

Научное приложение. Вып.

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Ю. К. ЩЕГЛОВ

ПРОЗА. ПОЭЗИЯ. ПОЭТИКА

Избранные работы

Составители А. К. Жолковский и В. А. Щеглова

Москва
Новое литературное обозрение
2011

ББК ???
УДК ???
Щ ??

ПРЕДИСЛОВИЕ

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ Научное приложение. Вып. ???

Щеглов Ю.К.
Щ ?? Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы / Составители
Жолковский А. К., Щеглова В. А. М.: Новое литературное
обозрение, 2011 — 544 с.

В книге собраны статьи выдающегося филолога Юрия Константиновича Щеглова (1937–2009), написанные за более чем 40 лет его научной деятельности. Сборник включает работы разных лет и разного концептуального формата, охватывая многообразные области интересов ученого — от поэтики выразительности до теории новеллы, от Овидия до Войновича. Статьи, вошедшие в сборник, посвящены как общетеоретическим вопросам, так и разборам конкретных произведений А. С. Пушкина, А. П. Чехова, А. Конан Дойла, И. Э. Бабея, М. М. Зощенко, А. А. Ахматовой, И. Ильфа и Е. Петрова, Л. И. Добычина, М. А. Булгакова. В книге также помещен хронологический список опубликованных трудов Ю. К. Щеглова.

ISBN

ББК
УДК

© Щеглов Ю. К.
© Художественное оформление. «Новое литературное обозрение»

Выдающийся российский филолог Юрий Константинович Щеглов (26. I. 1937, Москва — 6. IV. 2009, Мэдисон, шт. Висконсин) был гуманитарием широкого профиля — лингвистом-полиглотом, теоретиком литературы, античником, африканистом, исследователем русской поэзии и прозы. Его комментарии к Ильфу и Петрову стали любимым справочником интеллигентного читателя, но к ним далеко не сводится его вклад в нашу науку. Мне довелось многие годы дружить, соавторствовать и спорить с ним, и в своих словах о нем я вряд ли смогу быть беспристрастным. Поэтому начну в откровенно личном ключе.

Мы познакомились в ранней молодости, на первом курсе филфака МГУ, в 1954-м, и я сразу понял, как мне повезло. Я многому у него учился и учусь до сих пор. Интенсивное общение с ним в течение десятков лет было одной из самых больших удач, выпавших на мою долю.

В те годы среди наших приятелей был сын художницы, щедро дружившей с нами, зеленой послесталинской молодежью. Как-то раз я с восхищением стал рассказывать ей про задуманную Юрой работу (о «Метаморфозах» Овидия). Она слушала доброжелательно, но запомнилось предостережение: замыслы — это хорошо, но, Боже, какая пропасть отделяет их от осуществления! Оглядываясь назад, хочется отчитаться перед ней за Юру (да и за все наше оттепельное поколение, включая ее сына, ныне членкора), — Юра исполнил почти все, что задумал.

Исполнил, несмотря на свою бросающуюся в глаза неторопливость — часто хотелось сказать — медлительность, но задним числом лучше всего подойдет фундаментальность. Идея наиболее знаменитых, ныне уже классических, комментариев к саге об Остапе Бендере зародилась у него еще в 1960-е годы, первое, венское, издание вышло лишь в 1990–1991 годах, второе, дополненное, в Москве в 1995-м, а третье, в «Издательстве Ивана Лимбаха», переработанное и дополненное еще раз, окончательное, — уже после его смерти. A labor of love, работа длиною в жизнь. А параллельно, столь же основательно, занимался он и другими своими большими проектами: Овидием (от ранней статьи до итоговой монографии 2002 года), новеллами о Шерлоке Холмсе (опубликована лишь ранняя статья), сатирами Кантемира (монография 2004 года), «Затоваренной бочкотарой» (его комментарии, успевшие заслужить восторженное одобрение Аксенова, ждут издателя) и множеством тем, не дораставших

до монографического объема, но тоже разрабатывавшихся систематически (в частности Чеховым, Ахматовой и Зощенко).

Масштабы потери, понесенной филологией с его смертью, будут осознаться постепенно — по мере выхода ранее не опубликованных трудов и всестороннего ознакомления широкой филологической среды с богатством его достижений. Ценимый пока что в основном узким кругом профессионалов, он со временем не может не занять подобающего ему места в первых рядах нашей науки. Задержка с полным признанием может объясняться рядом причин: эмиграцией, приверженностью privacy, известной замкнутостью характера, несклонностью к модным интеллектуальным поветриям и соответственно скромными размерами полученного общественного внимания.

Он прожил нелегкую жизнь. На старой родине она была затруднена общественным строем, враждебным человеку вообще, а тем более человеку незаурядному, хотя и тогда уже ему сопутствовало одобрительное внимание старших коллег (В. Б. Шкловского, В. Я. Проппа, А. Н. Колмогорова, Е. М. Мелетинского, Л. А. Мазеля, Я. С. Лурье, Вяч. Вс. Иванова, М. Л. Гаспарова). А на новой родине, вполне к нему гостеприимной, ему пришлось пережить гибель единственного сына. Но в целом это была счастливая жизнь, отданная любимому делу — книгам, филологии, изучению языков и литератур. И предметы его любви отвечали взаимностью, охотно раскрывая ему свои тайны, которыми он делился с нами.

Уединенный, но и комфортный образ жизни эмигранта-профессора, окруженного восхищением аспирантов и уважением коллег, он трактовал как пожизненный исследовательский грант для литературоведческих изысканий, хорошо сочетавшихся с его страстью к путешествиям. Занятия Ильфом и Петровым вели его в Хельсинки, с его архивами, занятия Кантемиром — в Италию и Францию. У него были там любимые места, музеи и гостиницы (в письмах он иногда с юмором описывал приключавшиеся с ним комические эпизоды), и даже в последние годы, ослабев от болезней, он продолжал ездить и ходить — с раскладным стулом. И везде, куда он приезжал, он покупал давно разыскиваемые или просто вдруг заинтересовавшие его книги, которые всегда (помню еще по давним московским впечатлениям) умел выкопать в букинистическом магазине из общей кучи.

Перечитывая и аннотируя для возможных издателей полсотни его статей, разрозненно печатавшихся в российских и западных изданиях, я не переставал восхищаться. Попробую кратко резюмировать суть его вклада, его claim to fame. Дело, я думаю, в сочетании двух очень разных, если не противоположных качеств. С одной стороны, он свободно владел разветвленным концептуальным

аппаратом современного литературоведения (в значительной мере оригинально разрабатывавшимся и им самим): техникой структурной схематизации, выявлением инвариантов, методами формального стиховедения, якобсоновской поэзией грамматики, теорией сюжета, интертекстуальным анализом, архетипическим и культурно-историческим подходами. С другой — всегда руководствовался любовным читательским вниманием к тексту и умел находить адекватные — чуткие, гибкие, удивительно конкретные — формулировки для содержания исследуемых произведений. В результате его разборы являют строго кодифицированное, собранное из готовых элементов (подспудно знакомых читателю и профессионально известных литературоведу) и в то же время изощренно тонкое, идиосинкратически верное художественному миру автора (и потому с благодарностью узнаваемое читателем) воспроизведение литературных объектов средствами науки. Не в этом ли секрет литературоведческого величия?

Блестящая научная карьера Ю. К. Щеглова началась почти полвека назад, в 1962 г., публикацией первой, но уже зрелой статьи о поэтическом мире Овидия. Он окончил романо-германское отделение филфака МГУ (1959), в аспирантуре Института восточных языков МГУ занимался хауса и суахили (и в дальнейшем защитил диссертацию и написал несколько книг по языкам и литературам Африки), а работал (вплоть до эмиграции в 1979 г.) одновременно в ИВЯ, уже преподавателем, и в ИМЛИ им. Горького. Параллельно он, с опорой на методы Шкловского, Проппа, Эйзенштейна и бурно развивавшиеся тогда структурно-семиотические методы, занимался разработкой теоретического аппарата и приложений литературоведческой модели «Тема — Текст». Ее идея состояла в выявлении смысловых и стилистических инвариантов исследуемых авторов и описании художественного текста как результата порождения из темы при помощи приемов выразительности¹. За рубежом, сначала в Канаде (Университет Монреаля), а затем в Соединенных Штатах (Университет Мэдисона, Висконсин) в сферу его занятий вошло преподавание и изучение русской литературы всех периодов.

Диапазон его интересов и достижений был поистине поразителен. Он прекрасно владел английским, французским, итальянским, шведским, немецким, латынью и хауса, читал на церковнославянском, древнегреческом, древнеисландском и суахили. Его монографические работы посвящены на редкость обширному

¹ См. наши совместные книги: серию препринтов 1970-х гг.; брошюры «Математика и искусство» (М.: Знание, 1976); «Poetics of Expressiveness: A Theory and Applications» (Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1987); «Работы по поэтике выразительности. Инварианты — тема — приемы — текст» (М.: Прогресс-Универс, 1996).

кругу тем: африканским языкам и литературам (грамматике хауса; словесности Тропической Африки), латинской поэзии (Овидий), русской поэзии XVIII в. (Кантемир) и советской литературе (Ильф и Петров). Еще очевиднее разнообразие его интересов становится при знакомстве с его статьями — о семантике русских слов, обозначающих чувства, о морфологии чадских языков; о литературах (поэзии и прозе) на хауса и суахили; о поэтике выразительности и теории новеллы; о Петронии, Ларошфуко, Мольере, Гюго, Конан Дойле, Державине, Денисе Давыдове, Пушкине (прозе и стихах), Л. Толстом, Чехове (рассказах и пьесах), Ахматовой, Бабеле, Булгакове, Добычине, Зощенко, Пастернаке («Докторе Живаго»), Каверине, Войновиче...

Широта исследовательской тематики и применяемой методологии сочеталась со скрупулезностью анализа. Важный принцип порождающего подхода к художественному тексту гласил: «нельзя, чтобы сразу получилось так хорошо». То есть констатации подлежал каждый малый шаг от чисто декларативной темы произведения к его переливающимся всеми красками воплощению, тогда как в обычных литературоведческих статьях многие эффекты принимаются за сами собой разумеющиеся — «получающиеся сразу». Установка на такую констатацию вела, с одной стороны, к многоступенчатому усложнению «вывода» текста из темы, а с другой — к обнаружению инвариантной природы таких выводов, то есть выявлению аналогичных конструкций в других текстах того же автора, жанра, направления, эпохи, а также в идеально мыслимом универсальном словаре мотивов и конструкций («базе данных») мировой литературы, от чисто выразительных формул до архетипических структур и сюжетов. В результате, когда Ю. К. Щеглов рассматривает сюжетный поворот в «Капитанской дочке», словесную гримасу чеховского персонажа или строчку Ахматовой, в ход пускается весь литературоведческий репертуар, и описываемая деталь предстает сложным — иногда уникальным — продуктом, закономерно возникающим на пересечении множества разнообразных «требований», как структурных, так и тематических. Аналогичным образом, в комментариях к романам Ильфа и Петрова каждый эпизод и оборот речи проецируется на многослойный фон истории русской и зарубежной словесности, современной авторам поэзии и прозы, окружавшей их бытовой и официальной культуры, других произведений самих соавторов и, не в последнюю очередь, общего риторического репертуара литературы.

Таковы, разумеется, естественные требования к любому серьезному филологическому исследованию, но в случае Ю. К. Щеглова их выполнению способствовало редкостная комбинация интеллектуальных, творческих и человеческих достоинств

исследователя. Страстной теоретической убежденности в необходимости бескомпромиссно целостного подхода, не пренебрегающего ни одним из параметров описания, вторили, с одной стороны, богатейшая эрудиция, включавшая не только литературоведческую, но и лингвистическую подготовку, знакомство с древними и современными языками и литературами, причем не только европейскими, а с другой — врожденная и старательно культивировавшаяся непосредственность, я бы даже сказал, детская наивность восприятия, позволявшая чутко реагировать на все подлежащие описанию эффекты художественного текста, — своего рода абсолютный литературный слух.

Следование избранной научной программе (основные положения которой сегодня стали более или менее общим достоянием) не проходило гладко. Такие объекты изучения, как Конан Дойл или Ильф и Петров, могли объявляться недостойными исследовательского внимания, первый — как «примитивный», вторые — как к тому же идеологически сомнительные с точки зрения принятой диссидентской идеологии. Принцип семиотически последовательного отделения декларативной темы от ее образного воплощения с целью эксплицитной демонстрации постепенного порождения художественности в терминах приемов выразительности вызывал обвинения в грубой схематизации искусства. А систематическое выявление инвариантов, образующих поэтический мир автора, часто отвергалось как отказывающее художнику в оригинальности. Полемике с подобными оппонентами Ю. К. Щеглов уделял внимание лишь в начале своего пути, в дальнейшем же отвечал на критику и непонимание исключительно делом. Продолжая отстаивать свою независимость от интеллектуальной моды, всю свою энергию он отдавал совершенствованию собственных методов и расширению их экспериментальной базы, а также выработке более доступных широкому читателю-гуманитарию способов изложения, что подсказывалось и преподавательской практикой.

Помимо трех сравнительно недавно опубликованных в России книг Ю. К. Щеглова и одного совместного со мной сборника статей, его наследие включает сотню статей по русской и зарубежной литературе, в разное время печатавшихся в малодоступных, в том числе иноязычных, журналах, что делает их систематическое переиздание на родине насущной задачей. Перед составителями настоящего тома стоял ряд взаимосвязанных задач, касающихся содержания этой публикации (одной из первых посмертных), ее композиции и стилистического единообразия.

При отборе статей мы заботились о представительности сборника и потому включили в него работы разных лет и разного концептуального формата: теоретические изыскания и разборы

конкретных текстов, статьи о поэзии и прозе, об отдельных произведениях и творчестве авторов в целом. Что касается их расположения в книге, то надо было выбирать между хронологическим, тематическим и жанровым принципами, и здесь решение не могло не быть компромиссным. Мы предпочли некий смешанный порядок.

В *первый* раздел вынесены преимущественно теоретические штудии. Наша совместная статья о порождающей поэтике может читаться как своего рода введение ко всей книге. За ней следует подробное описание одного из приемов выразительности на достаточно разнообразном материале, дающее представление о взаимосвязи между содержательной и технической сторонами порождающего подхода. Три другие статьи этого раздела, посвященные, вроде бы, не столько вопросам теории, сколько конкретным произведениям («Метаморфозам» Овидия, шерлок-холмсовским новеллам, островам Бендера), наглядно демонстрируют научный инструментарий поэтики выразительности и преимущества его применения в анализе художественного текста.

Те же теоретические принципы лежат и в основе работ, помещенных в последующих разделах, но там техника чем дальше, тем больше, уходит в подмалевок. Акцент на схематизации становится менее вызывающим, и стиль изложения, по-прежнему предельно четкий, все больше играет традиционно гуманитарными обертонами. Читатель, не интересующийся проблемами теории, может начать ознакомление с книгой непосредственно со *второго* раздела.

Впрочем, и он открывается технически достаточно изошренным разбором стихотворения Пушкина, которое анализируется, с применением ряда структурных методов, как уникальный продукт вполне традиционного для его эпохи жанрового письма. В центре внимания работы о прозе Пушкина — его повествовательная техника, разбор «Ионыча» представляет формат монографического анализа текста на фоне инвариантов автора, а очерк поэтического мира Ахматовой — попытка полного описания системы таких инвариантов.

В статьях, образующих *третий* раздел, речь идет о писателях раннего советского времени (Бабеле, Зощенко, Добычине и Эрдмане), в творческом почерке каждого из которых выявляются их доминантные составляющие. В рассказе Бабеля «Мой первый гусь» это архетипические мотивы, в рассказах Зощенко 1920-х гг. — новый антицивилизационный ландшафт, у Добычина — особое нарочито «подслеповатое» письмо, а в пьесах Эрдмана — оригинальный сплав традиционного балагана с современными идейными и стилистическими задачами.

В *четвертый* раздел помещены работы о прозе позднего советского и постсоветского периода. В статье о «Батуме» от полемики с поверхностно идеологизированными (в частности «теологически» и «демонологически») трактовками булгаковского творчества Ю. К. Щеглов переходит к выявлению набора фигурирующих в нем типовых персонажей, что позволяет ему найти этой пьесе закономерное место в ряду других произведений автора. Разбор романов Каверина — проницательный анализ богатой литературной техники (разновидности подсоветского эзоповского письма), разработанной автором «Двух капитанов» и обеспечившей сохранность значительной доли их обаяния. В заметках о «Докторе Живаго» убедительная апология этого спорного явления русской прозы XX в. опирается на демонстрацию параллелей как с традиционными повествовательными структурами, так и с инвариантными чертами пастернаковской поэтической техники (сформулированными еще Якобсоном). Последним идет эссе об «Иване Чонкине», но оно не сводится к рассмотрению ирои-комической вещи Войновича, представляя собой новаторский вклад в типологию повествования, так что книга в целом завершается на столь же высокой теоретической ноте, с какой началась.

Из сказанного ясно, что тексты, составившие сборник, стилистически во многом различны. Одни из них, особенно более ранние и теоретические, насыщены терминологией поэтики выразительности, условными обозначениями и сокращениями, а другие, на первый взгляд, совершенно свободны от подобной технической арматуры; она, разумеется, использована и в них, но сознательно выведена автором в подтекст ради большей доступности изложения. К полной унификации научного дискурса (каковую Ю. К. Щеглов, возможно, и предпринял бы, если бы сам готовил итоговое издание своих трудов), я стремиться не стал — даже в публикуемых совместных статьях. Единственно, что я, с одобрения В. А. Щегловой, себе позволил, это слегка умерить дотошное различие графических и пунктуационных выделений (курсива, полужирного шрифта, разрядки) и трех типов кавычек (угловых, двойных и марровских). В любом случае, все используемые сокращения и обозначения, оставшиеся в основном нетронутыми, расшифровываются в примечаниях или приложениях к статьям.

Сборник снабжен указателем имен и произведений, единым перечнем использованной литературы и полным списком опубликованных работ Ю. К. Щеглова, а примечания к каждой статье открываются сведениями о первой ее публикации. Пользуясь этими данными, читатель легко может избрать собственный порядок чтения, тем более, что статьи вполне могут читаться и по отдельности.

Готовя сборник к печати, я одновременно скорбел об утрате и вновь погружался в атмосферу незабываемого соавторства. Читателя же ожидает чистая радость обретения целой россыпи филологических открытий. Говоря очень просто, дело ведь не в том, что автор умер и тем заслужил, наконец, внимание, а в том, что перед нами действительно the real thing.

А. К. Жолковский
декабрь 2010 г.
Санта-Моника

I

СТРУКТУРНАЯ ПОЭТИКА — ПОРОЖДАЮЩАЯ ПОЭТИКА

«Симфониетта» в редакции 1914 года не очень удовлетворяла меня, поэтому я всю ее развинтил и вновь собрал...

Сергей Прокофьев, «Автобиография»

Дискуссия о структурной поэтике пока насчитывает немного статей, но вопрос о статусе и возможностях этой науки уже подвергся обсуждению в самых различных измерениях и ракурсах. Это создает известную диспропорцию между пока еще малочисленными и несовершенными образцами структурной поэтики и тем логико-философским аппаратом, который привлекается как для ее обоснования, так и для ее сокрушения. В частности, вполне понятна позиция тех, кто не готов пасть ниц перед структурной поэтикой, едва услышав, что она возводит себя к самым современным научным источникам, например, представляет литературу как вид семиотической системы или как частный случай вероятностного процесса (что и оправдывает соответствующие вычисления). Чтобы поверить в тот или иной новый метод, такой читатель хочет видеть хотя бы один по-человечески интересный результат его применения, считая себя — на наш взгляд, справедливо — компетентным судить о качестве этого результата уже ввиду своего знакомства с объектом науки — литературой.

Боясь сделать дискуссию еще более беспредметной, мы не хотели бы вести разговор в чисто дедуктивном плане. Поэтому мы будем говорить об одном из возможных конкретных направлений развития литературной науки. О нем пойдет речь ниже, сначала же мы попытаемся кратко суммировать то, что было сделано в этом духе учеными недавнего прошлого, в частности В. Б. Шкловским, В. Я. Проппом, С. М. Эйзенштейном и некоторыми другими. Это желательно, между прочим, и потому, что взаимоотношения их идей друг с другом и с современной поэтикой, по нашему мнению, недостаточно ясны как их противникам, так и их защитникам. Если первых ставит в тупик уже самый факт соположения этих имен (см. Палиевский 1963: 196), то вторые готовы связывать их с любыми модными лозунгами и представлять к знакам семиотического отличия, самым почетным из которых, по-видимому, считается возведение в ранг n -ичной моделирующей системы. Между тем лучшие из этих работ по своей определенности скорее превосходят арсенал

семиотики¹ и нуждаются не в переименовании или транспозиции в те или иные системы символов, а в выявлении их практического смысла и в непосредственном применении к делу.

1.

Критический экскурс естественно начать с работ ОПОЯЗа, так как именно последний более или менее единодушно признается предшественником структурализма в поэтике. Общеизвестны недостатки этих работ, связанные с их формализмом, то есть демонстративным отказом при построении научной поэтики иметь какое-либо дело с содержанием (ср. известные заявления о безразличии искусства к цвету флага над крепостью, о том, что в понятии «содержание» при анализе произведения искусства надобности не встречается, и т. д.). Такие общие установки указанных работ (которые обусловили и другие слабые стороны так называемой формальной школы: негативность подхода, его пригодность лишь для достаточно элементарных проявлений искусства и др.) давно опровергнуты, в том числе самими их авторами. Что же касается обращения этих исследователей к вопросу: зачем и как искусство «делается» из не-искусства, то есть учения о «поэтическом ряде», — то оно не может быть оставлено без внимания при структурном и кибернетическом подходе к поэтике. Поэтический ряд рассматривается ими как: а) отличный от «практического ряда» (привычных представлений и способов высказывания о действительности) и б) состоящий из его элементов. По Шкловскому («Искусство как прием»), искусство «увеличивает трудность и долготу восприятия», «расшевеливает» вещи, заставляет заново увидеть и пережить то, что «съедается» автоматизмом повседневности (Шкловский 1929: 13). Он считает, что к этому в принципе сводимы художественные явления любого уровня; в качестве примеров разбираются повторы, ретардации, ступенчатое построение, окольные описания (в загадках) и проч. При всем своем бесспорном эссеизме статья Шкловского активизировала исследования по поэтике, предложив удачный научный образ, который вел к простому и единообразному пониманию различных уровней литературного произведения (смыслового, сюжетного, непосредственно словесного и т. д.). В ней ощущается ценная (хотя и раздражающая многих) готовность значительно упростить, схематизировать картину ради ее большей методологической поучительности и скорейшего перехода к моделированию искусства хотя бы на самом общем уровне. Шкловский рассматривает все искусство как одно произведение и находит, что его приемом (= «формой») является затрудненная подача вещей, а целью (= «содержанием») — обновление видения мира.

Ограниченность же идеи остранения в том, что преобразование практического ряда в поэтический предстает как чисто негативное действие — взгляд, достаточный в основном лишь для анализа простейших примеров².

2.

Из конкретных исследований этих ученых наиболее актуальными остаются книга Проппа «Морфология сказки» (Пропп 1928) и предшествовавшая ей статья Шкловского «Новелла тайн» (1925 г.; см. Шкловский 1929: 125–142), с которыми связано учение о так называемых сюжетных функциях или мотивах. Шкловский был, по-видимому, первым из литературоведов, заговорившим о функциях. Он предложил рассматривать все новеллы А. Конан Дойла о Шерлоке Холмсе как одну новеллу, то есть как единый типовой сюжет, состоящий из ряда «важнейших моментов», каждый из которых в разных новеллах может реализоваться по-разному³. Шкловский выделил девять таких «моментов», составляющих общую схему новеллы («ожидание», «появление клиента», «улика», «неверное толкование», «выезд на место» и т. д.). На скрещении сюжетных моментов находятся персонажи, представляющие тем самым как «пучки» функций (ср. функции доктора Уотсона: рассказчик, членящий действие на куски, подобные главам; автор ложных загадок, подобно официальному сыщику; наперсник, подающий реплики Холмсу). Верно, что схема Шкловского затрагивает лишь контуры вещи с точностью до «синтаксического» уровня детективного рассказа вообще и не может объяснить специфического обаяния новелл Конан Дойла, схематизация которого требует дополнения анализа новыми уровнями (см. ниже, разделы 3 и 5). И хотя содержание новелл не совсем игнорируется, оно сведено лишь к спортивной стороне — созданию и разрешению тайны («В новелле нет ничего, кроме преступления и следствия»). Подобная экстраполяция результатов изолированного рассмотрения «синтаксического» уровня, бесспорно, придает формалистическую окраску представлению о целом. Сопоставим неизбежный для Шкловского вывод о безразличии структуры к социальному заказу («...если бы эти новеллы создавал какой-нибудь человек в пролетарском государстве <...> строение новеллы <...> не изменилось бы») с противоположным взглядом по тому же вопросу Эйзенштейна, который говорит, что «трактовка, меняя отношение к содержанию действия, изменяет не только стилевую манеру кадров, но и мизансцены», и показывает, как рассматриваемый им эпизод был бы разработан буржуазным кинорежиссером (см. Нижний 1958: 104).

Эти недостатки, однако, отнюдь не заслоняют приоритета статьи Шкловского в представлении ряда сходных новелл как одной новеллы, а персонажа — как точки пересечения функций. Особенно важно второе, поскольку отсюда явствует, что разложению на простейшие элементы подлежит не только сюжет, но и все (даже неразложимые в пределах «практического ряда») предметы: люди, вещи и т. п.

Роспись жанра по функциям, конспективно намеченная Шкловским, со всей серьезностью проведена Проппом, создавшим для этого развитый технический аппарат. Представляя сто сказок из сборника А. Н. Афанасьева как одну сказку, Пропп подбирает такие «общие слова», в которых с достаточной подробностью пересказывается любая сказка. Он выделяет 31 сюжетную «функцию»⁴ («отлучка», «выведывание», «трансфигурация» и т. п.), постоянные, «независимо от того, кем и как они выполняются». Так, функция № 8 («вредительство») может представлять как похищение а) человека, б) дневного света, в) телесное повреждение, г) ночное мучительство, д) объявление войны и т. п. Реализации единой функции могут так сильно различаться, что, например, одно и то же (функционально) действие может выполняться человеком, животным, вещью или свойством (например, Иван получает коня, из которого сыплется золото, или способность харкать золотом). С другой стороны, тождества двух действий недостаточно для подведения их под одну функцию; «Если <...> герой получает от отца 100 рублей и покупает <...> вещью кошку, а в другом случае <...> награждается деньгами за совершенное геройство, и сказка на этом кончается, то перед нами <...> морфологически различные элементы» (Пропп 1928: 30). Формулируются также нетривиальные правила следования и взаимообусловленного опускания функций. Кроме набора функций и синтаксических правил, зафиксировано постоянство персонажей («вредитель», «отправитель», «герой» и т. п.), определяемых по их поведению в терминах функций: каждый персонаж по существу является названием для определенного «круга действий», например, круг действий вредителя — «выведывание», «подвох», «вредительство», «борьба», «преследование» (ср. аналогичное понимание персонажа Шкловским).

Ограниченность книги Проппа — в ее сознательном дескриптивизме: он строит настоящую грамматику сказки, то есть выделяет набор неизменных синтаксических единиц и формулирует правила их сочетания, но не дает терминам этой грамматики никакой содержательной, то есть в данном случае эстетической, интерпретации (что отличает его книгу от концепции «искусства как приема», апеллирующе к психологии читателя⁵).

3.

Непосредственная связь теоретических работ Эйзенштейна с идеей структурной, в частности порождающей, поэтики по существу начинает осознаваться только теперь. В них взгляд на искусство как на средство выражения мыслей и «усиления эмоций» имеет своим следствием неуклонное прослеживание того, как вещь построена снизу доверху и как образ темы «рождается» из свойств предметов, участвующих в построении, что и составляет естественную задачу современной поэтики.

В вопросе о назначении искусства Эйзенштейн дает не только негативную часть формулировки (притом пользуясь в ней почти теми же образами, что и Шкловский: «разбить “в себе” заданное, аморфное, нейтральное, безотносительное “бытие” события или явления»⁶ и т. п.), но и конструктивную — создание нового, нужного автору, поэтического ряда («собрать» явление вновь, «согласно тому взгляду на него, который диктует мне мое к нему отношение»⁷).

В работах Эйзенштейна много убедительных анализов прозы, поэзии, живописи, кино и т. д. Однако самым ценным представляется вырисовывающаяся из его работ «порождающая грамматика» произведений искусства. В книге В. Б. Нижнего (Нижний 1958) показано, как тема, то есть краткое изложение некоторого эпизода и идейного взгляда на него, разворачивается в подробную и эффектную мизансцену, а затем и в последовательность кадров (художественный текст) — под действием системы приемов выразительности (см. ниже). Шаг за шагом можно видеть, как все новые предметы, персонажи, поступки и их конфигурации подбираются по функциям, которых требует наиболее «ударное» выражение темы. Здесь находят свое место и идеи Шкловского, Проппа и К. Леви-Стросса о предметах (персонажах, ситуациях) как пересечениях необходимых функций. Образное воплощение темы основано на многосторонности предметов, взятых вне искусства, и сводится к задаче «выискать» для каждого факта такое сцепление его элементов, которое, сохраняя самый факт, содержало бы одновременно и некую фигуру, навязывающую зрителю отношение автора к этому факту⁸.

Иначе говоря, Эйзенштейн предлагает рациональные, в принципе формализуемые операции для того наиболее ответственного участка порождения художественного текста, каким является грань между «декларативно» задаваемой темой и ее образным эквивалентом, то есть как бы между «неживой» и «живой» материей в искусстве. Для вдумчивого и терпеливого исследователя уже это является залогом решения вопроса об овладении семантикой образа⁹. Очевидна глубина и по существу единственность этого подхода, особенно по сравнению с нередкими теперь попытками привязать смысл

образа непосредственно к результатам тех или иных арифметических действий.

Важнейшее место в порождающей поэтике, намеченной Эйзенштейном, как и вообще в поэтике, занимает учение о средствах выразительности (ср., в частности, его неопубликованный конспект университетского курса по психологии выразительности). Судя по напечатанным работам, имеется в виду вся система приемов выразительности (типа сюжетной цезуры, золотого сечения, повтора, усиленного повтора, «отказного движения», нагнетания напряжения, контраста, совмещения функций, проведения одной темы через разные линии, постепенного сплетения тем, внезапного поворота событий и т. п.), необходимых в самых различных по содержанию и жанру художественных произведениях. Функция этих приемов — в наиболее эффективной организации восприятия темы¹⁰.

4.

Противники структурной поэтики с особенной уверенностью говорят о схематизме, убивающем «живое», и иронизируют по адресу структуралистов, неспособных «удержать целое». Подыскание общеметодологических аргументов против таких мнений не требует в наше время особой научной проницательности (ср. хотя бы статью Ревзин 1965: 73–87); в свете пути, пройденного другими науками¹¹, эти аргументы могут быть, по-видимому, не столько оспариваемы, сколько принимаемы к сведению. Но критики схематизации, как видно, считают, что литература имеет принципиально иную природу, чем другие объекты науки, например, язык. Они нападают на ее переливчатость и трепетность, на индивидуальность ее восприятия отдельными читателями.

Что ж, некоторые читатели (зрители, слушатели) довольно удачно описывают свои впечатления. Например:

Маслянисто круглились и разбегались огни набережной в черной выгибающейся воде, сталкивались волны, люди, речи и лодки, и для того, чтобы это запечатлеть, сама баркарола, вся, как есть, со всеми своими арпеджиями, трелями и форшлагами, должна была, как цельный бассейн, ходить вверх и вниз и взлетать и шлепаться на своем органном пункте, гулко оглашаемая мажорно-минорными содроганиями своей гармонической стихии (Пастернак 1991 [1945]: 405).

Интересно узнать, имеют ли в виду сторонники «удержания целого» соревноваться с подобными образцами, и если да, то насколько оптимистично они оценивают свои возможности¹². Ведь

альтернативой такому импрессионистическому описанию является научное (то есть то, что они называют схемой), имеющее свою логику.

