алиев Р. М. 776  
Альма-Тадема Л. 738  
Андерсен В. В. 663, 759  
Андерсен Г. Х. 230, 657  
    «Снежная королева» 230

---

\* В указатель введены собственные имена реально существовавших лиц (включая отыменные дериваты — «пушкинский», «гоголевский» и т. д.), а также названия литературных произведений. Заглавия сочинений даются при имени их автора; произведения, не имеющие определенного авторства (фольклорные, анонимные и пр.), введены в общий алфавит; сочинения, написанные в соавторстве (например, Ильфа и Петрова, братьев Стругацких), даются при имени того из соавторов, который идет раньше по алфавиту. Все категории имен учитывались в указателе не только при прямом упоминании, но и в тех случаях, когда данное лицо или сочинение названо косвенным способом или подразумевается. Номера страниц, содержащих такие не-прямые упоминания (например, назван только герой произведения или упомянуто произведение без имени автора), набраны курсивом.

- Андреев Л. Н. 238  
     «Иуда Искариот» 238  
 Андреева М. Ф. 670, 675  
 Андреевский С. А. 34–51  
     «Сказал бы ей... но поневоле...»  
     34–51  
 Андроникова С. Н. 237  
 Аникин А. Е. 238, 759  
 Анненков Ю. П. 528, 559, 759  
 Анненский И. Ф. 52, 55, 57, 195–200,  
     202, 203, 205, 206, 227–228, 229,  
     237, 238, 258, 260–261, 262–263,  
     270, 272–273, 274, 534, 616, 759  
     «Бессонные ночи» 199  
     «Бронзовый поэт» 262  
     «В вагоне» 273  
     «Гармония» 198  
     «Дальними руками» 227–228  
     «Двойник» 197–198  
     «Декорация» 199  
     «Другому» 198, 199  
     «Зимний сон» 198  
     «К портрету» 198  
     «Который?» 198  
     «Лирика часов» 262  
     «Листы» 198  
     «Месяц» 199, 203  
     «На дне» 263  
     «Невозможно» 198  
     «Ноша жизни светла и легка  
     мне...» 263  
     «Петербург» 199  
     «Поэту» 198  
     «Пробуждение» 198  
     «Рабочая корзинка» 198  
     «Сестре» 198  
     «Тоска белого камня» 274  
     «Тоска миража» 199  
     «Три слова» 199  
     «Тринадцать строк» 205  
     «Ты опять со мной»  
     «У гроба» 197  
     «Человек. Сонет» 198
- «Ямбы» 199  
     «Decrescendo» 55, 57  
 Анреп Б. В. 227, 231, 238, 239, 541,  
     778  
 Антокольский П. Г. 76  
     «Идут года — тридцать вось-  
     мой, девятый...» 76  
 Апдайк Дж. 420, 434, 476  
     «Кентавр» 434, 476  
 Аполлоний Родосский 662  
 Апресян Ю. Д. 674, 684, 759  
 Апулей 458  
     «Метаморфозы, или Золотой  
     осел» 458, 476  
 Апухтин А. Н. 34, 41, 42, 49, 213  
     «Год в монастыре (Отрывки из  
     дневника)» 213  
     «Отъезд» («Осенний ветер так  
     уныло...») 34, 41, 42, 49  
     «Приезд» («Осенний дождь вол-  
     ною грязной...») 34, 41, 42, 49  
 Ардов Б. В. 548  
 Ардов В. Е. 670, 759  
 Ардов М. В. 545, 546, 759  
 Аренс С. И. 541  
 Архипова А. С. 704, 712, 714, 759  
 Арьев А. Ю. 7, 24, 272  
 Асеев Н. Н. 59, 621, 625  
 Астапов В. 560, 759  
 Ахмадулина Б. А. 430, 622, 726  
     «Описание обеда» 726  
 Ахматова (Горенко) А. А. (Akhmatova  
     A.) 5, 6, 7, 73, 165, 217–241,  
     250, 287, 378–379, 384, 456, 474,  
     505, 506, 527–562, 566, 616,  
     621–622, 758, 759, 760, 761, 762,  
     763, 764, 765, 766, 767, 768, 769,  
     770, 771, 772, 773, 774, 775, 776,  
     777, 778, 781, 782, 783, 784, 785,  
     786, 788, 789, 790  
     «А человек, который для  
     меня...» 547–548  
     «Борис Пастернак» 456, 474



- «В то время я гостила на земле...» 241  
 «В Царском Селе. 2» («А там мой мраморный двойник...») 557  
 «Вижу выцветший флаг над таможенной...» 237  
 «Всем обещаньям вопреки...» 227, 238  
 «Высокомерьем дух твой помрачен...» 227, 238  
 «Есть в близости людей заветная черта...» 73, 165  
 «Кое-как удалось разучиться...» 227, 238  
 «Меня, как реку...» 227, 231, 238  
 «Молитва» («Дай мне горькие годы недуга...») 222  
 «Муза ушла по дороге...» 241  
 «Музе» 241  
 «Нас четверо. *Комаровские наброски*» 621–622  
 «О, как присто дыхание гвоздики...» 551  
 «О тебе вспоминаю я редко...» 506  
 «Особенных претензий не имею...» 552  
 «Песня последней встречи» 217–218, 223, 235, 456,  
 «Поэма без героя» 542, 547  
 «Прав, что не взял меня с собой...» 227–231, 237  
 «Просыпаться на рассвете...» 231, 766  
 «Реквием» 554–555, 561, 767  
 «Сегодня мне письма не принесли...» 222  
 «Сердце бьется ровно, мерно...» 378–379, 783  
 «Смятение» 224–226  
 «Ты мог бы мне сниться и реже...» 505  
 «Я пришла к поэту в гости...» 237, 287
- «Я улыбаться перестала...» 238  
 «Nox. Статуя “Ночь” в Летнем Саду» 557  
 Ашимбаева Н. Т. 759  
 Бабель И. Э. 6, 255, 326, 332, 384, 387, 406, 407, 410, 411, 429, 436–437, 759, 766  
 «Гюи де Мопассан» 384, 407, 410, 436–437  
 «Справка» 255, 387, 407, 410, 436  
 Бабилов К. И. 36  
 «Захолустье» 36  
 Багно Вс. Е. 781  
 Багрицкий Э. Г. 71  
 «Дерибасовская ночью» 77  
 «Песня о разлуке» 71  
 Баевский В. С. 774  
 Байбурин А. К. 365, 366, 759, 781  
 Байрон Дж. Г. (Byron G. G.) 270, 453, 613  
 Бальзак О. де (Balzac H. de) 318, 322, 324, 345, 406, 455, 525, 771  
 «Гобсек» 318  
 «Евгения Гранде» 322, 324  
 «Серафита» 525  
 «Шагренева кожа» 318  
 Бальмонт К. Д. 35–51, 71, 101  
 «Воскресенье» 71  
 «Ночные цветы» 101  
 «Световит» 35–51, 54  
 «Уйти туда» 35–51  
 Банделло М. 409  
 Баранович М. К. 141  
 Баратынский (Боратынский) Е. А. 34, 257, 274, 615, 616, 752, 775  
 «Мою звезду я знаю, знаю...» 34, 38, 40, 43, 46, 49  
 Барнс К. (Barnes K.) 77, 142, 760, 784  
 Бартон Джонсон Д. (Barton Johnson D.) 474–475, 786  
 Басалаев И. М. 558, 760  
 Батеньков Г. С. 28

- Батюшков К. Н. 183, 475
- Бах И. С. 89, 413, 415, 417, 420, 428, 430, 431
- Безродный М. В. 24, 70, 72, 90, 115, 124, 140, 163, 182, 200, 201, 254, 272, 451, 662, 663, 712, 713, 760
- Безыменский А. И. 76, 624  
«О шапке» 76
- Бекетова Е. Г. 777
- Беккет С. 455, 457, 477, 480, 481, 582–583, 645, 646, 665  
«В ожидании Годо» 455  
«Comment c'est» 582–583
- Белов С. В. 764
- Белуосов А. Ф. 771
- Белый А. (Бугаев Б. Н.) 35–51, 102, 183, 203–204, 230, 547  
«В полях» 203–204  
«Полевой пророк» 204  
«Разлука» 102  
«Эпитафия» («В предсмертном холоде застыло...») 35–51
- Бельчиков Н. Ф. 781
- Бень Е. М. 780
- Берберова Н. Н. 195, 434, 780
- Берджесс Э. 500–501, 503, 507  
«Механический апельсин» 500–501, 503, 507
- Берлин И. 238, 534–535, 537, 558, 760
- Берн Э. 296, 760
- Бернар С. 237
- Бернштейн С. И. 778
- Бетеа Д. 765
- Бетховен Л. ван 500, 501
- Бирс А. 452  
«Случай на мосту через Совиный ручей» 452
- Битов А. Г. 669, 670, 671, 674, 760
- Благой Д. Д. 297, 760, 781
- Блок А. А. 7, 19, 21–24, 26, 28–29, 30, 32, 33, 35, 51, 55, 57, 58, 72, 76, 101, 102, 116, 124, 142, 193, 194, 201, 203, 204, 205, 218, 219, 230, 235, 236, 237, 239, 250, 371, 381, 382, 462, 475, 479, 540, 541, 567, 616, 760, 772, 777  
«Бежим, бежим, дитя свободы...» 35–51  
«Болотистым, пустынным лугом...» 57  
«В северном море» 567  
«Вечереющий день, догорающий...» 203  
«Все тихо на светлом лице...» 101  
«Готов ли ты на путь далекий...» 35–51  
«Двенадцать» 21–24, 28–29, 30, 32, 58, 777  
«Девушка пела в церковном хоре...» 30, 475  
«Дитя! Твоим прозрачным словом...» 35–51  
«За краткий сон, что нынче снится...» 35–51  
«Зинаиде Николаевне» 22  
«Из ничего — фонтаном синим...» 35–51  
«Интеллигенция и революция» 22  
«Испугом схвачена, влекома...» 57  
«Когда-то долгие печали...» 35–51  
«Митинг» 51, 55  
«На железной дороге» 19  
«Незнакомка» [драма] 71–72  
«Незнакомка» («По вечерам над ресторанами...») 237, 371, 381, 479  
«Новая Америка» 203, 204  
«Ночная фиалка» 102, 116  
«Ночь — как века, и томный трепет...» 57  
«Петербургские сумерки снежные...» 204  
«Пляски осенние» 204–205

- «Под ветром холодные плечи...» 72  
«Поздней осенью из гавани...» 26  
«Превратила все в шутку сначала...» 203  
«Русь» 239  
«Снег да снег» 76  
«Стою у власти, душой одинок...» 101  
«Так было» («Жизнь была стремлением...») 72  
«Теряет берег очертанья...» 35–51  
«31 декабря 1900 года» («И ты, мой юный, мой печальный...») 35–51  
«Унижение» 193  
«Servus — Reginae» («Не призывай. И без призыва...») 35–51  
Блокина А. А. 163–165, 776  
Боборыкин П. Д. 455  
Бобров С. С. 686  
«Торжественный день столетия от основания града св. Петра» 686  
Богданова-Бельская П. О. 240  
Богомоллов Н. А. 24, 56, 182, 200, 201, 241, 760, 767, 780  
Бодэ В. Н. 704  
Бодлер Ш. 250  
Боккаччо Дж. 404, 409, 760  
«Декамерон» 404, 409, 760  
Бонди С. М. 163, 164, 760  
Борисов С. 184, 760  
Боровикова М. В. 273, 760  
Бородицкая М. Я. 5, 276–298, 760  
«Кормящая» 290, 296  
«Три ключа» («Юный слесарь большеглазый...») 276–298  
Борхес Х. Л. 725  
Ботвинник Н. М. 765  
Брак Ж. 62  
Брамс И. 78  
Браунинг Э. 477  
Браччолини П. 409  
Брежнев Л. И. 464, 469, 473, 474, 476, 480, 482, 483, 705  
Брик Л. Ю. 560  
Бродский И. А. 235, 258, 261, 278, 296, 477, 592, 663, 730, 753–755, 762, 770, 776  
«Большая элегия Джону Донну» 663  
«Дебют» 278  
«Натюрморт» 258  
Бройтман С. Н. 66, 70, 77, 91, 761  
Брокгауз Ф. А. 323, 761  
Брэдли Р. 6, 116, 448–449, 452, 493, 499–500, 506, 525, 761  
«Будет ласковый дождь» 116  
«И грянул гром» («A Sound of Thunder») 448–449, 452, 525, 761  
«451° по Фаренгейту» 499–500, 504  
Брюгелль Ф. 23, 29, 761  
Брюсов В. Я. 34, 89, 102, 103, 203, 253, 601, 663  
«Ночные цветы» 102  
«К самому себе» 203  
«Я имени тебе не знаю...» 34, 38, 39, 46, 47, 50  
Буайе П. (Boyer P.) 326, 345, 784  
Буало Н. 613  
«Налой» 613  
Бугаева К. Н. 547  
Будыко М. И. 559, 761  
Булгаков М. А. 147, 420, 429, 435, 458, 512, 523, 526, 597–599, 607, 633, 665, 764  
«Мастер и Маргарита» 147, 429, 435, 476, 506–507, 512, 523, 525, 526, 597–599, 607, 633,  
«Собачье сердце» 429, 458, 512  
Булгакова О. 235, 761  
Бунин И. А. 71