Мы, со своей стороны, не считаем схематизацию синонимом банальности и поверхностного обмера; для нас это работа, начинающаяся с отыскания и, если угодно, угадывания той идейной конфигурации, которая и является «законом построения предмета». Руководствуясь здравым смыслом, литературоведы всегда стремились давать точные «идейные портреты» отдельных книг, писателей и направлений; они имели при этом смелость приписывать произведению (школе и т. п.) одни черты и, грубо говоря, отказывать ему в других, не боясь тем самым отлучить его от «вечно живого», «всеобщего» и «бесконечного». Правда, обнаруживаемые идейные «схемы» часто принимались за конечный результат в познании структуры вещи, лишь походя затрагивались «художественные особенности». Внимание исследователя далее направлялось вонне от произведения: полученный результат сразу же «вдвигался в социальную раму» эпохи, с ее социологией, философией и т. п. Для структуралиста же раскрытие темы — лишь первый шаг работы (см. разделы 3 и 5)¹³.

Кстати, пора развеять ходячее представление о научной схеме как о чем-то бесцветном и неподвижном¹⁴. Можно было бы пожелать сторонникам литературоведческого импрессионизма проделать хотя бы несколько опытов схематизации. Этот экскурс, во всяком случае, не грозил бы им потерей квалификации (при условии, что они не утратили бы интереса к чтению и умения владеть русским словарем и синтаксисом). Зато они увидели бы, что схема, модель, дает в распоряжение исследователя осязаемую вещь, которая «изготовлена руками» из дискретных и «неорганических» деталей и в то же время является живым, «играющим» подобием изучаемого объекта.

Справедлива мысль, что структурная поэтика имеет дело с трудностями того же порядка, что и структурное описание семантики языка, в частности, слова с его «многоликостью» и «изменчивостью»¹⁵. Однако, даже не обращаясь к опытам последних пяти-шести лет, можно сослаться на классический пример преодоления таких трудностей в лингвистике. Э. Сэпир в одной из своих статей наметил алгоритм употребления количественных терминов (типа *больше*, *мало*, *едва* и т. д.) в английском языке в зависимости от факторов (1) величины, (2) динамики (направления изменения этой величины) и (3) аффекта — отношения говорящего к значениям (1) и (2) (см. Сепир 1944). Иначе говоря, работающими признаками в правилах Сепира служат те подвижные и «субъективные» моменты языка, которые традиционному языковеду-словеснику казались неуловимыми нюансами¹⁶.

5.

В начале статьи мы сказали, что остановимся на одном из возможных направлений поэтики. Речь пойдет не о чем-то ошеломляюще новом и «формализованном», а о некоторых перспективах работы, во многом вытекающих из идей Проппа и Эйзенштейна. Говоря очень кратко, представляется полезным понимать художественное произведение как «наглядный предмет», предназначенный для максимально эффективного проведения темы, своего рода аппарат для ее внушения читателю; его можно сравнить с изобретением, реализующим какую-либо конкретную техническую задачу. Тогда цель литературоведческих исследований должна состоять, в частности, в том, чтобы описывать устройство и работу таких художественных «машин», показывать, как они «собираются», исходя из тематического задания. Естественно ожидать, что перевод темы в систему воплощающих ее средств есть объективный процесс, подчиняющийся определенным законам, хотя бы самым общим. Многие такие законы по существу давно известны. Два важнейших принципа были недавно на материале музыки сформулированы Л. А. Мазелем:

1) «принцип множественного и концентрированного воздействия», означающий, что «существенный художественный результат <...> обычно достигается <...> с помощью не какого-либо одного средства, а нескольких средств, направленных к той же цели...»;

2) принцип совмещения функций, заключающийся в том, что «существенные средства, ответственные композиционные “решения” обычно <...> несут несколько функций: например, две различные выразительные функции, или одну выразительную, одну формообразующую, одну чисто техническую; либо, наконец, какую-то “местную” функцию, важную для данного момента произведения, и другую, более общую, имеющую значение для целого, для связей “на расстоянии” и т. д.» (Мазель 1965: 240, 249–250).

Применительно к литературе это означает обнаружение темы, всех функций, возникающих при ее развертывании, и того, как они реализуются во всех предметах, вовлекаемых в построение.

Все вышеизложенное, а также опыт современной лингвистики (где наибольшей объясняющей силой обладают те описания, которые строятся как правила порождения соответствующих объектов — предложений, словоформ, фонем и т. п.), приводят к мысли, что структурным описанием художественного произведения является демонстрация его порождения из известных темы и материала по некоторым постоянным правилам.

Для примера мы позволим себе конспективно разобрать эпизод из «Двенадцати стульев» И. Ильфа и Е. Петрова (покупка стульев на аукционе).

Мы будем исходить из элементарного представления, что в сюжетном повествовании взгляды (мысль) автора первоначально предстают в виде темы, то есть «доказывающей» эту мысль судьбы некоторых героев. Так, мысль о несостоятельности собственнических устремлений в советских условиях облекается в тему: «неудачная погоня авантюристов за сокровищем, спрятанным в стульях», развертывание которой в художественный текст обеспечивается применением к ней ряда правил — приемов выразительности.

Выпишем некоторые из этих приемов¹⁷:

А. ПОДЧЕРКИВАНИЕ (выделение, усиление) всех сколько-нибудь важных вещей и состояний:

(1) Собственно подчеркивание — простая постановка предмета на «видное место», его укрупненная подача (ср. крупный план).

(2) Противопоставление: а) контраст, то есть подчеркивание двух вещей их противоположением; б) «отказное движение»¹⁸ — подчеркивание некоторого действия проведением его сначала в обратном, а уже потом в заданном направлении.

(3) Нарастание — подчеркивание, как бы развернутое во времени: а) повышение напряжения; б) повторение некоторого положения в усиленном виде или на новом уровне; в) «преподнесение»: вещь не дается готовой с начала, а разыгранно появляется (Нижний 1958: 51 и далее).

Б. (4) РАЗВЕРТЫВАНИЕ (как темы, так и всех вещей, возникающих в ходе ее реализации) — переход от простого названия к наглядному, детализированному, «удобоваримому» виду.

В. УРАВНОВЕШИВАНИЕ художественных задач и средств их выполнения:

(5) Совмещение¹⁹ разных функций в одном предмете. При этом желательно, чтобы: а) этот предмет был готовым, «монолитным», заранее знакомым читателю и потому воспринимаемым сразу, как единое целое; б) в одном предмете совмещались противоположные функции (см. 2 а); в) совмещались в ряде моментов разные сюжетные линии.

(6) Проведение одной и той же функции через разные предметы, в частности через разные сюжетные линии (ср. п. 8).

Г. ПРИНЦИПЫ СЮЖЕТНОСТИ (Рассматривается лишь один тип сюжета — «новеллистический»). Это — требования более конкретного уровня; они строятся с учетом пп. 1–6.

(7 а) внезапный поворот (кульминация): движение героев к цели А содержит нечто, например ошибку героев, что неожиданно, в момент успеха, приводит к провалу (по существу это совмещение (п. 5) противоположно (п. 2) направленным действиям). В зоне кульминации

особенно желательно заострение контрастов (п. 2); б) развязка, дающая возможность «полюбоваться» результатами провала.

(8) Раскрытие характеров сюжетом: каждое событие должно совмещать (п. 5) движение сюжета с максимальным (в рамках данного события) проявлением задаваемых в теме свойств героев и опираться на них.

Д. УЧЕТ РОЛИ В РОМАНЕ в целом:

(9) Этот эпизод — первое крупное поражение Бендера и Воробьянинова (далее Б. и В.), причем В. подводит, «зарезает» Б.; оно повторяется и в масштабе всего романа («предвестие», ср. п. 3 б).

(10) Он — эффектная мотивировка путешествий героев; для этого стулья разрозниваются (они могли бы быть разрозненными с самого начала, см., однако, п. 3 в).

Если пп. 9 и 10 и задают тему эпизода, то нижеследующие пп. 11 и 12 задают материал, обязательный к использованию в нем.

(11) К началу эпизода даны характеры: Б. — герой «высокого» плана, энергичный, интеллигентный, артистичный, снисходительный, причем иногда не учитывает «грубой реальности»; В. — персонаж «низкого», комического, плана, глупый, трусливый, с дворянскими претензиями, «светский лев» (ср. п. 6: тема проводится через две линии).

(12) Даны также: погоня за стульями, всеми сразу, обладание деньгами, семья Калачовых и т. д.

Имитация порождения эпизода

I Приближение. В соответствии с п. 5 желательно совмещение функций 9 и 10, то есть разрознивание стульев и будет поражением героев. Поэтому получаем²⁰:

Б. и В. пытаются достать все стулья сразу, но стулья разрозниваются.

II Приближение. К полученному результату естественно применить новеллистическую конфигурацию (п. 7), а к «поражению» — прием подчеркивания (см. А). Получаем:

Б. и В. пытаются достать все стулья сразу, но совершают ошибку; почти достают стулья, но в момент успеха терпят эффектное поражение; стулья разрозниваются.

III Приближение. Пользуясь данными, имеющимися к началу эпизода, а также характерами и соотношением между Б. и В. (см. пп. 9, 11, 12), произведем, в соответствии с п. 8, общее распределение ролей и конкретизацию полученного сюжетного контура.

1. Доставка стульев с помощью денег — покупка, неудача — непокупка из-за нехватки денег.

2. Ошибка Б. и В.: пусть В. подводит Б., причем В. участвует в этом своей глупостью и комичностью, а Б. — снисходительностью и неучетом вульгарной реальности; например: В. глупо, в комическом плане, утрачивает деньги, доверенные ему Б.

3. Добывание стульев: Б., проявляя энергичность и артистизм, действует; В. — балласт.

4. Таким образом, получаются две линии: Б. занимается стульями, В. утрачивает деньги. В соответствии с п. 9 (эпизод — «прообраз» романа) и пп. 6 (проведение темы через ряд линий) и 8 (проявление героев) желательно, чтобы некоторое поражение было не только в линии «Б. и стулья», но и в линии «В. и деньги», с максимальным проявлением характера В. Получаем:

Б. энергично и с артистизмом готовит покупку стульев. В., пользуясь его снисходительностью, комически-глупо утрачивает деньги и терпит некоторое личное поражение. Из-за нехватки денег Б. и В. эффектно проваливаются в покупке стульев, которые и разрозниваются.

IV Приближение. Произведем дальнейшую конкретизацию обеих линий.

1. Следуя п. 5. подбираем «готовый предмет», одновременно обеспечивающий: а) покупку всех стульев сразу, б) разрознивание стульев, в) роковую роль нехватки денег, г) бесповоротность и внешнюю эффективность, даже театральность поражения. Это — аукцион, где продают стулья (в частности, одно из правил аукциона позволяет выставить покупателя из зала; о других функциях аукциона см. ниже).

2. Конкретизируя поражение В. и следуя п. 8, подбираем «готовые предметы», лежащие на пересечении требований сюжета и черт характера В. «Светский лев» и утрата денег дают ресторанный кутеж; «светский лев», старость и комическое личное поражение — неудачное донжуанство; глупость и комический («низкий») план В. (см. п. 11) — побои; донжуанство и побои — месть мужа; донжуанство, кутеж и тема «мечты концессионеров и советский образ жизни» (см. примеч. 17) дают кутеж по-нариповски с бедной студенткой.

3. Конкретизируем неожиданность краха. Неожиданность, вызванная нехваткой денег, — неведение о нехватке: так как растратил В., а активно действует Б., то неведение приходится на долю Б. Ищем в чертах В. мотивировку такого неведения Б. и получаем: В. по глупости и трусости скрывает растрату от Б.

4. Произведем заострение контрастов, желательное в зоне кульминации (п. 7). Эффектности потери стульев противопоставим

эффектность их покупки, что, в сочетании с артистическим поведением Б. (его постоянная черта, см. пп. 8, 11) и его уверенностью в победе (его «локальное» состояние), дает: Б. с блеском покупает стулья. И так:

Б. энергично готовит покупку стульев на аукционе. Он с блеском покупает все стулья, но вдруг оказывается, что денег не хватает. Это приводит к окончательной потере стульев, публичному посрамлению Б. и В. и их изгнанию из зала. Стулья продаются по отдельности (разрозниваются). Деньги, доверенные В., тот, ухаживая за студенткой Лизой, по-дурацки пропивает в ресторане, что от Б. скрывает. В. отвергнут Лизой и побит ее мужем.

V Приближение. Далее отдельные компоненты полученной фавбулы подвергаются а) развертыванию (п. 4), б) нарастанию (п. 3) и в) совмещению (п. 5). Это осуществляется путем использования различных сторон предметов и лиц, уже введенных в действие.

1. Общее требование развертывания в сочетании с характерной для Б. «научностью» подхода (интеллигентность, см. п. 11) приводит (здесь, как и в других местах романа) к расчленению добывания стульев на два этапа: а) добывание информации о стульях (завязка), б) добывание стульев. Следовательно, аукциону надо предпослать эпизод с разузнаванием о нем.

2. Развертывание сцены аукциона дает ожидание, покупку и крах. Для этой сцены как кульминационной особенно важно нарастание. Его обеспечивают а) сами правила аукционного торга, б) любовь Б., оттягивающего свое вступление в торг, к эффектам и в) бестолковое нетерпение В. (см. п. 6 — выполнение одной функции разными средствами). Ожидание развертывается (с постепенным нарастанием напряжения) в ожидание а) аукциона и б) торга на стулья. Покупка развертывается в а) торг на другие вещи, б) торг на стулья, в) вступление Б. в торг и покупку и г) восторг Б. и В. Крах развертывается в целую небольшую новеллу, построенную по тем же законам, что и весь эпизод (так сказать, та же история в миниатюре). Порождение ее ввиду недостатка места мы предоставляем читателю (от слов Б.: «А почему же 230?» до слов: «И они ушли»).

3. В линии В. ухаживание развертывается в а) знакомство, б) кутеж, в) побои. Порождение эпизода кутежа, развивающего тему «светский лев и советский образ жизни», мы также опускаем.

4. Совместим завязки двух линий: покупки стульев (разузнавание) и утраты денег (ухаживание). Это (плюс ряд других функций, в частности: Москва как центр нэповской России и точка, откуда «растекаются» стулья и начинаются странствия героев) дает музей мебели, где Б. поглощен поисками стульев, что позволяет В. волокаться (две противоположные функции действий Б. — см. п. 5 б).

5. Развязка: развертывание и подчеркивание результата поражения Б. и В. (п. 7). Переживание провала Б. конкретизируется как гнев, нарастающий от оцепенения к вспышке; для В. провал предстает как вина и боязнь наказания. Совмещение кульминаций страха виновного В. и гнева Б. дает экзекуцию. На скрещении экзекуции и характера комического дурака лежат побои. Согласование же экзекуции с интеллектуальностью и артистизмом Б. дает «примерное» наказание, сопровождаемое остроумными поучениями: Б. в гневе остроумно поучает В. и бьет его. И так, имеем:

Б. и В. ищут стулья в музее мебели, встречают Лизу. Пока Б. «пропадает», энергично разузнавая о стульях, В. назначает свидание Лизе. Б. узнает об аукционе. В. ведет Лизу в ресторан, напивается, глупо лишается денег, отвергнут Лизой. Все это он до последнего момента скрывает от Б. На аукционе Б. и В. с нетерпением ждут начала торгов, а затем появления стульев. Б. оттягивает свое вступление в торг, а В. бестолково его торопит. Б. в последнюю секунду называет цену и эффектно покупает стулья. Восторг Б. и В. и зависть публики. Внезапно выявляется нехватка денег, законы аукциона неумолимо выбрасывают Б. и В. из зала, публика злорадствует. Стулья распродаются по отдельности. Б. злоежечиво молчит, В. трусливо хорохорится. Б. в гневе бьет В., одновременно уничтожая его остроумием. Затем В. бьет муж Лизы.

Предложенная имитация порождения останавливается на пути к реальному тексту. Идея романа была намеренно упрощена, а языковая фактура не затрагивалась вовсе. Более тонкая формулировка темы обогатила бы порождающий процесс всеми остальными необходимыми функциями. Что касается более детальной событийной и даже словесной фактуры, то очевидно, что и ее создание управляется аналогичными по типу законами.

Рассмотрим хотя бы частично конкретизацию «краха из-за нехватки денег». Поскольку для эффектности поворота желательнее, чтобы полному краху был противопоставлен первоначальный полный успех (см. п. 7, заострение контрастов), то хорошо, чтобы утрачивались уже купленные стулья; поэтому ищется «предмет», который бы превращал достаточную для покупки сумму денег в недостаточную, причем делал бы это уже после покупки. Им оказывается правило о комиссионном сборе, извлекаемое из свойств аукциона. Эта «машина» пускается в ход Б., артистическое поведение которого совмещает две прямо противоположные функции (см. пп. 5, 7): Б. эффектно обгоняет конкурентов и одновременно, сам того не зная, исчерпывает деньги.

Другой пример — порождение детали языкового уровня: ищется совмещение в одном акте гнева Б., побоев В., морального уничтожения В. и остроумия Б. Представим этот поиск в виде двух шагов:

а) гнев Б. и побои В. дают: Б. бьет В.; моральное уничтожение В., остроумие Б. и его гнев дают: Б. саркастически клеймит В.;

б) два полученных результата совмещаются далее в подыскании такой остроты, которая бы соединяла характеристику поведения В. с указанием на побои и, может быть, даже «ложилась на музыку» этих побоев. Так появляется сцена: «Вот тебе седина в бороду, вот тебе бес в ребро!». Более или менее ясно, что аналогичным образом может быть получено и дальнейшее, сколь угодно точное приближение к реальному тексту эпизода, то есть его полное описание²¹.

Резонен вопрос: является ли полученный результат единственно возможным при сформулированных нами теме и принципах порождения? Безусловно, нет. На каждом шаге порождения возможны альтернативные решения, близкие к имеющимся, например: В. не пропивает деньги, а проигрывает в карты, или существенно иные, например:

Стулья не покупаются, а бесплатно берутся в мебельной конторе по заявке от вымышленной Б. организации; Б., полностью оформив все и найдя извозчика, доверяет В. простое дело — транспортировку стульев, а сам ненадолго отлучается. В. в припадке скупости торгуется с извозчиком и пытается, по примеру Б., добиться бесплатного обслуживания; выйдя из себя, по старой дворянской привычке называет извозчика прохвостом; тот уезжает. Оставшись один со стульями, В. заносит их в подворотню и начинает торопливо кромсать. Выбегают работники конторы и хотят остановить его; В. сопротивляется и кричит: «Это мои стулья!» Его бьют и отнимают стулья. Подоспевший Б. старается уладить дело, но осмеян. Стулья передаются в бюро проката и попадают к разным лицам. Б. карает В., говоря: «Тоже мне Джек-потрошитель стульев!».

Эти варианты могут оказываться более или менее удачными с точки зрения развития заданной темы и характеров героев, а также эффектности построения и, соответственно, приниматься или отбрасываться (ср. процесс работы над черновиками); теоретически следует допустить и возможность нескольких художественно равноценных вариантов. Вообще очевидно, что порождение ряда вариантов и отсеивание неудовлетворительных входит в число функций поэтического автомата.

6.

Для предлагаемого типа описаний особенно подходящим материалом представляются группы однотипных по форме и содержанию произведений (пьесы одного автора, например Мольера или Островского, сборники рассказов, басен, сказок и т. п.). Можно ожидать, что функции, формулируемые для отдельного произведения, исходя

из его темы (то есть функции Эйзенштейна — Мазеля; ср. также раздел 5), ввиду идентичности содержания этих произведений, окажутся инвариантными для всей группы, то есть совпадут с функциями в смысле Проппа. Тогда следует ожидать появления литературоведческих работ, в которых «грамматика» инвариантных функций будет иметь объясняющую силу для идейной стороны (Пропп, «помноженный» на Эйзенштейна); иными словами это будет автомат, имитирующий построение этих и подобных им произведений при условии, что на его вход будет подаваться фигура, признанная их темой. Эти требования к литературоведческой работе, очевидно, весьма сильные; поэтому потребуется постепенность в выборе материала, и так называемая «малая» классика (например, Дюма или Конан Дойл), по-видимому, займет на какое-то время центральное место в научной работе²². Что касается попыток заранее определить понятия, навести всякого рода типологии и создать разветвленный каркас литературной науки на чисто дедуктивных началах, то они представляются преждевременными и малоинтересными. Наш программный эмпиризм (от описания к описанию, от модели к модели, а не от доктрины к доктрине) является вынужденным и подсказывается, в частности, недавней историей структурной лингвистики²³.

К сожалению, некоторые тенденции структурной и семиотической мысли в поэтике дают резонный повод для сарказмов. Применение всей гаммы «современных» понятий, начиная от «знака» и «молекулярного уровня» и кончая «глобальной моделью», «моделирующей системой» и «семиотическими экспериментами», часто не идет дальше более или менее хитроумной транслитерации банальных или приблизительных представлений. Это, в сущности, не удивительно, если учесть, что многие из таких работ являются результатом массовой фабрикации, приурочиваемой ко дням больших и малых семиотических праздников, когда всем желающим предоставляется возможность отлить свои читательские впечатления в научную бронзу. Структурную поэтику делает довольно уязвимой и тот дух деловитого прожектерства, при котором одни основывают свой интерес к ней на надеждах предотвратить якобы назревающий кризис кибернетики, обогатив машины образным мышлением; другие озабочены применением к литературе принципов неопределенности и дополнительности; третьи пытаются предугадать габариты и марку автомата, который будет порождать художественные тексты, и т. д.

В этой по необходимости краткой заметке мы старались комплексивно изложить важнейшее и не могли ответить на многие предвидимые и непредвидимые возражения и вопросы. Мы к тому же

полагаем, что такая общетеоретическая полемика станет ненужной при условии практических успехов структурной поэтики.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Вопросы литературы. 1967. № 1. С. 74–89 (в соавторстве с А. К. Жолковским). Наличие в статье элементов советской фразеологии — результат давления на авторов редакции журнала; об истории прохождения статьи в печать см. Жолковский 2008: 105–107.

¹ Скромность арсенала семиотики видна, между прочим, и из того, как легко В. В. Кожин вступил в ряды ее теоретиков (см. его маргиналии к теории знака и сигнала: Кожин 1965).

² О более совершенной формулировке того же вопроса Эйзенштейном см. ниже, в разделе 3.

³ Для Шкловского вообще характерен интерес к отождествлению функционально одних и тех же приемов на разном материале и в пределах разных уровней: ср. сопоставление повтора в песне с удвоением персонажа в «Ревизоре» (Бобчинский и Добчинский), а также аналогии между сюжетными и словесными фигурами, вплоть до замечаний о сюжетном тропе в статье «Как летит красный шар» (Шкловский 1957).

⁴ Могут спросить: «А почему именно 31 функция?» (ср. иронический вопрос П. В. Палиевского: почему 70 мотивов, а не 37715? — Палиевский 1963: 196). Дело в том, что различие между структурным и традиционным подходами проходит отнюдь не по линии «формализованность — интуитивность процесса исследования». Ошибочно мнение, что если ученый действует путем эмпирического подбора и нащупывания, то ему следует отказаться от претензий на объективность и точность описания. Очевидно, что строгие процедуры выделения единиц анализа и формальные методы описания литературных произведений могут быть — и в конечном итоге будут — выработаны, однако это совершенно отдельная задача. Существенное отличие состоит прежде всего в том, что мыслится в качестве результата работы. Целью структурного описания признается действующая модель вещи. Если построенная ученым модель работает, т. е. машина или человек по предложенным правилам создают произведения, подобные моделируемому, то модель удовлетворительна (от оценок степени ее верности можно сейчас отвлекаться) и, грубо говоря, никому нет дела до того, как действовал ее автор: путем формальной процедуры, интуитивно или, скажем, с помощью духов или кобальдов.

⁵ Книга Проппа, переведенная недавно на английский язык, породила обширную литературу. Укажем на статьи К. Леви-Стросса и К. Бремона (Леви-Стросс 1960; Бремон 1964). В работе Бремона на основе критического пересмотра функций Проппа предлагается интересная модель порождения множества правильных сюжетов. Леви-Стросс рассматривает события сюжета как различные, часто противоположные, воплощения единого идейного тезиса. Эти идеи хорошо согласуются с рассматриваемой далее концепцией Эйзенштейна и методом, выдвигаемым в разделе 5.

⁶ Почти текстуально совпадают и высказывания Шкловского и Эйзенштейна о «затрудненности формы» (см. Эйзенштейн 1964–1971: IV, 89).

⁷ См. Эйзенштейн 1956: 316–317. Ср. также: «Звукозрительное кино <...> начинается с того момента, когда скрип сапога был отделен от изображения скрипучего сапога и приставлен... к человеческому лицу, которое в тревоге прислушивается к скрипу» (Там же).

⁸ В статье о собственном фильме Эйзенштейн показывает, что «Броненосец “Потемкин”» выглядит как хроника событий, а действует как драма, благодаря тому, что изложение фантов строится в нем по так называемой «экстатической формуле»: в фильме в целом и в каждом из его «пяти актов» действие как бы выходит из себя, перебрасываясь по всем измерениям в свою противоположность.

⁹ Один из наиболее ранних и замечательных фрагментов «теории управления» эмоциональным смыслом создаваемого эффекта мы находим в «Поэтике» Аристотеля (гл. 14), где дается исчисление трагических сюжетов (комбинаций элементарных событий) и правила выбора варианта, оптимального с точки зрения внушения заданного чувства — сострадания и страха.

¹⁰ Такое обилие приемов, независимых от темы и материала, не должно настораживать, так как речь, по-видимому, идет об области, пограничной между искусствоведением и общей психологией восприятия. Интересно, что этих приемов касается и Л. С. Выготский в своей «Психологии искусства»: ср. его блестящие разборы басен Крылова с точки зрения одновременного развития противоположных тем (Выготский 1965: 157–179).

¹¹ И между прочим, не только естественными («точными»), но и такой гуманитарной наукой, как музыковедение. Вряд ли стоит а priori утверждать, что для адекватного описания литературы может оказаться достаточным менее сложный и технический аппарат, чем в музыковедении.

¹² Прошедших первый, прозаический, тур соревнования во втором туре ожидала бы известная «Баллада» («Дрожат гаражи автобазы...»).

¹³ Вопросы о внешних связях произведения мы здесь вообще не касаемся, хотя, очевидно, и там возможна та или иная структурная методика.

¹⁴ Ср. замечания о мнимой «бесцветности интеграла» — Фейнберг 1965.

¹⁵ Имеется в виду гипотеза Кожина (Кожин 1965: 103).

¹⁶ Так, некоторых современных семиотиков смущает моделирование «понимания языков в речевом взаимодействии» (см. Кожин 1965: 96–100).

¹⁷ Авторы идут на сознательное упрощение темы, отвлекаясь, например, от рассмотрения того ее аспекта, который можно было бы назвать «мечты концессионеров и советский образ жизни». Очевидно также, что наши правила и требования к построению сформулированы во многом ad hoc; ближайшей задачей является их обобщение, уточнение и выяснение отношений между ними, а также определение порядка их применения при порождении текста. Сам разбор эпизода по необходимости предельно сжат, его назначение чисто иллюстративное — хотя бы намекнуть доброжелательному читателю на существо защищаемого нами подхода.

¹⁸ Термин Эйзенштейна (см. Эйзенштейн 1964–1971: IV, 81–90).

¹⁹ Ср. выше два принципа Мазеля.

²⁰ Говоря «получаем», мы имеем в виду, что это решение (как и все последующие) может быть по заданным функциям «выдано» автоматически, то есть человеком, незнакомым с романом (об альтернативных решениях см. ниже).

²¹ Все сказанное в разделе 5, по-видимому, подрывает теорию «неуловимого», по которой «аромат» художественного произведения возникает где-то в высших его сферах, в царстве «чуть-чуть», все же остальное, что поддается анализу и формализации, есть внеэстетический «скелет». Сторонники этой теории не замечают, что если она верна, то любое самое гениальное произведение оказывается на 99% ремесленной поделкой, которую в последний момент спасает и делает искусством капля чудодейственного «художественного эликсира». Более вероятно, что художественное вырабатывается на всех уровнях, начиная с общего замысла вещи, с ее контуров. Не так уж трудно придумать сравнение глаз Катюши Масловой с мокрой смородиной; труднее вызвать к жизни весь мир образов и коллизий «Воскресения». Неуловимое «чуть-чуть», просвечивающее в сравнениях и метафорах, стоит на плечах многоэтажного, возведенного с точным художественным расчетом здания структуры и представляет собой лишь ее завершение, ее последние шаги, или штрихи.

²² Ср. лингвистику, где крупные открытия были связаны с поисками оптимальной процедуры для такой «неинтересной» вещи, как грамматический разбор. Заметим, что в литературоведении вещи, аналогичные грамматическому разбору, скорее отсутствуют.

²³ Ср., с одной стороны, роль грамматик индейских языков для формирования дескриптивной лингвистики или алгоритмов машинного перевода для современной теории языка, а с другой — печальное зрелище так называемого S-структурализма (см. Ревзин 1962 и ряд других сочинений).

О ПРИЕМЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ВАРЬИРОВАНИЕ

1. Вводные замечания

1.1. Общее понятие о модели «Тема — Приемы выразительности — Текст». В настоящей статье излагается фрагмент разрабатываемой авторами модели для описания структуры связанных текстов. Метод построения этой модели имеет ряд общих черт с семантическим моделированием естественного языка современной лингвистикой; в частности, наиболее близкой аналогией являются модели типа «Смысл ↔ Текст». Если в этих и некоторых других семантических моделях языка формализуется та известная истина, что язык есть средство передачи мыслей, то подход к художественным текстам, развиваемый авторами настоящей статьи, опирается на не менее традиционное понимание их сущности, сформулированное, например, в известном определении Л. Н. Толстого:

Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытываемые им ощущения, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их.

Иначе говоря, искусство сходно с естественным языком в том, что

- 1) это своего рода механизм, преобразователь;
- 2) на его вход поступает некая информация (мысли, чувства и пр.);
- 3) он переводит ее в форму внешних знаков.

Существенное же отличие состоит в том, что

- 4) искусство имеет целью не простую передачу информации, а заражение ею: если в языке достаточно, чтобы слушатель получил, понял, узнал сообщаемое, то в искусстве надо, чтобы он проникся сообщением, чтобы оно захватило глубины его существа, как бы стало частью его собственного опыта.

Эти представления предлагается зафиксировать в следующих понятиях. Передаваемая информация (сокровенные мысли, чувства, пристрастия, установки автора) называется *темой*.

Механизм, обеспечивающий «заражение» воспринимающего темой, то есть механизм перевода декларативной («не заразной») темы в художественный текст, — это система *приемов выразительности* (ПВ). Каждый ПВ — преобразование, сохраняющее тему, но повышающее художественную выразительность. На входе ПВ — некоторый элемент, на выходе — он же, но поданный с большей «силой».

В моделях типа «Смысл ↔ Текст» полным описанием предложения является запись соответствия между его наиболее глубинным, семантическим представлением и самым поверхностным, орфографическим или фонетическим, в виде последовательности определенных преобразований. Сходным образом, в модели «Тема — ПВ — Текст» описанием структуры художественного *текста* предлагается считать запись соответствия между темой и текстом в виде *вывода*, выполненного на основе ПВ¹. Иначе говоря, ПВ — это стандартные единицы для формулирования соответствий между художественным текстом и его темой. Образно говоря, *текст есть тема плюс ПВ*, а *тема есть текст минус ПВ*. Иными словами, тема — *семантический инвариант* множества элементов (аспектов, эпизодов, персонажей и т. п.) текста, а ПВ — способы *художественного варьирования* темы.