- «Без меня»> 116  
 «Крест в долине при дороге...» 71  
 «На пути из Назарета» 71  
 Буренина О. 216, 761  
 Бухштаб Б. Я. 775, 779  
 Буше Ф. 740  
 Быков Д. Л. 24, 30, 56, 111, 112, 115, 152, 185, 526, 584, 661, 727, 761  
 Быстров С. Н. 194  
 Бялый Г. А. 781  
 Вагинов К. К. (Vaginov K.) 651–652, 784  
 «Бамбочада» 665  
 «Гарпагонада» 665  
 «Козлиная песнь» 651–652  
 Вайскопф М. Я. 686, 761  
 Вальтер А. Я. 375–380  
 Ванеева Е. И. 765  
 Варженевская Е. А. 102  
 Василевский А. В. 7  
 Василенко С. В. 771  
 Веласкес Д. 734, 735  
 Венцова Т. 475  
 Вергилий (Виргилий; Публий Вергилий Марон) 187, 191, 200, 596–597, 613, 616, 619, 620, 662, 663, 764  
 Вересаев В. В. 139, 283  
 Верлен П. 481  
 Вертинский А. Н. 57  
 «Маленькая балерина» 57  
 Верхейл К. 537, 561, 761  
 Вечеслова Т. М. 237  
 Видгоф Л. М. 248, 250, 254, 761  
 Видре Е. М. 773  
 Виже Э. (Vigée E.) 56  
 Вийон Ф. 601–603, 604, 633, 639, 663, 759  
 «Баллада о дамах былых времен» 601–603, 759  
 Виленкин В. Я. 531, 533, 536, 559, 758, 761, 762, 763, 767, 768, 769, 771, 775, 776, 777, 782  
 Вильтер Н. 409  
 Виноград (Дороднова) Е. А. 77, 89, 764  
 Виноградов В. В. 182, 761  
 Вишневский Вс. В. 29  
 «Оптимистическая трагедия» 29  
 Вишневский К. Д. 56, 761  
 Вознесенский А. А.  
 «Нас много. Нас может быть четверо...» 622  
 Войтехович Р. С. 272  
 Волгин И. Л. 585, 586  
 Волков С. М. 235, 762  
 Волкова М. А. 239  
 Волконский М. Н. 185  
 Волчек Д. Б. 201, 780  
 Вольпе Ц. С. 382, 762  
 Вордсворт У. 614, 664  
 Воронович В. Н. 777  
 Вроон Р. 781  
 Вульф В. (Woolf V.) 460–461, 477, 790  
 «Орландо: Биография» 460–461, 477, 790  
 Высотская О. Н. 548  
 Высоцкий В. С. 654–658, 661  
 «Поездка в город» 654–656  
 Вяземский П. А. 36, 37, 57, 169, 183  
 «Когда? Когда?..» 57  
 «17 сентября 1850 г.» 36  
 «Спасителя рождением...» 183  
 «Того-сего» 183  
 «Цветы» 169  
 Гайдар (Голиков) А. П. 462  
 «Судьба барабанщика» 462  
 Гандлевский С. М. 296  
 Гаршин В. Г. 239, 240, 529, 534, 547–548, 549, 560  
 Гаршин В. М. 455  
 Гаспаров М. Л. 71, 72, 77, 91, 112, 140, 254, 562, 572, 762, 771, 775, 782, 784

- Гастафсон Р. (Gustafson R.) 363–364, 786
- Гастев А. К. 26  
«Я люблю...» 26
- Гауф В. 706  
«Карлик Нос» 706–707
- Гейне Г. 213, 284, 287, 711  
«Царь Рампсениг» 284, 287
- Генделев М. С. 726
- Гераклит Эфесский 140, 142, 143, 216
- Герасимов М. П. 26  
«В кровь зацелован топкой жаркой...»
- Герасимова А. Г. 216, 762
- Геррик Р. 290  
«Вьюнок» 290–291  
«Юбка Джулии» 291
- Герцен А. И. 318  
«Кто виноват?» 318
- Гершензон М. О. 456, 511, 762
- Герштейн Э. Г. 241, 533, 538, 539, 544, 561, 762
- Гесиод 603  
«Теогония» 603
- Гете И.-В. 141, 270, 293, 307, 317  
«Страдания молодого Вертера» 148–149, 317  
«Фауст» 141, 307, 315, 317, 707, 732, 769
- Гильденбрандт-Арбенина О. Н. 221, 234, 240, 241, 763
- Гинзбург Е. С. 6, 363, 370, 375–381, 383, 385  
«Крутой маршрут» 363, 370, 375–381, 383,
- Гинзбург Л. Я. 220, 256, 257, 258, 260–261, 269, 272–273, 561, 562, 763
- Гиппиус З. Н. 22, 57, 101, 560, 566, 763  
«А. Блоку» 22  
«Ты не один в своей печали...» 57  
«Цветы ночи» 101
- Гитович Н. И. 769
- Гитович С. С. 552, 763
- Гладкий А. В. 583, 584
- Глебова-Судейкина О. А. 232, 237, 239–240, 532
- Глезеров С. Е. 25, 763
- Глинка М. И. 711
- Глинка Ф. Н. 76, 601  
«Москва» 76
- Гнедич П. П. 185, 763
- Гоголь Н. В. 6, 151, 167, 196, 212, 318, 322, 427, 455, 456, 462, 463, 475, 476, 477, 480, 484, 489, 490, 503, 505, 510, 513, 555, 561, 573, 581, 582, 584, 593–597, 600, 633, 662, 765, 778, 779  
«Выбранные места из переписки с друзьями» 462, 510, 513  
«Мертвые души» 167, 212–213, 455, 456, 480, 561, 593–596, 633,  
«Невский проспект» 505, 510, 600  
«Нос» 455, 490, 581  
«Ревизор» 151, 707  
«Страшная месть» 503, 662  
«Тарас Бульба» 322, 456, 462, 478, 593–595, 597  
«Шинель» 212, 318, 427, 484, 570, 572–577, 580, 582, 584
- Годвард Дж. У. 738
- Гозенпуд А. А. 536, 763
- Гойя Ф. 475
- Гомер (Homer) 7, 142, 143, 275, 462, 469, 586–588, 591, 593, 594, 595, 597, 604, 605–606, 620, 627, 633, 635, 642–643, 644, 661, 662, 663, 760, 785, 787  
«Илиада» 586–588, 590, 591, 605–606, 642–643, 662, 663, 664–665, 707  
«Одиссея» 138–139, 142, 197, 462
- Гоморев А. К. 24, 28, 29, 777
- Гончаров И. А. 194, 202, 504

- «Обломов» 194, 202
- Горалик Л. (Горалик Ю. Б.) 571, 583, 584
- Гораций (Квинт Гораций Флакк) 248–249, 252, 286, 620
- Горный С. (Оцуп А. А.) 665, 763
- Горький М. (Пешков А. М.) 120, 475, 476, 513, 670, 671, 675, 709, 766  
«Жизнь Клина Самгина» 475  
«Мать» 709
- Готорн Н. (Hawthorne N.) 6, 441–446, 449–453, 788  
«Гибель мистера Хиггинботтама» («Mr. Higginbotham's Catastrophe») 441–446, 448, 449, 451–453  
«Маскарад у генерала Гоу» («Howe's Masquerade») 444–445, 446, 449–453  
«Опыт доктора Гейдеггера» («Источник юности»; «Dr. Heidegger's Experiment») 444, 446, 449, 451–452
- Гофман В. В. 55  
«Летний бал» («Был тихий вечер, вечер бала...») 55
- Гофман Э.-Т.-А. 477  
«Приключение в ночь под Новый год» 477
- Грацини-Ласка Ф. 409
- Гребенка Е. П. 456  
«Молода еще я девица была...» 456
- Грей Ф. (Gray F.) 565, 566, 763, 786
- Грибоедов А. С. 169, 475, 476, 553  
«Молодые супруги» 169
- Григорьев В. П. 774, 780
- Гринцер П. А. 776
- Гройс Б. 384, 475, 477, 763
- Гроссман Л. П. 326, 345, 758, 763
- Грушко Н. В. 57
- Гвардати Т. (Мазуччо Гвардато) 404, 409, 771
- Губайловский В. А. 7
- Гуковская З. В. 762
- Гумилев Л. Н. 156, 538, 543, 548, 554, 561, 777
- Гумилев Н. С. 29, 55, 220, 239, 240, 250, 532, 535, 539, 540, 541, 548
- Гэри Ф. 691
- Гюго В. 56, 301, 318  
«Отверженные» 318  
«Последний день приговоренного к смертной казни» 301, 318
- да Понте Л. 603, 612, 711
- Давыдов З. Д. 7
- Давыдов С. 725
- Дали С. 457
- Даль В. И. 183, 672, 779
- Данилин Ю. И. 409, 763, 772
- Даниэль Ю. М. 412
- Данте Алигьери (Dante) 119, 199, 250, 254, 392, 528, 586, 595–597, 598, 604, 607, 614–615, 619–620, 621, 622, 625, 662, 663, 760, 773, 785  
«Божественная комедия» («Ад») 595–597, 619–620, 785
- Дарузес Н. Л. 398, 772
- Дейнека А. А. 735
- Делла-Вос-Кардовская О. Л. 239
- Дельвиг А. А. 183, 614  
«К Шульгину» 183
- Демидова А. С. 237
- Державин В. 712
- Державин Г. Р. 72, 124, 176, 195, 205, 212, 216, 259, 266–267, 272, 455, 615, 618, 619, 664, 686  
«Бог» 205, 249, 686  
«Храповицкому» 72
- Дёринг-Смирнова И. Р. 124, 763
- Дефо Д. 636–637  
«Робинзон Крузо» 636–637, 661
- Дживилегов А. К. 771
- Джованьоли Р. 462  
«Спартак» 462