Следует предупредить некоторые недоразумения, иногда возникающие при восприятии понятий «тема», «приемы», «вывод» и т. п. Описание структуры художественного текста, имеющее вид вывода этого текста из темы, не исходит из каких-либо гипотез о психологии творческого процесса (или восприятия). Оно в принципе не предполагает ни временного предшествования темы тексту в реальном творческом акте, ни самого существования какой-либо «темы», отдельной от ее реализации, в сознании или подсознании художника. Преобразование абстрактного тезиса (темы) в конкретное, разветвленное и художественно-выразительное построение (текст) — не имитация творческой деятельности, а условный способ записи соответствий между двумя заглавными компонентами модели. Изображение этих соответствий, часто довольно сложных и громоздких, оказывается необходимым расщепить на этапы, имеющие внешнюю видимость временной последовательности. В действительности отношение между «этапами» вывода имеет не временной, а логический, иерархический характер, подобно отношению между различными уровнями представления структуры предложения. Тема — это конструкт, т. е. фиктивная величина, научная абстракция, с помощью которой удобно описывать наблюдаемые объекты и их соотношения, — абстракция, подобная гипотетическим праформам в сравнительно-историческом языкознании или исходным формам (Grundformen) в операционных описаниях грамматических парадигм².

Заимствуя лингвистическую терминологию, можно сказать, что вывод «Тема — ПВ — Текст» стремится зафиксировать не *performance* (реальные физиологические, психологические или интеллектуальные процессы, происходящие в сознании художника или читателя), а *competence* (внутреннее владение логикой выразительности, активное у художника, пассивное у читателя).

1.2. Перечень ПВ и их определения³.

1. РАЗВЕРТЫВАНИЕ, или КОНКРЕТИЗАЦИЯ (КОНКР) — замена элемента X на более конкретный и наглядный элемент X_1 , включающий все существенные свойства элемента X плюс некоторое «приращение» a . Иначе говоря, КОНКР — это замена общего случая на частный, рода — на вид, вида — на индивидуальный экземпляр и т. п.; см. рис. 1

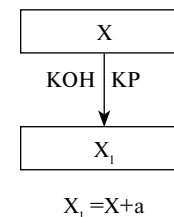
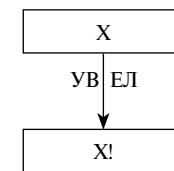


Рис. 1

Примеры: 'вход' — КОНКР → 'дверь'; 'прикосновение' — КОНКР → 'объятия'; 'эгоцентризм' — КОНКР → 'много внимания к себе, мало внимания к другим'.

Возможно РАЗВЕРТЫВАНИЕ элемента X по частям (почленное КОНКР): операция КОНКР применяется по отдельности к каждой части или аспекту $X-a$.

2. УВЕЛИЧЕНИЕ (УВЕЛ) замена элемента X на элемент X' , превосходящий его в том или ином количественном аспекте (по размеру, степени, продолжительности и т. п.); см. рис. 2.



X' = увеличенный X

Рис. 2

Примеры: 'просить' — УВЕЛ → 'умолять'; 'измена' — УВЕЛ → 'измена с первым встречным'; 'длинный нос' — УВЕЛ → 'неправдоподобно длинный нос'.

3. ПОВТОРЕНИЕ (ПОВТ) — замена элемента X на серию элементов X, X_1, X_2, X_3, \dots , находящихся в отношении очевидного, хотя и приближительного тождества; см. рис. 3).

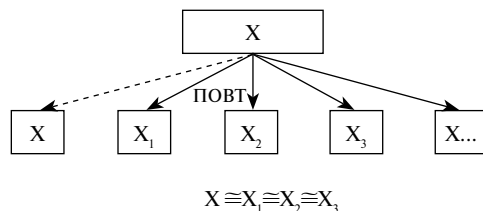


Рис. 3

Примечание к рис. 3. Здесь и далее перенос некоторого элемента без изменения на следующий этап вывода обозначается пунктирной стрелкой.

Примеры: 'дверь' — ПОВТ → '1-я дверь, 2-я дверь, 3-я дверь...'; 'испытание героя дарителем (в сказках)' — ПОВТ → '1-е испытание, 2-е испытание, 3-е испытание...'; 'лекарь (в комедиях Мольера)' — ПОВТ → '1-й лекарь, 2-й лекарь...'

4. ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ, ИЛИ ВАРЬИРОВАНИЕ (ВАР) — замена элемента X на серию элементов X_1, X_2, X_3, \dots , из которых каждый является результатом РАЗВЕРТЫВАНИЯ (КОНКР) X -а и которые значительно (вплоть до контраста) отличаются друг от друга; см. рис. 4.

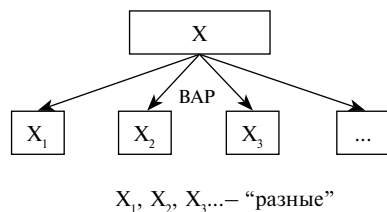


Рис. 4

Примеры: 'божество' — ВАР → 'изображения различных богов и идиологов в монтажной фразе «Боги» («Октябрь» С. М. Эйзенштейна); 'предмет современной бытовой техники' — ВАР → 'электробритва, мотоцикл, магнитофон, проигрыватель...' (начало «Невинных чародеев» А. Вайды); 'прикосновение' — ВАР → 'объятия, нанесение раны'.

5. РАЗБИЕНИЕ (РАЗБ) — замена элемента X на серию элементов X_1, X_2, X_3, \dots , являющихся частями X -а; см. рис. 5.

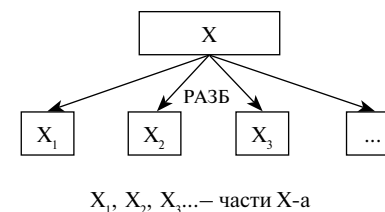


Рис. 5

Примеры: 'прием гостя' — РАЗБ → 'встреча, приветствие, усаживание к столу, беседа...'; 'слово (в акrostихе)' — РАЗБ → 'то же слово, выдаваемое по буквам'.

6. КОНТРАСТ (КОНТР) → замена элемента X на пару элементов X и *Анти* X , находящихся между собой в отношении контраста (к / о) по некоторому признаку Q ; см. рис. 6

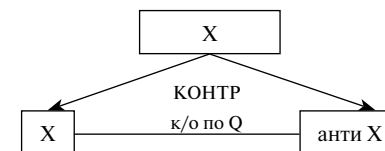


Рис. 6

Примеры: 'смерть' — КОНТР → 'жизнь, смерть'; 'плохая память' — КОНТР → 'хорошая память, плохая память'; 'объятия' — КОНТР → 'нанесение раны, объятия'.

7. ПОДАЧА (ПОД) — замена элемента X на пару элементов *Пре* X и X , где *Пре* X предшествует X -у в тексте и представляет собой (а) «неполный» X , или (б) осязаемое отсутствие X -а или (в) *Анти* X . Соответственно, различаются три вида ПОД: (а) ПРЕДВЕСТИЕ (ПРЕДВ), (б) ПРЕПОДНЕСЕНИЕ (ПРЕП) и (в) ОТКАЗ (ОТК); см. рис. 7.

Примеры: 'всадник' — ПРЕП → 'пустынная дорога, потом всадник на дороге'; 'Медный всадник скачет, преследуя героя (в поэме Пушкина)' — ПРЕДВ → 'конь с поднятыми копытами, потом Медный всадник скачет, преследуя героя'; 'герои умнее всех (в сказках)' — ОТК → 'герой — дурак, потом герой умнее всех'.

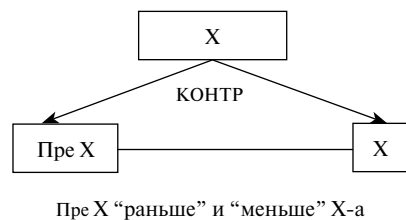


Рис. 7

8. СОГЛАСОВАНИЕ (СОГЛ) X -а с Y -ом по a — замена элемента X на элемент X_1 , который включает все существенные свойства X -а, но кроме того содержит свойство a , присущее некоторому элементу Y ; при этом Y не заменяется ничем и переносится на следующий этап вывода параллельно с X_1 (см. рис. 8).

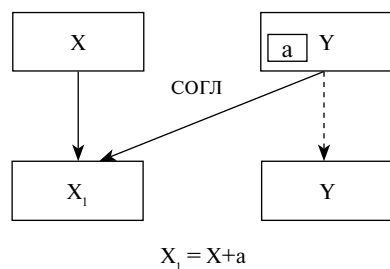


Рис. 8

Примеры: 'прикосновения', 'любовь' — СОГЛ → 'объятия', 'любовь'; 'возглас, с целью задержать преследователей', 'преследователи — военные' — СОГЛ → 'выкрик: Стой!', 'преследователи — военные'.

9. СОВМЕЩЕНИЕ (СОВМ) X -а с Y -ом замена элементов X и Y на один элемент Z , включающий все существенные свойства X -а и Y -а, т. е. представляющий собой X и Y одновременно. Элемент Z может быть одним объектом или составной конструкцией, которая, однако, по своей «прочности», «устойчивости» приближается к одному объекту; см. рис. 9.

Примеры: 'стол', 'смерть' — СОВМ → 'покойник на столе'; 'присутствие героя на месте действия (в сказках)', 'отсутствие героя' — СОВМ → 'присутствие героя на месте действия в превращенном виде (например, в облике птицы)'.

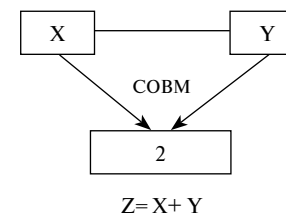


Рис. 9

10. СОКРАЩЕНИЕ (СОКР) — замена элемента X на элемент X_1 , являющийся частью X -а, причем такой, что по ней восстановима вся содержащаяся в X -е информация, существенная с точки зрения темы, выражаемой X -ом; см. рис. 10.

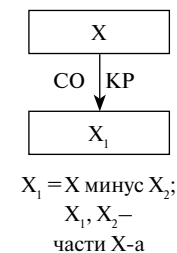


Рис. 10

Примеры: 'мертвая акула, брюхо которой видно над водой (в рассказе Толстого «Акула») — СОКР → 'брюхо акулы, видимое над водой'; 'Сизиф перестал катить камень и сел на него отдыхать (в «Метаморфозах» Овидия)' — СОКР → 'Сизиф сел на свой камень'.

Хотя ПВ это прежде всего операции, повышающие выразительность темы, любой ПВ (кроме КОНКР) может использоваться и в иной функции. ПВ — точнее говоря, конструкция, получаемая с его участием, — может фигурировать в качестве того элемента, в который разворачивается (конкретизируется) некоторый элемент X . Например, тема типа 'назойливость, навязчивость' может быть развернута в конструкцию, где что-то назойливо повторяется, т. е. такую, для получения которой естественно применить прием ПОВТОРЕНИЕ. В подобных случаях мы будем говорить, что данный ПВ используется для КОНКРЕТИЗАЦИИ элемента X , а об этом элементе будем говорить, что он предрасполагает к применению данного ПВ для своей КОНКРЕТИЗАЦИИ (см. Жолковский и Щеглов 1972: 15 и далее).

2. ПВ ВАРЬИРОВАНИЕ (ВАР)

2.0. Общие замечания о ВАР. Если, как было сказано выше, результатом действия ПВ оказывается художественное варьирование (в широком смысле слова) темы, то функцией одного из ПВ является варьирование в узком и специальном смысле, так что данный ПВ может в этом отношении претендовать на роль «типичного приема выразительности», ПВ *par excellence*. Речь идет о ПВ № 4: ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ, или ВАРЬИРОВАНИЕ (ВАР). С помощью ВАР тема X преобразуется в элементы X_1, X_2, X_3 и т. п., отношение между которыми характеризуется как ‘простое различие’, ‘разность как таковая’ — в отличие от более сложных и содержательных отношений между элементами, получаемыми применением других ПВ (ср. отношения тождества [ПОВТ], контраста [КОНТР], неполного отображения и временного предшествования [ПОД] и др). Настоящая статья посвящена описанию ПВ ВАР, его выразительных функций и типичных применений.

Участие ВАР в создании совокупного художественного эффекта основано на двух аспектах этого ПВ, зафиксированных в его определении: на *множественности* РАЗВЕРТЫВАНИЙ темы X и на их *различности*. Каждый из этих аспектов играет определенную роль в выразительном плане, имея свои плюсы и минусы. Множественность РАЗВЕРТЫВАНИЙ дает эффект подчеркивания, энергичного внушения темы (в работе Мазель 1966, где, по-видимому, впервые была дана глубокая оценка роли ВАР в системе художественных средств, он называется «принципом множественного и концентрированного воздействия»).

Более того, множественность РАЗВЕРТЫВАНИЙ иногда оказывается необходимой для правильного восприятия темы читателем. При РАЗВЕРТЫВАНИИ темы всего в один элемент имеется опасность ее неоднозначного прочтения: ведь изолированное изображение в принципе может выражать не только «нужную» тему X , но также и «ненужные» темы Y, Z и др. При РАЗВЕРТЫВАНИИ X -а в несколько элементов эта опасность ошибочного вчитывания в текст «паразитических» тем уменьшается: то, что повторяется во всех элементах, воспринимается как их тема. В том же направлении работает и различность развертывающихся тему элементов: то, что какие-то их части не повторяются, исключает восприятие этих частей как РАЗВЕРТЫВАНИЙ каких-либо «ненужных» тем. Различия помогают выявлению темы и в силу того общего положения, что всякое различие между сходными объектами, в особенности контрастное, подчеркивает тождество (см. об этом Жолковский и Щеглов 1973, п. 7.3)⁴. Наконец, разность изображений при ВАР выполняет еще одну важную

функцию: она камуфлирует тему X , препятствуя ее выпячиванию (которое может оказаться нежелательным результатом множественности КОНКР, как, например, при ПОВТ).

Следует сказать и о минусах обоих аспектов ВАР. Множественность элементов является потенциальным источником количественной избыточности, громоздкости и неэкономности построения, а чрезмерная их разность может делать построение рыхлым, бессвязным, неорганичным. Оба недостатка могут быть компенсированы СОВМЕЩЕНИЕМ результатов ВАР (см. примеры ниже).

2.1. Примеры ВАР в чистом виде и с последующим СОВМ. Многочисленные примеры ВАР в чистом виде находим в комедиях Мольера, склонность которого к варьированию одних и тех же черт характера или положений общеизвестна. Один пример такого рода — из «Мещанина во дворянстве» — был разобран нами в работе: Жолковский и Щеглов 1975: 157 и далее.

Простым и в то же время достаточно художественным примером ВАР могут служить многие страницы из «Азбуки» А. Н. Бенуа, в которой как и во многих подобных «Азбуках», каждая буква развертывается в серию изображений предметов и понятий, названия которых начинаются на эту букву; см. рис. 11.

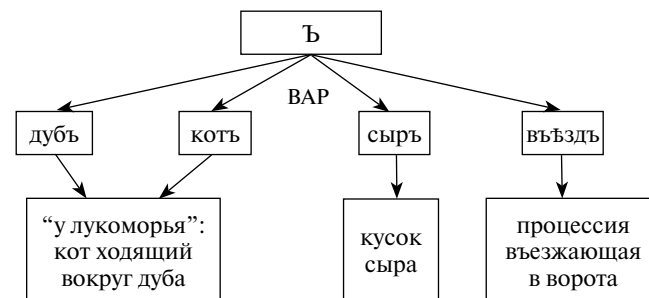


Рис. 11

Так, буква «Ъ» развертывается в несколько слов и соответствующих им изображений ‘коть’, ‘сырь’, ‘дубь’, ‘въездъ’. Каждое из этих изображений пространственно отделено от других (например, ‘кот у дуба’ и ‘сыр’ помещены в «Азбуке» в отдельных кружках). На первом шаге выражения темы ВАР не осложнено никакими другими ПВ; на втором шаге — при переходе от слов к изображениям в двух случаях (‘сырь’ и ‘въездъ’) имеет место простое КОНКР, а в двух других — СОВМ: ‘коть’ и ‘дубь’ связаны в известную ситуацию ‘у лукоморья’ и помещены в один кружок.

В случае с буквой «Ъ» прием ВАР осложнен СОВМ лишь в одной части картины. Однако в большинстве других картин той же «Азбуки»

СОВМЕЩЕНИЕМ обрабатываются все изображения, получающиеся в результате ВАР (см. рис. 12–14). Подобное сочетание ВАР с СОВМ — характерный пример того, о чем говорилось выше: ВАР приводит к умножению элементов, а СОВМ сокращает их число, повышая органичность и экономность построения и скрывая прием⁵.

Рассмотрим еще один пример из области графических и декоративных искусств — рекламную обертку печенья «Октябрь», орнаментированную красными кленовыми листьями.

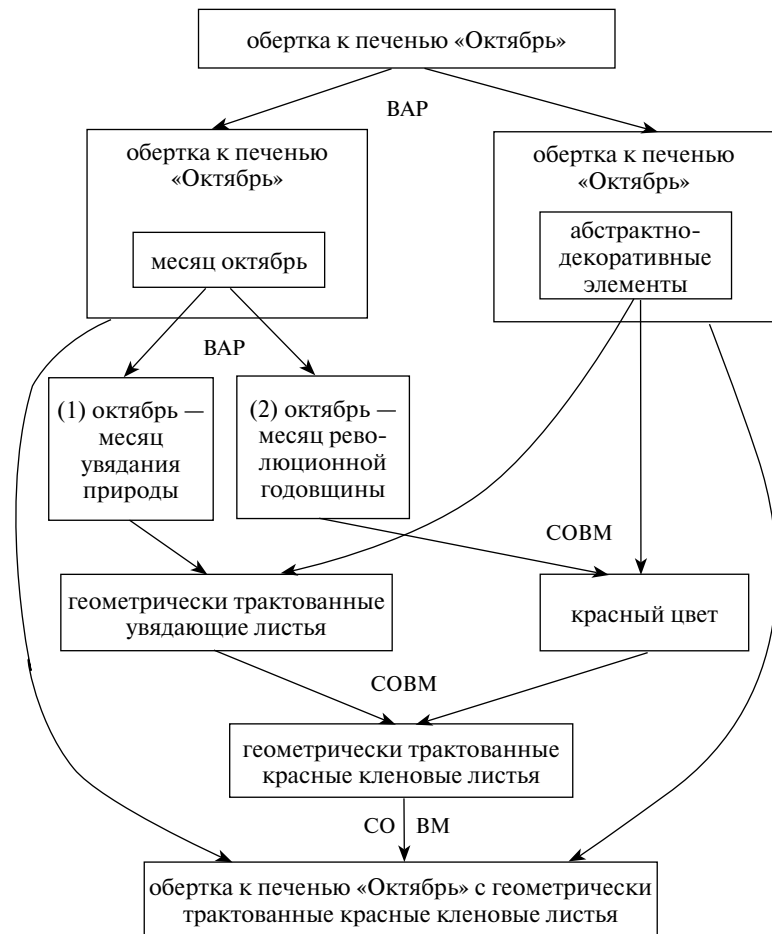


Рис. 12

Как явствует из надписи, темой рисунка является 'октябрь', то есть перед нами одно из многочисленных произведений на тему времен года, вроде

рисунков в календарях или букварях, где, например, идея 'осень' иллюстрируется серией картинок: падающие листья, грибок в лесу, школьники за партами и т. п. В данном случае автор решил провести тему через две такие картинки — (1) и (2):

- (1) октябрь — осенний месяц, увядание природы;
- (2) октябрь — месяц, связанный с революционной годовщиной.

Переход от указанной темы к тексту, то есть к рисунку, можно представить в виде следующей схемы (см. рис. 12).

Как видим, автор нашел нетривиальное решение своей темы. Во-первых, оказался учтенным жанр произведения (орнамент предпочитает абстрактные мотивы), так что от элемента (2) взят только 'красный цвет', а от элемента (1) — 'лист', имеющий давнишние традиции в искусстве орнамента и трактованный художником условно-геометрически. Во-вторых, автор не удовлетворился чистым ВАР (можно представить себе обертку, где отдельно изображались бы красный флаг и желтый лист, хотя бы и трактованные геометрически) — вслед за ВАР применено СОВМ. (заметим, что первую операцию данного вывода, дающую 'месяц октябрь' и 'абстрактно-декоративные элементы', можно было бы рассматривать и иначе — не как ВАР, а как КОНКР исходной темы по частям: 'октябрь' и 'обертка').

2.2. Проблема организации «разности»; понятие признака (шкалы); использование одного признака. В силу ряда соображений (большая выразительность; погашение «ненужных» тем; выражение темы 'всё') желательна та или иная организация «разности» при ВАР. Логику этой организации можно представить себе следующим образом.

Сначала подбираются те признаки, или шкалы (двузначные или многозначные), через разные значения которых будет проводиться тема⁶. В наиболее элементарном случае может быть взят всего один признак.

Так, в музыке одна и та же мелодия может, упрощенно говоря, проводиться через разное по признаку 'высота', исполняясь в разных регистрах. Другой пример: обнаженные фигуры мужчины и женщины (скульптура «Aux morts» у входа на кладбище Пер-Лашез); здесь тема 'человек' проводится через два разные значения признака 'пол'.

Особым признаком можно считать признак, условно называемый далее 'множество разных предметов и явлений действительности'. Он является по существу чисто номинальным и граничит с отсутствием всякого признака и всякой организации «разности», поскольку его значениями являются любые наблюдаемые вещи; примеры см. на рис. 13. (Кстати, и здесь на помощь часто приходит ПВ СОВМ, повышающий органичность конструкции, которая без него оставляла бы впечатление некоторой рыхлости.)

2.3. Использование нескольких признаков; СОВМ значений различных признаков. Более частым случаем является ВАР через несколько разных признаков.

Примером ВАР через два разные признака с последующим СОВМ может служить случай с ‘ураганом’ и ‘улицей’ из «Азбуки» Бенуа. Очевидно, что рис. 13 а чрезмерно упрощает строение этой картины, так как различия между ‘ураганом’ и ‘улицей’ не только в том, что это разные предметы, но и по признакам: 1) ‘процессность / предметность’; 2) ‘природа / цивилизация’. ‘Ураган’ СОВМЕЩАЕТ в себе первые значения этих признаков, а ‘улица’ — вторые (см. рис. 14); в принципе возможно и иное СОВМ этих значений (на рис. 14 оно обозначено пунктиром).

2.4. Организация значений каждого (или единственного) признака: полярные значения; равномерное рассеяние. Обеспечение максимальной разности в пределах одного признака может достигаться (а) выбором полярно контрастных значений этого признака или (б) выбором значений, равномерно рассеянных по шкале, то есть отстоящих друг от друга на расстояние, максимально возможное при данном количестве значений.

а) *Полярные значения признака* (этот случай имеет общее с приемом КОНТР: некоторая тема А проводится через два такие разные значения признака q, которые находятся друг с другом в контрастном отношении).

Таков, в частности, уже приводившийся пример с мелодией, проходящей в разных регистрах, если взять два крайних регистра (самый высокий и самый низкий). Пример с мужчиной и женщиной как двумя контрастными значениями признака ‘пол’ относится сюда же, с той разницей, что шкала включает всего два элемента, которые и могут считаться полюсами.

б) *Равномерное рассеяние по шкале.* В идеализированном примере с мелодией этому соответствовало бы проведение мелодии не только через две крайние октавы, но и, скажем, через одну промежуточную, отстоящую одинаково от обеих крайних.

Аналогично тому, как пара ‘мужчина и женщина’ представляла собой одновременно и два полюса некоторой шкалы и исчерпывала собой всю шкалу, при равномерном рассеянии возможен частный случай, когда выбираются все (все 3, все 4 и т. д.) значения признака.

Так, на плакатах и в некоторых других прикладных жанрах идея ‘человек, человечество’ часто выражается с ВАР по признаку ‘цвет кожи’, причем изображаются фигуры, представляющие все три основные расы — белую, черную и желтую (тем самым конкретизируется тематический элемент ‘все’, см. п. 2.12).

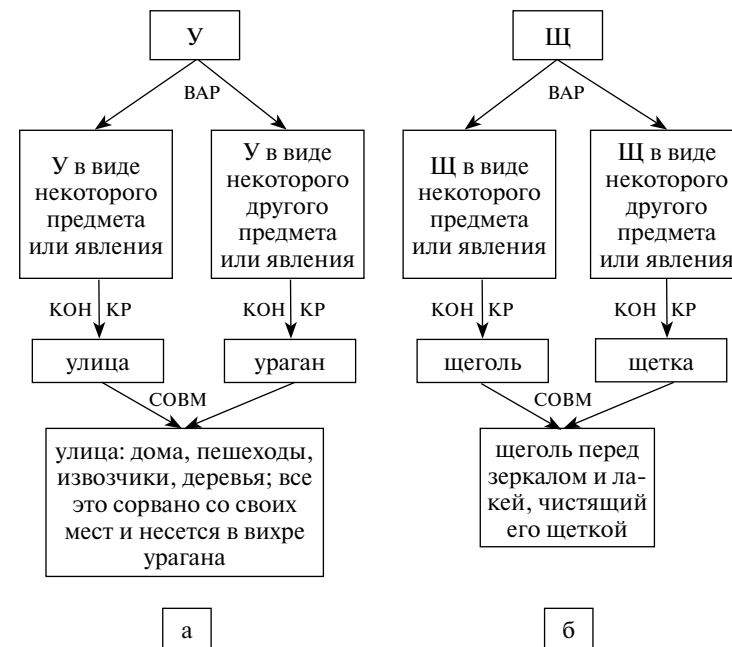


Рис. 13

2.5. Выбор одного значения от каждого признака. Если признаков (шкал) выбирается несколько, то каждая шкала может быть представлена всего одним из своих значений.

Пример: отрывок из «Метаморфоз» Овидия (X, 90–105), где пение Орфея производит чудесное действие, заставляя двигаться неподвижное, в частности, деревья. На поле, где Орфей исполняет свои песни, приходят разные деревья: *tiliae molles* [«мягкие липы»], *innuba laurus* [«безбрачный лавр»]; намек на историю с Дафной), *coryli fragiles* [«хрупкий орешник»], *fraxinus utilis hastis* [«ясень, полезный для изготовления копий»], *acerque coloribus impar* [«и клен с листвою неоднородного цвета»], *amnicolae salices* [«ивы, растущие у рек»] и др. Как можно заметить, «разность» достигнута за счет разброса признаков (‘мягкость / твердость’, ‘место в мифологии’, ‘прочность / хрупкость’, ‘использование человеком’, ‘цвет’, ‘типичное местопребывание’), но внутри каждого признака взяты не разные значения, а лишь по одному (т. е. отсутствуют пары типа: ‘ивы, растущие у рек’ — ‘сосны, растущие в горах’; ‘хрупкий орешник’ — ‘прочный дуб’ и т. п.).

2.6. ВАР через предметную и орудийную сферы. Случай когда от каждого признака (шкалы) берется лишь одно значение,

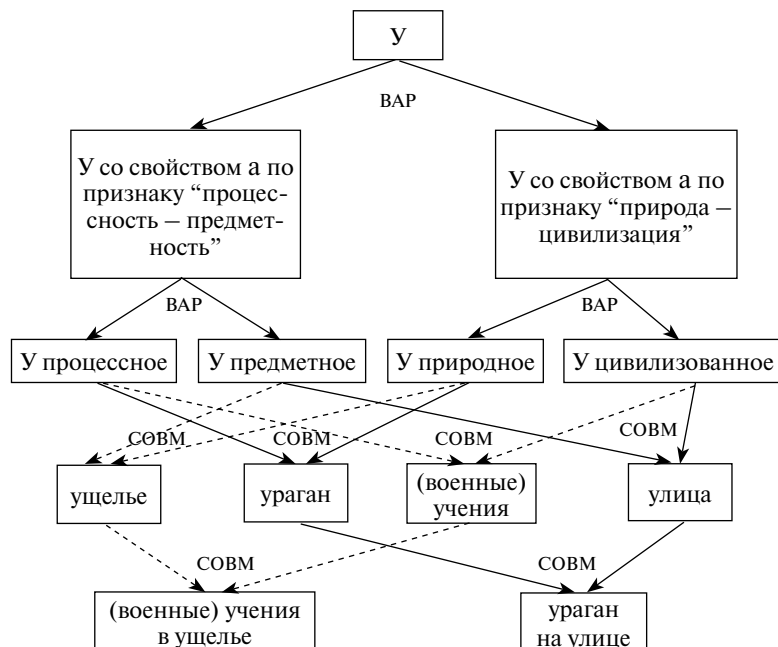


Рис. 14

представляется достаточно распространенным. Этого можно было бы ожидать а priori, так как часто тема проводится через «далекие» признаки, т. е. такие, отношение которых к ней неочевидно (ср. примеч. 6). Когда она к тому же проводится через *разные значения* таких признаков, то результат часто производит впечатление излишней художественной акробатики.

Рассмотрим один довольно распространенный случай VAR с использованием признака, далекого от обрабатываемой темы.

Организация разности при VAR может выражаться, между прочим, в том, что признаки (шкалы) берутся из двух качественно различных сфер художественного построения: (1) *предметной* сферы, сферы действительности в широком смысле слова, т. е. «того, о чем говорится» в тексте; (2) сферы *поэтических орудий* — композиции, рифмовки и т. п., т. е. того языка, на котором пишется данный текст. Большинство приводившихся до сих пор примеров иллюстрировало VAR в пределах первой сферы. Если же признак, через значения которого проводится тема, принадлежит к орудийной сфере, а сама тема имеет «предметный» характер (является «темой 1-го рода», см. Жолковский и Щеглов 1975: 150–152), то возникает ситуация проведения через далекий признак.

Приведем пример одновременного проведения темы через обе сферы. В строчке из пушкинской «Полтавы» *Он весь, как божия гроза* реализуется тема

- (3) Петр во весь рост (в противоположность его изображению по частям в предыдущих стихах).

Эта тема проводится через три разные компонента поэтического языка: 1) непосредственно-изобразительный уровень; 2) тип описания (буквальное описание / троп); 3) метрико-синтаксический уровень (совпадение / несовпадение членения на строки с синтаксическим членением текста). Первый компонент относится к предметной сфере, два других — к орудийной.

На непосредственно-изобразительном уровне в этой строке, впервые после ряда отдельных деталей (... *Его глаза / Сияют. Лик его ужасен. / Движенья быстры...*) дается фигура в целом (*Он весь...*).

В плане типов описания КОНКРЕТИЗАЦИЯ темы (3) состоит в том, что, в отличие от предыдущих (и последующих) строк, содержащих лишь буквальные описания происходящего, в данном стихе приманен единственный во всем фрагменте троп; иначе говоря, «обычное», прозаическое описание сменяется «необычным», «сильным», поэтическим.

Наконец, на метрико-синтаксическом уровне данная строка — единственная, где синтаксическое и стиховое членение текста совпадают: РАЗВЕРТЫВАНИЕ входящего в тему (3) элемента ‘цельность (vs дробность, расчлененность)’ дает в результате цельность как самой фразы (она не дробится границами стихов в отличие от переносов типа *Его глаза / Сияют*), так и стиха (он не дробится границами фраз — точками — в отличие от *Движенья быстры. Он прекрасен*)⁷.

Таким образом, тема (3) выражается целым ансамблем средств от наглядного показа до незаметного — «музыкального» — внушения. В роли этих средств выступают значения признаков (1)— (3) (см. выше). Как это часто бывает при проведении через разные сферы текста, результаты VAR СОВМЕЩЕНЫ в одном и том же фрагменте текста (теоретически возможно и отсутствие СОВМ: тема могла бы выражаться сначала в одной сфере, потом в другой).

Проблема проведения темы через предметную и орудийную сферы рассматривалась Эйзенштейном. Сравнивая два эскиза кинокадров, изображающих баррикаду, он отдает предпочтение тому из них, который развертывает тему ‘борьба’ не только в непосредственном изображении баррикады, но и в элементах языка данного вида искусства. Резюмируя результаты анализа, Эйзенштейн пишет, что соответствующий набросок

...буквально по всем признакам выражает идею борьбы: 1. По наиболее простому — предметно-изобразительному: картинка изображает

баррикаду <...> 3. По линии наибольших обобщений: столкновение плоскостей, плоскостей и линий <...> 4. По линейной характеристике основного контура, прочитываемого, как след целого процесса борьбы. <...> Совершенно ясно, что эта же тема должна была бы также последовательно пронизывать и свето-цветовое построение, где по-своему, своими средствами воплощалась бы эта метафора борьбы, помимо правильного бытового размещения цвета и световых пятен» (Эйзенштейн 1964–1971: II, 346–349).

Как и в примере из «Полтавы», ВАР дополняется здесь СОВМЕЩЕНИЕМ всех разных элементов, выражающих тему в «разных сферах», в единый и непротиворечивый образ:

Все эти черты [1., 3. и 4. — Ю. Ш.] пронизывают друг друга и ничем не разрывают бытовую изобразительную целостность самого явления как такового (Там же).

В работах (Жолковский 1974 а; Жолковский 1974 б; Жолковский 1976) было показано, как основные инвариантные темы Пастернака проводятся в его стихах через обе названные сферы — предметную и орудийную.

Приведем пример, интересный тем, что понятие орудия материализуется здесь в виде реального инструмента художественного творчества — киноаппарата.

Рассматривая выражение заданной темы на различных уровнях киноязыка, Эйзенштейн определяет те типы раскадровки (орудийная сфера), которые дадут оптимальное выражение темы, подобно тому, как в предметной сфере этой цели служат действия и взаимоотношения персонажей.

Тема «конфликт между одним человеком (Дессалином) и группой людей» разворачивается в предметной сфере в (4), а в орудийной — в (5):

- (4) Дессалин бежит, замахивается подсвечником, офицеры выхватывают сабли;
- (5) изображение отдельными кадрами бегущего Дессалина и выхватываемых сабель; съемка первого сверху, а вторых — снизу.

Отделение Дессалина от офицеров в изображении, да еще подчеркнутое разными направлениями точек съемки, даст зрителю нужное ощущение столкновения Дессалина с офицерами, позволит и в монтаже решить намеченную вначале постановочную задачу — дать отчетливо конфликт одного человека с группой людей (Нижний 1968: 93).

2.7. Различие выразительных возможностей двух сфер. Из приведенных нами примеров ВАРЬИРОВАНИЯ через предметную и орудийную сферы становится ясным, почему последняя далека от «предметных» тем и в каком смысле она трудно совместима с ними. Если в предметной сфере можно достигнуть более или менее однозначного соответствия текста теме 1-го рода (о двух родах тем см. Жолковский и Щеглов 1975: 150; Жолковский и Щеглов 1976: 13, 28 и далее), то единицы орудийной сферы могут быть соотнесены с такими «предметными» темами 1-го рода лишь постольку, поскольку между ними удастся обнаружить общие дифференциальные признаки, причем достаточно абстрактного свойства (типа «множественность», «регулярность», «величина», «сходство / различие», «симметрия», «оформленность / неоформленность», «главность / подчиненность» и т. п.).

Поясним сказанное на примере картинки из «Азбуки» Бенуа, посвященной твердому знаку. Выше (в п. 2.1) она была описана крайне приблизительно — так, как если бы ее темой было просто дать иллюстрации к словам, содержащим знак «Ъ». В действительности, ее тема тоньше: автор находит изобразительное решение для, так сказать, внутреннего противоречия, скрытого в «Ъ», то есть для контрастных отношений (к / о) между двумя его фонетическими значениями: [j] — т. е. йот — и [ø] — т. е. фонетический ноль⁸.

Знаки Ъ = [j] и Ъ = [ø] контрастируют, в частности, по признакам: Q_1 = «число звука» ([j] — полный, [ø] — редуцированный, нулевой); Q_2 = «позиция в слове» ([j] — только в середине слова, [ø] — только в конце); Q_3 = «конвенциональный статус буквы» ([j] отражает фонетическую реальность, [ø] — орфографическая условность).

Покажем, как эти к / о проецируются в орудийную сферу рисунка, то есть в сферу его собственно графических свойств. Целиком эти к / о провести через графическую сферу, по-видимому, нельзя. Поэтому применяется КОНКР по частям: в теме (т. е. в этих к / о) выделяются компоненты, допускающие КОНКР в графической сфере.

Ими оказываются более абстрактные противопоставления, общие для явлений фонетики и графики: Q_1' = «число»; Q_2' = «позиция»; Q_3' = «конвенциональный статус». Конкретизируясь в графической сфере, эти признаки получают специфические для нее приращения и предстают как Q_1'' = «размер на плоскости»; Q_2'' = «положение в композиции рисунка»; Q_3'' = «стиль изображения». В результате рисунки, иллюстрирующие слова с соответствующими фонетическими значениями знака Ъ, противопоставляются по признакам Q_1'' , Q_2'' , Q_3'' : рисунок к слову *въездъ* [vjezd] — большой (Q_1''), расположен в центре картины (Q_2'') и выполнен «реалистически» (Q_3''), а рисунки к словам *сыръ*, *котъ* и *дубъ* — маленькие (Q_1''), расположены по краям (Q_2''), и оформлены в виде условных виньеток в рамках (Q_3'').

Таким образом, как это нередко бывает при проведении через орудийную сферу, одни компоненты темы (здесь — Q_1', Q_2', Q_3') подаются такому переводу на «далекий» язык, а другие остаются не переведенными на него (здесь — все тематические элементы, относящиеся собственно к фонетике и орфографии, к их «субстанции»). Они конкретизируются только в естественной для них предметной сфере (здесь — в виде соответствующих слов и иллюстраций к значениям этих слов).

Итак, на языке орудийной сферы достаточно конкретная тема 1-го рода может быть выражена не с полной определенностью, а лишь с точностью до одного-двух дифференциальных признаков, причем не обязательно самых главных и заметных в данной теме. Проведение темы через орудийную сферу по сути дела всегда означает РАЗВЕРТЫВАНИЕ в этой сфере ее отдельной части, аспекта или свойства (о КОНКР по частям см. в начале статьи, после определения ПВ РАЗВЕРТЫВАНИЕ)⁹.

Очевидно поэтому, что одна и та же единица или комбинация единиц орудийной сферы может служить проекцией весьма широкого круга конкретных тем 1-го рода. Так, эйзенштейновский контур баррикады мог бы в принципе быть использован для выражения иной темы, нежели «борьба» (та же ломаная линия могла бы соответствовать, скажем, теме «непостоянство, капризность»). Тем не менее такая неоднозначность соответствия между темой и текстом не подрывает утверждения о наличии самого соответствия, ибо названная ломаная линия вряд ли может соответствовать, например, темам «идиллическое существование» или «классическая ясность». Иначе говоря, многозначность соответствия широка, но не безгранична, причем «правильное» прочтение орудийного РАЗВЕРТЫВАНИЯ темы возможно лишь в контексте ее других, прежде всего, предметных КОНКР (см. выше о ВАР как средстве прояснения темы).

Так, в пушкинских строках *Я утром должен быть уверен, / Что с вами днем увижусь я* трижды повторено *у* в начале слов, причем дважды (*уверен, увижусь*) в почти одинаковом фонетическом окружении. Нетрудно усмотреть в этом звуковом повторе выражение темы

- (6) непреложное, с железной регулярностью совершающееся действие, которая прямо высказана на предметном уровне в виде
- (7) *уверен; должен; наступление дня* вслед за *утром*.

Тем дифференциальным признаком повтора, по которому ус-танавливается его соответствие теме, является свойство «однотипность, неизменность»¹⁰. Однако то же самое свойство позволяет пов-тору выражать в других случаях и другие темы.

Различие выразительных возможностей предметной и орудийной сфер имеет еще одну сторону. Если язык предметной сферы позволяет выразить тему более полно и определенно, чем язык поэтических орудий, то этот последний, в свою очередь, обладает преимуществом незаметного, порой подсознательного и тем более безотказного внушения темы. В целом, проведение темы через элементы обеих сфер дает основания говорить о

всемерном внушении <...> читателю содержания произведения <...> причем о внушении не навязчивом, а скорее подспудном, ибо разные средства лежат — вследствие многослойности всей их системы — как бы в разных плоскостях восприятия... (Мазель 1966: 25).

Это связано с тем, что искусство «обращается к человеческой личности во всей ее полноте, воздействует на различные слои и «этажи» психики — на эмоции и интеллект, на глубины подсознания и вершины сознания» (Там же).

2.8. Организация разного при почленном КОНКР. Несколько связанных друг с другом компонентов (частей) одной темы могут развертываться каждый по отдельности, но с установкой на организацию различий между результатами КОНКР. Этот случай сходен с ВАР в том, что при переходе от исходных элементов к результатам их КОНКР возрастает степень разности. Но в отличие от ВАР число элементов при этом не увеличивается, ср. рис. 15 а и 15 б¹¹.

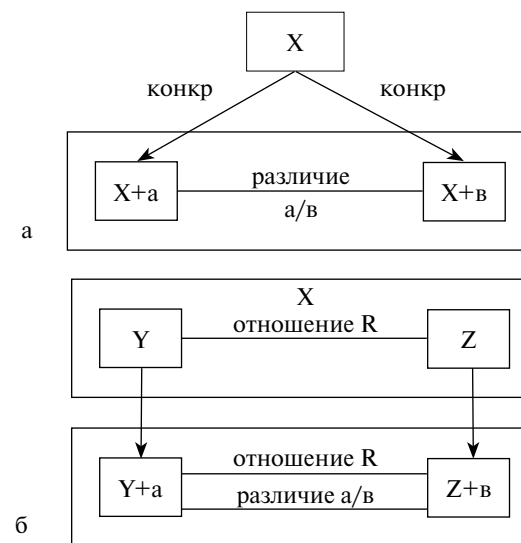


Рис. 15

Использование различия между предметной и орудийной сферами для организации разного при почленном КОНКР можно проиллюстрировать на примере рассказа И. А. Бунина «Легкое дыхание». В нашей терминологии известный анализ Л. С. Выготского (Выготский 1965: 191–212) естественно истолковать следующим образом (см. Жолковский и Щеглов 1975: 156): собственно тема («легкое дыхание») проведена через орудийную сферу (композицию), а антитема («мутная волна житейской пошлости») — через предметную сферу (событийный план), см. рис. 16¹².

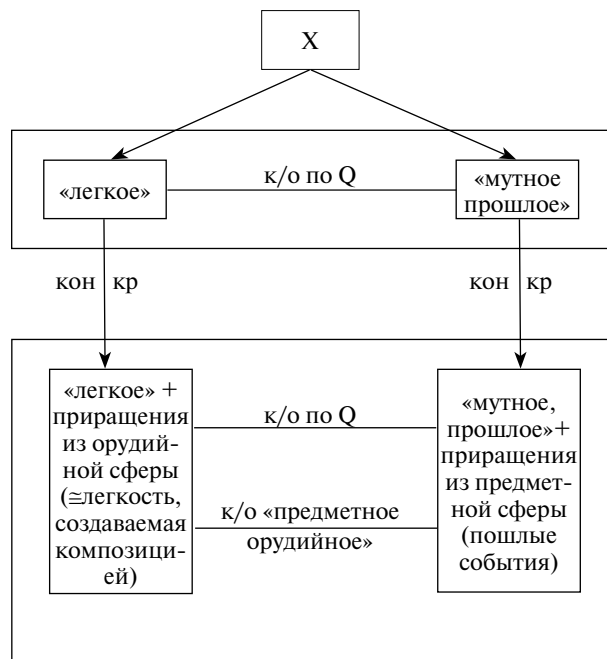


Рис. 16

2.9. VAR через целое и часть. До сих пор мы говорили о таком VAR, при котором «разное» связано с принадлежностью к двум основным сферам. Явления, лежащие в этих сферах, сосуществуют в произведении одновременно (изображение одновременно с ритмом, синтаксисом и т. д.). Эти сферы можно считать различными каналами, по которым одновременно передается сообщение. Есть еще один важный аспект текста — его протяженность, членимость на части (в пределах каждого уровня). С этой точки зрения возможно проведение через большие и малые фрагменты текста и, в частности, через *целое и часть*.

При ВАРЬИРОВАНИИ через целое и часть возникает следующая ситуация: некоторая часть целого оказывается КОНКР темы не только в той ограниченной степени, которая нормально приходится на долю этой части в силу ее принадлежности к целому, а в гораздо большей: часть развертывает одновременно и всю тему в целом. На рис. 17 а показано обычное РАЗВЕРТЫВАНИЕ: тема A , включающая компоненты (= части) X, Y, Z , развернута в текст A_1 , включающий части X_1, Y_1, Z_1 , КОНКРЕТИЗИРУЮЩИЕ соответственно компоненты темы ($X_1 = \text{КОНКР}(X)$, и т. д.). На рис. 17 б показано VAR через целое и часть, отличающееся от обычного КОНКР только в одном: элемент текста Z_1 является здесь одновременно и КОНКР (Z) и КОНКР (A в целом). Как видно из рис. 17 б, VAR через целое и часть автоматически включает СОВМ, поскольку элемент Z_1 совмещает Z и A .

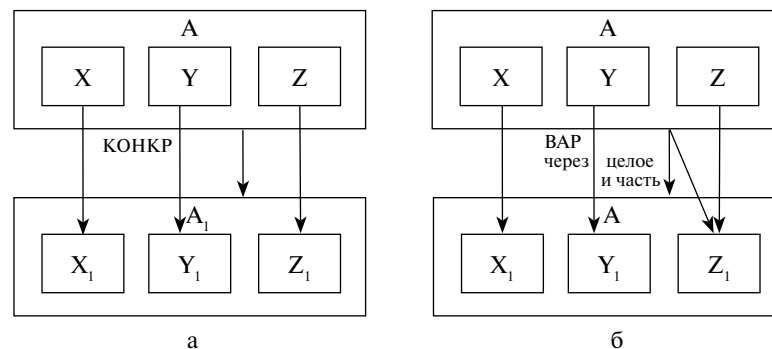


Рис. 17

Обычным случаем VAR через целое и часть в предметной сфере является проведение некоторой темы через сюжет произведения в целом и через многочисленные мелкие звенья этого сюжета.

Рассмотрим в качестве примера сюжет повести Ю. Н. Тынянова «Малолетний Витушишников».

Тему этого произведения можно приблизительно сформулировать в виде (8):

- (8) сатира на застой, ничтожество общественной жизни, отсутствие событий в николаевской России, на чиновничество, императорскую власть и лично Николая I.

Развертываясь в конструкцию, описанную (см. Жолковский и Щеглов 1972; Щеглов 1975 б (в настоящем издании, с. 128)) как «ироническое приукрашивание» (так называемая фигура 1), (8) дает (9):

- (9) (а) мелкие, тривиальные события трактуются как важные, полные государственного значения;
(б) в частности, ими занимается сам император, применяя к ним всю полноту царской власти, ощущая это как высокую государственную деятельность.

Элемент (9 б), касающийся Николая I, подвергается ВАР, давая две «архиситуации» — (10) и (11):

- (10) император лично принимает решения по вопросам, касающимся мизерных, прозаических деталей дворцовых и министерских служб, и гордится этим как государственной деятельностью;
- (11) император сталкивается с низменными явлениями реальной жизни, пытается устранить их, ощущая это как государственную деятельность, но терпит поражение.

Можно заметить, что в (11) контрастность, содержащаяся в (9), усилена в двух отношениях. Во-первых, объект, к которому прилагается верховная власть, является не просто мизерным, как в архиситуации (10), а низменным, то есть максимально противоположным императорской власти как высящейся надо всем. Во-вторых, налицо дополнительный комический эффект, состоящий в том, что в единоборстве с низменным объектом власть терпит поражение. Очевидно, что в получении (11), помимо ВАР, участвуют и другие ПВ, от выявления которых мы здесь воздерживаемся.

Каждая из двух архиситуаций подвергается, в свою очередь, ВАР — проводится через ряд разных конкретных эпизодов. Архиситуация (10) проведена через более конкретные ситуации (12)— (15), в которых император занят следующими делами:

- (12) разрабатывает форму для дворцовых кормилиц;
- (13) обсуждает с графом Клейнмихелем «маленькую, нарочно сделанную для образца фуражечку путейского ведомства» и «желтый шнур для выпушки»;
- (14) осматривает принесенную ему жестяную баночку с черной краской для покрытия будок;
- (15) собственноручно вычеркивает бланманже из обеденного меню и велит уменьшить число свеч в люстрах в целях сокращения бюджета.

Всем этим эпизодам в повествовании отведена роль небольших зарисовок, составляющих хронику дня императора и не разработанных в сколько-нибудь подробный сюжет с перипетиями и поворотами. Что касается архиситуации (11), то, напротив, один из развертывающих ее эпизодов — (16) — становится стержнем сюжета всей повести (см. рис. 18).

- (16) император велит арестовать виноторговца, ответственного за безобразия в кабаках, но в конце концов в результате интриг взяточников вынужден отдать приказ о его освобождении.

Другие эпизоды, через которые проводится архиситуация (11), играют роль более мелких и частных звеньев сюжета, разработанных, однако, с достаточной степенью подробности, см. (17)—(20).

- (17) император страдает от испражнений лошади во время прогулки («Неприлично это... фырканье, cette pétarade, у лошади, — и... навоз! — Яков! Кормить очищенным овсом! Говорил тебе!»)
- (18) император производит таможенный досмотр, обнаруживает, что его министр под видом секретного государственного груза беспощинно ввозит белье для своих любовниц, но не находит ничего лучшего, как пропустить этот груз;
- (19) император велит установить на набережной тумбы; Клейнмихель, которому это поручено, забывает установить тумбы, а затем это делается наспех и халтурно; император, раздраженный эпизодом на таможне, ударяет сапогом по тумбе, тумба падает;
- (20) император пытается задержать в кабаке двух солдат, самовольно отлучившихся, чтобы выпить; солдаты убегают через черный ход¹³.

В кульминации «Мещанина во дворянстве» Мольера Коввель и Клеонт наряжаются турками и разыгрывают посвящение Журдена в «мамамуши» с целью устроить брак дочери Журдена с Клеонтом, выдающим себя за турецкого принца. Этот розыгрыш занимает два последних акта. Важным аспектом темы всего этого большого эпизода может считаться (21):

- (21) Журдену пускают пыль в глаза, используя при этом
(а) его почтение ко всему аристократическому,
(б) его жажду познать новое, неизвестное,
(в) его неспособность увидеть даже самые явные признаки обмана.

Эти три элемента реализованы, в частности, в эпизоде IV акта (явл. 5–6), который может быть резюмирован как (22):

- (22) Журден верит, что сын турецкого султана прибывает с визитом лично к нему.

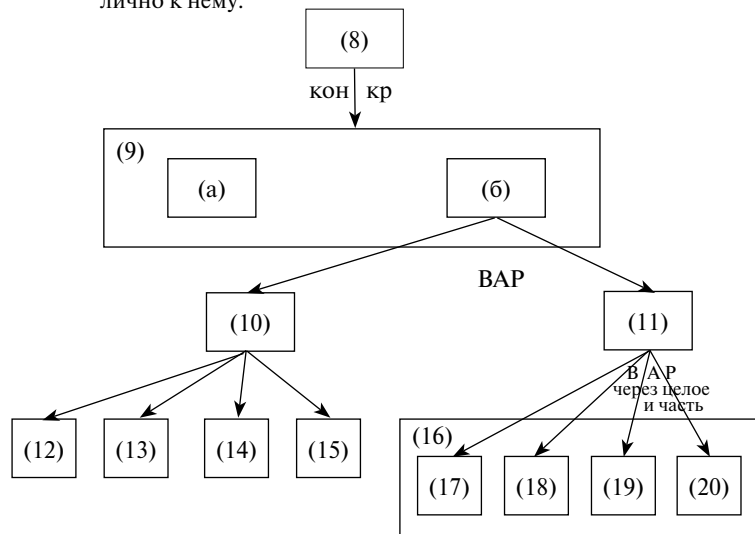


Рис. 18

Частью (22) является, в частности, (23):

- (23) Процесс перевода с мнимо-турецкого языка на французский, в ходе которого Журден принимает явную галиматю за турецкий язык и проявляет к ней живой интерес (жаждет познать) (ср. тематические компоненты (б) и (в) из формулы (21)).

Таким образом, эти элементы проводятся не только через целое (22), но и через его часть (23) 'процесс перевода'. Действительно, перевод с языка на язык — естественный компонент (= часть) приема послов. Причем вполне можно представить себе такое решение того же эпизода, при котором перевод не был бы нагружен выражением элементов темы (21); так, «турецкие» реплики Клеонта и Ковьяля могли бы даваться «неслышно для Журдена», так что необходимость в словесной абракадабре отпала бы, а заодно пропало бы и комически жадное вживание Журденом экзотических вокабул. Подчеркнем, что при этом сохранялись бы такие аспекты ситуации, как 'псевдоиностранный язык' и 'псевдо-перевод'. Но при этом они служили бы

КОНКР темы (21) лишь косвенно, в качестве звеньев ситуации (22), но сами не могли бы считаться продуктом прямого КОНКР тематических элементов (б) и (в), как это имеет место в реальном тексте Мольера. Гипотетическому варианту примерно соответствовал бы рис. 19 а, реальному — рис. 19 б.

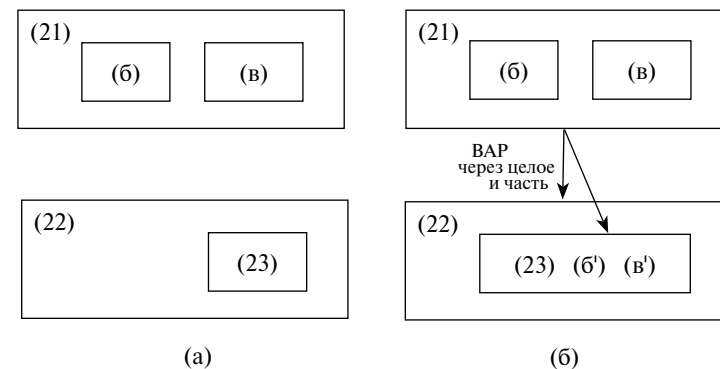


Рис. 19

Переводческая деятельность Ковьяля может, в свою очередь, рассматриваться как целое, членимое на еще более мелкие части, что создает возможность 'повторного ВАР через целое и часть' по следующей схеме:

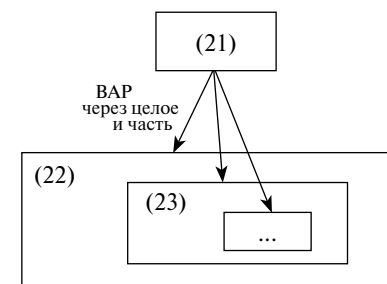


Рис. 20

Еще один пример возьмем из уже знакомого нам анализа рассказа «Легкое дыхание», чтобы показать, как ВАР через целое и часть может выглядеть в орудийной сфере. Следуя за Выготским, можно сказать, что

противопоставление 'легкое, орудийное' / 'мутное, предметное' проводится через целое и часть следующим образом:

(а) через рассказ в целом (давая пару 'способ изложения событий' / 'сами события');

(б) через такие части рассказа, как отдельные предложения (давая пару 'синтаксис предложения' / 'смысл предложения').

Так, Выготский разбирает фразу, где ключевое слово («застрелил») затеряно в нагромождении описательных выражений и поставлено в логически неудачную позицию. Он говорит, что структура этой фразы «заглушает выстрел»; говоря ранее о композиции, он отмечал, что она «гадит впечатление житейской пошлости, создаваемое фабулой» (Выготский 1965: 205).

2.10. ВАР через большое и малое. Соотношение части и целого, через которые проводится тема, — частный случай более общего соотношения 'малое' — 'большое'.

Эффектные примеры ВАР через малое и большое находим в работе (Бочаров 1971), где формулируется тема «Войны и мира» (автор называет ее «глубинной ситуацией») и показывает ее реализацию как в эпизодах частной жизни (проигрыш Ростова, охота, Пьер в плену, князь Андрей и аустерлицкое небо), так и в судьбе всего русского общества в 1812 году.

К ВАР через малое и большое относится и такой весьма распространенный тип построений, когда некоторый элемент темы реализуется в одном месте в отдельной фразе, а в другом — в виде целого сюжета (ср. Шкловский 1957). Приведем примеры.

Мотив (24)

(24) материально-телесные переживания, изображаемые как духовные, —

реализуется у Ильфа и Петрова, с одной стороны, в виде острот Остапа Бендера типа «Я утолил духовную жажду...» (американских туристов, которым продал рецепт самогона), а с другой — в виде целых новелл, например, истории с ксендзами, которые маскируют желание завладеть автомобилем заботой о душе Козлевича. То же самое с тематическим мотивом (25) — острота (26) и сюжет (27).

(25) желание обладать деньгами, изображаемое как любовь;

(26) «Он любил и страдал. Он любил деньги и страдал от их недостатка» («Двенадцать стульев», гл. 35);

(27) роман Бендера со вдовой Грицацуевой, заводимый с целью получения стула.

Аналогичное соотношение находим и в «Мещанине во дворянстве». Тематическим элементом, проводимым один раз через отдельную фразу, а другой раз через целый эпизод, будет в данном случае (28):

(28) побои, с готовностью принимаемые Журденом в обмен на атрибуты дворянства.

В четвертом акте происходит уже упоминавшееся посвящение в маммуши, во время которого Журдена долго бьют палками («Дара, дара, бастонара»); но еще раньше в пьесе имеется следующий разговор (действ. III, явл. 3):

(29) Г-жа Журден. Не поступить ли тебе в один прекрасный день в школу, чтоб тебя там розгами поролли на старости лет?

Г-н Журден. А почему бы и нет? Да пусть меня выдерут хоть сейчас, лишь бы знать то, чему учат в школе.

Последний пример можно считать пограничным с ПРЕДВ (см. п. 3.2).

2.11. Проведение через заданное разное. Сказанное выше об организации разного имеет лишь ограниченную применимость, поскольку предполагает полную свободу в выборе предметов и явлений, через которые можно проводить тему. Именно из таких открытых и практически бесконечных множеств выбраны предметы, иллюстрирующие тему в приводимых ниже (см. п. 2.12) фрагментах из Овидия, в «Азбуке» Бенуа или, например, предметы, на которых поэт пишет имя свободы в одноименном стихотворении П. Элюара. С другой стороны, нередки случаи, когда автор должен провести тему через разное в пределах более или менее жестко ограниченного круга объектов предметной или орудийной сферы. Типичным случаем проведения через заданное разное является ВАР, налагаемое на результаты РАЗБИЕНИЯ (см. ниже п. 3.1.3). Заданность разного вытекает здесь из полной определенности состава X-а.

В рассказе А. Т. Аверченко «Поэт» тема 'назойливость' развертывается в ситуацию 'поэт навязывает свое стихотворение редактору журнала'. ВАР приводит к появлению целого ряда эпизодов, в которых поэт пытается навязать редактору стихотворение.

Он присылает его редактору по почте, приходит с ним в редакцию, затем, получив отказ, читает его вслух, пытается оставить рукопись; редактор обнаруживает стихи в книге, в кармане; дома он получает листок со стихами от горничной, подобравшей их на полу, от швейцара в качестве принесенного любовного послания, — и т. п.; находит рукопись в курице, в ботинках, под одеялом, под подушкой, словом — везде.

Тема 'назойливости' проводится здесь не на любом материале, а на строго заданном (типичные действия человека на службе и дома — продукт КОНКР по частям элемента 'день редактора'), так

что материал в ряде случаев сопротивляется проведению темы и возникает необходимость применения другого фундаментального приема — СОВМ (ср. примеч. б). Так, автор придумывает нетривиальный способ СОВМЕСТИТЬ все то же навязываемое стихотворение с такой стандартной деталью домашней жизни, как супружеская ревность (кочки стихотворения, в гневе разорванного редактором, со словами *локон, целовать* и т. п. истолковываются женой как любовная записка).

То, что тема проводится не через любое разное, а через заданное, отнюдь не значит, что уменьшается степень «разности» и тем самым ослабляется действие самого ПВ. Верно, что абсолютная величина расстояний между предметами, фигурирующими в рассказе Аверченко, меньше, чем, например, у Овидия, который неизменно оперирует всем миром, известным человеку его времени. Однако степень различий измеряется не столько абсолютной дистанцией между предметами во внехудожественных представлениях человека (т. е. в «тезаурусе действительности»), сколько координатами, построенными в данном художественном тексте. Поэтому различия между предметами 'дом' и 'служба' в рассказе Аверченко оказываются не меньшими, чем, например, различие между небом и землей или между жителями жаркой Эфиопии и холодной Скифии в текстах Овидия. Художественное построение (сюжет, фабула, актантная структура, то есть система функций и их исполнителей), уже имеющееся к моменту применения данного ПВ, с одной стороны, ограничивает свободу в выборе предметов, а с другой стороны, берет на себя задачу организации разности.

2.12. Темы, для которых операция ВАР может служить способом КОНКР (т. е. предрасполагающие к ВАР (в смысле п. 2.0)). Это темы, включающие смысловые компоненты 'множество', 'собирательность', 'разнообразие', 'универсальность', 'все' (ср. темы типа 'на все руки мастер', 'как ни садитесь...' и т. п.). Остановимся несколько подробнее на темах, включающих элемент 'всё, всеобщность'.

КОНКР подобных тем, естественно, предполагает применение ВАР со следующим дополнительным требованием: «разное» должно быть «всем разным», то есть исчерпывать собой все разнообразие соответствующих явлений. Достигается это либо путем полного перебора предметов, составляющих все данное множество (ср. выше примеры со скульптурой на кладбище Пер-Лашез, плакатом «все расы» и под.), либо путем равномерной выборки из этого множества предметов, способных его представлять. Примером такой выборки могут служить стихи Овидия из цикла «Tristia», темой которых является (30):

- (30) время сглаживает и приводит в норму все резкое, острое, дикое.

Эта тема развертывается на материале четырех сфер действительности, в некотором роде исчерпывающих собой всю землю (животные — растения — неживая природа — человек). Внутри каждой сферы предметы подбираются по принципу, изложенному в п. 2.3, то есть противопоставленные друг другу сразу по многим признакам; например, в сфере 'животные' создается конструкция (31):

- (31) бык привыкает к ярму — лошадь к узде — лев утрачивает ярость — слон привыкает слушать хозяина.

Различия между четырьмя животными — по многим признакам: 'домашние животные / дикие'; 'Европа / экзотические страны'; 'быстрота, подвижность / медлительность, тяжеловесность'; 'опасность / безобидность' и др. В остальных трех сферах предметы также подбираются с установкой на максимум различий в разных измерениях при сходстве в одном — подчинении закону времени [= (30)] (Щеглов 1967)¹⁶.

Другой пример того, как тема, содержащая элемент 'всё', требует ВАР с равномерной выборкой, рассмотрен в работе (Жолковский 1970), посвященной сомалийскому рассказу «Испытание прорицателя».

Еще один пример текста, при описании которого следует задавать элемент 'всё' на уровне темы, — древневавилонский «Диалог господина и раба о смысле жизни» (см. Тураев 1935: 143–145).

Это произведение состоит из десятка совершенно однотипных строф, в каждой из которых происходит следующее:

- (32) господин и его раб сначала намереваются предпринять некоторое действие (ехать во дворец, поднять восстание и т. п.), перечисляют все его выгоды, а затем отвергают это намерение, обнаружив, что все, что говорило в его пользу, на самом деле таит в себе беду.

Этот мотив, развертывающий тему

- (33) тщетность всего в жизни,

проводится в «Диалоге...» через разные аспекты личной и общественной жизни древневавилонского вельможи, причем в каждой строфе (как это видно из формулы (32)), тема (33) развертывается в контрастную пару: 'стоит действовать' — 'не стоит действовать', где первый член служит ОТКАЗОМ ко второму (Жолковский и Щеглов 1974: 41 и далее). В заключительной строфе применена распрощанная сюжетная конфигурация ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ¹⁶:

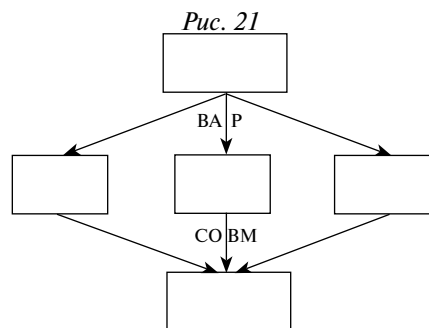
обе точки зрения на жизнь СОВМЕЩАЮТСЯ: с одной стороны, собеседники, наконец, решаются действовать, с другой, это действие — не что иное, как решение умереть, то есть отказ от каких-либо дальнейших действий.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что часто прием ВАР служит средством РАЗВЕРТЫВАНИЯ элемента 'всеобщность, универсальность, всё'. Отдельный вопрос состоит в том, следует ли этот элемент во всех случаях относить к наиболее глубинной формулировке темы или его следует иногда считать производным, то есть возникающим в результате подчеркивания каких-то других элементов темы. Так, в рассказе Аверченко элемент 'всё' скорее не присутствует в исходной теме ('назойливость'), а возникает на промежуточном этапе ('назойливость' — КОНКР → 'пристает' — УВЕЛ → 'пристает всегда и везде'). Это различие между глубинным и производным 'всё' полезно всегда иметь в виду, хотя их различие в общем виде представляет большую трудность и должно производиться в каждом конкретном случае описания художественных текстов специально.