- Джойс Дж. 455  
    «Улисс» 455  
Дзядко Ф. В. 8  
Диор К. (Dior Ch.) 411, 413, 430, 431  
Дитрих М. 223  
Дмитренко А. Л. 763  
Дмитриев И. И. 76  
    «Причудница» 76  
Дмитриев Л. А. 777  
Добрицын А. А. 56  
Добродомов И. Г. 613, 663, 764  
Добролюбов Н. А. 475  
Довлатов С. Д. 411, 723, 764  
Долинин А. А. (Dolinin A.) 55, 451, 647, 764, 780  
Долинский М. З. 768  
Донн Дж. 753  
Доронченков И. А. 56  
Достоевская (Исаева) М. Д. 317  
Достоевская (Сниткина) А. Г. 313, 315–316, 764  
Достоевский Ф. М. (Dostoevsky, Dostoyevsky) 6, 36, 45, 47, 49, 194, 196, 301–325, 369, 455, 477, 489, 508–513, 546, 550, 551, 555, 561, 562, 564, 566, 575, 691, 724, 758, 763–764, 769, 770, 772, 775, 779, 785, 786, 787, 788, 790  
    «Белые ночи» 691  
    «Бесы» 311, 455, 456, 511, 512  
    «Братья Карамазовы» 311, 492, 511, 513  
    «Двойник» 477  
    «Жид Янкель» 322  
    «Игрок» 315  
    «Идиот» 381, 382, 476, 787  
    «Записки из мертвого дома» 314–315  
    «Записки из подполья» 194, 307, 492  
    «Крокодил» 36  
    «Кроткая» 6, 301–325, 550, 764, 772, 775, 779, 785, 786, 790  
    «Подросток» 313  
    «Преступление и наказание» 307, 311, 313–314, 315, 434, 504, 510  
    «Село Степанчиково и его обитатели» 311, 508–510, 555, 561, 562, 570, 572–577, 580  
    «Униженные и оскорбленные» 455  
Дрожжин С. Д. 57  
    «Весеннее царство» 57  
Дувакин В. Д. 240, 764  
Дузе Э. 219, 237  
Дюма А. (отец) 383, 462  
Дюма А. (сын) 371  
    «Дама с камелиями» 371  
Дягилев С. П. 566  
Евгеньева А. П. 778  
Евтушенко Е. А. 411, 420, 430, 456, 622, 656–657, 660, 661  
    «Северная надбавка» 656–657  
    «Ты спрашивала шепотом...» 456  
Егерман Э. 773  
Елизаренкова Т. Я. 365, 366, 764  
Елизарова М. Е. 778  
Емельянов В. В. 143  
Есенин С. А. 77, 250, 259, 260, 282, 455, 456, 475, 476, 624  
    «Весна» 77  
    «Москва кабацкая» 456  
    «Отговорила роща золотая...» 259  
    «1 Мая» («Есть музыка, стихи и танцы...») 35–51  
    «Письмо к женщине» 260, 475  
    «Я спросил сегодня у менялы...» 282  
Есипов (Вогман) В. М. 728, 758  
Ефрем Сирин 164  
Ефремов О. Н. 709  
Ефрон И. А. 323, 761  
Жарова В. Ю. 661  
Жданов В. А. 362, 363, 365, 764

- Жданов Л. 452, 761  
 Железнова П. М. 240  
 Жемчужников А. М. 184  
 Живаго Е. В. 674, 675  
 Жук А. А. 777  
 Жуковский В. А. 32, 33, 35, 44, 56,  
 139, 169, 183, 269, 640, 664  
 «Алина и Альсим» 35, 37, 43,  
 44, 48, 49, 50, 56, 640  
 «К Батюшкову» 183  
 «Суд Божий над епископом» 169  
 Журавлев Д. Н. 558, 767  
 Заболоцкий Н. А. (Zabolockij N.) 74,  
 76, 204, 270, 504, 616, 679, 689,  
 785, 789  
 «Гроза» 689  
 «Меркнут знаки Зодиака...» 74  
 «Облетают последние маки...» 204  
 «Разве ты объяснишь мне — от-  
 куда...» 204  
 «Цирк» 76  
 «Я не ищу гармонии в приро-  
 де...» 504  
 Завадский Ю. А. 124  
 Зайонц Л. О. 775  
 Замятин Е. И. 487, 493, 495, 506, 512  
 «Мы» 493, 495, 512  
 Заходер Б. В. 747  
 Зенкевич М. А. 296, 782  
 Зенкин С. Н. 406  
 Зернова Р. А. 530, 767  
 Зощенко В. В. 381  
 Зощенко М. М. (Zoshchenko M.) 6,  
 363, 370–375, 379, 380, 381–382,  
 385, 479, 532, 554, 560, 665, 701,  
 708–709, 762, 765, 766, 768, 783,  
 786  
 «Аристократка» 381  
 «Голубая книга» 708–709  
 «Дама с цветами» 363, 370–375,  
 379, 381–383  
 «Летняя передышка» 560  
 «Перед восходом солнца» 375  
 «Рогулька» 382  
 Зыкова Л. А. 775  
 Иванов Вс. В. 110, 490  
 «Бронепоезд 14–69» 490  
 Иванов Вяч. Вс. 142, 356, 365, 368,  
 529, 531, 540, 768  
 Иванов Вяч. И. 456  
 Иванов Г. В. 71, 258, 261, 533, 540, 541  
 «Вновь, с тобою рядом ле-  
 жа...» 71  
 «Кофейник, сахарница, блю-  
 ца...» 258  
 Иванова Н. Б. 728  
 Ивановский И. 547, 768  
 Иванчин-Писарев Н. Д. 57  
 «Тебя забыть!...» 57  
 «Индийская песня» 57  
 Ивинская О. В. 111, 118, 123, 142, 152  
 Ильина Н. И. 537, 538, 768  
 Ильф (Файнзильберг) И. А. 6, 157,  
 419, 420, 432, 435, 456, 461, 463,  
 465, 482, 487–513, 515–517, 519,  
 522, 526, 600, 607, 628–632,  
 644–645, 649–650, 661, 664, 670,  
 684–685, 759, 768, 770, 783  
 «Двенадцать стульев» 234, 429,  
 432, 435, 454, 461, 463, 476, 526,  
 571, 572–577, 600, 607, 638–630,  
 644–645, 649–650, 664, 665, 674,  
 684, 690, 783  
 «Здесь нагружают корабль» 631  
 «Золотой теленок» 6, 157, 429,  
 454, 461, 463, 468, 478–479, 482,  
 487–513, 515–517, 519, 569–583,  
 600, 664, 684–685, 768, 783  
 «Их бин с головы до ног» 491,  
 670  
 «Как создавался Робинзон» 491  
 Ионов И. И. 27  
 «Красный кормчий (Владимиру  
 Ильичу Ленину)» 27



- Ирвинг В. 445–446, 453, 525  
    «Рип ван Винкль» 445–446, 525
- Иртеньев И. М. 297  
    «Баллада о гордом рыцаре» 297
- Искандер Ф. А. 6, 420, 430, 433, 436,  
    438–453, 461, 468, 475, 525,  
    766, 768  
    «Летним днем» 433, 436  
    «Сандро из Чегема» («Пиры  
    Валтасара») 6, 438–453, 468,  
    475, 525, 768
- Кабаков А. А. 723, 730, 768
- Каверин В. А. 456, 462, 476  
    «Два капитана» 456, 462, 476
- Казакевич Э. Г. 540  
    «Сердце друга» 540
- Калашникова Е. Д. 451–452
- Калугин О. Д. 241, 768
- Кальдерон П. де ла Барка 453, 494  
    «Жизнь есть сон» 494
- Камознс Л. 614–615
- Капинос Е. В. 90, 115, 140, 163, 254,  
    255, 661, 768
- Капп Э. 723
- Карамзин Н. М. 269, 371, 381, 382, 475  
    «Бедная Лиза» 371, 373, 381, 382
- Карузо Э. 475
- Кастро Ф. 712
- Катаев В. П. 475, 665, 768
- Катанян В. А. 560, 759, 769
- Катенин П. А. 32, 33, 54, 56  
    «Певец Усад» 33, 54, 56
- Катков М. Н. 314
- Катулл (Гай Валерий Катулл) 269,  
    618–619, 664, 736–737
- Кафка Ф. 490, 512  
    «Процесс» 490, 512
- Кац Б. А. 55, 70, 91, 141, 142, 163, 769
- Кацис Л. Ф. 560, 769
- Каченовский М. Т. 601
- Квятковская М. З. 687
- Келли К. (Kelly С.) 237, 560, 561, 786
- Кириллов В. Т. 25–26  
    «Матросам» 25–26
- Кириллова И. А. 324, 769
- Клюев Н. А. 13, 26, 27–28, 247, 250,  
    546  
    «Воздушный корабль» 27–28  
    «Матрос» 26  
    «Поселиться в лесной избуш-  
    ке...» 247
- Книппер-Чехова О. Л. 669, 670,  
    674–675, 769
- Князев В. В. 36–51  
    «В альбом С. Ю. Витте» 36–51
- Кобринский А. А. 8, 475, 722, 767, 774
- Коваленко С. А. 559, 560, 759, 762,  
    769, 773, 778, 789
- Ковнацкая Л. Г. 56
- Коган П. Д. 437  
    «Бригантина» 437
- Козлов А. С. 724
- Козловская Г. Л. 536, 769
- Козырева М. Г. 777
- Кольридж С. Т. 55  
    «Поэма о старом моряке» 55
- Комар В. А. (Komar V.) 462, 786
- Конан Дойл А. 607  
    «Шесть Наполеонов» 607
- Кондрагович А. И. 537, 769
- Копелев Л. З. 141, 369
- Коптяева А. Д. 671
- Коржавин Н. М. 676–678, 683, 769  
    «Легкость» 676–678
- Коркина Е. Б. 780
- Корнеев Ю. Б. 635
- Корнель П. 687  
    «Стансы к Маркизе» 687
- Корнилов Б. П. 76
- Королева Н. В. 560, 769
- Короленко В. Г. 257, 769
- Котова М. А. 8
- Кралин М. М. 759, 760, 761, 763,  
    773, 783
- Крейдлин Г. Е. 235, 237, 769

- Кристи А. 607  
 «Десять негрятят» 607
- Крылов И. А. 76, 169–170, 182–183, 756  
 «Бритвы» 169  
 «Ворона и лисица» 169–170, 171, 183  
 «Демьянова уха» 76  
 «Листы и корни» 169  
 «Маргышка и очки» 169
- Кузмин М. А. 7, 220, 232, 234, 237, 241, 258, 273, 274, 279, 284, 286, 540, 541, 546, 563–568, 610–612, 616, 634, 648–649, 651, 661, 662, 664, 760, 769, 772, 773, 774, 783, 788  
 «“А это — хулиганская”, — ска- зала...» 648–649  
 «Александрийские песни» 279  
 «Высокое искусство» 564, 772  
 «Добрые чувства побеждают время и пространство...» 258  
 «История рыцаря д’Алессио» 280  
 «Картонный домик» 258  
 «Купанье» 568  
 «Кушетка теги Сони» 564  
 «Лекция Достоевского» 564  
 «Мои предки» 610–612  
 «Набег на Барсуковку» 564  
 «Охотничий завтрак» 564  
 «Поездка» 568  
 «Портрет с последствиями» 564, 774  
 «Прогулки, которых не было» 564, 774  
 «Решение Анны Мейер» 564  
 «Снежное озеро» 564  
 «Фузий в блюдецке» 258, 274  
 «Шелковый дождь» 563–568, 769
- Кузнецов С. А. 761
- Куняев С. Ю. 430
- Куприн А. И. 462, 671  
 «Поединок» 462
- Курдюмов А. см. Лурье Я. С.
- Куросава А. 437
- Кушнер А. С. 5, 6, 163, 256–275, 615–616, 617, 662, 767, 770  
 «Бессмертие — это когда за сто- лом разговор...» 257  
 «Ваза» 259  
 «Готовальня» 259  
 «Графин» 259  
 «Какая разница...» 272  
 «Мне приснилось, что все мы сидим за столом...» 617–618  
 «Мы останавливали с то- бой...» 662  
 «Наши поэты» 615–616  
 «Ночной парад» 274  
 «Пластинка» 259  
 «Сахарница» 5, 6, 256–275, 767  
 «Солонка» 259, 266–272  
 «Стакан» 259  
 «Старик» 265  
 «Там, где весна...» 263  
 «У Мандельштама черепаха-ли- ра...» 275  
 «Фотография» 259  
 «Эти бешеные страсти...» 273  
 «Я думаю, когда Гомер пи- сал...» 275
- Кьеркегор С. 756
- Кэрролл Л. 567–568  
 «Охота на Снарка» («The Hunt- ing of the Snark») 567–568
- Лавров А. В. 234, 763, 767, 781
- Лагин Л. И. 6, 523–524, 526, 770  
 «Старик Хоттабыч» 523–524, 526, 770
- Латманизов М. В. 539, 770
- Лафонтен Ж. де. 183  
 «Le Corbeau et le Renard» 183
- Лебедев А. В. 763
- Левин Б. 685  
 «Ревматизм» 685

- Левин Ю. Д. 324, 770  
Левин Ю. И. 254, 770  
Левинг Ю. 766, 780  
Левинтон Г. А. 296, 357, 365, 366, 675, 759, 770, 781  
Лейбин В. М. 780  
Лекманов О. А. 8, 90, 115, 117, 119–120, 123, 124, 140, 254, 767, 774, 776  
Ленин (Ульянов) В. И. 27, 28, 476, 483, 492, 494, 519, 526, 685–686, 708, 709  
Леонардо да Винчи 739  
Леонов Л. М. 761  
Лермонтов М. Ю. 33, 34, 64, 71, 75, 76, 116, 250, 254, 255, 258, 259, 318, 615, 617, 618, 711, 768  
«Благодарность» 254, 255  
«Ветка Палестины» 258  
«Выхожу один я на дорогу...» 259  
«Из Гете» («Горные вершины...») 116  
«Кинжал» 258  
«Любовь мертвеца» 34, 37, 38, 42, 43, 44, 46, 49, 51  
«Маскарад» 318  
«Мцыри» 75  
«На севере диком стоит одиноко...» 71, 711  
«Сон» 503  
«Тамань» 371  
«Тамбовская казначейша» 76  
Лесажа А. Р. 317  
«Жиль Блаз» 317  
Лесков Н. С. 297, 324, 365  
«Железная воля» 324  
«Печерские антики» 297  
«Человек на часах» 365  
Лессинг Г. Э. 587  
Леттерман Д. 408  
Ли Ю 297  
«Ковер для телесных молитв» 297  
Ливингстоун Э. (Livingstone A.) 141, 787  
Лимонов (Савенко) Э. В. 433, 457, 463, 465, 477, 483, 727, 736, 766, 770  
«Мы – национальный герой» 457, 770  
«Подросток Савенко» 433, 770  
«Это я — Эдичка» 457, 770  
«Я в мыслях подержу другого человека...» 736, 766  
Линецкий В. 584, 771  
Липовецкий М. Н. 665, 771  
Лисицкий Л. М. 229  
Лихачев Д. С. 763, 777  
Лобачевский Н. И. 753  
Лозинский М. Л. 597  
Ломоносов М. В. 28, 201, 259, 480  
«Вечернее размышление о Божиим величестве...» 28, 480  
«Письмо о пользе стекла...» 201  
«Стихи, сочиненные на дороге в Петергоф...» 259  
Лопе де Вега Ф. 455  
Лопухина Е. Ф. 233  
Лотман Ю. М. 163, 722, 760, 770, 771  
Лоузи Дж. (Lozey J.) 605  
Лукач Г. 345, 771  
Лукницкий П. Н. 232, 240, 531, 541, 542, 546, 561, 771  
Лурье А. С. 238, 532  
Лурье Е. В. 85, 91  
Лурье М. Л. 184, 185, 771  
Лурье Я. С. (Курдюмов А.) 519, 765  
Льдов К. Н. 33, 38, 40, 41, 43, 45, 47, 50  
«Кармелитка» 33, 38, 40, 41, 43, 45, 47, 50  
Любимов Н. М. 760, 776  
Любимова А. В. 529, 536, 552, 771  
Лядов А. К. 688  
Лямина Е. Э. 140, 774

- Маазель Л. 605  
 Мазель Л. А. 690  
 Мазур Н. Н. 8, 56  
 Майков А. Н. 57  
     «Поэзия – венец познания...» 57  
 Мак М. 283  
 Макаров А. С. 585  
 Маковский С. К. 540  
 Максимов Д. Е. 540, 543, 547, 771  
 Мальмстад (Малмстад) Дж. (Malmstad J.) 202, 241, 760, 780  
 Мамин-Сибиряк Д. Н. 671  
 Мандельштам Е. Э. 564–565, 771  
 Мандельштам Н. Я. (Mandelstam N.) 235, 531, 538, 540, 543, 771, 786  
 Мандельштам О. Э. (Mandel'shtam, Mandelstam) 5, 6, 19, 27, 120–121, 164, 223, 234, 242–255, 274, 275, 458, 476–477, 540, 541, 546, 551, 552, 554, 555, 556–557, 560, 586, 587–588, 615, 616, 617, 618, 619, 621, 622, 650–651, 656, 660, 661, 662, 663, 664, 675, 681, 682, 683, 686–687, 701, 758, 761, 762, 765, 768, 770, 771, 773, 776, 778, 781, 782, 785, 789  
     «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» 586, 588, 663  
     «Буря и натиск» 223  
     «Грифельная ода» 477  
     «Дайте Тютчеву стрекозу...» 615, 617, 675  
     «Дано мне тело...» 19  
     «Египетская марка» 458  
     «Еще далеко мне до патриарха...» 120  
     «За гремучую доблесть грядущих веков...» 246, 247  
     «Квартира тиха, как бумага...» 250  
     «Ленинград» 250, 255  
     «Люблю появление ткани...» 681  
     «Мы живем, под собою не чуя страны...» 250  
     «На каменных отрогах Пиэрии...» 275  
     «На страшной высоте блуждающий огонь...» 27  
     «Нашедший подкову» 476, 477  
     «1 января 1924» 477  
     «Петербургские строфы» 27  
     «Прославим, братья, сумерки свободы...» 27  
     «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...» 6, 242–255, 768, 782  
     «Средь народного шума и спеха...» 686–687  
     «Стихи о неизвестном солдате» 555  
     «Стихи о русской поэзии. 1» («Сядь, Державин, развалился...») 615  
     «Это какая улица?..» 556  
     «Я пью за военные астры...» 254, 650–651, 765  
     «Notre Dame» 556  
 Манн Т. 508  
     «Марио и волшебник» 508  
 Маргарита Наваррская 405, 409, 762  
     «Гептамерон» 405, 762  
 Мариенгоф А. Б. 77  
     «Магдалина» 77  
 Марков В. Ф. (Markov V.) 664, 769, 776  
 Маркс К. 492  
 Маро К. 663  
 Марциал (Марк Валерий Марциал) 688  
 Маршак С. Я. 638–639, 656  
     «Багаж» 638–639, 656  
 Матич О. (Matich O.) 475, 723, 725, 787  
     «Махабхарата» 591, 662, 776  
 Маяковский В. В. 13, 26, 59, 76, 146, 150–151, 219, 236, 462, 475, 477, 527–529, 555–558, 560, 621, 623–

- 625, 679, 685–686, 708, 745, 761,  
764, 765, 769, 772, 781  
«Владимир Ильич Ленин» 686  
«Во весь голос» 555–556  
«Две Москвы» 150  
«Для малограмотных» 76  
«Комсомольская» 685–686  
«Левый марш (Матросам)» 26  
«На что жалуетесь?» 151  
«Облако в штанах» 527  
«Рассказ литейщика Ивана  
Козырева о вселении в новую  
квартиру» 708  
«Стихи о разнице вкусов» 745  
«Юбилейное» 623–625
- Медведев Д. А. 704–710, 713  
Медянцеv И. П. 345, 772  
Мей Л. А. 284  
Мейербер Дж. 185  
Мейерхольд В. Э. 527  
Мейлах М. Б. 546, 772, 782  
Меламид А. Д. (Melamid A.) 462  
Мелетинский Е. М. (Meletinsky E.)  
355, 365, 366, 770, 772, 773, 787  
Мельников Н. Г. 775  
Мельниченко М. А. 704, 712, 714, 759  
Мельчук И. А. 674, 724  
Мендельсон Ф. Л. 602  
Мережковский Д. С. 101, 250  
«Леда» 101  
Мериме П. 366  
«Венера Ильская» 366  
Мессерер Б. А. 726  
Метгер И. 537, 558, 772  
Мец А. Г. 771  
Микеланджело Буонарроти 740  
Мильтон Дж. 662  
Мильчина В. А. 140, 406, 774  
Минаев Д. Д. 36–51, 54, 184, 185  
«От германского поэта...» 185  
«Подражание кн. Вяземскому»  
(«Когда в любви однажды поль-  
ка...») 36–51
- «Первый поцелуй. Элегия...»  
(«Для моциона, после ван-  
ны...») 36–51, 54  
«Ужасный пассаж...» 36–51, 54
- Михайловский Н. К. 551  
Михалков С. В. 273–274  
«Хрустальная ваза» 273–274  
Михновец Н. Г. 318, 323, 772  
Мицкевич А. 614–615  
Мокульский С. С. 771  
Мольер (Поклен) Ж.-Б. 6, 398–400,  
409, 576–577, 582, 711, 772  
«Мещанин во дворянстве»  
576–578  
«Плутни Скапена» 398–400,  
409, 772  
«Тартюф, или обманщик» 707  
Монкриф Ф.-О. Паради де (Paradis  
de Moncrif F.-A.) 56, 664  
«Les Constantes Amours d'Alix et  
d'Alexis» 56, 664  
Мопассан Г. де (Maupassant) 6, 384,  
386–410, 436, 725, 763, 772  
«Вереvочка» («La Ficelle») 407  
«Возвращение» («Le Retour») 409–410  
«Госпожа Парис» («Madame  
Parisse») 410  
«Заместитель» («Le Rem-  
placant») 410  
«Награжден!» («Décoré!») 407  
«Эта свинья Морен» («Ce co-  
chon de Morin») 6, 386–410
- Мор Т. 492  
Морев Г. А. 564, 772  
Морозов А. А. 771  
Моруа А. 535  
Моцарт В. А. 220, 603–605, 612, 621,  
711  
Мюэм С. 222  
«Театр» 222  
Мунблит Г. Н. 759  
Мусоргский М. П. 488, 490

- Мюссе А. 56  
 Мятлев И. П. 34–36, 44, 46, 49  
     «Зачем, зачем вы замолчали...»  
     35, 36, 44, 46, 49  
     «Сон» («Зачем так скоро прекра-  
     тился...») 34, 46  
 Набоков В. В. (Nabokov V.) 30, 411,  
     420–427, 429, 434, 435, 436, 456,  
     477, 483, 496–497, 499, 506, 572,  
     606–607, 646–647, 764, 766, 772,  
     773, 787, 788  
     «Дар» 277, 434  
     «Другие берега» 30  
     «Защита Лужина» 411, 420–427,  
     429, 434, 435–436, 772, 788  
     «Камера обскура» 434  
     «Лолита» 434, 454, 646–647,  
     661, 764  
     «Отчаяние» 459, 772  
     «Подлинная жизнь Себастьяна  
     Найта» 459, 772  
     «Приглашение на казнь» 424–  
     427, 429, 435, 436, 456, 459, 477,  
     496–497, 502, 772, 787  
     «Сказка» 571, 572–576, 606–607  
     «Speak, memory» 30  
 Надсон С. Я. 250, 623  
 Найман А. Г. 239, 533, 536, 541, 546,  
     548, 560, 561, 760, 773  
 Наппельбаум И. М. 531, 773  
 Нарбут В. И. 77  
     «Сад» 77  
 Небольсин С. А. 562, 773  
 Невзглядова Е. В. 273  
 Недоброво Н. В. 235, 528, 551, 560,  
     773  
 Нейгауз З. Н. 28, 79, 85, 89–92, 142  
 Неклюдов С. Ю. 365, 770, 772  
 Некрасов Н. А. 202–203, 210, 262,  
     456, 624, 625, 640, 665  
     «Балет» 203  
     «Коробейники» 640, 665  
     «Крестьянские дети» 210  
     «Размышления у парадного  
     подъезда» 202–203  
     «Тройка» 202, 203, 456  
 Немзер А. С. 182  
 Немчинова Н. И. 778  
 Николаев М. П. 772  
 Николай I 355, 360, 362, 364, 365,  
     478, 517, 518  
 Новик Е. С. 365, 772, 773  
 Новикова О. И. 7  
 Новиков-Прибой А. С. 462  
     «Цусима» 462  
 Носик А. Б. 451  
 Нэш О. (Nash O.) 578–579, 583, 584  
     «Феникс» («The Phoenix»)  
     578–579, 583  
 Овидий (Публий Овидий Назон) 620,  
     662, 663, 782  
 Огарев Н. П. 259  
 Одинцов В. В. 363, 773  
 Одоевцева И. В. 540  
 Ожегов С. И. 778  
 Озеров Л. А. 774  
 Окуджава Б. Ш. 430, 437, 484, 513,  
     577, 578, 684  
 Олеша Ю. К. 420, 429, 458–459, 507,  
     511, 665, 764, 773  
     «Зависть» 458–459, 507, 510, 511  
 Олин В. Н. 601  
 Омар Хайям 707, 780  
 Орлов В. Н. 760  
 Оруэлл Дж. 6, 487, 493, 497–499, 502,  
     507, 512, 519–522, 526, 773  
     «1984» 487, 497–499, 507, 519–  
     522, 526, 773  
 Осповат А. Л. 8, 765, 781  
 Остин Дж. 239  
 Островская С. К. (Ostrovskaya S.)  
     240, 535, 538, 542, 544, 788  
 Островский А. Н. 475