3. Отношения между ВАР и другими ПВ

3.1. Типичные комбинации ВАР с другими ПВ.

3.1.1. ВАР + СОВМ. Особенно частый случай — дополнение ВАР последующим СОВМ, естественное в силу сказанного в конце п. 2.0. Действительно, фигура типа:



— одно из наиболее распространенных звеньев в выводах «тема — текст»¹⁷. Примеры ВАР + СОВМ см. выше на рис. 12, 13, 14.

3.1.2. ВАР + КОНТР (+ СОВМ). Об этой комбинации ПВ (ее можно рассматривать и как особую разновидность ВАР — ВАРконтр, или ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ КОНТРАСТНОЕ РАЗНОЕ) речь также фактически

уже шла выше, когда говорилось об использовании полярных значений одного признака. Строение ВАРконтр имеет следующий вид:

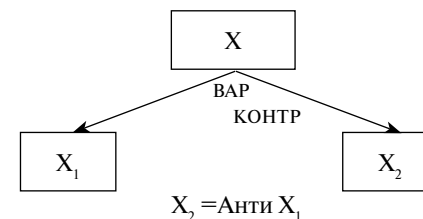


Рис. 22

Получение двух взаимно контрастирующих РАЗВЕРТЫВАНИЙ X -а можно представлять себе в виде последовательности ВАР — КОНТР — СОВМ, а именно:

- а) X — ВАР → $X_1 (= X + a)$, $X'_2 (= X + b)$;
- б) X_1 — КОНТР → X'_1 , Анти X_1 ;
- в) Анти X_1 , X_2 — СОВМ → $X_2 (= АнтиX_1)$.

3.1.3. РАЗБ + ВАР + СОВМ. В этом сложном ПВ роль того разного, через которое проводится некоторый тематический элемент Y , отводится частям другого элемента, входящего, наряду с Y -ом, в тему:

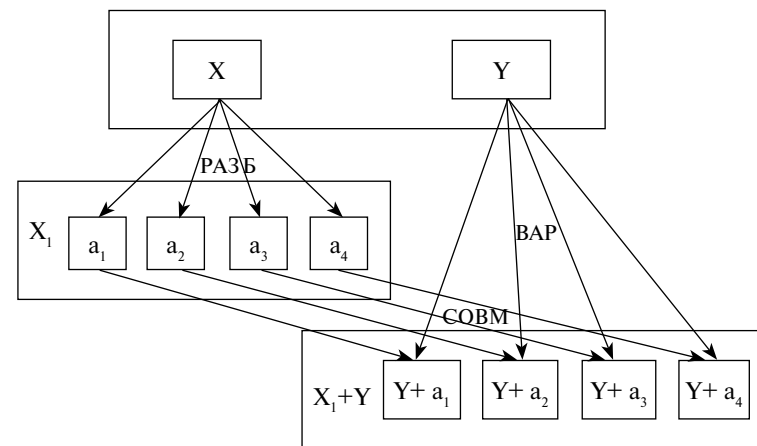


Рис. 23

Так, по-видимому, построена титулатура русских царей:

«Царь всея Великия и Белыя и Малыя Руси, царь польский, великий князь финляндский, и прочая, и прочая и прочая». Тема ‘монарх всей империи’ выражена следующим образом: империя разбита на части (Россия, Польша, Финляндия), с каждой из которых совмещен элемент ‘монарх’ (СОВМ ‘монарха’ с ‘Польшей’ дает ‘царь’, с ‘Финляндией’ — ‘великий князь’ и т. п.); одна из частей (Россия) подвергнута при этом дальнейшему РАЗБ.

Таким же образом строятся описания превращений в «Метаморфозах» Овидия: два предмета (существа), из которых один должен быть превращен в другой, разбиваются на части, и тематический элемент ‘превращение’ проводится через каждую пару соответствующих друг другу частей. Вот как описывается, например, превращение людей в львов:

- (34) modo levia fulvae / Colla iubae velant, digiti curvantur in ungues, / Ex humeris armi fiunt, in pectora totum / Pondus abit <...> / Iram vultus habet, pro verbis murmura reddunt: / Pro thalamis celebrant silvas [«гладкие еще недавно шеи покрываются рыжей гривой; пальцы сгибаются в когти; плечи превращаются в лопатки; вся тяжесть уходит в грудь; на лицах появляется гневное выражение; вместо слов они издают рычание; спальней им служит лес»] (X, 699–703).

В ряде комедий Мольера имеется типовая ситуация (35):

- (35) персонаж *A* безуспешно пытается вовлечь персонажа *B* в некоторое дело (например, заставить крестьянина быть лекарем, получить у схоласта практический совет и т. п.).

Тематический элемент ‘безуспешно, неудача’ проводится через разные части элемента ‘попытка вовлечь’, а именно — через этапы, на которые распадается эта попытка. Получается следующая конструкция, неоднократно воспроизводимая в комедиях Мольера:

- (36) *A* появляется в поле зрения *B* — *B* не видит *A*; *A* заговаривает с *B* — *B* не слышит или не отвечает *A*; *A* начинает излагать *B* свое дело — *B* не понимает, что нужно *A*; наконец, *A* добивается понимания и пытается уговорить *B* — *B* отказывается.

3.2. Промежуточные случаи между VAR и другими ПВ. Скажем несколько слов о случаях сходства между результатами применения VAR и некоторых других ПВ.

Если ослабляется разность между X_1 , X_2 и т. п., то VAR приближается к ПОВТ. Если разность не организована, то в некоторых случаях

можно говорить просто о повторном (множественном) КОНКР; то же самое обычно имеет место, если X_1 , X_2 находятся в разных произведениях одного и того же автора.

Так, тема ‘неполучение сервиса при максимально благоприятных условиях для его получения (богатство клиента, элементарность требуемой услуги)’ РАЗВЕРТЫВАЕТСЯ у Ильфа и Петрова в эпизоде из «Двенадцати стульев» (гл. 14: Бендер, получив деньги от членов «Союза меча и орала», не может потратить их на развлечения) и в заключительной части «Золотого теленка» (гл. 31–35: мытарства Бендера-миллионера) см. Жолковский и Щеглов 1975: 163.

Иногда при описании текста представляет трудности отличие VAR от некоторых разновидностей ПОДАЧИ, в частности, от ПРЕДВ. Если имеет место VAR через «малое» и «большое», причем «малое» предшествует «большому», то первое выглядит как редуцированный прообраз второго, т. е. как результат применения ПРЕДВ. В случае если «малое» копирует отдельные более или менее поверхностные черты «большого», не затрагивая глубинного уровня, следует, по-видимому, констатировать ПРЕДВ. Если же и «малое» и «большое» в равной мере можно считать РАЗВЕРТЫВАНИЯМИ некоторого более глубинного и тематически ценного элемента, то конструкция тяготеет к VAR.

Примером ПРЕДВ может служить гибель человека в 18-й главе «Анны Карениной», имеющая (при ряде существенных различий) моменты сходства с гибелью героини в финале. Напротив, в рассказе В. П. Аксенова «Победа» налицо случай, который как VAR (типа «малое» — «большое») может считаться типичным, а как ПРЕДВ — лишь формальным, автоматически вытекающим из наличия VAR данного типа.

В самом деле, два фрагмента этого рассказа, о которых пойдет речь, имеют в качестве общего лишь достаточно абстрактный инвариант, тему — ‘скрытое, неразглашаемое торжество’, поверхностных же совпадений между ними не наблюдается. Мы имеем в виду

1) кульминационный эпизод, состоящий в том, что гроссмейстер, играя с любителем и поставив ему мат, в соответствии со своими жизненными установками не сообщает об этом партнеру, позволяя ему считать себя победителем;

2) деталь портрета гроссмейстера, данную в начале рассказа¹⁸: «Никто, кроме самого гроссмейстера, не знал, что его простые галстуки помечены фирменным знаком “Дом Диора”. Эта маленькая тайна всегда как-то согревала и утешала молодого и молчаливого гроссмейстера».

В произведениях, где имеется сознательная установка на акцентирование формы (т. е. всякого рода условностей и канонов — жанровых, сюжетных, повествовательных и иных), тема (всего произведения или отдельной сюжетной линии) нередко проводится через узловые моменты сюжета — завязку, кульминацию и развязку, а также через «символические» моменты типа начала и конца. При этом обычно имеет место ВАР. В результате наблюдается, в частности, следующая закономерность: тема, носителем которой является некоторый персонаж, в полной мере развертывается в кульминационном эпизоде линии этого персонажа, и в ослабленной (редуцированной) степени — в эпизоде первого появления данного персонажа на сцене. Проведение темы через этот эпизод может оказаться художественно интересной «задачей на совмещение», поскольку в момент своего появления персонаж чаще всего еще не вовлечен в сколько-нибудь значительное действие (ср. примеч. 6). ВАР такого рода неизбежно оказывается эквивалентным ПРЕДВ.

В «Золотом теленке» Ильфа и Петрова взаимоотношения Бендера и Корейко строятся по следующей формуле:

- (37) перед Бендером встает трудная задача найти Корейко среди массы рядовых совслужащих, перекрашивание под которых является темой его образа («обыкновенный чемоданишко»; сорокашестирублевое жалованье; сцена с противогАЗами, где Корейко ускользает от Бендера, растворяясь в массе одинаково выглядящих людей; сцена на Турксибе, где Бендеру приходится извлекать Корейко из массы строителей, вместе с которыми он сидит на трибуне).

По этой формуле строятся, в частности, два первых столкновения Бендера с Корейко, несмотря на то, что они в это время еще не знакомы друг с другом.

Первая встреча двух персонажей происходит при въезде «Антилопы» в Черноморск, когда Бендер, не зная, что перед ним Корейко, приветствует его словами: «Привет первому черноморцу!». Тема мимикрии, неотличимости Корейко от стандартного служащего выражена здесь формулой «энный X» (первый черноморец, миллионный посетитель выставки, тысячный новорожденный и т. п.), которая представляет человека как сугубо стереотипный, статистический объект.

Вторая встреча происходит в «Геркулесе», где служит Корейко: Бендер, видя перед собой группу служащих, сидящих за загородкой, берется угадать, кто из них подпольный миллионер, и ошибается — подпольным миллионером оказывается человек, внешность которого наиболее заурядна («белоглазый подхалим», «советский мышонок») ¹⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: К описанию приема выразительности ВАРЬИРОВАНИЕ // Семиотика и информатика. 1977. Вып. 9. С. 106—150 (совм. с А. К. Жолковским).

¹ Практически вывод может останавливаться на том или ином приближении к тексту, его «полуфабрикате» — например, таком, как изложение сюжета (для прозы), подстрочник (для стихотворения, см. Жолковский 1974), «архистрота» (для остроты, см. Щеглов 1975 б и в настоящем издании, с. 117 и далее) и т. п.

² В дальнейшем, кроме термина «тема», употребляется также термин «элемент», обозначающий любой объект, к которому применяется тот или иной ПВ: тему, ее часть или аспект, что-либо полученное из темы применением ПВ и т. п.

³ Подробнее см. Жолковский и Щеглов 1972: 8—12; Жолковский и Щеглов 1973; Жолковский и Щеглов 1974.

⁴ По сути дела, в ВАР можно было бы видеть комбинацию двух ПВ: ПОВТОРЕНИЯ (вносящего тождество) и КОНТРАСТА (вносящего противоположный принцип — различие).

⁵ Подобное сокрытие приема ВАР посредством СОВМ есть особенность художественных «Азбук», призванных не только выражать тему (букву), но и доставлять эстетическое удовольствие. В азбуках чисто утилитарного назначения, например, в школьных букварях, СОВМ, как правило, отсутствует — на букву «К» изображаются по отдельности *кошка*, *класс*, *костер* и т. п. Составитель букваря не вправе рассчитывать на то, что ребенок самостоятельно вычтет прием СОВМ.

⁶ Выражение «проводить тему X через некоторый признак (сферу, предмет)» означает следующее: X развертывается, как всегда, в X+a, причем элемент a (или X+a в целом) является одним из значений упомянутого признака (одним из объектов данной сферы, состояний или разновидностей данного предмета). Фактически происходит СОВМЕЩЕНИЕ темы X с данным признаком (шкалой, сферой, предметом), поскольку результатом является некоторый элемент, одновременно относящийся к данной сфере и КОНКРЕТИЗИРУЮЩИЙ данную тему.

⁷ Заметим, что тема «Петр во весь рост» проводится здесь и в конкретном содержании тропа: Петр сравнивается с *грозой*, да еще и *божией*, т. е. с объектом крупномасштабным и вызывающим представление о высоте (в прямом и переносном смысле). Изложенные наблюдения над фрагментом из «Полтавы» — попытка развить разбор, намеченный Эйзенштейном (Эйзенштейн 1964—1971: II, 180—183).

⁸ Эта фонетическая трактовка буквы «Ъ» — лишь одна (неоптимальная!) из возможных. Но именно она позволяет достаточно последовательно объяснить художественную структуру иллюстрации Бенуа. Возможно, сам художник интуитивно исходил из этого понимания фонетической природы данной буквы.

⁹ Можно заметить, что такое описание проведения через предметную и орудийную сферу не вполне соответствует определению ВАР. В самом деле, ВАР есть множественное КОНКР одной и той же темы X, тогда как в данном случае КОНКР применяется, с одной стороны, к теме X в целом, а с другой — лишь

к каким-то ее частям, аспектам или свойствам. Этой неточности можно избежать, если рассматривать второй случай как особый сложный тип *КОНКР* *pro toto* (целое вместо части). (*Paras pro toto*, представляющее собой комбинацию *ПВ* *КОНКР*, *КОНТР*, *СОВМ* и *СОКР*, рассматривается — вместе с некоторыми другими сложными типами *КОНКР*, — в Жолковский и Щеглов 1973: 19–24). *КОНКР* *pro toto* в предметной сфере давно известно — это *синедрохии* типа *все флаги в гости будут к нам* и т. п.; примерами же данного типа *КОНКР* в орудийной сфере, по-видимому, как раз и могут считаться случаи, рассматриваемые в настоящем пункте.

¹⁰ Иную трактовку смысловой функции повтора *у* в этих строчках Пушкина см.: Лотман 1970: 179–180; Салямон 1971: 108.

¹¹ Иначе говоря, перед нами один из случаев, пограничных между *ВАР* и другими *ПВ* (см. о них п. 3.2).

¹² Как из рис. 15 б, так и из рис. 16 видно, что при подобном почленном *КОНКР* возможен следующий дополнительный эффект: некоторое отношение между элементами развертываемой темы (показанное линиями, связывающими *Ус Z*-ом, 'легкое' с 'мутным') также подвергается *КОНКР*; а именно, отношение *R* между *Y*-ом и *Z*-ом подвергается в различие между *a* и *b*, а *κ / о Q* между 'легким' и 'мутным' в контраст между орудийной и предметной сферами (о *КОНКР* контрастных отношений см. подробнее (Жолковский и Щеглов 1973: 81 и далее).

¹³ Сказанное о повести «Малолетный Витушишников» является сознательно упрощенным (в целях иллюстрации) описанием ее структуры; в повести, в том числе и в только что изложенных эпизодах, есть целый ряд деталей и красок, не сводимых к приближенным формулировкам (8), (9).

К таким же названным нами компонентам темы относятся, например, 'солдафонская прямолинейность и пуританство Николая' (очищение овса, отказ от бланманже, негодование по поводу фривольного содержания посылки с кружевами и т. п.), а также 'неподатливость природы и неистребимость ее силой инструкции и ранжира' (ср. тему «Железной воли» Н. С. Лескова).

¹⁴ Она состоит в том, что «в испытаниях и драматических кризисах вдруг проясняются, отделяясь от запутанной сложности поглощающих человека обычно маловажных мотивов, простые настоящие ценности — молодость, здоровье, любовь, наслаждение от искусства, близость людей и радость общения» (Бочаров 1971: 15).

¹⁵ Заметим, что в тексте Овидия элемент 'всеобщность, всё', входящий в тему и развертывающийся в конструкцию, идентичную с результатами *ВАР*, аналогичным образом развертывается и в орудийной сфере — на уровне лексики, грамматики и поэтических оборотов: тщательно избегаются однообразие и параллелизм конструкций, используются один раз актив, а другой раз пассив, один раз прямое описание, другой раз метафорическое, один раз развернутое предложение, другой раз лаконичное, повторение одних и тех же слов избегается с помощью синонимов и т. д. Это вполне соответствует тому, что говорилось в п. 2.7 о способности элементов орудийной сферы выражать лишь отдельные аспекты темы; в данном случае таким аспектом является сама конструкция *ВАР*, участвующая в *КОНКР* тематического элемента 'все'.

¹⁶ О *ВНЕЗАПНОМ ПОВОРОТЕ* (см. Жолковский и Щеглов 1974: 49–88).

¹⁷ В частности, подобный контур обычно имеет общая схема поэтического мира автора (ветвление вишьрь путем *ВАР*, а затем большее или меньшее сужение

благодаря *СОВМ*). О понятии поэтического мира и об этих двух установках см. (Жолковский 1974 а: 9–10; Жолковский 1976: 9, 32 и далее).

¹⁸ Глубинное сходство портрета-экспозиции и кульминационной «победы» идет и дальше. В тексте вслед за сообщением о незаметных галстуках от Диора следует упоминание об очках, которые скрывали глаза гроссмейстера, а затем — о полуфантастическом желании гроссмейстера скрыть от посторонних глаз и губы. Аналогичная эскалация мотива 'маскировка' — от правдоподобных форм до более или менее фантастических — наблюдается и в эпизоде 'победы': сначала гроссмейстер признает свое поражение, затем выдает партнеру золотой жетон, удостоверяющий этот факт, и, наконец, объясняет, что имеет много таких жетонов. И так, *ВАРИРУЕМАЯ* ситуация включает не только момент 'скрытой победы', но также элемент 'преувеличение', что вполне понятно, если учесть, что последний, по-видимому, входит в тему рассказа (ср. его подзаголовок: «Рассказ о преувеличениями»).

¹⁹ Заметим, что если рассматривать не все эпизоды, перечисленные в (37), а лишь два — геркулесовский и кульминационный турксибский, то их тема окажется богаче, чем общая для всех эпизодов тема (37).

В обоих случаях Корейко и другие служащие помещаются на специально выделенном пространстве (за загородкой; на трибуне) на некоторой дистанции от наблюдателя (Бендера), чем подчеркивается мотив (37) 'задача, головоломка, загадочная картинка', поскольку такое отделение рассматриваемой группы от наблюдателя аналогично эксплицитной формулировке данных, условий задачи (пространство отгорожено = условия задачи как бы обведены рамкой).

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ СТРУКТУРЫ «МЕТАМОРФОЗ» ОВИДИЯ

1. Широко известное начало «Метаморфоз» Овидия: *In nova fert animus mutatas dicere formas / Corpora* [«Дух мой стремится воспеть тела, облеченные в формы / Новые»]¹ в основном точно определяет тематику всей поэмы. Это — сборник рассказов о происходивших в незапамятные времена превращениях одних предметов в другие. Основное, что при этом интересует автора, — это то, как происходит превращение вещи в другую, непохожую на нее, каким образом можно рационально объяснить этот небывалый процесс. Поэтому поэма Овидия — это в основном поэма о вещах, об их устройстве. Для «Метаморфоз» существенна физическая сторона предметов, поскольку сюжетом поэмы являются физические преобразования, происходящие с ними. Интересное в этой книге состоит именно в реализме изображения предметного мира, а не в морально-философских, социальных или риторических моментах. К сожалению, в трудах по истории римской литературы «Метаморфозы» рассматриваются нередко эклектически, как сборник галантных рассказов. При этом упускается из виду целостность поэмы. Цель поэта в «Метаморфозах» — показать всю вселенную, весь мир со всем существующим в нем, создать как бы энциклопедию природы. Недаром он начинает свой рассказ с хаоса, потопа и первых веков человечества. Он показывает строение мира, возникновение вещей, людей и животных. Метаморфоза есть обычное и важное событие в этом мире. Описанию овидиевской вселенной и посвящена данная статья.

2. При чтении Овидия бросается в глаза, насколько разнообразен и пестр изображенный им мир. В «Метаморфозах» речь идет о множестве вещей. Перед читателем возникают образы людей, птиц, деревьев, гор, змей, рыб; говорится о воде, воздухе, о морях и реках, селах и городах, о героях мифов, о подземном царстве и о многом другом. В этой поэме нас сопровождает ощущение безграничных земных просторов. Наиболее же яркое впечатление, выносимое из «Метаморфоз», — это впечатление единства и родства всего в мире, вещей и живых существ. Какими бы далекими ни были вещи в реальной действительности, здесь они показаны так, что кажутся как бы сотворенными из одного и того же материала. В этом — единство поэмы Овидия, на первый взгляд столь пестрой. Поэт может перемешивать мифы разных циклов, рассказывать то про Троянскую войну, то про полет Фазтона, то про муравьев или ящериц; во всем, о чем

он рассказывает, неким таинственным на первый взгляд образом проступает непрерывность и единство всей вселенной. Большое и малое имеют равное право на внимание и построены по одинаковому закону. Замечательное родство всех предметов сказывается, между прочим, в том, как немного нужно в мире Овидия для того, чтобы, например, человек превратился в птицу, а птица в человека. Предметы превращаются друг в друга с большой легкостью; происходит какой-то незначительный сдвиг частей, кое-где простое их переименование — и превращение налицо. Это знакомый нам реальный мир, но как бы рассматриваемый через некое особое фантастическое стекло, позволяющее по-новому видеть вещи. Далекие предметы сближаются, те, которые мы считали различными, оказываются лишь вариациями одного и того же. Все это производит на читателя «Метаморфоз» неотразимое впечатление. Далее мы попытаемся выявить то свойство овидиевского мира, которое позволяет ему казаться столь разнообразным, многокрасочным и в то же время единым. Это свойство — *системность*. Мир Овидия — стройно организованная система в том же смысле, в каком являются ею, например, фонология или морфология любого языка.

Системными мы будем (пусть неточно и грубо) называть те явления, которые при кажущемся разнообразии их форм могут быть описаны как различные комбинации сравнительно небольшого числа основных, простейших элементов. При этом сложная система может состоять из нескольких «этажей» (как в языке — фонология, морфология и синтаксис). Мы не будем давать на страницах этой статьи более глубокого анализа понятия «система», но постараемся показать, в чем мир Овидия сходен с приведенными примерами систем.

3. Начнем с того, как автор «Метаморфоз» видит вещи, для чего приведем ряд примеров характеристики отдельных вещей и процессов в поэме. При чтении «Метаморфоз» бросается в глаза оригинальность манеры определять предмет. Эта манера на первый взгляд кажется наивной; например, когда Овидий называет камень «твердым» (*rigidus silex*), то в этом можно усмотреть сходство с народными традиционными эпитетами типа русских *серый волк*, *синее море* и т. п. Однако такие примеры как *cassa canna* [«полюй тростник»] или *curva falx* [«изогнутый серп»], будучи, как мы интуитивно чувствуем, в принципе похожими на *rigidus silex*, уже обнаруживают несвойственную народной поэзии изысканность. Остановимся на овидиевских эпитетах подробнее и посмотрим, что они могут дать для понимания овидиевского мира и происходящих в нем превращений.

Принцип характеристики вещей в «Метаморфозах» напоминает точность определений геометрии и физики. Художественный эффект овидиевского эпитета берет свое начало именно в этом. Мышление Овидия можно уподобить мышлению ученого. В эпитетах, даваемых

вещам, например таких, как *longa serpens* [«длинная змея»] и т. п., нет какого бы то ни было субъективного элемента: нет оценки, нет эмоционального отношения к определяемому предмету. Выделяются лишь объективные свойства. Нет никакого указания на красоту или уродливость, на полезность или вредность данного предмета или существа для человека. И, как правило, не встречается метафора — определение вещи через другую вещь, одного неизвестного через другое. Между тем у других поэтов этот прием употребляется без запрета — ср., например, у Катуллы: *ut vidua in nudo vitis quae nascitur arvo* [«как одинокая (букв. “вдовая”) лоза, которая родится в голом поле»] (LXII, 49). Поэзии такого типа мы не найдем у Овидия. Последний своим эпитетом определяет предмет прежде всего с точки зрения его видимых черт, его физических и пространственных свойств. Предмет предстает очищенным от случайных и наносных признаков, от ассоциаций, порождаемых индивидуальным человеческим сознанием, опытом и т. п. Вещь, описанная Овидием, — это эталон данной вещи, ее символ, формула ее устройства. Критерии прекрасного и безобразного, когда речь идет о природе, обычно отсутствуют. Овидий описывает эпитетами большое количество животных, но почти нигде не упоминает об их уродливости или красоте. Вот, например, описание лягушек, в которых превратились ликийские крестьяне: *Terga caput tangunt, colla intercepta videntur: / Spina viret, venter, pars maxima corporis, albet* [«спина касается головы, шея отсутствует, хребет зеленый, а живот — большая часть тела — белый»] (VI, 379–380).

Овидий не называет болота «непроходимыми» или как-либо в этом роде, он говорит «мокрые (букв. «водяные») болота»: *udae paludes* (I, 418).

Приведем другие образцы подобной же характеристики вещей, животных и людей.

Эпитет *durus, rigidus* [«твердый»]:

rigido concrescere rostro / Ora videt [«видит, как рот, уплотняясь, превращается в твердый клюв»] (V, 673–674); *rigidi silices* [«твердые камни»] (XI, 45); *Iam rigidos pectis rastris, Polypheme, capillos* [«и вот уже ты, Полифем, причесываешь граблями жесткие волосы»] (XIII, 765). Описание превращения камней в людей: *Saxa <...> / Ponere duritiam coepere suumque rigorem, / Molliri que mora* [«камни <...> начали терять свою жесткость и твердость и постепенно размягчаться»] (I, 400–402).

Эпитеты *cassus, cavus* [«полый»]:

cassa canna [«полый тростник»] (Fasti, III, 102); *cava membra* [«полые члены <у лягушек>»] (VI, 371); *cavae rugae* [«полые морщины <старца Эзона>»] (VII, 291); *pocula, quae cava sunt* [«сосуды

для питья, которые полые»] (VIII, 672); *Attrahitur flexo circum cava tempora cornu* [«приводят <барана> за изогнутый вокруг полых висков рог»] (VII, 313); *cava tempora* [«полые виски»] имеет также олень (X, 116).

Эпитеты *curvus, pandus, varus, aduncus* [«кривой», «изогнутый»]: *sus <...> semina pando / Eruerat rostro* [«свинья выкапывала семена своей изогнутой мордой»] (XV, 112–113); *nunc, ubi demissam curvum circumstetit aequor* [«теперь, когда изогнутое <Фет неверно переводит “вздутое”> море встает вокруг нырнувшего вниз <корабля>»] (XI, 505; описание морской бури). Эти эпитеты почти всегда прилагаются к словам, обозначающим корабль, ладью, судно, например: *cumba sedet alter adunca* [«другой сидит в изогнутой ладье»] (I, 293; в эпизоде потопа); *Uique labant curvae iusto sine pondere naves* [«как шатаются изогнутые корабли без положенного им груза»] (II, 163); *terunt curvae vineta carinae* [«изогнутые корабли задевают виноградники»] (I, 298; в эпизоде потопа); *adunco tibia cornu* [«дудка из кривого рога»] (III, 533; IV, 394), *curvique lebetes* [«изогнутые рукомойники»] (XII, 243); *curvum crinale* [«изогнутая диадема»] (V, 53); *cornua vara boum* [«изогнутые рога быков»] (XII, 382), <*volucris*> *quae fulmina curvis / Ferre solet pedibus* [«<птица>, которая носит молнии в изогнутых лапах»] (XII, 560–561). Два примера из «Фастов»: *curva falx* [«изогнутый серп»] (IV, 474); *tergo delphina* <вин. пад.> *recurvo* [«дельфина с изогнутой спиной»] (II, 113).

Другие эпитеты:

liquida unda [«жидкая вода»] (XV, 135); *resolutaque tellus / In liquidas rarescit aquas* [«и растворенная земля разрезается в жидкую воду»] (XV, 245–246); уже упоминавшееся *longo corpore serpens* (XI, 639). То же самое в истории Кадма: *Ipse precor serpens in longam porrigar alvum. / Dixit, et, ut serpens, in longam tenditur alvum* [«... пусть у меня, ставшего змеей, вытянется длинный живот”, — / Сказал, и вот, как у змеи, у него вытягивается длинный живот»] (IV, 575–576).

Из перечисленных примеров видно, что вещи характеризуются Овидием при помощи некоторого набора абстрактных пространственных и физических понятий, как, например, кривизна, пустота, твердость, жидкость, вытянутость и т. п. Что этот набор понятий ограничен по сравнению с многообразием предметов реального мира, который они описывают, видно из того, что одни и те же эпитеты повторяются при названиях разных предметов. Многие, даже самые различные, вещи и части вещей получают одинаковый признак и таким образом сопоставляются. Например, по свойству кривизны,

изогнутой формы можно сопоставить такие вещи, как серп, спина дельфина, корабль, рог барана и даже поверхность моря во время грозы (*curvum circumstetit aequor*). По признаку полого строения оказываются сходными между собой сосуды для питья, тростник, члены лягушек, морщины старца и т. д.

Существенно, что Овидий таким образом описывает не предметы, а целые классы, виды предметов. Каждая вещь у него не индивидуальная, отдельная вещь, а эталон данной вещи, не какое-нибудь, скажем, особое дерево, имеющее необычную форму, а дерево как таковое, с ветвями, листьями, корнями, корой. Индивидуализация предметов, доведенная до такой степени, что каждый из них предстает «как живой», относится, однако, не к отдельным предметам, а к «типичным». Например, «индивидуализирована» лягушка не по сравнению с другими лягушками, а по сравнению со змеей, птицей и т. п. Овидий не интересуется разницей между особями одного вида, так как в целом он занят скорее изображением всего мира как системы, и с этой точки зрения существенным признаком дерева оказывается то, что оно имеет листья, признаком змеи — вытянутость тела и т. п.

Отметим, что, подобно тому как свойства вещей сводятся к некоторым типам свойств, к ограниченному набору абстрактных понятий, действия и процессы также описываются в обобщенном виде, сводятся к более простым и элементарным движениям; например, желая описать, как животные приветливо виляли хвостами, Овидий говорит: *blandas movere per aera caudas* [«льстиво двигали в воздухе хвостами»] (XIV, 258). Вместо «птицы летали» он говорит: *Tunc et aves tutae movere per aera pennas* [«тогда и птицы в безопасности двигали в воздухе крыльями»] (XV, 99). Глагол *movere* служит и для описания волнующегося моря: *...conspexit scopulum, qui vertice summo / Stantibus exstat aquis, operitur ab aequore moto* [«увидел утес, который выдается вершиной из моря, когда оно спокойно (букв. “стоит”), но покрывается бурным (букв. “движимым”) морем»] (IV, 731–732). То же самое в другом фрагменте: *Tumultus / Adsimulare freto possis, quod saeva quietum / Ventorum rabies motis exasperat undis* [«<этот> шум можно было бы уподобить морю, которое будоражат свирепые ветры, двигая волны»] (V, 5–7); и здесь волнение моря передано как *движение* волн.