- Павлов Н. Ф. 34, 43, 44, 46  
    «Не говори, что сердцу больно...» 34, 43, 44, 46
- Павлова А. П. 237
- Павлова К. К. 33, 34, 38–40, 43, 44, 47, 49, 51  
    «Дума» («Хотя усталая, дошла я...») 34, 38, 40, 43, 44, 47, 49, 51  
    «Три души» («В наш век томительного знания...») 33, 39, 40, 43, 44, 49  
    «Двойная жизнь» 57
- Павлович Н. А. 558, 773
- Пайпс Р. 725
- Панин-Коломенкин Н. А. 25
- Панова Л. Г. (Panova L.) 6, 24, 56, 70, 90, 115, 124, 140, 163, 182, 200, 202, 236, 237, 238, 239, 254, 272, 296, 451, 564, 661, 703, 727–729, 767, 773, 774, 788
- Панферов Ф. И. 671
- Панченко А. А. 758
- Паперно И. А. (Paperno I.) 560, 582, 788
- Паперный В. З. 557, 774
- Паперный В. М. 345
- Парменид 756
- Парни Э. (Parny E.) 59, 70  
    «A mes amis» 59, 70
- Парнис А. Е. 780
- Парсамов В. С. 163, 165, 774
- Пастернак Б. Л. (Pasternak) 5, 6, 9–152, 242, 250–255, 258, 259, 263, 268, 269, 274, 287, 296, 411, 412, 420, 429, 434, 455, 456, 457, 468, 474, 476, 481, 482, 497, 511, 512, 531, 541, 552–554, 592, 616, 617, 618, 620, 621, 622, 663, 675, 679–680, 681, 683, 701, 741, 760, 761, 762, 763, 764, 766, 767, 768, 769, 774, 775, 776, 782, 784, 785, 787, 788  
    «А. П. Зуевой» 117
- «Баллада» 89, 100, 105, 116  
    «Без названия» («Недотрога, тихоня в быту...») 118  
    «Белая ночь» 105  
    «Борису Пильняку» 18, 250  
    «Вакханалия» 78, 93–117, 119–124, 455, 663, 763  
    «Вариации. 2. Подражательная» 78  
    «Вариации. 6 («В степи охладевал закат...») 78  
    «Вассерманова реакция» 119  
    «Весенняя распутица» 104  
    «Весна была просто тобой...» 95, 97  
    «Ветер (Четыре отрывка о Блоке)» 24, 142  
    «Ветер» («Я кончился, а ты жива...») 78, 104  
    «Во всем мне хочется дойти...» 125–143, 681  
    «Волны» 69, 95, 97, 106, 150, 250, 251  
    «Все наденут сегодня пальто...» 94  
    «Все сбылось» 78  
    «Встреча» 30, 775  
    «Вторая баллада» 89, 95–97, 104  
    «Высокая болезнь» 17, 74, 78, 106, 122, 149,  
    «Гамлет» 105, 287, 455,  
    «Гефсиманский сад» 145, 429,  
    «Годами, когда-нибудь в зале концертной...» 78, 106  
    «Гроза, моментальная навек» 59–78, 141  
    «Девятьсот пятый год» 27, 28  
    «Дик приход был, дик при-ем...» 296  
    «Доктор Живаго» 5, 29, 30, 111–112, 122, 144–152, 663, 675  
    «Друзья, родные, милый хлам...» 152

- «Жизнь» 91  
 «Заморозки» 96, 97  
 «Заплети этот ливень...» 133, 482  
 «Звезды летом» 95, 96, 103  
 «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь...» 72, 680  
 «Земля» 70, 104, 106, 116  
 «Зеркало» 95, 96  
 «Зимнее небо» 12, 117  
 «Зимняя ночь» («Мело, мело по всей земле...») 26, 56  
 «Зимняя ночь» («Не поправить дня усилиями светилен...») 95, 96, 98  
 «К характеристике Блока» 23  
 «Кругом семящейся ватой...» 28, 91, 100, 106  
 «Из поэмы. *Два отрывка*» 25  
 «Из суевья» 90  
 «Иней» 118  
 «Июльская гроза» 65  
 «Как кочегар, на бак...» 100  
 «Как у них» 95, 96, 104  
 «Как-то в сумерки Тифлиса...» 105  
 «Квартира» 251  
 «Когда я устаю от пустозвонства...» 78, 151–152, 250, 512  
 «Косых картин, летящих ливня...» 65  
 «Красавица моя, вся статья...» 91  
 «Ледоход» 95, 96  
 «Лейтенант Шмидт» 38, 39, 42, 48, 51, 52, 476  
 «Летний день» 100, 106  
 «Лето» («Ирпень – это память о людях и лете...») 91, 104, 106, 121, 511  
 «Ложная тревога» 105, 106, 117  
 «Любимая – жуть! Когда любит поэт...» 86  
 «Любить, — идти, — не смолкнул гром...» 90, 91  
 «Любить иных – тяжелый крест...» 79–92, 106  
 «Любка» 99, 105, 116  
 «Люди и положения» 23, 58  
 «Магдалина. 2» 27  
 «Марбург» 434  
 «Матрос в Москве» 5, 11–58, 127, 140  
 «Мой друг, мой нежный, о, точь-в-точь...» 95, 96, 107  
 «Мой стол не столь широк, чтоб грудью всею...» 141  
 «Нас мало. Нас, может быть, трое...» 104, 620–621  
 «Несколько положений» 123  
 «Нескучный» 93–94  
 «Никого не будет в доме...» 96, 97, 106  
 «Образец» 99  
 «Объяснение» 124  
 «Окно, попитр...» 104  
 «Определение поэзии» 91, 103  
 «Опять весна» 91, 105  
 «Опять Шопен не ищет выгод...» 90, 139  
 «Осень» («Но и им суждено было выцвести...») 73  
 «Охранная грамота» 23, 90, 140  
 «Памяти Рейснер» 29, 105, 146–147  
 «Петербург» 73, 142  
 «Пианисту понятно шнырянье ветошниц...» 74  
 «Пирь» 95, 96  
 «Плачущий сад» 95, 96, 105  
 «Поездка» 59–60, 70  
 «Потели стекла двери на балкон...» 141  
 «Попытка душу различить...» 69  
 «После грозы» 104, 107  
 «После дождя» 28



- «Послесловье» («Нет, не я вам  
печаль причинил...») 99, 104  
«Поэзия» 91  
«Пространство» 94  
«Разлука» 263  
«Раскованный голос» 20–21, 90  
«Рассвет» 411  
«Рождественская звезда» 141  
«Рояль дрожащий пену с губ  
оближет...» 148  
«Русская революция» 25, 30  
«Свидание» 96, 97, 106  
«Сестра моя — жизнь, и сегодня  
в разливе...» 103  
«Сложна весла» 91  
«Смерть поэта» 146  
«Сон» («Мне снилась осень в  
полусвете стекол...») 741  
«Сосны» 26, 96, 97, 98, 104, 106  
«Столетье с лишним не вче-  
ра...» 250  
«Стрижи» 117  
«Так начинают. Годы в два...» 476  
«Тема» 69, 121  
«Ты здесь, мы в воздухе од-  
ном...» 91, 104  
«Ты рядом, даль социализ-  
ма...» 91  
«Уроки английского» 124  
«Февраль. Достать чернил и  
плакать...» 90, 105  
«Хор» 30  
«Художник» («Мне по душе  
строптивый норв...») 250  
«Чудо» 78, 145–146, 456  
«Я их мог позабыть? Про род-  
ню...» 141
- Пастернак Е. Б. 27, 77, 90, 110, 117,  
124, 152, 761, 774  
Пастернак Е. В. 27, 77, 764  
Пастернак Л. О. 77  
Пекуровская А. 324, 775  
Перцов Н. В. 664, 775
- Петрарка Ф. 202, 614, 615, 773  
Петров (Катаев) Е. П. 6, 157, 419,  
420, 432, 435, 456, 461, 463, 465,  
482, 487–513, 515–517, 519, 522,  
526, 600, 607, 628–632, 644–645,  
649–650, 661, 664, 670, 684–685,  
759, 768, 770, 783  
Петрова З. Ю. 774  
Петрова Н. А. 773  
Петровский Д. В. 29  
Петровский Ф. А. 688  
Петроний (Гай Петроний Арбитр)  
348–349, 369–370, 407, 783  
«Сатирикон» («Матрона из Эфе-  
са») 348–349, 369–370, 407, 783  
Печерская Т. И. 768  
Пикассо П. 62  
Пильняк (Воган) Б. А. 18, 250, 383,  
458, 517–519, 522, 525, 775, 777  
«Волга впадает в Каспийское  
море» 517  
«Красное дерево» 517–519, 525,  
775  
«Мать сыра-земля» 458  
«Машины и волки» 383  
Пильщиков И. А. 56, 70, 601, 613,  
661, 663, 764, 775  
Пиотровский А. И. 737  
Пис Р. 323, 324, 776  
Платон 121, 140, 142, 143, 492, 494,  
497, 511, 619  
«Пир» 121, 142, 511  
Платонов А. П. (Platonov A.) 455,  
475, 504, 513, 789  
«Котлован» 504, 789  
«Фро» 513  
Плевако Ф. Н. 715  
Плещеев А. Н. 57  
«Слова для музыки» 57  
Плутарх 142, 546  
Плюшар А. А. 722  
По Э. (Пое Е.) 411, 443, 449, 451–453,  
788

- «Вильям Вильсон» 449–450  
 «Убийство на улице Морг» 451  
 Погосян Е. А. 722, 771  
 Поддубная Р. Н. 318, 323, 775  
 Позднякова Т. С. 234, 241  
 Познер В. В. 709  
 Пойнтер Э. Дж. 737  
 Покусаев Е. И. 777  
 Полевой Б. Н. 433, 724  
 Поливанов К. М. 30, 775  
 Помяловский Н. Г. 671  
 Понтормо (Каруччи Я.) 739  
 Попов Е. А. 723, 730, 768  
 Потехина А. А. 183  
 Преображенский А. Г. 784  
 Пригов Д. А. 618–619, 711  
   «В Японии я б был Катулл...» 618  
   «Там, где с птенцом Катулл, со  
   снегирем Державин...» 619  
 Приходько И. С. 23–24, 28, 29, 777  
 Пропп В. Я. 355, 357, 358, 365, 367,  
   384, 770, 773, 775  
 Проскурин О. А. 163, 182  
 Протасова М. А. 56  
 Прохорова И. Д. 8  
 Пруст М. 261, 274  
 Прутков Козьма 5, 167–185, 209, 213,  
   454, 465–466, 467, 471, 482, 483,  
   616–617, 634, 664, 775  
   «Безвыходное положение» 182  
   «В альбом N. N.» 173  
   «Военные афоризмы» 172,  
   173–174, 175  
   «Гисторические материалы Фе-  
   дота Кузьмича Пруткова» 172,  
   176, 177–178, 180, 182  
   «Доблестные студиозусы (Как  
   будто из Гейне)» 177, 213  
   «Древней греческой старухе» 171  
   «Древний пластический  
   грек» 181  
   «Желание быть испанцем» 181  
   «Звезда и бриохо» 179  
   «К толпе» 182  
   «Катерина» 181  
   «Кондуктор и тарантул» 183  
   «Любовь и Силин» 178, 180  
   «Незабудки и запятки» 167, 209  
   «Опрометчивый Турка, или:  
   Приятно ли быть внуком?» 174  
   «Письмо из Коринфа» 173  
   «Плоды раздумья» 168, 179  
   «Помещик и садовник» 177  
   «Помещик и трава» 177  
   «Предсмертное» 168, 171  
   «Пятки нектати. Басня» 168  
   «Стан и голос» 179  
   «Ученый на охоте» 178  
   «Фантазия» 168, 174, 175  
   «Философ в бане» 168, 173  
   «Цапля и беговые дрожки» 183  
   «Червяк и попадьа» 172  
   «Черепослов, сиречь Френолог»  
   168, 174, 175–176, 183  
   «Честолобие» 616–617, 634  
   «Чиновник и курица» 179  
   «Эпиграмма № II» («Раз архи-  
   тектор с пичницей спознал-  
   ся...») 180  
 Пунин Н. Н. 220, 237, 240, 532, 541,  
   543, 544, 551, 552, 775  
 Пунина И. Н. 544, 551, 552, 560, 775  
 Пурин А. А. 7  
 Путин В. В. 704–710, 713, 759  
 Пушкин А. С. (Puškin A.) 5, 7, 35, 55,  
   57, 64, 70, 73, 75, 76, 77, 121,  
   131, 155–166, 183, 201, 219, 234,  
   238, 242, 246, 248, 249, 250, 251,  
   252, 255, 256, 257, 258, 259, 262,  
   269, 280, 285, 286–287, 288, 297,  
   310, 318, 322, 331, 349, 373,  
   381, 382, 383, 411, 413, 420, 428,  
   429, 436, 438, 455, 456, 458, 462,  
   465, 471–472, 474, 475, 479, 480,  
   483, 489, 490, 510, 525, 539, 541,  
   543, 544, 546, 568–576, 578, 592,