Глагол *tangere* «касаться, трогать» употреблен Овидием там, где мы по-русски, фактически сливая несколько стадий процесса в одну, сказали бы «настигать» или «хватать»; речь идет об описании погони галльской собаки за зайцем, который, со своей стороны, *morsibus eripitur tangentiaque ora relinquit* [букв. «избегает укусов и отделяется от касающейся его собачьей морды»] (I, 538). Но глагол *tangere* мы видели и в совсем ином контексте, в изображении лягушек (*terga*

caput tangunt и т. д.); по-русски мы скорее сказали бы «спины сливались с головой», как и переводит Фет.

Желая сказать, что лошадь жует узду, Овидий вводит выражение *premere frena dente* [«сдавливает узду зубами»] (X, 704), а в другом месте (Fasti, VI, 825) говорит, что пахарь «давит на плуг» (*premens stivam*). В ряде случаев описание вещи выделяет ее технический принцип, закон ее устройства, что по существу также возможно лишь при введении некоторых более абстрактных структурно-технических понятий, а не путем сравнения с каким-либо другим предметом. Например, ослиные уши имеют *instabiles imas* [«неустойчивую <т. е. гибкую> нижнюю часть»] (XI, 177). Ср. *instabilis tellus* [«неустойчивая <или: непригодная для стояния> земля»] (I, 16; в описании хаоса).

Музыкальный инструмент *fistula* характеризуется как *dispar septenis fistula cannis* [«сделанная из семи неравных тростинок»] (II, 682). То же самое сказано о *fistula* в VIII, 191–192. В этих примерах техническим принципом вещи является неравномерность составляющих ее частей. Это же понятие неравномерности используется и для описания хромоногого стола в рассказе о Филемоне и Бавкиде: *... mensae sed erat pes tertius impar: / Testa parem fecit* [«но третья ножка стола была неравной двум другим — черепок сделал ее равной»] (VIII, 663–664).

То же самое понятие применено в упоминании разноцветного клена *acer coloribus impar* [«клен, неравный (‘неодинаковый, неоднородный’) по цвету»] (X, 95).

В овидиевском мировоззрении и кленовая листва, и хромоногий стол, и *fistula* имеют некий общий признак, хотя в остальном отнюдь не сходны. Это само по себе еще не художественный эффект и описывается не в качестве такового. Но это характерное проявление той точки зрения, с которой поэт рассматривает вселенную.

Филемон и Бавкида, увидев чудо, воздевают руки с мольбой: *manibusque supinis / Concipiunt Baucisque preces timidusque Philemon* [букв. «держа наклонно руки, начинают молиться...»] (VIII, 683–684).

Отметим также широкую употребительность в различного рода описаниях таких понятий, как *summus* [«верхний»], *imus* [«нижний»], *medius* [«средний»]. Вот, например, описание рыбы: *Ille etiam medio spinas in pisce notatas / Traxit in exemplum ferroque incidit acuto / Perpetuos dentes et serrae reperit usum* [«он взял в пример шипы, расположенные посередине рыбы, нанес на острое железо непрерывный ряд зубцов, и получила пила»] (VIII, 244–246).

В описании путешествия Орфея с Эвридикой из подземного царства говорится: *Nec procul afuerant telluris margine summae* [«они уже недалеко были от крайней земли»] (X, 55).

Понятие *summus* «верхний, крайний» вообще применяется в большом количестве случаев; желающих убедиться в этом мы отсылаем к словарю Овидия (см. Зибелис 1874).

4. Примеры, которые можно было бы существенно умножить, показывают, что тот эффект единства мира, о котором говорилось во вводных строках нашей статьи, зависит, в частности, от этого особенного взгляда на вещи. Овидий рассматривает целый мир, и в нем многие, различные по форме и назначению вещи оказываются не сходными, но *соизмеримыми*, составленными из каких-то общих структурных признаков, которые, однако, «перетасованы» в каждом предмете своим особенным образом. Так, у змеи длинное тело, а, например, у жирафа — короткое, поэтому они, хотя и не схожи, но соизмеримы. В этом смысле овидиевские вещи и обнаруживают между собой родство. Они составлены из одних и тех же элементов, взятых в разных сочетаниях. В приведенных примерах это были в основном простейшие физико-пространственные свойства.

5. Однако еще не в этом эффект овидиевской поэмы. Главное, чего достигает Овидий введением простейших признаков вещей, — это то, насколько широко раздвигаются границы мира при таком описании предметов, насколько возрастает многообразие и разнообразие форм, встречающихся в природе, по сравнению с привычным миром, косным и инертным. Разложив вещи на признаки, Овидий из этих признаков строит затем весь мир заново. Система признаков открывает на каждом шагу массу таких различий и таких сходств между знаковыми по реальному миру вещами, которых мы не замечали и не могли заметить прежде. Мы не могли их заметить потому, что в реальном мире, в котором живет человек, каждая вещь как бы лежит на пересечении многих различных плоскостей, участвует в самых разнородных «ассоциациях», причем каждая вещь имеет свой собственный набор таких ассоциаций. Реальный мир не образует одной законченной системы, он размельчен, разбит на множество мелких систем, каждая из которых с какой-либо стороны захватывает часть вещей, но не все их. Поэтому вещи в реальном мире разобщены, не ощущается изначальная связь между ними. Овидий как бы восстанавливает картину мира в его первобытном виде, когда все вещи составляли единство, охватывавшее все мироздание. Делает он это путем «очистки» мира от всего наносного, оставляя лишь один уровень, на котором можно сразу созерцать все существующее. Это как бы модель мира, показ упрощенный и в то же время универсальный, синтетический. От этого мир и становится таким безграничным и приобретает такую обаятельность. Открываются сходства и различия разных предметов, их тонкие градации. Особый принцип показа дает возможность изображать вещи сколь угодно малые и очень большие. Все это можно описать при помощи простейших признаков вещей, которые делают чудо — превращают мир в систему.

6. Второй достигаемый эффект — это легкость превращения одних вещей в другие.

Мы начали наши наблюдения с того, что сказали: описание вещи в «Метаморфозах» — это схема устройства данной вещи. Но что такое схема, формула? Это по существу не что иное, как изображение данной вещи в некоторых общих для ряда вещей терминах, в единицах какой-то системы. Если вещи представляют собой систему, то схема или формула определяет место данной вещи в системе, ее *valeur*, ее отличие от всех других. Очевидно, контраст между вещами бывает наиболее резким тогда, когда они описаны в одних и тех же единицах, т. е. различие между ними эксплицитно выражено.

У Овидия эпитет играет двойную роль: он, во-первых, в максимальной для овидиевского мира степени выделяет особенность данного предмета, его индивидуальность, и, во-вторых, показывает, по какой линии он отличен от других предметов или сходен с ними, т. е. по существу эпитет уже содержит указание на тот путь, которым он может превратиться в другие предметы. Так, если говорится, что камень «твердый» и «бесформенный», то это наводит на мысль, что есть предметы мягкие и имеющие форму и т. п. Весь эффект овидиевской метаморфозы в том, что вещь непохожа на другую вещь и в то же время, будучи с ней соизмеримой, легко в нее превращается. Тот эпитет, который делает предметы столь различными (например, человек — с прямой спиной, дельфин — с изогнутой), в то же время служит и мостиком от одного к другому. Читатель едва успевает поразиться точно идентифицированной в эпитете внешностью вещи, как ему уже приходится убедиться в том, что эти столь «неповторимые» черты легко переходят в свою противоположность — ведь, например, мягкому легко стать твердым, а твердому — мягким. И вещь неожиданно обочивается совсем другой вещью, непохожей на первую.

Из сказанного видно, что эпитет, т. е. нередко отдельное слово, играет в овидиевской поэтике важную роль. Эпитет — это как бы «крупный план» отдельной вещи, и нам не безразлично, как выглядит эта вещь при показе ее крупным планом. К сожалению, русские переводчики поэмы Овидия обычно не обращают внимания на строение вещей, «перескакивают» при переводе через отдельную вещь. Эпитет либо пропускается, либо заменяется другим, совершенно не «овидиевским». Отсюда, между прочим, видно, насколько важен структурный анализ художественных произведений для практики перевода.

7. Приведем примеры овидиевской метаморфозы. Эпизод с тирренскими разбойниками, которых Дионис за их неблагодарность превращает в дельфинов (III, 671–678):

...primusque Medon nigrescere pinnis
Corpore depresso et spinae curvamine flecti.
Incipit. Huic Lycabas: In quae miracula, dixit,
Verteris? et lati rictus et panda loquenti
Naris erat, squamamque cutis durata trahebat.

At Libys obstantes dum vult obvertere remos,
In spatium resillire manus breve videt, et illas
Iam non esse manus, jam pinnas posse vocari.

[... первый начал чернеть Медон, и его хребет стал отчетливо изгибаться. Ликабант сказал: «В какое чудо ты превращаешься?» И пока он говорил, у него стал широкий рот и изогнутая ноздря, а затвердевшая кожа покрылась чешуей. Либис, желая убрать мешающие весла, увидел, что его руки укорачиваются, и уже это не руки, а скорее перья].

Что происходит в этом эпизоде? Тело Медона чернеет и его спина изгибается. Далее, изгибаются ноздри Ликабанта, кожа его затвердевает. Руки третьего разбойника внезапно укорачиваются. Все эти превращения, как видим, касаются именно тех физико-пространственных признаков, которые обычно выделяются Овидием в предметах и вне метаморфозы (ср. «твердый камень», «длинное тело», «изогнутая спина» и т. п.). В приведенном отрывке мы можем наблюдать самый процесс образования этих качеств. Благодаря знанию поэтом свойств вещей, он ведет превращение по кратчайшему пути, так как ему заранее известно, что у человека общее с дельфином, чего у него недостает и что лишнее по сравнению с дельфином. Существенно, что благодаря представлению всего мира как системы элементарных свойств процесс превращения — это неправдоподобное и фантастическое явление — сводится к последовательности весьма простых и достаточно реальных процессов. Сказочный факт представляется как сумма привычных и правдоподобных фактов (рост, убывание, затвердевание, размягчение, изгибание, выпрямление, срастание, разрежение и т. п.). Эти последовательные этапы метаморфозы являются как бы «чудесами первой степени»; такие явления, как рост, изгибание и т. п., каждый наблюдает в реальном мире. Конечно, например, происходящее на глазах увеличение или уменьшение человека в размерах не является реальным: такого никогда не случилось ни в одной жизненной ситуации. Но следует различать правдоподобность и представимость. Быстрый рост легко себе представить, так как человек вообще часто видит быстрое движение разного рода. Но вот превращение человека в лягушку представить себе нельзя, так как неясно, что для этого нужно. Заслуга автора «Метаморфоз» в том, что он и такой сложный и *непредставимый* процесс заставляет увидеть и ощутить, разлагая его на более простые превращения, совместимые с человеческими представлениями. Превращение человека в лягушку в «Метаморфозах» — явление того же порядка, что и, например, превращение воды в лед, а льда — в воду. Характерно, что в знаменитой элегии «Зима у гетов» (*Tristia*, III, X) Овидий сумел извлечь из этого последнего

превращения — воды в лед — не меньший эффект, чем эффекты его классических метаморфоз.

А вот еще один характерный пример овидиевской метаморфозы. В рассказе об омоложении Эзона так описывается исчезновение морщин: *adiectoque cavae suppleantur corpore rugae* [«и добавленной плотью заполняются полые морщины»] (VII, 291). Наличие у морщин признака «полый» подсказывает путь превращения: они должны «заполниться».

Внимание читателя оказывается прикованным к этим последовательным простым этапам метаморфозы, так что в конце его как бы ставят перед совершившимся фактом, говоря: «Если ты поверил всему этому, то, значит, ты поверил тому, что *A* превратилось в *B*, так как *B* состоит из соответственно измененных признаков *A*». Читатель покорно идет по проложенным автором вехам и в результате становится соучастником чудесного события.

8. Частным случаем метаморфозы описанного типа является тот случай, когда признаки предметов *A* и *B* полностью или частично совпадают. Тогда предмет *A* просто переименовывается в предмет *B*, и соответственно части предмета *A* переименовываются в сходные с ними, например по положению, части *B*. Чтобы не утруждать читателя статьи абстрактными формулами, приведем типичный пример. Брошенные Девкалионом и Пиррой после потопа камни превращаются в людей (I, 400–402, 407–410):

Saxa — quis hoc credat, nisi sit pro teste vetustas? —
Ponere duritiem coepere suumque rigorem,
Molliri que mora, mollita que ducere formam.
<...>
Quae tamen ex illis aliquo pars humida suco
Et terrena fuit, versa est in corporis usum:
Quod solidum est flectique nequit, mutatur in ossa:
Quae modo vena fuit, sub eodem nomine mansit.

Камни, — кто бы поверил, когда б не свидетельство древних? —
Начали твердость свою покидать и свою закрубелость,
И, понемногу смягчаясь, формы затем восприяли.
<...>
Но те части у них, в которых был сок или влага
Или земля, то они обратились в создание тела,
А что гнуться не может, по твердости стало костями;
То, что жилами было, осталось при том же названии.

Камни превращаются в людей. При этом в ст. 400–402 превращение идет аналогично описанному в предыдущих примерах, т. е.

твердость превращается в мягкость, бесформенное приобретает форму. Но в ст. 407–409 описывается, как остаются неизменными те признаки, которые общи камням и людям. Превращение здесь как бы «значаще нулевое», и подобно тому, как в предыдущих строках внимание читателя приковано к изменению признаков, здесь оно сосредоточено на сохранении признаков. Твердые части камней служат рождающимся людям костями, землистые и мягкие — телом. Наконец вершиной этого фрагмента является стих *quae modo vena fuit, sub eodem nomine mansit*, т. е. жила даже не меняет своего названия.

9. Итак, превращение одной вещи в другую — глубинный процесс, меняющий самый принцип строения вещи, элементарные дифференциальные признаки, из которых она состоит. Такое изменение отдельных свойств оказывается легко осуществимым, а, с другой стороны, значение его в мире огромно. Немногочисленные абстрактные свойства, вроде перечисленных выше, пронизывают собою весь мир и лежат в основе всех разнообразных конкретных проявлений отдельных вещей. Поэтому изменение какого-нибудь из этих абстрактных свойств немедленно сказывается в удештеренном виде на более конкретных уровнях вещей, вызывая здесь целую гамму разнотипных перемен. Вещь сразу же меняется в десяти отношениях, выходит из одних рядов и становится в новые. Классический пример этого есть в описании зимы в овидиевской элегии «Зима у гетов», которому нами посвящен специальный разбор (Щеглов 1967). Менее яркий, но также типичный пример из «Метаморфоз» — превращение Ниобы в камень (VI, 300–308). Ее тело затвердевает (*deriguitque malis*). Это превращение только одного признака сразу дает себя знать во многих различных симптомах: ветер не шевелит волосы, глаза остановились, в лице «ни кровинки», шея не гнется, руки не движутся, ноги не могут идти и т. п. Твердость приводит к прекращению *всех типов* движения, свойственных живому телу. Превращение распространяется на все человеческие проявления, подобно такой болезни, которая поражает не отдельный орган, а кровь или нервную систему.

При метаморфозе меняется весь облик вещи, до мельчайших деталей. Она может стать вовсе непохожей на прежнюю вещь, перейти в другую среду, занять новое место в системе мира, приобрести совершенно новые «привычки». Все эти перемены оказываются неизбежным последствием изменения простейших свойств, лежащих в основе всякой вещи. Поэтому овидиевская метаморфоза производит столь ошеломляющее впечатление.

10. Пространственные и физические признаки описывают вещи лишь как абстрактные фигуры, как бы оставляя в стороне их функцию и место в природе. Но и в более конкретных сферах описания

вещей — таких, как животный и растительный мир, неживая природа и т. п., у Овидия имеются элементы системного восприятия мира, и здесь в предметах, животных и т. п. выделяются некоторые элементарные свойства, относящиеся к их строению, поведению и пр., например: *lente gradientis aselli* [«медленно шагающего ослика»] (XI, 179); *velox equus* [«быстрый конь»], в стихе *profuit equis velocibus esse* (VIII, 555) *pigra radix* [«медленный корень»] (I, 551): здесь в качестве различного признака выделяется быстрота или медленность. В описании поведения животных также есть стремление к выявлению типовых признаков: свирепость (лев), робость (олень, заяц), трудолюбие (муравьи), пристрастие к той или другой пище и т. п. Ср. *iracundique leones* [«и свирепые львы»] (XV, 86) и др.; ср. также *taciti pisces* [«молчаливые рыбы»] в стихе *Verterit in tacitos juvenilia corpora pisces* (IV, 50). Эти элементы поведения также настолько общи, что «годятся» для характеристики самых различных живых существ, включая человека.

Нередки эпитеты, фиксирующие наличие (или отсутствие) какой-либо типовой детали в строении тела, например: *corniger taurus* [«рогатый бык»] (XV, 511); *lanigerosve greges* [«или шерстенозные стада»] (III, 585); *hirsuti leonis* [«мохнатые львы»] (XIV, 207) и т. п. Особенно типичен для иллюстрации овидиевского мышления пример *sine sanguine silix* [«бескровный камень»] в стихе *silicem sine sanguine fecit* (V, 249). В обычной речи такое определение камня показалось бы странным, но в овидиевском мире соизмеримых и сравнимых вещей оно воспринимается как очень точное.

В этих характеристиках животных, растений, вещей мы можем наблюдать некий принцип, который мы видели и прежде. Во-первых, предмет не дается как некая нерасчлененная «глыба» действительности, но в нем каждый раз выделяется какой-нибудь один, отдельный его признак, не зависящий от всех остальных. Во-вторых, этот признак обычно есть один из «дифференциальных» с точки зрения растительного или животного мира, т. е. тех признаков, по которым предметы этого мира классифицируются и сравниваются между собой.

Свое представление о мире Овидию удастся внушить читателю. Метаморфоза является реализацией тех преимуществ, которые дает подобный взгляд на вещи.

Процесс превращения, описываемый поэтом, воспринимается как легко выводимое следствие из общего устройства вселенной.

Приведем еще один пример — превращение с чертами поведения (II, 661–663, 665–672):

Iam mihi subduci facies humana videtur,
Iam cibus herba placet, iam latis currere campis
Impetus est...
<...>

Talia dicenti pars est extrema querelae
 Intellecta parum, confusaque verba fuerunt:
 Mox non verba quidem, nec equae sonus ille videtur,
 Sed simulantis equam. Parvoque in tempore certos
 Edidit hinnitus et brachia movit in herbas.
 Tum digiti coeunt et quinos alligat unguis
 Perpetuo cornu levis ungula, crescit et oris
 Et colli spatium.

Кажется, что у меня исчезает лицо человеечь,
 Нравится мне уж трава, уж влечет меня в поле широком
 Бегать...

<...>

У говорящей такое последняя часть ее жалоб
 Мало понятна была и речи попутаны стали:
 Скоро казалось ни речь, ни голос как бы кобылицы,
 Но кобылице подобное; в скором времени чисто
 Ржанье она издала и руки к траве обратила.
 Тут и пальцы сошлись, и пять ногтей сочетает
 Рог копыта сплошной и гладкий объем вырастает,
 Как лица, так и шеи...

С точки зрения тех точных видовых признаков, которые, как уже было сказано, являются единственно релевантными в «Метаморфозах», у человека и лошади оказывается много общего.

По каждому из «пунктов», по которым сопоставляются тело человека и тело лошади, различие между ними проще, чем различие между двумя предметами в целом. Поэтому превращению, описанному как дискретный процесс, легко поверить. Оно совершается с минимумом усилий: человек лишь «доводится» до лошади. Это возможно, во-первых, потому, что при перечислении видовых признаков между двумя представителями живого мира обнаруживается значительный «изоморфизм», наличие аналогичных типовых частей, во-вторых, потому, что выделение поведения в особый, отдельный ряд признаков делает превращение в этом отношении очень простым актом (*jam cibus herba placet*). Наиболее эффектные те метаморфозы Овидия, где все превращение оказывается возможным провести как бы на глазах читателя, так как наиболее «яркие» свойства данного предмета в то же время оказываются наиболее легко превращающимися. Так находят условия, при которых невозможное становится возможным.

11. До сих пор говорилось об описаниях отдельных вещей. Как мы уже сказали, такое описание — это своего рода «крупный план». Но «Метаморфозы» не заполнены одними крупными планами

вещей: в них есть, помимо того, большие и многофигурные панорамы, массовые сцены, где сразу охватывается глазом множество вещей и где имеет значение уже не столько «внешность» отдельной вещи, сколько целостность всей сложной картины, ее «лицо». Примерами таких массовых сцен могут служить эпизоды потопа, чумы, пожара земли во время полета Фаэтона, множество описаний природы и т. п. Понятие «мира Овидия», которым мы часто пользовались, включает и эти крупномасштабные композиции. Не вдаваясь в их подробный анализ, укажем лишь на то, что общий принцип системности, лежащий в основе овидиевского мира, сохраняется и здесь, на уровне «больших кусков» вселенной. Они сделаны способом, совершенно аналогичным тому, который был отмечен в строении отдельной вещи, т. е. они состоят из некоторых элементарных единиц, повсеместно употребляемых и в других описаниях. Но элементарными единицами здесь являются уже не отвлеченные от вещей признаки, а целые вещи, вернее типы вещей. Многочисленные панорамы в поэме Овидия составлены из элементов некоторого ограниченного (хотя и достаточно полного) «словаря» образов, из простейших частиц, повторяющихся в разных комбинациях. Так, если рассмотреть в качестве примера овидиевский пейзаж, то весь «мировой пейзаж» как бы разят на составляющие его типы элементов, из которых и складываются (по некоторым правилам сочетания) все отдельные пейзажи. Такими частицами «мирового пейзажа» являются, например, гора (*mons*), поле (*campus*), лес, река, берег реки (*ripa*), берег моря (*litus*), море, пещера и т. д. Все, что поэту необходимо описать, картина на любую тему составляется из элементов этого словаря эталонов, путем различных комбинаций этих типовых частиц, наличия одних и отсутствия других и т. п. Например, потоп изображается так: *Iamque mare et tellus nullum discrimen habebant / Omnia pontus erant; deerant quoque litora ponto* [«и между землей и морем уже не было различия — все было морем, но у моря отсутствовали берега»] (I, 291–292).

В X, 86 и след. описывается луг, где пел Орфей и куда потом пришли деревья: *Collis erat, collemque super planissima campi / Area, quam viridem faciebant graminis herbae. / Umbra loco deerat* [«Был холм, на холме — ровнейшее поле, которое делали зеленым травы. Тень (т. е. деревья) отсутствовала»].

Отдельные куски каждого описания могут быть показаны и «крупным планом», но непременно в терминах дифференциальных признаков вещей, о которых говорилось выше, например: *Fit fera, fit volucris, fit longo corpore serpens* [«становится то зверем, то птицей, то длиннотелой змеей»] (XI, 639); *fluminaque obliquis cinxit declivia ripis* «наклонные реки опоясал косыми берегами» (I, 39; в описании сотворения мира).

Можно сказать, что поэтика Овидия «разрешает» применять в качестве «строительного материала» лишь типовые элементы, вроде названных выше, которые легко «задать словарем», хотя в совокупности они образовали бы довольно полную систему из всех типов вещей, составляющих мир. Это свойство (конечность и системность словаря образов, их однозначность во всех контекстах, их элементарный характер), как оказывается при ближайшем рассмотрении, предопределяет весь строй вещи и типы возможных художественных эффектов. Типовые образы (которые можно было бы уподобить нотам в музыкальном произведении) оказываются весьма легким, гибким и подвижным материалом для «сборки» из них самых различных картин, сцен и т. п. Описание свойств элементарных единиц, правил их сочетаемости и выводимых отсюда возможных эффектов для овидиевской поэтики составляет предмет специальной работы автора, еще не законченной².

Вероятно, именно в системном характере мира заключается секрет «пластичности» и «чеканности» образов Овидия, о которой нередко говорят. «Чеканность», т. е. точность описания, всегда является у Овидия результатом того, что каждая вещь и каждая ситуация «выражается» в терминах общих для всей системы, в единицах модели мира. Читатель видит лишь отдельную картину, но по ее строению интуитивно ощущает, что она является уголком мира, частью большого целого. Читатель чувствует, что в пределах овидиевской поэмы точным описанием потопа являются именно слова «море, у которого нет берегов». Это он и называет чеканностью и пластичностью образа. Тем более закономерным кажется в этом свете главное событие, происходящее в поэме, — метаморфоза.

12. Почему у Овидия вещи все-таки превращаются одна в другую? Мы показали, что это возможно; теперь постараемся объяснить, что является «толчком» к тому, чтобы превращение началось.

Типичны такие случаи, когда человек превращается богами в животное, дерево или камень за свой злобный характер или некрасивое поведение. Ликийские крестьяне, крикливые и суетливые, превращаются в квакающих и прыгающих лягушек, Арахна — в паука, злой крестьянин — в дерево с горьким соком. Иногда человек претерпевает превращение, если он погибает или страдает. Гиацинт становится цветком, Кипарис — деревом, Ниоба — камнем. Наоборот, после опустошившего землю потопа камни превращаются богами в людей; после чумы муравьи становятся людьми; созданная одиноким Пигмалионом статуя женщины оживает и становится его женой. Можно сказать, что превращение всегда служит в овидиевском нормативно устроенном мире средством для восстановления равновесия, нарушенного в отдельных местах этого мира. Наиболее ярким примером этого нам кажется случай превращения злого или

безобразного человека в животное. Душевные и телесные недостатки в человеке — это отклонение от нормы, от человеческого «эталона». Поэтому человек превращается богами либо вообще в животное или вещь, либо в такое животное, для которого данное поведение типично и нормально, входит в его типовые признаки (резкий крик — лягушка, свирепость — лев, бегство от света — летучая мышь и т. п.). Таким образом, классический покой и порядок торжествуют. Насильственная смерть и страдание также являются для Овидия — поэта с мировосприятием ученого — нарушением нормы. Превращение и этот «вывих» сводит на нет. В «Метаморфозах» все болезни и пороки находят быстрое разрешение. Характерно, что метаморфоза всегда играет роль развязки, она происходит в конце, а не в начале каждого рассказа.

Только такое превращение, совершившееся в силу тяготения всех вещей к равновесию, к норме, признается истинным превращением. Новый предмет полностью уподобляется своим новым «собратьям», и метаморфоза рассматривается как пополнение предметов данного вида новой «единицей», т. е. вся система не изменяется, не усложняется. Например, говорится о ликийцах, что в пруду теперь прыгают «новые лягушки» (*novae ranae*). В другом месте говорится о «лесе, увеличившемся благодаря сестрам Цигна» (*silvamque sororibus auctam* — II, 372). Превращения же, совершившиеся по другим причинам, например по собственной воле и «временно», именуется «ложными», как превращение Юпитера в золото для обольщения Данаи или речного бога в змею для борьбы с Геркулесом: *Quid fore te credas, falsum qui versus in anguem / Arma aliena moves?* [«на что ты рассчитываешь, превратившийся в ложную змею идвигающий чуждым тебе оружием?»] (IX, 75–76); *Nec mihi te pennae, nec falsum versus in aurum / Iuppiter eripiet* [«ни перья, ни Юпитер, превратившийся в ложное золото, не вырвут тебя у меня»] (V, 11–12).

Эти превращения, хотя и кажутся внешне метаморфозами, коренным образом отличаются от типичных овидиевских метаморфоз. Они сами в некотором роде являются «нарушением нормы».

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Структурно-типологические исследования. Сборник статей / Отв. ред. Т. Н. Молошная. М.: АН СССР, 1962. С. 155–166.

¹ Все стихотворные переводы принадлежат А. А. Фету и даются по изд.: Овидий 1887. По тому же изданию цитируется латинский текст «Метаморфоз».

² Работа эта в дальнейшем была успешно завершена, см. Щеглов 2002 (*Прим. соот.*)

К ОПИСАНИЮ СТРУКТУРЫ ДЕТЕКТИВНОЙ НОВЕЛЛЫ

1. Введение

Классическая книга В. Я. Проппа о морфологии русской волшебной сказки, чье вторичное явление на научной сцене в конце 50-х годов совпало с интенсивным развитием структурализма в гуманитарных науках, оказала глубокое воздействие на исследования по теоретической поэтике. Стремление усовершенствовать и обобщить систему Проппа, сделать ее пригодной для более детального описания сказок и других простых повествований вызвало к жизни целую волну работ в области фольклористики и нарративной техники. Представляется вполне законным вопрос о том, насколько реально создание аналогичных моделей для описания собственно литературных произведений. Всем хорошо известны серии более или менее однотипных текстов, где повторяющиеся сюжетные единицы, подобные пропповским мотивам, или функциям, занимают большое место и без труда опознаются при чтении. Примером могут служить пять книг новелл А. Конан Дойла о Шерлоке Холмсе. Первая и в достаточной степени черновая попытка представить их как манифестации единой сюжетной схемы была сделана В. Б. Шкловским еще до публикации работы Проппа в 1925 г. (см. Шкловский 1929: 125—142).

Несмотря на заманчивость подобной задачи, не следует считать перенос пропповского принципа мотивов на «полноценную» литературу легким и чисто механическим делом. Здесь едва ли достаточно простой таксономии в духе «Морфологии сказки», где все типовые единицы располагаются на одном уровне и образуют единую линию. В литературных циклах инвариантные мотивы видоизменяются и комбинируются между собой какими-то более сложными и трудноуловимыми способами. Наряду с собственно событийными единицами, здесь большую роль играют повторяющиеся элементы и признаки нелинейного (предметного) плана, персонажи, их характеры и т. п. Все это заставляет искать для объектов типа шерлок-холмсовских новелл какой-то иной дескриптивной модели, которая дополняла бы пропповскую грамматику, а в какой-то мере и содержала ее в себе.

Мы полагаем, что такая модель должна быть трансформационной (т. е. описывать структуру литературного произведения как

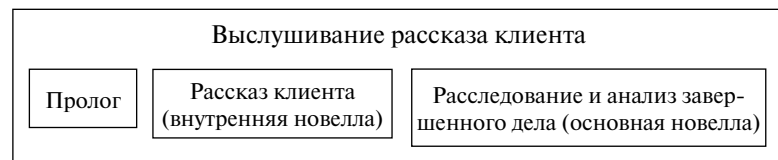
серию переходов от более элементарных представлений к более сложным и близким к реальному тексту) и семантической (т. е. исходить из некоторого смыслового инварианта, кодируемого в ходе такого процесса). На этих принципах и основана поэтика выразительности (развиваемая в настоящей статье и других наших, в том числе совместных с А. К. Жолковским, работах). Смысловой инвариант в ней называется темой, а операции перехода — приемами выразительности (ПВ). Находят себе место и мотивы — в качестве готовых блоков-полуфабрикатов, используемых на разных этапах деривации. Они не являются первичными и неразложимыми, как у Проппа, а представляют собой самостоятельные художественные построения, прямо или косвенно связанные с темой или какими-то ее аспектами. Будучи пересечением меняющихся наборов функций, такие блоки (а также предметы, персонажи и т. п.), естественно, оказываются менее ригидными, менее жестко привязанными к одному и тому же месту в сюжете и более способными к варьированию, чем мотивы в пропповском описании сказок. Однотипные произведения, вроде наших новелл, понимают поэтикой выразительности как выводимые из единой темы (или комплекса взаимосвязанных тем) и имеющие единый репертуар мотивов.

В ходе дальнейшего изложения будут играть центральную роль два ПВ: СОВМЕЩЕНИЕ И ВАРЬИРОВАНИЕ (ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ). Первый из них конституирует общую тему шерлок-холмсовских новелл, понимаемую как задача на слитное выражение двух разнородных и в известном отношении противоположных тематических элементов. Второй обеспечивает многообразное воплощение этой темы и пронизывание ею всех уровней повествования.