- 600–601, 608–610, 612, 613–615,  
617, 618, 621, 623–625, 633, 660,  
663, 675, 676–678, 679, 683, 701,  
711, 752, 760, 762, 765, 767, 768,  
773, 774, 775, 778, 779, 780, 782,  
783, 788  
«Борис Годунов» 456, 489–491,  
503, 510  
«Брожу ли я вдоль улиц шум-  
ных...» 456  
«...Вновь я посетил...» 259  
«Выстрел» 310, 318, 411, 775  
«Гавриилиада» 75, 281, 546  
«19 октября 1825» 479  
«Добрый совет» 70  
«Домик в Коломне» 181  
«Евгений Онегин» 73, 134, 209,  
238, 256, 259, 269, 454, 471–472,  
476, 483, 599–600, 612, 613–614,  
625, 633, 640, 644, 660, 665,  
695–697, 699, 764, 773, 782  
«Езерский» 608–610, 612, 633  
«Жил на свете рыцарь бед-  
ный...» 280–281, 287  
«За Netty сердцем я летаю...»  
35–51  
«История Пугачева» 525  
«К вельможе» 525  
«К моей чернильнице» 257  
«К сестре» 183  
«Как счастлив я, когда могу по-  
кинуть...» 121  
«Каменный гость» 349, 381  
«Капитанская дочка» 242, 434,  
489, 490, 452, 503, 510, 511,  
652–654  
«Медный всадник» 262, 476  
«Моцарт и Сальери» 287, 621  
«Моя родословная» 608–609,  
612, 633  
«На холмах Грузии лежит ноч-  
ная мгла...» 131, 155–166, 774,  
780, 782  
«Нет, я не дорожу мятежным  
наслаждением...» 456  
«Обвал» 55, 57  
«Осень» 164, 679  
«Отрок» 255  
«Отцы пустынноики и жены не-  
порочны...» 164  
«Песнь о вещем Олеге» 262, 458  
«Пиковая дама» 436, 525, 569,  
572, 573, 574, 575, 576  
«Пир во время чумы» 618  
«Повести Белкина» 441  
«Полтава» 75, 462, 480  
«Поэту» 429, 436, 543  
«Пророк» 617  
«Путешествие в Арзрум» 475,  
476, 569, 572–576  
«Русалка» 382  
«Руслан и Людмила» 64–65,  
74–76, 490, 679  
«Сказка о золотом петушке» 544  
«Сказка о мертвой царевне и о  
семи богатырях» 201  
«Сказка о рыбаке и рыбке» 568–  
569, 572, 573, 574, 575, 576  
«Скупой рыцарь» 318, 322,  
342–325  
«Собрание насекомых» 601  
«Сонет» («Суровый Дант не  
презирал сонета...») 614–615  
«Стихи, сочиненные ночью во  
время бессонницы» 77  
«Тазит» 75  
«Три ключа» 285  
«Ты и вы» 383  
«Угрюмых тройка есть пев-  
цов...» 600  
«Я вас любил...» 131, 157,  
165–166, 765  
«Я памятник себе воздвиг неру-  
котворный...» 248–249, 436  
«Я помню чудное мгновенье...»  
155, 569

- Пушкин В. Л. 613  
 «Опасный сосед» 613
- Рабенек Л. Л. (Rabeneck L.) 675, 775, 789
- Рабле Ф. 634–635, 776  
 «Гаргантюа и Пантагрюэль» 634–635, 661, 776
- Радек К. Б. 29
- Радищев А. Н. 71  
 «Бова» 71
- Радлова А. Д. 560
- Раич С. Е. 601
- Раневская Ф. Г. 232, 240
- Ранчин А. М. 163–165, 776
- Раскин А. 759
- Раскольников Ф. Ф. 29
- Распутин Г. Е. 705
- Ратгауз Д. М. 34–51  
 «Душе мечтательной и нежной...» 34–51  
 «Одиночество» 34–51  
 «Умчался день» 57
- Рашковская М. А. 764
- Ревзин Г. И. 694
- Реизов Б. Г. 345–347, 776, 777
- Рейн Е. Б. 241
- Рейснер Л. М. 23, 29–30, 105, 146–147, 560
- Рейфилд Д. 669, 674, 776
- Рейфман П. С. 29, 776
- Ремизов А. М. 503, 511, 776
- Ремизова Н. А. 781
- Реформатская Н. В. 557, 776
- Ридер Р. (Reeder R.) 543, 789
- Рильке Р. М. 23, 29, 30
- Риффатер М. (Riffaterre M.) 26, 125, 156, 160, 370, 713, 789
- Рожанский И. Д. 763
- Рождественский Вс. А. 71, 142  
 «Друг, сегодня ветер в море...» 71  
 «Широко раскинув руки...» 142
- Рождественский Р. И. 622, 687
- Розовский М. Г. 723
- Ронен О. (Ronen O.) 185, 247, 253, 254, 255, 664, 776
- Роскина Н. А. 531, 538, 541, 542, 546, 776
- Рубенс П. П. 734, 735, 740
- Рынди́н М. М. 771
- Саади 746, 748, 776  
 «Гулистан» 746, 776
- Садовской Б. А. 258
- Саккетти Ф. 405, 409, 776
- Сакмаров О. А. 727, 730
- Сапфо 282, 616
- Сарабьянов Д. В. 782
- Светоний (Гай Светоний Транквилл) 546
- Свиньин П. П. 601
- Сви́фт Дж. 636–637  
 «Путешествия Гулливера» 492, 636–637
- Северянин И. (Лотарев И. В.) 30, 72, 80, 219, 220  
 «Отечества лишенный» 72
- Сегал Д. М. 365, 772
- Сент-Бёв Ш. О. 664
- Сергеев А. Я. 6, 522–523, 776  
 «Как?» 522–523
- Сергеева-Кля́тис А. Ю. 70, 90, 117, 119, 120, 123, 124, 774, 776
- Серебрякова З. Е. 744
- Серебряный С. Д. 591, 662, 776
- Серов В. А. 743
- Силли́тоу А. 475
- Симонов К. М. 76  
 «Первая любовь» 76
- Синявский А. Д. (Терц А.) 412, 462, 477, 561, 774, 778
- Скалдин А. Д. 71  
 «Ночь перед Рождеством» 71
- Скафты́мов А. П. 345, 346, 777
- Сковорода Г. С. 455

- Скотт В. 7, 331, 340, 438, 613, 718–719, 722, 777  
 «Айвенго» («Ivanhoe») 718–719, 722  
 «Роб Рой» 722  
 «Уэверли» 452  
 Скрыбин А. Н. 89  
 Скулачева Т. В. 782  
 «Слово о полку Игореве» 74, 476, 777  
 Случевский К. К. 34–51  
 «Мемфисский жрец» («Когда я был жрецом Мемфиса...») 34–51  
 Смирнов А. А. 771  
 Смирнов А. Г. 239  
 Смирнов И. П. 91, 237, 475, 477, 777  
 Смоктуновский И. М. 709  
 Смола О. П. 23, 28, 29, 777  
 Смоллетт Т. 565  
 «Путешествие Хамфри Клинкера» 565  
 Смолян А. С. 762  
 Снегов С. А. 156, 163, 165, 777  
 Соболевский В. М. 675  
 Соколов С. (Sokolov S.) 6, 385, 454–484, 645–646, 661, 777, 786, 787, 790  
 «Палисандрия» 6, 385, 454–484, 645–646, 665, 777, 786, 787, 790  
 «Школа для дураков» 476  
 Солженицын А. И. 6, 412, 455, 462, 511, 512, 514–526, 632–633, 723, 775, 777  
 «В круге первом» 632–633  
 «Один день Ивана Денисовича» 546  
 «Случай на станции Кочетовка» 511, 514–526  
 Соловьев В. С. 110, 707  
 «Милый друг, иль ты не видишь...» 707  
 Сологуб Ф. К. 34–51, 57, 382, 541  
 «Блаженство в жизни только раз...» 51  
 «Идти б дорогою свободной...» 34–51  
 «Луны безгрешное сиянье...» 57  
 «Мы были праздничные дети...» 57  
 «Пойми, что гибель неизбежна...» 34–51  
 «Суровый друг, ты недоволен...» 34–51  
 Солоухин В. А. 455  
 Сомова С. А. 561, 777  
 Софокл 365  
 Сошкин Е. 201, 766  
 Срезневский И. И. 776  
 Стайнер П. (Steiner P.) 582, 789  
 Сталин (Джугашвили) И. В. 29, 250, 252, 253, 438, 443, 446, 447, 448, 450, 452, 462, 464, 468, 472, 475, 480, 533, 560, 632, 686, 705, 759, 763  
 Станюкович К. М. 462  
 Старк В. П. 773  
 Стейнбек Дж. 475  
 Стелловский Ф. Т. 315  
 Стендаль Ф. (Бейль А.) (Stendhal F.) 6, 326–347, 476, 763, 771, 777, 778, 784, 785, 786, 790  
 «Пармская обитель» («Char treuse de Parme») 326–347, 476, 785, 790  
 Степанов Ю. С. 784  
 Стерн Л. 455, 457, 465, 484, 782  
 «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» 455, 457, 484, 782  
 Стратановский С. Г. 254, 255, 778  
 Страхов Н. Н. 7  
 Струве Г. 238, 239, 778  
 Стругацкий А. Н. 420, 430, 437, 584  
 «Обитаемый остров» 430  
 Стругацкий Б. Н. 420, 430, 437

- Судейкин С. Ю. 240  
 Суинберн А. Ч. 123, 124  
 Сумароков А. П. 176  
 Сураг И. З. 254, 255, 778  
 Суриков И. З. 76  
     «Песня» («Эх ты, ветер, ветер!...») 76  
 Сурков А. А. 532  
 Суслова А. П. 317, 324  
 Сучков Б. Л. 780  
 Сыркин А. Я. 365, 366, 764
- Табидзе Н. А. 110  
 Тарановский К. Ф. 33, 778  
 Тарасова А. К. 110  
 Тарковский Арс. А. 261  
     «Стол накрыт на шестерых...» 261  
 Тацит 546  
 Твардовский А. Т. 537  
 Твен М. (Клеменс С.) 747, 778  
     «Приключения Гекльберри Финна» 747, 778  
     «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» 525  
 Твердохлебов И. Ю. 27  
 Творогов О. В. 777  
 Терц А. см. Синявский А. Д.  
 Тиктин С. 759  
 Тименчик Р. Д. 232–235, 241, 778, 780  
 Тиньяков А. И. 102, 103  
     «Ночные цветы» 102  
 Тихонов В. А.  
     «Начал ты с “Вестника Европы”...» 36–51  
 Тициан Вечеллио 733  
 Тоддес Е. А. 779  
 Толмачев М. 240, 778  
 Толстая Е. Д. 8, 345, 642, 675  
 Толстая С. А. 237  
 Толстой А. К. 64, 184, 259, 455, 779  
     «Бунт в Ватикане» 184  
     «[Великодушие смягчает сердца]» 64  
     «Мудрость жизни» 184  
     «Ода на поимку Таирова» 184  
     «Сон Попова» 184  
     «Средь шумного бала, случайно...» 455  
 Толстой А. Н. 462, 484, 641–642, 779  
     «Детство Никиты» 641–642, 779  
     «Петр Первый» 462, 484  
 Толстой Л. Н. (Tolstoï; Tolstoy) 6, 7, 8, 25, 144, 156, 187–197, 200, 205, 237, 326–368, 369–375, 377, 380, 383, 384, 438, 458, 461, 470, 476, 477, 480, 489, 503, 504, 513, 539, 560, 665–666, 671, 690, 719–722, 753, 761, 763, 764, 765, 767, 772, 773, 777, 779, 782, 784, 785, 786, 788, 789  
     «Анна Каренина» 7, 25, 134, 195, 359–360, 364, 367, 369, 371, 383, 377, 490, 503, 665, 719–722, 779  
     «Война и мир» 327–332, 338–341, 345–347, 353, 363, 364, 381, 452, 455, 480, 491, 761, 772, 782  
     «Детство» 363, 366, 504, 513, 665–666, 779  
     «Дьявол» 359, 369  
     «За что?» 365  
     «Из кавказских воспоминаний. Разжалованный» 342  
     «Кавказский пленник» 470  
     «Казак» 347  
     «Крейцера соната» 195, 359, 360, 361, 364, 366, 369  
     «Николай Палкин» 365  
     «Отец Сергей» 360, 361, 364, 365, 369  
     «Отрочество» 779  
     «После бала» 6, 348–368, 369–375, 379–380, 382–384, 773, 779  
     «Посмертные записки старца Федора Кузьмича» 367–368

- «Рубка леса. Рассказ юнкера» 341–342  
«Святочная ночь» 354, 360, 363, 364, 365, 366  
«Севастополь в августе 1855 года» 342–344  
«Севастополь в мае» 342  
«Смерть Ивана Ильича» 187–197, 200, 364, 690  
«Хозяин и работник» 195, 539  
«Холстомер» 195, 383, 458  
«Юность» 364, 722, 779  
Толстой Н. И. 368, 779  
Томашевский Б. В. 56, 600, 779  
Томашевский Ю. В. 768  
Топоров В. Н. 356, 365, 368, 768  
Тростников В. 362, 364, 779  
Трубачев О. Н. 784  
Туниманов В. А. 318, 324, 764, 779  
Тургенев А. И. 568, 573, 575  
Тургенев И. С. 36, 213, 270, 369, 371, 381, 455, 513  
«Дворянское гнездо» 455  
«Затишье» 371, 373  
«Отцы и дети» 455  
«После смерти (Клара Милич)» 373, 513  
«Я долго стоял неподвижно...» 213  
Турков А. М. 769  
Тухманов Д. Ф. 687  
Тынянов Ю. Н. 156, 463, 510, 512, 535, 590, 779  
«Восковая персона» 478  
«Малолетный Витушишников» 478  
«Подпоручик Киже» 478, 512  
Тютчев Ф. И. 207, 274, 293, 414, 615, 617  
Уайльд О. 55  
«Баллада Редингской тюрьмы» 55  
Успенский Ф. Б. 182, 200, 254, 272  
Ушаков Д. Н. 779  
Ушаков Н. Н. 77  
«Лес рубят» 77  
Уэллс Г. 525  
«Машина времени» 525  
Фасмер М. 784  
Федин К. А. 110, 152  
Федоров А. В. 759  
Федоров Н. Ф. 476  
Федотов О. И. 204, 779  
Фейербах Л. 168  
Фейнберг М. И. 761, 774  
Фет А. А. 33, 34, 36, 69, 101, 102, 116, 185, 203, 204, 213, 262, 268, 270, 274, 475, 615, 616, 675, 779  
«Автору стихов “Безыменному критику”...» 185  
«Графине А. А. Олсуфьевой при получении от нее гиацинтов» 36, 37, 42, 45  
«Графине С. А. Толстой» («Где, среди иного поколенья...») 34, 37, 42, 47, 49  
«Диана» 262  
«Как на черте полночной дали...» 34, 41  
«М. Н. Лонгинову» («Я был у Кача и Орбека...») 36, 37, 39, 41, 42, 47, 49, 51, 185  
«Молчали листья, звезды рдели...» 34, 37, 40, 43, 45, 47  
«На стоге сена ночью южной...» 69  
«Не толкуй об обезьяне...» 185  
«Одна звезда меж всеми дышит...» 34, 40, 45  
«П. И. Чайковскому» 36, 37, 43, 45, 47, 49  
«Понятен зов твой сердобольный...» 185  
«Почему?» 203  
«Пчелы» 204

- «Хотя по-прежнему зеваю...» 36, 39, 41, 42, 44, 45, 47, 49
- «Целый день спят ночные цветы...» 102, 116
- «Я долго стоял неподвижно...» 213
- «Я повторял : “Когда я буду...”» 34
- «Я пришел к тебе с приветом...» 475
- «Я тебе ничего не скажу...» 101
- «Язык цветов» 185
- Фигурнова О. С. 764
- Фидлер Ф. Ф. 675, 780
- Филенков И. 761
- Фиренцуола А. 409
- Флейшман Л. С. (Fleishman L.) 8, 345, 765
- Флобер Г. 393
- «Госпожа Бовари» 393
- Фофанов К. М. 71
- «Шествие ночи» 71
- Франковский А. А. 636
- Фрейд З. 283, 288, 489, 501, 733, 780
- Фрейденберг О. М. 365, 381, 780
- Фрейдкин М. И. 296, 406
- Фурье Ш. 492
- Хаксли О. 6, 493, 496, 499, 507
- «Дивный новый мир» 496
- Ханзен-Лёве О. 8, 116, 780
- Харджиев Н. И. 540, 544, 782
- Хармс Д. (Ювачев Д. И.; Charms, Harms) 5, 6, 75, 208–216, 656, 670, 762, 784, 786
- «Иван Топорышкин» 656
- «Оптический обман» 215
- «Сабля» 214
- «Что это было?» 6, 75, 208–216
- «Шел Петров однажды в лес...» 215
- «Я долго думал об орлах...» 214
- Хворостянова Е. В. 24, 56, 70, 90, 779
- Хемингуэй Э. 269, 368, 419, 427, 430, 461
- «Убийцы» 368
- Херасков М. М. 176
- Хлебников В. 540, 627–628, 664, 774, 780
- «В лесу. Словарь цветов» 627–628
- «Зверинец» 627–628
- Ходасевич В. Ф. (Khodasevich V.) 5, 6, 30, 35, 186–207, 424, 434, 664, 774, 779, 780, 786, 787, 789
- «Авиатору» 205
- «Баллада» («Мне невозможно быть собой...») 206, 207
- «Баллада» («Сижу, освещаемый сверху...») 205, 207
- «Бедные рифмы» 205
- «Берлинское» 206
- «В заседании» 206, 207
- «Весенний лепет не разнежит...» 206, 207
- «27 мая 1836 г.» («Оставил дрожжи у заставы...») 35–51
- «Как выскажу моим косноязычем...» 206, 207
- «Кольца» 205
- «Матери» 201
- «На грибном рынке» 205
- «Не ямбом ли четырехстопным...» 206
- «Ни жить, ни петь почти не стоит...» 207
- «Обезьяна» 30
- «Памяти kota Мурра» 664
- «Перед зеркалом» 6, 186–207, 774
- «Петербург» 205
- «Пока душа в порыве юном...» 206
- «Про себя» 207
- «Ряженные» 206–207
- «Сквозь уютное солнце апреля...» 205



- «Смотрю в окно – и презираю...» 205–206  
«Сны» 207  
«Стансы» («Бывало, думал: ради мига...») 207  
«Утро» («Нет, больше не могу смотреть я...») 35–51  
«Элегия» («Деревья Кронверкского сада...») 206  
«Эпизод» 207  
Холмгрен Б. (Holmgren В.) 543, 560, 561, 786  
Холшевников В. Е. 163, 164, 165, 780  
Хрущев Н. С. 412, 430, 431, 712  
Хьюз Р. 200, 202, 780  
Царев М. И. 117  
Цвейг С. 426–427, 429, 435–436, 780  
«Шахматная новелла» 426, 435–436  
Цветева М. И. 27, 35–51, 57, 89, 205, 258, 260, 408–409, 476, 505–506, 541, 546, 616, 621–622, 760, 780  
«Безумье — и благоразумье...» 35–51  
«Все повторяю первый стих...» 261  
«Диалог Гамлета с совестью» 408  
«Как живется вам с другою...» 260  
«О, Муза плача, прекраснейшая из муз!...» 621  
«П. Э. 1» («День августовский тихо таял...») 57  
«Подруга. 2» («Под лаской плюшевого пледа...») 57  
«Сон» 505–506  
«Стол» 258  
Цветков А. П. 478  
Цивьян Т. В. 775  
Цивьян Ю. Г. 222, 229, 234, 235, 241, 767, 780–781  
Ципф Дж. 200  
Чалисова Н. Ю. 24, 56, 70, 90, 124, 140, 200, 272, 296, 451, 661, 712  
Чапаев В. И. 711  
Чеботаревская Ал. Н. 386  
Чеботаревская Ан. Н. 382  
Черашняя Д. И. 254, 781  
Черненко К. У. 705  
Черный С. (Гликберг А. М.) 71, 76  
«Б. К. Зайцеву» 71  
«Дитя» 71  
«Колониальный день» 71  
«Мы женили медвежонка...» 71  
«Устарелый» 76  
Черных В. А. 233, 236, 240, 758, 759, 762, 763, 767, 768, 769, 771, 775, 776, 777, 781, 782  
Черных П. Я. 141, 768  
Чернышевский Н. Г. (Chernyshevskii N.) 492, 504, 511, 512, 788  
«Что делать?» 503, 504, 511, 512  
Чехов А. П. (Chekhov A.) 6, 7, 26–27, 195, 196, 209, 257, 272, 408, 455, 607, 625–627, 656, 661, 665, 669–675, 760, 769, 775, 776, 779, 781, 789  
«Герой-барыня» 674  
«Дама с собачкой» 371  
«Душечка» 408, 607, 670  
«Жалобная книга» 665  
«Ионыч» 669  
«Капитанский мундир» 674  
«Кто виноват?» 674  
«Свадьба с генералом» 26–27, 625–627, 656, 661, 665  
«Человек в футляре» 670  
Чосер Дж. 583  
Чудаков А. П. 779  
Чудакова М. О. 526, 778, 779, 781  
Чудинов А. П. 712, 781  
Чуковская Е. Ц. 781  
Чуковская Л. К. (Chukovskaia L.) 233, 240, 241, 529, 530, 531, 532, 534, 537, 539, 541, 543, 544, 546,

- 547, 548–551, 553–554, 560–561,  
781, 786
- Чуковский К. И. (Корнейчуков Н. В.)  
236, 381, 527, 559, 637, 670, 781
- Чумаков Ю. Н. 163–164, 768, 781
- Чупринин С. И. 729, 782
- Чухонцев О. Г. 298, 617
- Шадрин А. М. 762
- Шайтанов И. О. 8
- Шапир М. И. 26, 28, 90, 141, 600, 782
- Шаховской А. А. 600
- Швабрин С. (Shvabrin S.) 592, 661,  
662, 663, 664, 665, 789
- Шварц Е. А. 568, 782
- Шварц Е. Л. 455, 512  
«Гольый король» 455
- Шведова Н. Ю. 761, 779
- Швёер Й. (Schwoerer) 669, 674, 675
- Шекли Р. 584  
«Необходимая вещь» («The Ne-  
cessary Thing») 584
- Шекспир У. (Shakespeare W.) 66, 142,  
212, 288, 317, 318–323, 324,  
396–397, 409, 455, 460, 475, 476,  
487, 496, 499, 614, 630, 729, 770,  
782, 786, 787, 789, 790  
«Буря» 487  
«Венецианский купец» 279, 288,  
296, 318–323, 787, 789  
«Веселые Виндзорские кумуш-  
ки» 455  
«Гамлет» 371, 373, 408, 455,  
475, 496  
«Король Лир» 288  
«Макбет» 124, 324, 614  
«Отелло» 317  
«Ричард III» 317, 475, 786  
«Юлий Цезарь» 396–397, 399
- Шелли М. 453
- Шемякин М. М. 770
- Шервинский С. В. 536, 539, 540, 543,  
554, 737, 782
- Шершеневич В. Г. 119
- Шефнер В. С. 258, 261  
«Вещи» («Умирает владелец, но  
вещи его остаются...») 258
- Шилейко В. К. 532, 542
- Шиллер Ф. 78, 124, 447  
«Мария Стюарт» 78, 110, 760
- Шиндин С. Г. 254, 782
- Сихматов С. А. 600
- Шишков А. С. 600, 754
- Шишмарев В. Ф. 776
- Шкловский В. Б. 143, 156, 208, 215,  
257, 282, 347, 476, 782
- Шолохов М. А. 684  
«Тихий Дон» 684
- Шопен Ф. 90, 136, 137, 139, 142
- Шостакович Д. Д. 434
- Штольц Ф. 769
- Штурман Д. М. 759
- Шульпяков Г. Ю. 8
- Щеглов Ю. К. (Shcheglov Y.) 140,  
236, 362, 364, 381, 383, 433, 437,  
451, 461, 511, 512, 513, 517, 519,  
664, 665, 684–685, 690, 698, 712,  
723, 727, 730, 758, 764, 765, 767,  
782–783
- Щеглова В. А. 783
- Щепкина-Куперник Т. Л. 782
- Щербина Н. Ф. 100  
«Лес» («В зелени темной дрему-  
чего леса...») 100
- Эвентов И. С. 537, 560, 783
- Эзоп 616, 761
- Эйзенштейн С. М. 229, 235, 241
- Эйхенбаум Б. М. 217, 237, 345, 347,  
451, 566, 582, 583, 584, 783, 784
- Эмерт С. (Amert S.) 551, 784
- Эренбург И. Г. 35–51, 76, 494, 663  
«Не вспоминай с улыбкой ми-  
лой...» 35–51  
«Хулио Хуренито» 454, 494
- Эрмлер Ф. М. 446, 525