Прецедентом подобной схемы описания в русской критике является известная работа А. П. Скафтымова «Тематическая композиция романа “Идиот”» (Скафтымов 1972: 23—87). Ее автор вычленяет центральный тематический мотив романа, формулируемый как сочетание противоположных «импульсов» («самоутверждения и гордости — с одной стороны, и сознания своей недостаточности, неполноты перед высшим идеалом и тоски перед этим идеалом — с другой») и демонстрирует преломление этой «единой для всего произведения идейно-психологической темы автора» в различных персонажах романа (Настасья Филипповна, Ипполит, Рогожин, Аглая, отец и сын Иволгины, Келлер и др.; элементы данной темы прослеживаются и в князе Мышкине, хотя в целом он является антиподом этих лиц). Исходные установки Скафтымова («телеологический» принцип) близки к нашим, хотя его работа, как этого и можно было ожидать, лишена структуралистских притязаний на построение формальных моделей и метаязыков.

2. Основная и внутренняя новеллы

В шерлок-холмсовском рассказе мы различаем основную и внутреннюю новеллы. Они представляют собой не два отдельных компонента, а скорее два тесно связанных аспекта, или плана повествования. Основную новеллу составляют все те сцены, где действуют или хотя бы присутствуют герои первого плана — Шерлок Холмс и его друг доктор Уотсон (далее сокращенно: Н и W) или один из них. Внутренняя новелла — это рассказ клиента, т. е. связанное изложение происшествий, заставивших его искать помощи Холмса. Н и W не участвуют в этом рассказе в качестве действующих лиц, но являются его слушателями, так что основная новелла нигде не прерывается. Соотношение между основной и внутренней новеллами следующее:



В этой статье речь будет идти только об основной новелле, т. е. обо всем, что происходит с Холмсом и его другом. Темы, мотивы и сюжеты внутренней новеллы представляют собой совершенно особую сферу: происходящее с клиентом не обязательно предполагает вмешательство детектива и, действительно, нередко случается и в «нехолмсовских» рассказах Конан Дойла, разрешаясь там иными способами. На самом общем уровне темы основной и внутренней новелл все же имеют некоторую общность, поскольку в конечном счете они вырастают из одной и той же викторианской жизненной философии с такими известными ее чертами, как любовь к комфорту, уважение к богатству, вера в науку и цивилизацию, вера в Англию и британскую государственность, стоящую на страже безопасности и благополучия законопослушных граждан.

Устройство основной новеллы. Основная новелла образуется СОВМЕЩЕНИЕМ нескольких составляющих, из которых двумя главными являются:

(1) детективный жанр (в котором предшественниками Конан Дойла были Э. А. По, У. Коллинз, Э. Габорио), обязывающий автора строить сюжет по определенному канону;¹

(2) особый мир и образ жизни (носители которого — Н и W, герои первого плана), представленный Конан Дойлом в качестве своего рода идеала. Разработка этого аспекта является заслугой Конан Дойла, если не считать

того, что его предшественником был Жюль Верн, создавший жанр «научных путешествий», некоторые черты которого, как будет показано ниже, использованы и Конан Дойлом в построении мира Н и W.

Обычно в центре внимания исследователей (причем именно структурного и семиотического направления) стоит (1): «Шерлок Холмс» = детектив (разница же между ним и, например, детективами Агаты Кристи или Эдгара По игнорируется). Не умаляя важности детективного компонента, мы будем больше говорить о (2), как бы предполагая, что о детективном жанре и его требованиях читателю все известно.

Компоненты (1) и (2) неразрывно слиты в едином действии, предметах и т. п. Мир Н и W, их образ жизни (т. е. компонент (2)) строится на детективном материале, наслаиваясь на такие типично детективные действия, как выслушивание дела, поездка на место преступления, расследование, подстерегание преступника и т. д. Но изображение мира и образа жизни героев первого плана (2) определяется темой, к формулированию которой мы теперь и переходим.

Тема эта распадается на два аспекта (или две подтемы): (а) личный (изображение собственно жизни Н и W); и (б) альтруистический (т. е. обращенный к третьему лицу — клиенту, направленный на его спасение, на помощь ему). Теме в целом можно было бы дать название «комплекс убежища», а ее подтемам — соответственно «обладание убежищем» и «предоставление убежища»².

В этой статье рассматривается преимущественно личный аспект темы («обладание убежищем»).

По словам известного теоретика музыки Л. А. Мазеля, «художественное, как и техническое, открытие почти всегда может быть представлено в виде некоторого совмещения в одном предмете существенных свойств, ранее встречавшихся только порознь»³. На этом принципе основан и мир Холмса — Уотсона, созданный Конан Дойлом и прочно вошедший в культурную мифологию XIX века. Основное тематическое требование, предъявляемое к построению этого мира (в личном аспекте), состоит в том, чтобы сами эти персонажи, их деятельность, образ жизни, времяпровождение, окружающие их аксессуары и т. п. — совмещали два противоположных качества: (а) авантюренность, опасности, перипетии, движение, драматизм; (б) уют, безопасность, домашние удобства, покой, удовольствие.

Задача автора заключается в подыскании условий, при которых герои первого плана могли бы одновременно получать физическую и духовную встряску, попадая в разного рода драмы и приключения, и не покидать при этом своей привычной стихии, не поступаться ничем из привычных удобств, пользоваться иммунитетом. Более того, участие в драме, в которой другие, непосредственно

заинтересованные лица часто рискуют благополучием, семейным счастьем, честью, а то и головой, для наших героев должно быть лишь игрой, хорошей жизнью, гедонистическим времяпровождением. Этот мир, где совмещаются страшное с безопасным, движение с покоем, неудобства с комфортом, трагические или печальные события с наслаждением, — представляет собой совокупность условий, в которых даже самый мирный обыватель согласился бы, и более того, хотел бы пережить приключения, повидать опасности, ужасы и т. п. Поэтика мира Н и W — это поэтика «острых ощущений за недорогую цену»⁴.

Эта тема является своего рода утопией, создаваемой «в интересах» рядового обеспеченного англичанина-викторианца: интеллигента, мелкого торговца, рантье и т. д. Тема вытекает из особенностей мироощущения этого общественного слоя: с одной стороны, он любит свою спокойную, просвещенную, охраняемую законами жизнь, а также цивилизацию и прогресс, которые этот комфорт обеспечивают (разговоры о благах техники, о девятнадцатом веке как эре материального преуспевания и человечности нередки в рассказах Конан Дойла); с другой же стороны, он хотел бы несколько скрасить однообразие этой жизни какой-нибудь «романтикой», острыми переживаниями, соприкосновением с иными нравами — жестокими, садистскими и свирепыми; в частности, источником жгучих переживаний для обывателя является уголовная хроника. Поэтому в качестве страшного мира, в который мирный обитатель производит свои эскапады, выбирается мир криминальный (о другой важной функции криминальной стороны будет сказано далее). Кроме того, европейский обыватель в конце XIX века любит науку и стремится к ней приобщиться. Он хочет в доступной форме узнать как можно больше о мире, в котором, он живет. Отсюда жанр научных путешествий (Жюль Верн), во всем сходный с шерлок-холмсовскими новеллами, кроме того, что здесь герои путешествуют по преступному миру Лондона, а там — по пампасам и джунглям. Дань этому жанру выражается, среди прочего, в том, что конан-дойловский сыщик сделан по сути дела ученым, а поездки на место преступления представлены как путешествия (см. ниже).

Два полярных начала, подлежащих одновременному выражению, мы будем обозначать соответственно латинскими буквами А (adventure) и S (security, safety). Эти обозначения весьма условны: слова, приведенные в скобках, далеко не исчерпывают сути А и S, которые представляют собой целые комплексы свойств, а именно:

[A]: (1) «окружающее А», которое героями первого плана переживается лишь «вчуже» (опасность, угрожающая клиенту, его бедственное положение, бесприютность, семейная драма и т. д.);

(2) «свое А», переживаемое ими непосредственно: а) перипетии, превратности, неудобства, вынужденные передвижения и отрыв от домашнего очага, камина, книги и т. п.; б) пребывание в пекле событий, близость преступника, борьба с ним и т. п.; в) некоторый авантюризм в поведении заглавного героя;

[S]: (1) безопасность, иммунитет;
(2) комфортабельный образ жизни: а) материальные аксессуары уюта; б) интимность, теплота, общество «своих»;
(3) «хорошая жизнь»: а) свобода, независимость; б) увлекательная исследовательская деятельность (для Н), присутствие при чуде, эстетическое удовлетворение, доставляемое артистическим поведением Холмса (для W и других окружающих); в) отдых, игра, передвижения и т. п.

Два этапа в деривационном описании основной новеллы. Мы полагаем, что описание устройства основной новеллы в принципе должно делиться по меньшей мере на два этапа, или приближения к реальному тексту. На первом (общем, нелинейном, парадигматическом) этапе должно быть показано, каким образом из тематических и жанровых функций возникает инвентарь образов, предметов, персонажей, мест, по каким признакам подбираются особенности действия, элементы атмосферы и т. п. Весь этот предметно-образный репертуар новелл, получаемый при первом приближении, мыслится как пересечение требований детективного жанра и специфической темы данного цикла (тема «А / S»). Задача второго (линейного, фабульно-сюжетного, синтагматического) этапа состоит в демонстрации того, как строится действие внутри новеллы в целом и каждой из ее частей (пролог — выслушивание рассказа, содержащего проблему, — расследование и разрешение проблемы — анализ завершенного дела). Здесь уточняется, каким образом и на каких местах включаются в действие предметы, персонажи, намеченные на предыдущем этапе, как конкретизируются заданные там общие черты, действия и т. п. На втором этапе описания используются приемы общесюжетного и специфически детективного фабульно-сюжетного развития, а также репертуар готовых мотивов (блоков, полуфабрикатов, типовых ситуаций и событийных ходов).

3. Первый этап (общий)

Мы видели, что тема представляет собой задание — совместить определенные свойства. Наряду с этим, должен быть соблюден и второй важнейший принцип выразительности — выражение единой темы разными средствами на разном материале. Перечислим некоторые из

черт и элементов конандойловской новеллы, так или иначе реализующих совмещение А и S.

Подчеркнем, что в нашей статье речь идет прежде всего о *личном* аспекте темы, касающемся непосредственно Холмса и Уотсона; к благам их мира постоянно допускаются и другие персонажи (клиенты, полицейские и др.), но этот *альтруистический* аспект будет нами затронут лишь отчасти.

Профессия. Статус детектива включает: от А — борьбу, приключения, перипетии, проникновение в хаотический и опасный мир; от S — а) личную безопасность и нейтралитет по отношению к происходящей драме, б) интеллектуально-эстетическое удовлетворение, которое эта драма доставляет профессионалу и артисту сыскного дела (типичная реплика Холмса: «ваше дело одно из самых интересных, которые мне попадались»). Напомним, что новеллы о Шерлоке Холмсе, помимо чисто детективных положений, заимствуют многие свои элементы из жанра научных путешествий, который (по крайней мере у Ж. Верна и у самого Конан Дойла в его повестях о профессоре Челленджере) весьма близок им по теме (приключения среди неизведанного с сохранением вокруг себя оболочки цивилизации и комфорта).

Частный характер деятельности Холмса дает: от А — авантюрный элемент, вытекающий из необходимости действовать одному, собственными средствами, без помощи, а то и вопреки полиции (ср. полузаконные проникновения Холмса и Уотсона в чужие дома, переодевания, визиты «на дно», таинственные знакомства с преступным миром); от S — а) уют, в той мере, в какой частное есть интимное, не выходящее за рамки «своей компании», б) приятное самочувствие, даваемое свободой и неподотчетностью.

Семейное положение героев (холостяцкая компания)⁵ выражает два различных компонента S: а) свободу, возможность следовать собственным прихотям, пускаться по воле волн; б) уют (поскольку общество двух холостяков — это интимность, теснота, эндоцентричность дружеского кружка, при которой никакая часть их жизни не остается вне круга совместных приключений и развлечений). Эти же соображения заставляют автора в конце концов отделаться от врачебной деятельности Уотсона (в «Подрядчике из Норвуда» [«The Adventure of the Norwood Builder»]) сообщается, что он продал практику и переехал на Бейкер-стрит к Холмсу).

Устройство квартиры (Baker Street 221B). Оно включает целый ряд аксессуаров и свойств, по-разному сочетающих идеи А и S. Такими элементами являются, например, газета (читаемая у камина или за столом во время завтрака), окно, звонок и т. п. Газета вводит обитателей квартиры в мир уголовной хроники, одновременно будучи предметом домашнего удобства; окно одновременно дает видеть происходящее снаружи (непогоду или, скажем, бегущего с испуганным лицом человека,

как в «Берилловой диадеме» [«The Adventure of the Beryl Coronet»]) и защищает, отделяя от всего этого. Окно есть как бы «прозрачная стена» (о такой же роли окна во всякого рода «Наутилусах» см. ниже). Аналогичную роль играет этаж (второй), на котором расположена квартира: это дает и более широкую перспективу из окна (т. е. большие размеры внешнего, «неуютного» мира, соприкасающегося с квартирой) и большую изоляцию обитателей квартиры от этого мира (второй этаж выполняет и другую функцию, увеличивая ступенчатость появления клиента, см. далее).

Элементы, выражающие S, — это обжитость квартиры, различные аксессуары обеспеченности и уюта, хорошо известные читателям шерлок-холмсовских новелл. Такой важный компонент уюта, как интимность (противопоставляемая казенности, официальности) выражается, в частности, в царящем там причудливом и индивидуальном беспорядке (табак в тифле и т. п.).

Еще некоторые детали, выражающие А и S одновременно: малые размеры квартиры (т. е. близость стен, отделяющих S от А и тем самым подчеркивание того и другого; ср., напротив, большие и неуютные залы в «Собаке Баскервилей» [«The Hound of the Baskervilles»], «Человеке с побелевшим лицом» [«The Adventure of the Blanched Soldier»] и др.); различные закоулки и углы, устраиваемые внутри квартиры и повторяющие антитезу, существующую между последней и внешним миром («убежище внутри убежища»).

Средства передвижения. К числу классических совмещений А/S относятся образы экипажей и вообще всякого рода средства передвижения (купе поезда, кэб, карета и т. п.), встречающиеся у Конан Дойла, но в наиболее развернутом виде представленные в родственном ему жанре научных путешествий (у Ж. Верна: яхта, фургон, подводная лодка, корзина воздушного шара и мн. др.). Здесь совмещаются: от А — движение: путешествие по неизведанным пространствам, эскапада в полный опасностей мир, удаление от домашнего очага; от S — покой; защищенность, имитация домашнего комфорта, сохранение вокруг себя привычной оболочки.

В произведениях Ж. Верна знаменательным является настойчивое от романа к роману обращение автора к этим, так сказать, «вегетарианским» образам, их подробная разработка и всевозможное изобретательство в этой области; все это наводит на мысль, что образы эти в некотором смысле символичны, выражая в наглядно-предметной форме какие-то любимые идеи автора. Наиболее известный пример — «Наутилус», при описании которого все время акцентируется как то, что это корабль (причем передвигающийся в наиболее страшной и неизведанной стихии — в океанских глубинах), так и то, что это дом (причем оборудованный с неслыханной степенью комфорта, всевозможных как материальных, так и интеллектуальных

обеспечений и удобств). В обоих этих своих качествах «Наутилус» демонстрирует экстра-класс и поэтому может считаться наиболее типичным представителем семейства вегикулярных образов. Есть в нем, в числе прочих удобств, и уже упоминавшиеся окна (из прочнейшего стекла), сквозь которые «было великолепно видно в радиусе одной мили от “Наутилуса”». С обеих сторон салона открыто было по окну в мир неведомого и неисследованного» («80 000 километров под водой», часть 1, гл. 14)⁶.

Обеспечение поездок Холмса и Уотсона. Все выходы и выезды героев первого плана из их цитадели на Бейкер-стрит получают всестороннее обеспечение, даже если местом назначения является соседняя улица (герои перед выездом завтракают, берут с собой револьверы, надевают ватерпруфы, набивают трубки, улаживают перед отлучкой свои домашние и служебные дела и т. п.). Эти действия, помимо очевидного элемента S (комфорт, безопасность), выражают и тему A, поскольку столь мощное обеспечение настраивает на идею приключений, дальнего пути, риска и проч. Они способны создать атмосферу A / S даже в тех новеллах, где события сами по себе недраматичны (таких как «Три студента» [«The Adventure of the Three Students»], где речь идет всего-навсего о плутовстве на экзамене).

Приспособление элементов S к меняющейся обстановке. Поведение героев первого плана характеризуется тем, что они создают себе то или иное подобие домашнего комфорта в любой ситуации: в пути, в пустом доме, где они подстерегают преступника, на болоте и т. п.

Автор как бы ставит задачу совместить каждое новое положение, в котором оказываются герои, с идеей комфорта, даже если она при этом сведется к простому жесту или знаку, как, например, поднимаемый воротник пальто в ветреный день или колода карт, которую Холмс в «Союзе рыжих» ([«The Red-Headed League»]) берет с собой в подвал, где устраивается ловушка грабителям. Этот мотив мини-цивилизации, создаваемой на любом сколь угодно эксцентрическом материале, характерен и для Ж. Верна (например, дом на дереве, устраиваемый героями во время наводнения в романе «Дети капитана Гранта»).

Искусство «дедукции» Шерлока Холмса. Эта известная всем сторона деятельности английского сыщика играет, конечно, в первую очередь сюжетно-жанровую (детективную) роль, обеспечивая эффектный «фокус», решение, приходящее с неожиданной стороны, извлекаемое из незначительных, казалось бы, данных. Но очевидно и участие дедукции в выражении специфической темы конан-дойловских новелл. Элемент A проявляется в том, как нарастает напряжение и волнение (suspense) по мере того, как логическая мысль Холмса восстанавливает отдельные фрагменты картины, приоткрывает завесу и сужает поле поисков, как в детской игре «холодно-жарко». Таким образом, логика — инструмент сугубо

рассудочный, призванный отрезвлять и успокаивать, — несет в этих новеллах драматизирующую функцию, попросту говоря, нагнетает страх⁷. С другой стороны, дедукция является и очевидным генератором S. Подобно Сократу в платоновских диалогах, Холмс берет под свой дружественный контроль волю и мышление собеседника. Между детективом и его партнером (Уотсоном, клиентом, несообразительным полицейским) устанавливаются отношения взрослого и ребенка. Властно втягивая окружающих в свои далеко не всегда им понятные операции, интеллект и воля Холмса нейтрализуют самостоятельность этих лиц, снимают с них бремя личных решений и вызывают чувство руководимости, зависимости от всемогущего и всезнающего существа, а тем самым и своеобразной обеспеченности. К полюсу S относится, конечно, и эстетическое наслаждение, доставляемое дедукцией Холмса наблюдателям и ему самому.

Артистизм Холмса, его спортивное отношение к делу, пристрастие к игровым эффектам, к сюрпризам, также очевидным образом способствуют и общедетективному Spannung, и созданию специфической амбивалентной атмосферы шерлок-холмсовских новелл (тема A / S).

Фигура Уотсона. Функции Уотсона в чисто детективном плане (непонимание хода мысли Холмса, создание ложных версий, отказные по отношению к правильному решению проблемы, резюмирование проблемы на различных этапах ее решения) и в общесюжетном плане (членение действия) мы рассматривать не будем; они довольно точно показаны Шкловским в статье «Новелла тайн». Нас будет занимать лишь его роль в выражении темы A / S. От A в нем то очевидное, что он участвует вместе с Холмсом во всем детективном действии. От S в образе Уотсона следующее:

(а) Необходимый компонент уюта — дружеская, интимная компания: ее и обеспечивает W, являющийся прекрасным товарищем, надежным спутником H.

(б) Если мир H и W, как мы выше говорили, представляет собой условия, идеальные с точки зрения рядового читателя, то особенно выгодными эти условия оказываются для W, от которого требуется минимум активности и самостоятельности при максимуме наблюдения и присутствия. Везде быть, все видеть и почти ничего не делать — вот роль W. Есть целый ряд литературных произведений — сюда относятся и шерлок-холмсовские новеллы — где вполне обыкновенный и «слабый» человек получает возможность совершить необыкновенные путешествия благодаря покровительству и в обществе старшего, более опытного и сильного. Этот последний является для своего протеже гидом и учителем, удовлетворяет его любознательность, защищает его и берет на себя всю ответственность за путешествие. Диапазон разновидностей этой ситуации в мировой литературе весьма широк («Божественная комедия» — Данте и Вергилий, романы А. Франса

об аббате Куаньяре, «Путешествие Нильса с дикими гусями» С. Лагерлёф, отчасти «Хромой бес» А.-Р. Лесажа и др.).

(в) Между тем, Уотсон — это персонаж, во всех отношениях представляющий среднего читателя и даже, возможно, чуть-чуть льстящий ему своей чрезвычайной «простотой», недальновидностью, посредственностью. W — это vox populi. Таким образом, изображаются не только идеальные условия (мир A / S), но и представитель читателя в этих условиях, через которого последний приобщается к этому утопическому существованию.

Географическое пространство новелл. Поездки героев на место преступления совмещают следующие черты: от A — пестроту и разнообразие мест действия, их разбросанность, богатый «местный колорит»; превратности, невзгоды, скитания, которые героям приходится претерпевать в пути; атрибуты дальнего и многотрудного странствия (в частности, обеспечение, см. выше); от S — игрушечность пространства, общеизвестность и общедоступность мест действия и маршрутов, а также и игрушечность всех тех невзгод, о которых говорилось выше.

Восприятию перипетий H и W как игры, несмотря на видимость серьезной экспедиции, способствует, в частности, то, что их диапазон обычно не простирается далее пригородов Лондона; самая длинная их поездка занимает несколько часов на поезде, а во многих случаях вообще не приходится садиться на поезд. Места всем знакомы, и читатель, если захочет, может сам отправиться по следам H (одна из книг, относящихся к шерлок-холмсовской легенде, так и называется: «In the Footsteps of Sherlock Holmes»). Это — продолжение уже знакомой нам поэтики острых ощущений за недорогую цену: эффект заманчивой дали, с ожиданием приключений, со сменой ландшафтов, историческими экскурсами и ностальгией по дому достигается на малом отрезке пространства, не отрывающем на сколько-нибудь длительное время от домашнего уюта. Путешествие-игра, преодоление мнимых невзгод, придание давно известному и даже приевшемуся ландшафту (например, лондонским улицам) черт занимательности и романтической неизведанности — все это присутствует в таком «готовом», всем известном времяпровождении, как туризм, так что не удивительно, если мы найдем туристические элементы в «Шерлоке Холмсе». Действительно, описание города и природы, делаемые Уотсоном, имеют отчетливо туристический характер: «Мы проехали через фешенебельный Лондон, через Лондон гостиниц, через театральный Лондон, через коммерческий Лондон, через Лондон морской и въехали в прибрежный район, застроенный доходными домами» («Шесть Наполеонов» [«The Adventure of the Six Napoleons»]). Тот же стиль бедкера в «Черном Питере» («The Adventure of Black Peter»): «Сойдя с поезда на маленькой станции,

мы ехали еще несколько миль по перелескам, уцелевшим от того огромного дремучего бора, который некогда сдерживал вторжение саксов; этот неприступный край в течение шестидесяти лет служил бастионом Британии» и т. д. Таким образом, и пейзаж в «Шерлоке Холмсе» выражает «на своем языке» ту же тему, что и все остальные элементы основной новеллы.

4. Второй этап (сюжетный)

Второй (фабульно-сюжетный, линейный) этап описания цикла новелл строится как порождение последовательности событий, использующих всю изложенную выше парадигматику шерлок-холмсовского мира. При этом фабульная сторона (последовательность событий в их подлинном развитии, реконструкция которого обычно предлагается Холмсом в конце новеллы) и сюжетная (события в том виде и порядке, в каком они открываются читателю в процессе расследования) представляют собой два четко раздельных плана. Более или менее ясно, что для цикла в целом может быть создана единая система типовых событийных единиц (мотивов), как это было сделано Проппом для волшебных сказок. Предварительное исследование показывает, что фабула и сюжет (в указанном выше смысле) должны моделироваться с помощью двух различных рядов мотивов, связанных соответствиями (такие-то фабульные мотивы регулярно отражаются в виде таких-то сюжетных мотивов). Корпус шерлок-холмсовских новелл делится на несколько крупных фабульных типов, различающихся характером проблемы или ситуации, делающей необходимым вмешательство Холмса (например, новеллы о поисках злоумышленниками объекта, находящегося во владении другого лица, не знающего об этом; о похищении у клиента ценного предмета, данного ему на сохранение; о «немезиде», приходящей к клиенту из его прошлой жизни; о попытках преступника по тем или иным мотивам воспрепятствовать уходу из дома одного из членов семьи и т. д.).

Обсуждение набора типовых мотивов, их внутренней структуры, механики их сцепления — тема большого исследования, не входящего в задачи настоящей статьи. В качестве примера того, как может выглядеть линейное развертывание сюжета, мы разберем лишь небольшой отрезок повествования — *пролог*, т. е. то, что происходит от начала новеллы до начала рассказа клиента (чаще всего) или другого лица (самого Холмса, полицейского и др.), в чьи уста автор вкладывает изложение проблемы. Средняя длина пролога — 2—3 страницы. Излишне говорить, что и эта часть деривационного процесса излагается здесь в схематизированном виде, с обходом многих

подробностей и усложнений. В частности, специфические для данного этапа типовые мотивы не задаются отдельным списком (без чего нельзя было бы обойтись при описании последующих частей новеллы), а лишь упоминаются в ходе изложения.

«Общедетективные» черты новеллы в целом. Основные параметры сюжета определяются общими законами детективного построения, которое должно включать такие элементы, как (а) тайна; (б) неудачные попытки разрешить ее прямолинейным, банальным способом; (в) решение, приходящее с неожиданной стороны, извлекаемое из данных, которым никто не был склонен придавать значение; (г) нарастание напряжения (*suspense*) в процессе расследования, которое может достигаться одним из двух способов: либо все большим сгущением тайны, накоплением необъясненных, непонятным образом связанных между собою элементов; либо, наоборот, постепенным «приоткрыванием завесы», когда мучающий всех вопрос приобретает все более конкретную форму, круг поисков сужается и тем самым (в терминах уже упоминавшейся игры) становится все «горячее»; например, вопрос о том, «отчего умер такой-то?» сменяется вопросом: «что появилось со стороны болота и напугало его до смерти?» («Собака Баркервилей»).

Выполнение этих требований отчасти обеспечивается персонажами с их характерными атрибутами. Для создания *банальной версии*, по принципу отказа оттеняющей правильное решение, вводится официальный сыщик со своим набором стереотипов, а также простоватый Уотсон со своими *тщетными попытками* разобраться в тайне самостоятельно, в ходе которых он, между прочим, лишний раз *подытоживает* для читателя наличные факты. *Решение с неожиданной стороны*, извлекаемое из кажущихся несерьезными данных, осуществляется за счет знаменитой дедукции Холмса, умеющего реконструировать события по обгорелой спичке или потертой шляпе. Этому же сюжетному требованию отвечают персональные черты Холмса — экстравагантность, чудачество (склонность заниматься «пустяками»). Разгадка выигрывает в эффективности, когда ей отказно предшествуют недоверие, скептицизм, а то и насмешки окружающих, которые в конце концов будут покорены гениальной простотой и безошибочностью холмсовских умозаключений. (Здесь налицо, конечно, отголоски фольклора, где неправда чудак часто достигает того, над чем безуспешно бьются серьезные, солидные люди.) *Suspense* в виде сгущающегося мрака или частично приоткрываемой завесы также мотивируется чертами личности Холмса (артистическое, игровое начало, склонность к сюрпризам, к оттягиванию эффекта). Таким образом, персонажи новеллы (в первую очередь, герои первого плана — Н и W) совмещают тематические функции, специфические для данного

художественного мира («А / S»), с функциями чисто сюжетными и жанровыми, общими для широкого круга детективных повествований.

Черты пролога. Сосредоточимся на прологе и сформулируем три ряда требований, определяющих его синтагматическое строение.

(1) Тематически (т. е. в плане темы «А / S») пролог подготавливает атмосферу, в которой будет развиваться дальнейшее действие.

(2) В общедетективном плане это та часть новеллы, где читателю дается понять, что имеется некоторая тайна или проблема, и возбуждается желание узнать, в чем она состоит.

(3) В общесюжетном плане при развертывании пролога применяются такие принципы выразительности как

(а) ступенчатость,

(б) отказ (отказное движение) и

(в) «недооценка нового» (или «новое в облике старого»)⁸.

Описание пролога строится в два приема (приближения к последовательности событий, как она предстает в тексте), учитывающих перечисленные выше требования. Первое приближение соответствует (1) и (2); его результат — общая формулировка того, что происходит в прологе. Второе представляет собой линейное упорядочение и детализацию этой общей картины в соответствии с (3) и будет рассмотрено нами с большей подробностью.

Первое приближение. Совместное действие требований (1) и (2) означает, что создается тематически заданная обстановка «А / S» и интерес к предстоящему рассказу клиента. В частности:

— вводятся какие-то симптомы имеющегося дела, выхватываемые из дела интригующие детали, наподобие показываемых вразбивку фрагментов из рекламируемого фильма; эти же симптомы свидетельствуют о волнении их носителя (клиента), его страхе перед чем-то, спешке, бедственном положении. Все это возбуждает в читателе любопытство, заражает его волнением, электризует атмосферу пролога;

— собирается интимная компания, круг «своих людей» (что, как мы знаем, является непременным компонентом уюта); эти люди — участники предстоящего приключения — немедленно начинают окружать себя аксессуарами уюта и комфорта, создавать атмосферу теплоты, безопасности, отличного времяпровождения.

Эти две стороны, как было сказано, совмещаются: все перечисленные моменты — возникновение компании, наведение уюта, появление симптомов дела — подаются не порознь, а по возможности одновременно, в одних и тех же действиях, словах, жестах, предметах и т. п.

Второе приближение. Ступенчатость (За) реализуется в постепенном характере обоих процессов: как нарастания силы и определенности сигналов А, так и сбора персонажей, создающего атмосферу S. Ниже будет показано, как образуются, а затем объединяются эти две линии сюжетного развития.

Сбор действующих лиц. Постепенным является прежде всего процесс схождения в одно место участников предстоящего приключения — Холмса, Уотсона и рассказчика (Н, W, N). Удобно описать сначала именно этот процесс, поскольку он поддается формулированию весьма простого логического свойства и поэтому может служить тем. твердым линейным каркасом, на который далее будут наноситься остальные элементы.

Ступенчатость в собирании Н, W и N наблюдается как бы на двух уровнях, в том смысле, что она придает как всему этому процессу в целом (выражаясь в том, что персонажи — в оптимальном случае — сходятся по одному), так и вступлению в действие каждого из троих участников в отдельности.

Н, W и N сходятся в каждой новелле по-новому: различны порядок их появления, комбинации, в которых они появляются, способ появления (кто к кому является).

Примечание. «Появление» означает введение данного персонажа в новеллу, в поле зрения читателя, а не обязательно приход его в то место, где находится повествователь и происходит описываемое в данный момент действие. Так, «W приходит к Н» и «Н приходит к W» (примеры — «Скандал в Богемии» [«A Scandal in Bohemia»], «Горбун» [«The Adventure of the Crooked Man»]) являются двумя разными способами появления одного и того же персонажа — Холмса.

В начальный момент новеллы всегда присутствует по крайней мере W, поскольку от его имени ведется рассказ. Зная это, нетрудно вывести логическую схему (исчисление) всех возможных способов сбора этих трех человек (включая и те случаи, когда в начале новеллы на сцене уже присутствуют двое из них или все трое).

Такими способами будут, например: (W→N)←N, (W, N)←N, (W→N)→N; W→(H, N) и т. д. Стрелка означает направление движения персонажа, например W←N означает «N приходит к W»; поэтому приведенные выше четыре выражения читаются так: «W приходит к N, затем к ним приходит N»; «N приходит к H и W»; «W приходит к H, после чего W и H идут к N»; «W приходит к H и N». С точки зрения темы или выразительности между всеми этими способами никакой разницы нет: выбор того или другого из них диктуется лишь необходимостью разнообразия. Полный перечень логически возможных способов сбора H, W и N в настоящей статье не воспроизводится.