- Эсслин М. 761  
Эткинд Е. Г. 679–680, 683, 689, 784  
Эфрос А. М. 773
- Юргенева Н. Н. 762  
Юркун Ю. И. 234, 241
- Языков Н. М. 484, 615  
    «Пловец» 484  
Якобсон Р. О. 78, 96, 159, 164, 262,  
    776, 784  
Ямпольский И. Г. 772, 779  
Ямпольский М. Б. (Iampolski M.)  
    214–216, 665, 784, 786  
Ясенский С. Ю. 194
- Akhmatova A. *см.* Ахматова А.  
Aksenov V. *см.* Аксенов В. П.  
Aksyonov V. *см.* Аксенов В. П.  
Amert S. *см.* Эмерт С.  
Anemone A. 665, 784  
Auden W. H. 788
- Balzac H. de *см.* Бальзак О. де  
Barnes C. *см.* Барнс К.  
Bloom H. 475, 784  
Bosker G. 565, 566, 787  
Boyer P. *см.* Буайе П.  
Briker B. 433  
Brooks C. 124, 324, 785  
Бууниак V. 345, 785  
Byron G. G. *см.* Байрон Дж. Г.
- Camenev Z. 673, 787  
Cargi G. 345  
Catteau J. 324, 785  
Charms D. *см.* Хармс Д.  
Chekhov A. *см.* Чехов А. П.  
Chernyshevskii N. *см.* Чернышев-  
    ский Н. Г.  
Chiaromonte N. 346, 785  
Christa B. 323, 785
- Chukovskaia L. *см.* Чуковская Л. К.  
Cohen D. 324, 785  
Connoly J. 785  
Crone A. L. 254, 785  
Crossett J. 587, 785  
Crouzet M. 345, 346, 785, 790
- Dalgard P. 433  
Dior Ch. *см.* Диор К.  
Dolinin A. *см.* Долинин А. А.  
Döring-Smirnov J. R. 513, 785
- Edelman Ch. 324, 785
- Feinstein E. 241, 785  
Fleishman L. *см.* Флейшман Л. С.  
Forestier L. 787  
France P. 788  
Frank I. 56, 785  
Frank J. 323, 785  
Freidin G. 560, 561, 785
- Gambrell J. 477, 785  
Garzonio S. 345  
Girard R. 324, 786  
Gray F. *см.* Грей Ф.  
Grimstad K. A. 787  
Grob Th. 216, 786  
Grossman J. D. 560, 788  
Gustafson R. *см.* Гастафсон Р.
- Hanson K. 382, 786  
Harms D. *см.* Хармс Д.  
Hawthorne N. *см.* Готорн Н.  
Hemmings F. W. J. 346, 786  
Holland K. 323, 786  
Holmgren B. *см.* Холмгрен Б.  
Holquist M. 323, 786  
Homer *см.* Гомер
- Iampolski M. *см.* Ямпольский М. Б.  
Izmirlieva V. 663, 786, 789

- Jackson R. 305, 323, 786  
 Johnson D. В. *см.* Джонсон Д. Бартон  
 Katz M. 511, 513, 786  
 Kelly C. *см.* Келли К.  
 Ketchian S. I. 784  
 Khodasevich V. *см.* Ходасевич В. Ф.  
 Kirilcuk A. 202  
 Koehler L. 323, 786  
 Komar V. *см.* Комар В. А.  
 Kopper J. 477, 787  
 Lantz K. 788  
 Lanyer (Lanier) A. 324  
 Lenček L. 565, 566, 787  
 Lewalski B. 324, 787  
 Livingstone A. *см.* Ливингстоун Э.  
 Lo Gatto E. 788  
 Losey J. *см.* Лоузи Дж.  
 Lunde I. 787  
 Maitland H. 239  
 Malmstad J. *см.* Мальмстад Дж.  
 Mandel'shtam O. *см.* Мандельштам О. Э.  
 Mandelstam N. *см.* Мандельштам Н. Я.  
 Mandelstam O. *см.* Мандельштам О. Э.  
 Marcus L. S. 785, 787  
 Markov V. *см.* Марков В. Ф.  
 Martinon Ph. 56, 787  
 Matich O. *см.* Матич О.  
 Maupassant G. de *см.* Мопассан Г. де  
 Maver G. 788  
 McMillin A. 789  
 Melamid A. *см.* Меламид А. Д.  
 Melenciu D. 673, 787  
 Meletinsky E. *см.* Мелетинский Е. М.  
 Meyer P. 436, 787  
 Mignot Y. 786  
 Miller J. A. 202, 206, 787  
 Minchin E. 587, 591, 592, 606, 662, 787  
 Mochizuki T. 323, 324, 787  
 Mørch A. J. 323, 787  
 Morel P. 787  
 Morson G. S. 323, 346, 511, 787, 788  
 Mozejko E. 433  
 Nabokov V. *см.* Набоков В. В.  
 Nash O. *см.* Нэш О.  
 Nilsson N. 663, 788  
 O'Connor 70, 74, 77, 788  
 O'Toole L. M. 323, 788  
 Ostrovskaya S. *см.* Островская С. К.  
 Panova L. *см.* Панова Л. Г.  
 Paperno I. *см.* Паперно И. А.  
 Paradis de Moncrif F.-A. *см.* Монкриф Ф.-О.  
 Parny E. *см.* Парни Э.  
 Pasternak V. *см.* Пастернак Б. Л.  
 Pasternak-Slater L. 788  
 Pesonen P. 760  
 Piper A. 453, 788  
 Pitcher H. 789  
 Platonov A. *см.* Платонов А. П.  
 Poe E. *см.* По Э.  
 Pomorska K. 365, 788, 383  
 Postoutenko K. 202, 788–789  
 Pratt S. 513, 788, 789, 790  
 Puškin A. *см.* Пушкин А. С.  
 Rabeneck L. *см.* Рабенек Л. Л.  
 Rancourt-Laferrriere D. 786  
 Reeder R. *см.* Ридер Р.  
 Riffaterre M. *см.* Риффатер М.  
 Roche D. 788  
 Ronen O. *см.* Ронен О.  
 Schahadat S. 765  
 Schwoerer *см.* Швёер Й.  
 Seifrid T. 461, 789  
 Setchkarev V. 785  
 Shakespeare W. *см.* Шекспир У.  
 Shapiro G. 665, 789

- 
- Shapiro J. S. 324, 789  
Shcheglov Y. *см.* Щеглов Ю. К.  
Shell M. 324, 789  
Shvabrin S. *см.* Швабрин С.  
Stallworthy J. 788  
Steiner P. *см.* Стайнер П.  
Stendhal F. *см.* Стендаль Ф.  
Suchanek L. 323, 790  
Sulpasso B. 345
- Thompson S. 365, 366, 790
- Vigée E. *см.* Виже Э.  
Wachtel M. 70, 74, 77, 241, 790  
Wood M. 346, 347, 790  
Woolf V. *см.* Вульф В.  
Worthington I. 787
- Yoshino K. 324, 790
- Zabolockij N. *см.* Заболоцкий Н. А.  
Zoshchenko M. *см.* Зощенко М. М.

## СОДЕРЖАНИЕ

От автора .....	5
-----------------	---

### I. О ПАСТЕРНАКЕ

«Чтоб фразе рук не оторвало...»: матросский танец Пастернака .....	11
Я4242жмжм, или формальные ключи к «Матросу в Москве» .....	31
«Гроза, моментальная навек»: цайт-лупа и другие эффекты .....	59
Грамматика простоты («Любить иных — тяжелый крест...») .....	79
Изнанка «Вакханалии» («Цветы ночные утром спят...») .....	93
О темных местах («Без названия», «Вакханалия») .....	118
«Во всем мне хочется дойти...»: диалектика сути .....	125
Три переключки между «Доктором Живаго» и стихами до 1940 года ...	144

### II. О ПОЭЗИИ

«На холмах Грузии...»: восемь строк о свойствах страсти и бесстрастия ..	155
Пук незабудок .....	167
Зеркало или трельяж? («Перед зеркалом» Ходасевича) .....	186
«Что это было?» Даниила Хармса .....	208
ПЕСНИ ЖЕСТЫ МУЖСКОЕ ЖЕНСКОЕ. О поэтической прагматике Анны Ахматовой ( <i>совместно с Л. Г. Пановой</i> ) .....	217
Сохрани мою речь, — и я приму тебя, как упряжь .....	242
Поэтика за чайным столом («Сахарница» Александра Кушнера) .....	256
Ключи счастья, или Распутство как прием .....	276

### III. О ПРОЗЕ

Время, деньги и авторство в «Кроткой» Достоевского .....	301
Толстовские страницы «Пармской обители» (к остранению войны у Толстого и Стендаля) .....	326
Морфология и исторические корни рассказа Толстого «После бала» ...	348
Труп, любовь и культура .....	369
Секреты «Этой свиньи Морена» .....	386
Победа Лужина, или Аксенов в 1965 году .....	411

Фазиль-американец .....	438
Стилистические корни «Палисандрии» .....	454

#### IV. О МОТИВИКЕ

Замятин, Оруэлл и Хворобьев: о снах нового типа .....	487
Петро с раннего времени: об одном мотивном кластере метасоветской литературы .....	514
Страх, тяжесть, мрамор (из материалов к житнетворческой биографии Ахматовой) .....	527
О купальных повозках .....	563
Например, тщетность усилий .....	569
Il catalogo è questo... (К поэтике списков) .....	585

#### V. VARIA

К лингвистическому осмыслению последних слов Чехова .....	669
Заметки об иконике .....	676
Домик на Челси, или Тема с вариациями. <i>Заметки филолога</i> .....	691
Правильные ниточки. <i>Филологический этюд</i> .....	704
Варвары у ворот .....	715
Быть знаменитым... .....	723
Цифровой кайф .....	731
Среди слонов и верблюдов .....	745
<i>Вместо заключения. Искусство поэзии — 2010</i> .....	752
<i>Литература</i> .....	758
<i>Указатель имен и произведений (А. С. Бодрова)</i> .....	791

*Александр Константинович Жолковский*

**ПОЭТИКА ЗА ЧАЙНЫМ СТОЛОМ  
и другие разборы**

Дизайнер

*С. Тихонов*

Редактор

*А. Бодрова*

Корректор

*М. Смирнова*

Компьютерная верстка

*К. Москалев*

Налоговая льгота —  
общероссийский классификатор продукции  
ОК-005-93, том 2;  
953000 — книги, брошюры

ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА  
«НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес издательства:

129626, Москва,

абонентский ящик 55

тел./факс: (495) 229-91-03

e-mail: [real@nlo.magazine.ru](mailto:real@nlo.magazine.ru)

Интернет: <http://www.nlobooks.ru>

Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>

Бумага офсетная № 1

Печ. л. 51,5. Тираж 1500. Заказ №

Отпечатано в ОАО «Издательско-полиграфический комплекс  
«Ульяновский Дом печати»»

432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14