Появление каждого из этих трех лиц разбивается, в свою очередь, на ряд фаз. Ступенчатость эта достигается за счет особенностей топографии места, где происходит «явление» нового персонажа уже присутствующим на сцене, и позицией наблюдателя (Уотсона) в этом пространстве (это, в свою очередь, зависит от выбранного способа сбора компании, в частности, от того, кто к кому приходит: Н к W, W к Н, N к H и W и т. д.). Квартира на Бейкер-стрит хорошо приспособлена в пространственном отношении для ступенчатого появления в ней посетителя, и поскольку многие прологи разворачиваются именно на ее фоне, то намечается более или менее постоянный ряд фаз появления:

- (1) стук колес по мостовой,
- (2) вид экипажа через окно,
- (3) вид новоприбывшего через окно,
- (4) звонок в парадную дверь,
- (5) шаги новоприбывшего на лестнице (квартира расположена на втором этаже, о функциях которого см. далее),
- (6) остановка на площадке у двери,
- (7) стук в дверь,
- (8) появление новоприбывшего на пороге sitting-room,
- (9) его приглашают к камину, сажают в кресло; разговор новоприбывшего с хозяевами дома.

Это — максимальный вариант, в конкретных же новеллах он обычно предстает в сокращенном виде. Если же, как в «Скандале в Богемии», Уотсон сначала находится на улице, откуда смотрит на окна квартиры, а затем поднимается наверх, к Холмсу (т. е. как бы меняется местами с клиентом), то фазы появления H в поле зрения W и читателя приобретают соответственно иной вид:

- (1) W видит свет в окне H,
- (2) он видит силуэт H на фоне окна,
- (3) слышит еще с площадки его шаги в комнате,
- (4) видит его с порога,
- (5) приближается к нему, приветствует его, и т. д.

Помимо организации пространства, для придания ступенчатости появлению персонажей используются такие реалии, как письмо, телеграмма, сообщение слуги о приходившем и обещавшем прийти еще раз посетителе, визитная карточка и др. В ряду фаз появления они обычно предшествуют перечисленным выше (телеграмма от H или от N приходит раньше, чем появляется он сам, и т. п.).

Первые симптомы появления нового персонажа могут быть нечеткими, затухающими, двусмысленными (чтобы облегчить «недооценку нового», см. ниже): например, звонок едва слышен из-за воя ветра за окном — «Пять апельсиновых зернышек» ([«The Five Orange Pips»]).

Так, в самых общих чертах, следует представлять себе ход трансформационного описания применительно к первому из аспектов пролога — сбору действующих лиц. Сначала берется та или иная из логически возможных схем их постепенного схождения в одно место, например (W, H)←N (одна из самых употребительных схем). Затем каждое появление (в данном примере — всего одно) развертывается в последовательность «квантов», которую мы будем называть *линией ввода персонажа*.

Из возможных усложнений отметим одно: пересечение линий ввода двух персонажей. Так обстоит дело, например, в «Знатном холостяке» ([«The Adventure of the Noble Bachelor»]), где приходит письмо от рассказчика, затем появляется Холмс и только затем приходит сам рассказчик; или в «Морском договоре» ([«The Adventure of the Naval Treaty»]), где Уотсон получает письмо от рассказчика и идет с этим письмом к Холмсу, после чего Холмс и Уотсон едут к рассказчику. В обоих случаях линия ввода рассказчика-клиента прерывается появлением Холмса, а затем продолжается. Существуют также различные ограничения для линии ввода, вызываемые композиционной экономией: так, если линия эта подробно развернута для одного из персонажей, то для другого будет весьма сокращенной, и т. п. Если появляющийся не несет с собой симптомов дела (это может быть, например, Холмс), то его ввод в новеллу может вообще не разбиваться на кванты.

Наращение симптомов дела. Постепенным является и процесс накопления симптомов детективного дела. Он совмещается с собиранием компании; например, W идет к H и видит силуэт последнего на фоне окна; по мимике силуэта, видно что H занят расследованием какого-то дела («Скандал в Богемии»).

Симптомы дела, как уже говорилось, должны содержать выхваченные из дела интригующие детали (имена, предметы и т. п.), а также выражать бедственное положение рассказчика, его волнение, «припадание к стопам» Холмса (важный момент, выражающий тот аспект темы, который был выше назван «предоставлением убежища»). Все это является важной частью комплекса А (поскольку в него входит весь детективный материал новеллы). Симптомы дела могут содержать и некоторые элементы S — например, если в них выражен момент обращения именно к Холмсу, а не в полицию (т. е. выбор частного и тем самым интимного, «своего» в противовес казенному, официальному, не содержащему элементов уюта).

Все эти моменты, составляющие *линию симптомов дела*, должны быть представлены как ступенчатый процесс. Ступенчатость линии симптомов, как и сам характер последних, обеспечивается совмещением ее с линией ввода персонажей, которая, будучи сама разбитой на кванты, служит для линии симптомов как бы каркасом. На каждом шаге линии ввода персонажей реализуются такие элементы линии симптомов, которые совместимы с данной фазой появления персонажа. Например, если клиент виден в окно, то признаки его волнения выражаются в манере движения и жестикуляции; если слышны его шаги на лестнице, то волнение выражается в ритме и темпе шагов; если перед нами письмо, то волнение может быть видно из почерка, а более конкретные черты ситуации — беспомощность клиента, припадание к стопам Холмса, запутанность и щекотливость дела — из текста письма; в конверт может быть вложен и загадочный предмет, относящийся к делу (например, клочок бумаги с пляшущими человечками). Некоторые элементы линии симптомов способны проявиться только в словесных элементах линии ввода (в письме, телеграмме, в первых словах появившегося рассказчика); другие — и в словесных, и в иных, например, в выражении лица рассказчика, его жестах, почерке и т. п.

Примеры соединения линии симптомов дела и линии ввода персонажей.

(1) Симптомы, совмещенные с несловесными элементами ввода: стук колес быстро мчащегося экипажа на улице; вид бегущего сломя голову человека; топот ног на лестнице; судорожный, нетерпеливый звонок; волнение на лице и в жестах («вошедший тревожно огляделся, и при свете лампы я увидел, что лицо его бледно, а глаза полны беспокойства» — «Пять апельсиновых зернышек»). (2) Симптомы, выраженные в словесных элементах ввода (преамбулы к рассказу): упоминания рассказчика — в письме, а затем и при личном появлении — о своем трудном, отчаянном положении, предупреждения о важности и срочности дела, выдача интригующих деталей (например: «я очень хотел бы знать, что случилось с тем человеком, у которого все лицо заклеено пластырем» — «Случай с переводчиком» [«The Adventure of the Greek Interpreter»]).

Элементы линии симптомов могут по-разному распределяться между фазами ввода персонажей и комбинироваться с ними, что приводит к значительному внешнему разнообразию прологов при весьма ограниченном, в сущности, репертуаре возможных элементов обоого типа.

Наведение уюта, создание атмосферы S. По мере сбора участников (элементарное S), с одной стороны, и нарастания симптомов авантюрного дела (A), с другой, развертывается и линия действий, объектов, атрибутов, обеспечивающих атмосферу комфорта и безопасности (S). Автор разнообразными способами вписывает атрибуты

уюта в совмещенную линию ввода персонажей и симптомов дела: «Вошедший тревожно огляделся, и при свете лампы я увидел, что лицо его бледно...». Каждого нового участника компании встречают ритуалом, выражающим дружественную заботливость, принятие новоприбывшего в интимный круг: предлагают ему кофе, трубку, место у огня и т. п. Симптомы дела, сколь бы мрачно они ни выглядели для клиента, вызывают радостную реакцию Холмса, переключаясь тем самым из плана опасностей и тревог в план увлекательного времяпровождения.

ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ (см. выше (3б)) может дополнительно драматизировать сюжетную линию, развернутую очерченным выше образом по принципу ступенчатости. Сбору участников в совместно действующую группу иногда предшествуют тенденции к разъединению, к действию в одиночку. Кого-либо из персонажей приходится чуть ли не силой отрывать от его времяпровождения или отдыха. Например, Холмс устал или занят (химическими опытами, изучением древних грамот и т. п.) и не хочет браться за расследование дела, не хочет покидать дом. Он просит клиента обратиться в полицию. Или Уотсон уже лег спать, а Холмс поднимает его, приглашая ехать с ним на место преступления, и т. д. Эта первоначальная инерция персонажей, их погруженность в собственные дела характерна для большинства произведений, где идея общества, совместного действия играет важную роль, как в «Шерлоке Холмсе» (см. начало ряда романов Ж. Верна, а также «Двадцати лет спустя» А. Дюма, где д'Артаньян одного за другим поднимает с места прежних друзей-мушкетеров, прочно осевших в родовых поместьях). Отказное движение может выражаться также в «застенчивости» того или иного персонажа: например, W приходит к H и застаёт там клиента, хочет уйти, думая, что H занят, но H его удерживает («Союз рыжих»). Началу рассказа N могут препятствовать его нежелание говорить, сомнение, недоверие: H стоит некоторых усилий ассимилировать N, сломить его недоверие или неискренность, убедить его, что здесь «свои». Этим первоначальным упорством клиента отказно оттеняется конечное положение дел в прологе, когда клиент разоружается перед Холмсом и безраздельно вручает собственную судьбу в его опытные руки. Роль подобной сдачи в выражении темы S в ее «альтруистическом» аспекте очевидна⁹. В целом все эти моменты инерции со стороны различных участников действия усиливают то ощущение интимной компании, защищенности и «остро-уютного» времяпровождения, которое станет основной атмосферой всей последующей новеллы.

«Недооценка нового» («новое в облике старого», см. (3в)) выражается в успокоительном толковании персонажами начальных элементов линии симптомов дела. Обычно такое толкование в терминах более или менее ординарной картины мира дает Уотсон, но иногда

и Холмс. Например, видя в окно человека, бегущего сломя голову по Бейкер-стрит, Уотсон говорит: «Смотрите, Холмс, вон бежит сумасшедший»; через минуту будущий клиент неистово стучится в их дверь («Берилловая диадема»). В знаменитом рассказе о пестрой ленте Холмс думает, что клиента дрожит от холода, предлагает ей горячий кофе, приглашает к камину — оказывается же, что дрожит она от страха. Неверное толкование незамедлительно опровергается анализом Холмса или самим ходом действия.

Такова в общих чертах структура пролога к шерлок-холмсовской новелле, который был выбран для демонстрации предлагаемых принципов описания сюжетной прозы. Практическим приложением описаний подобного рода могло бы быть создание сюжетов «новых новелл о Шерлоке Холмсе» (попытки такого рода не раз предпринимались, и не без успеха, хотя они и не были основаны на сколько-нибудь явно сформулированных правилах). Однако для этого необходима большая работа по доведению правил до формального вида (если речь идет об автоматизированном, а не «ручном» порождении новелл). То, что было предложено — это не формализованный аппарат, а скорее принципиальная схема такового. Представляется, однако, что для теоретических целей достаточно и такой степени приближения.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые, по-французски: *Scegl'ov Ju. K. Une description de la structure du roman policier // Recherches sur les systèmes signifiants / Ed. J. Rey-Debove. The Hague: Mouton, 1973. P. 343—372*; по-русски: Жолковский и Щеглов 1996: 95—112.

¹ На еще более абстрактном уровне детективная новелла строится по общенovelлистическому канону, по отношению к которому детективный канон — лишь частный случай. Некоторые черты этой более общей схемы (в частности, так называемая «новеллистическая конфигурация», или внезапный поворот) освещаются в статье «О приеме выразительности ОТКАЗ» (см. Жолковский и Щеглов 1996: 54—76).

² Названия эти следует понимать как условные, выбранные лишь ради их афористичности: как мы увидим, «убежище» как таковое является лишь одним из элементов тематического комплекса S. Связь новелл Конан Дойла с различными чертами викторианской психологии, а также роль Холмса как высшего существа, предоставляющего защиту и комфорт обыкновенным людям, блестяще освещены в работе: Найт 1980, автор которой, видимо, не был знаком с английским переводом нашей статьи (Щеглов 1975 а: 51—77). Сходные идеи развивают авторы статей в «шерлок-холмсовском» номере «Magazine litteraire» (см., например, Жордис 1987: 30—31).

³ Представление о художественной конструкции как о техническом устройстве, основанном на универсальных принципах «совмещения и варьирования функций», развивается в работе Л. А. Мазеля «Эстетика и анализ» (Мазель 1966: 21–26). Эти принципы послужили источником системы приемов выразительности (ПВ), разработанной в дальнейшем автором этой статьи совместно с А. К. Жолковским. (См. первую статью настоящего сборника, где на с. 19 приводится и длинная выдержка из статьи Мазеля. — *Сост.*)

⁴ Выше (см. примеч. 3) было сказано, что художественное произведение — это своего рода техническое изобретение, выполняющее конкретную задачу, т. е. «позволяющее что-то делать». Это можно особенно наглядно видеть на таких явлениях, как цикл о Шерлоке Холмсе, которые суть не просто литература, но своего рода практическое устройство, «аттракцион», придуманный для выполнения определенных нужд читателя и ставший его собственностью, т. е. чем-то, что читатель может, использовать, развивать и усовершенствовать по своему усмотрению. (Возможность этого подсказал сам автор, лишив Уотсона жены — см. следующее примечание — и воскресив погибшего было Холмса). Вероятно, в этом следует видеть природу всевозможных литературных и внелитературных продолжений жизни Холмса и необычайного развития шерлок-холмсовской легенды в Англии (новые приключения Холмса, посвященные ему общества и клубы, биографические изыскания, итинерарии, дом-музей Холмса и Уотсона, исследование холмсовского Лондона и проч.). Видно, что соотечественники Холмса и Уотсона упорно желают вывести этих героев из области вымысла, «играть» в них и переживать их как реальность, как это делается, например, с богами в обрядово-мифологических действиях.

⁵ В некоторых новеллах Уотсон представлен женатым (начало его романа описано в «Знаке четырех» [*The Sign of Four*]), но семейная его жизнь не играет никакой роли, оставаясь на заднем плане. В «Пустом доме» (*The Empty House*) сообщается, что Уотсон овдовел. Ср. пары симпатичных холостяков у Т. Смоллета, Ч. Диккенса, Р. Л. Стивенсона (в «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда») и др., обычно выражающие ту же идею защищенной интимности и теплоты.

⁶ Через много лет после написания настоящей статьи автор обнаружил близкие по содержанию (но несравненно более проникновенные) замечания о «Наутилусе» у Ролана Барта — в его книге, исследующей символику и мифологию повседневной жизни: «Итак, на глубинном уровне жест Жюль Верна — это, бесспорно, жест присвоения. Сказанному ничуть не противоречит важный в верновской мифологии образ корабля; напротив, корабль и может быть символом ухода, но на еще более глубоком уровне в нем зашифрована огражденность. Любовь к мореплаванию всегда связана с удовольствием от полной замкнутости, с желанием иметь рядом с собой максимум вещей, располагать некоторым абсолютно закрытым пространством. Любовь к кораблю — это прежде всего любовь к бесповоротному замкнутому сверх-дому, а вовсе не к героическим отплытиям в неизвестность; корабль есть сперва жилище, а уже потом средство передвижения. И понятно, что у Жюль Верна любое судно — образец “домашнего очага”, так что дальностью плавания лишь подчеркивается его блаженная огражденность, безукоризненная интимность его мирка. В этом смысле “Наутилус” представляет собой некую “чудо-пещеру”: наслаждение замкнутостью достигает своего апогея, когда оказывается возможным, находясь внутри этой сверхсовершенной оболочки, глядеть через большое окно на внешний мир подводных зыбей, осознавая по контрасту с ним мир внутренний» (Барт 1996: 124).

⁷ Функция холмсовской логики как средства драматизации отмечена в статье Р. Реувана: «Логика, это холодное орудие ясности, долженствующее демонтировать страх, становится [у Холмса] фактором тревоги. Долгим и тонким crescendo она создает пугающий эффект <...> разум служит переходом к испугу <...> Холмс не довольствуется использованием логики как науки, он пользуется ею как искусством — искусством сталкивать рациональное с иррациональным...» (Реуван 1987: 28–30). В качестве иллюстрации автор приводит ту же «дедушкию» из «Собаки Баскервилей», что и мы (см. раздел «Общедетективные черты новеллы в целом»).

⁸ «Недооценка нового» или «новое в облике старого» рассматривается в работе «О приеме выразительности ОТКАЗ» (см. Жолковский и Щеглов 1996: 54–76) как одна из черт выразительной конструкции ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ, причем она носит там другое название («задержка в осмыслении»). Полная унификация терминов в статьях, написанных на протяжении двух десятков лет, не входит в наши задачи.

⁹ Спаситель и помощник (например, сыщик, адвокат, врач), преодолевающий сопротивление спасаемого, подчиняющий себе его волю, — фигура, распространенная в мировой литературе. Мы неоднократно встречаем ее у М. А. Булгакова — например, в таких героях, как Воланд, доктор Стравинский, частично Иешуа («Мастер и Маргарита»), профессор Преображенский («Собачье сердце») и др.

СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ОДНОГО ТИПА ЮМОРА

(Остроумие Остапа Бендера и его создателей)

Вводные замечания

Язык произведений И. Ильфа и Е. Петрова (далее — И.-П.), их поэтический мир и, в частности, поведение (практическое и речевое) наиболее известного их героя — Остапа Бендера (далее — ОБ) — представляют собой в высшей степени интересный материал для структурно-семиотических исследований. Из многих аспектов, в которых можно рассматривать романы «Двенадцать стульев» (ДС) и «Золотой теленок» (ЗТ), мы в настоящей статье довольно искусственно вычленим один аспект — структуру поэтической речи ОБ, его всем известного остроумия. Делается попытка моделирования острот ОБ с помощью понятийного аппарата «Тема — Приемы Выразительности (ПВ) — Текст», подробно описанного нами в ряде публикаций¹. В терминах этих понятий описание структуры художественного текста строится как вывод этого текста или его приближенного представления (например, для стихов — подстрочника, а для прозы — достаточно подробно пересказанного сюжета) из глубинной семантической величины — темы, или тематической установки. Преобразование темы в текст производится с помощью типовых операций — приемов выразительности. Вывод текста из темы в указанном смысле не является имитацией творческого процесса и не предполагает реального существования эксплицитно сформулированной «темы» в сознании или подсознании художника. Пользуясь терминами современной структурной лингвистики, вывод текста из темы не имеет ничего общего с «осуществлением» (performance), а целиком относится к области «компетенции» (competence). Тема есть научная абстракция, фиктивная глубинная конфигурация, при посредстве которой описываются соотношения между элементами поверхностных уровней. Из ПВ в настоящей статье будут использоваться лишь некоторые, а именно: СОВМЕЩЕНИЕ, СОГЛАСОВАНИЕ, КОНТРАСТ, РАЗВЕРТЫВАНИЕ (КОНКРЕТИЗАЦИЯ), ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ (ВАРЬИРОВАНИЕ).

Прежде чем говорить о ПВ, применяемых в остротах ОБ, сформируем в некотором приближении тематическую установку, из которой мы будем исходить при описании этих острот.

1. Тематическая установка речи ОБ

Говоря по необходимости очень кратко и упрощенно, за тему ДС и ЗТ может быть принята — на определенном уровне — установка на осмеяние, десакрализацию, комическое осквернение нескольких типов явлений, нескольких культурных пластов современной авторам действительности. Это осмеяние производится в переходный исторический момент, когда в окружающей жизни еще соседствуют элементы старой культуры, побежденной и дискредитированной, и новой, победившей и утверждающей себя. Будучи, как известно, убежденными сторонниками нового, авторы ДС и ЗТ с тем большей резкостью выделяют негативные черты в современной им культурной ситуации и подвергают их комическому осквернению одновременно с реликтами прошлого, часто в рамках одного и того же сюжетного положения или остроты. Из типологических параллелей отметим «Дон Кихота» Сервантеса, также построенного на столкновении и одновременном осмеянии двух эпох — «рыцарского» прошлого и прозаического настоящего.

Установка на осмеяние, осквернение и «десакрализацию» касается, в первую очередь, трех культур (термин «культура» понимается в настоящей статье широко — как совокупность обычаев, вкусов, установок, типичных занятий, языка, стиля и др.). Это:

- дореволюционная дворянско-буржуазная культура (Д);
- новейшая бюрократическая культура, отличительная черта которой — стремление к полному охвату действительности (Б);
- мешанско-обывательское «болото» (М).

Как мы видим, культуры Д и Б связаны соответственно со старым и новым, тогда как М нейтрально по отношению к историческим сдвигам; отнесение М к «культурам» довольно условно, так как М не имеет собственного «стиля» и характеризуется склонностью к мимикрии.

Выделим некоторые свойства этих трех культур, существенные для построения острот:

- [н] «низкое» (с разновидностями: 1. «убогое, примитивное, жесткое, грубое»; 2. «обладающее низким социальным престижем»; 3. «относящееся к низшим сферам человеческой деятельности»);
- [в] «высокое» (с разновидностями: 1. «богатое, сложное, нежное, утонченное»; 2. «обладающее высоким социальным престижем»; 3. «относящееся к высшим сферам человеческой деятельности»);

— [вовл] «вовлеченность» (вера в некоторые ценности, «серьезное», бескорыстно-заинтересованное отношение к ним);

— [невовл] «невовлеченность» (непричастность к системе этих ценностей, «несерьезность», с точки зрения их приверженцев)¹;

— [асс] стремление к ассимиляции всего окружающего, к переводу всех явлений на язык данной культуры (специфическое свойство культуры Б);

— [неасс] «негибкость», сопротивляемость ассимиляции, неспособность к изменению в нужную сторону.

С точки зрения этих признаков входящие в тему компоненты Д, Б и М характеризуются следующим образом:

Д — [v_{1,2}] [вовл];

Б — [v₂] [n_{1,3}] [вовл] [асс];

М — [n_{1,2/3}] [вовл].

Примечание. Здесь и далее слева от косой черты указываются разновидности признака [v] — [n], характеризующие все элементы данной культуры, а справа от косой черты — разновидности факультативные, характеризующие лишь некоторые элементы данной культуры.

Как мы видим, культуры Д, Б и М различаются по всем признакам, кроме одного: все они являются «вовлеченными», т. е. принимающими всерьез некоторые ценности. Так, в ЗТ Хворобьев (носитель Д) верит в монархические идеалы; в фельетоне «Как создавался Робинзон» редактор (носитель Б) верит в правильность схем, навязываемых им писателю; в ДС обыватели Васюков (носители М) верят в шахматы, и т. п. Именно эта «вовлеченность» делает все три культуры уязвимыми для осмеяния со стороны жуликов — носителей свойства «невовлеченности», специально для этого фигурирующих в романе.

Нередки случаи совмещения культур: например, «Пиво отпускается только членам профсоюза» — это одновременно Б и М (так как элементы Б вписаны здесь в контекст серости провинциального быта).

2. Основной способ развертывания темы в остротах ОБ

Техника большинства острот ОБ, говоря пока самыми общими словами, близка к технике метафоры: она сводится к тому, что некоторый элемент А описывается в терминах, более пригодных для описания другого элемента В, причем А и В принадлежат к контрастным культурам. Парадоксальное тождество контрастных элементов, устанавливаемое в остроте, создает комический эффект. В дальнейшем

элемент А будет называться первым, или исходным членом остроты (точнее — СОВМЕЩЕНИЯ, лежащего в ее основе), а элемент В — вторым членом.

Контраст между культурами, к которым принадлежат первый и второй члены, основывается на введенных выше признаках. В терминах этих признаков различаются три основных вида острот ОБ:

Вид остроты	Член остроты		
	Первый (А)	Второй (В)	Пример
<1>	[н]	[в]	Кража или грабёж, описываемые как воспитательные меры или как артистическая деятельность
<2>	[невовл]	[вовл]	Беспринципный жулик притворяется, будто разделяет чувства некоторого персонажа, имитируя при этом его стиль
<3>	Анти-Б (контрастный к Б по некоторому признаку)	Б	Робинзон, описываемый в терминах общественной работы, общих собраний и т.

Примечания:

<1> Элементы, контрастные по признаку [н] — [в], обычно согласованы по разновидности этого признака: например, если первый член является «низким» в отношении социального престижа ([н₂]), то второй должен быть «высоким» в этом же отношении ([v₂]). В ряде случаев такое согласование идет и дальше (см. ниже, п. 6).

<3> В отличие от <1> и <2>, этот вид «описания А в терминах В» выражает не только установку на осмеяние как таковое, но и более конкретную тему — «стремление культуры Б к охвату всей действительности» (Б заставляет все, в том числе противоположное Б и несовместимое с ним, выражать себя на языке Б). Контрастное отношение между Анти-Б и Б, необходимое для остроты этого вида, может реализоваться по различным признакам: [неасс] — [асс] (пример — Робинзон, который, будучи классическим литературным образом, неспособен изменяться, подгоняется под бюрократическую схему); [индивидуализм] — [коллективизм] (пример — тот же Робинзон²) и др., включая уже известные нам признаки [н] — [в] и [невовл] — [вовл]. Поскольку темой является в данном случае «вовлечение всего в орбиту Б», то диапазон возможных контрастов между Анти-Б и Б весьма широк.

Признак, по которому контрастируют первый и второй члены остроты (см. <1>—<3>), будет в дальнейшем называться признаком Q.

Имея в виду тему (см. п. 1), уместно задать вопрос: который из членов — первый или второй — оказывается преимущественным «объектом осмеяния» в каждом из трех видов остроты? В принципе «комическое освещение» распространяется на оба члена. Однако следует заметить, что культуры, фигурирующие в остротах ОБ в качестве первых и вторых членов, различаются по степени своей «уязвимости» для смеха. Культуры Д, Б и М, будучи наиболее «уязвимыми» (поскольку их отрицательный статус подкрепляется всем контекстом романов), подвергаются «осквернению» в любой позиции в формулах <1>—<3>. Другие культуры, как, например, «мировая цивилизация» или «классические образы» (см. ниже), менее «уязвимы». Действительно, если плохой художник каким-то образом приравнивается к Леонардо, то естественно, что «комическое освещение» падает преимущественно на первый член.

3. Дополнительные культуры

Для расширения диапазона острот, создаваемых по формулам <1>—<3>, в языковой арсенал ОБ включены, помимо «тематических» Д, Б и М, еще некоторые культуры, обладающие свойствами [невовл], [неасс], а также различными разновидностями [н] и [в]. Основными из них являются следующие:

- (а) мир классических (литературно-художественных, мифологических, исторических) образов [$v_{3/1,2}$] [неасс];
- (б) мировая цивилизация («просперити», интернациональный масштаб, престиж, техника, сервис.) [$v_{1,2/3}$];
- (в) высшие сферы эмоциональной и интеллектуальной деятельности человека [$v_{3/1}$];
- (г) мир жуликов [$n_{2,3/1}$] [невовл];
- (д) мир тела, его потребностей и функций [$n_{3/1}$].

Мы видим, таким образом, что мир жуликов, с одной стороны, и мир классических образов, с другой (Гомер, Мильтон, Приам, Робинзон, Шахерзада и проч.), в большом количестве рассеянных по произведениям И.-П., имеют один существенный общий момент. Как те, так и другие вводятся не ради них самих, а для расширения возможностей комической игры, конечная цель которой — осмеяние враждебных авторам культур Д, Б и М. Это особенно важно уяснить себе в отношении мира жуликов, поскольку распространено мнение, будто в их лице осмеиваются и обличаются пороки типа «паразитизма», «стремления к обогащению» и т. п. Мнение о том, что жулики служат объектом осмеяния сами по себе,

верно лишь в той мере, в какой они несут в себе черты провинциального убожества и серости, т. е. культуры М (таковы, например, фигуры Паниковского, Балаганова) или черты дореволюционной буржуазно-дворянской культуры Д (такова фигура Воробьянинова). Что касается главного из них — ОБ, то, если не считать заключительной части ЗТ, он рассматривается нами в основном не как объект осмеяния, а как его инструмент (ср., в особенности, такие эпизоды, как «Союз меча и орала», автопробег, «Рога и копыта» и т. п.). Тем не менее, как ОБ, так и прочие жулики, будучи носителями свойства [н], постоянно становятся объектами «вторичного» (т. е. не предусмотренного общей темой романов) комического освещения, главным образом по формуле <1>. Так, Паниковский характеризуется как «великий слепой» и ставится в один ряд с Гомером и Мильтоном. Функция подобных острот — в поддержании и подчеркивании «низкого» статуса этих персонажей, необходимо для их успешного функционирования в ключевых эпизодах типа автопробега, где они пародийно имитируют «ядерные» культуры Д, Б и М.

4. Архимотивы и архиситуации

Речь ОБ включает таким образом, целый ряд культурных пластов, обладающих каждый своей собственной системой языковых штампов, образов, мотивов, цитат и т. п. Из этих культур одни естественным образом предназначаются на роль первого члена остроты, другие — на роль второго члена, а некоторые могут выступать в обеих ролях. Резюмируем это распределение ролей.

Первый член.

Для формул <1>—<2>:

- I. Мир тела, его потребностей и функций;
- II. Мир жуликов;
- III. Мир Б (как носитель свойства [$n_{1,3}$]);
- IV. Мир М.

Для формулы <3> дополнительно:

- V. Мир классических — литературно-художественных, мифологических, исторических — образов (как носитель свойства [неасс]);
- VI. Высшие сферы эмоциональной и интеллектуальной деятельности человека;
- VII. Мировая цивилизация («просперити», интернациональный масштаб, престиж, техника, сервис);
- VIII. Мир Д.

Фактически в остротах ОБ культуры VI–VIII в роли первого члена используются довольно редко — по-видимому, ввиду отсутствия у них выраженного свойства [неасс], существенного для формулы <3>. Поэтому в дальнейшем они в этой роли рассматриваться не будут.

Второй член.

I. Высшие сферы эмоциональной и интеллектуальной деятельности человека;

II. Мир классических (литературно-художественных, мифологических, исторических) образов;

III. Мировая цивилизация («просперити», интернациональный масштаб, престиж, техника, сервис);

IV. Мир Д;

V. Мир Б⁴.

Элементы, перечисленные в качестве потенциальных первых членов остроты (I–V), будем называть архиситуациями (сокращенно АС), так как они (за исключением V, имеющего чисто «ментальный» характер) представляют собой классы реальных жизненных ситуаций, составляющих сюжет романа. Каждая АС реализуется в виде множества конкретных ситуаций (КС). Элементы, перечисленные в качестве потенциальных вторых членов остроты (I–V), будут называться архимотивами (сокращенно АМ). Каждый АМ есть более или менее обширное семантическое поле, реализуемое в виде множества конкретных мотивов (КМ), т. е. разного рода штампов, мотивов, образов и т. п. Как можно видеть, некоторые элементы входят как в список АМ, так и в список АС.

Архиситуации и архимотивы распадаются на ряд подклассов. Приведем примерный перечень АС и АМ с некоторыми из подклассов. В дальнейшем в целях краткости терминами «архиситуация» и «архимотив» будут обозначаться как собственно АС и АМ, так и их подклассы. Последние нумеруются арабскими цифрами.

АРХИСИТУАЦИИ

I. Мир тела, его потребностей и функций

1. Функции тела; удовлетворение элементарных материально-телесных нужд (еда, питье, сон и др.).

2. Невзгоды и неприятности материально-телесного плана: голод, холод, физические неудобства; нанесение или претерпевание физического ущерба (побои, драка, убийство и т. п.).

II. Мир жуликов

3. Желание иметь деньги.

4. Стремление вступить в контакт с обладателем денег, его розыски и преследование.

5. Принудительное изъятие денег: шантаж, кража, ограбление и т. п. Борьба с обладателем денег, преодоление его сопротивления.

6. Непринудительное изъятие денег: различные действия, в результате которых обладатель денег добровольно отдает их жулику.

7. Действия, косвенным образом связанные с отъемом денег.

8. Отношения между жуликами. Отношения начальника (ОБ) с подчиненными. Счеты, дележ добычи, ссоры и столкновения. Отношения с жуликами-конкурентами.

9. Поведение ОБ; факты его биографии.

10. Поведение компаньонов ОБ: проявления серости, невежества, нечистоплотности, низменности интересов.

III. Мир Б (как носитель свойства [n_{1,3}])

11. Ситуации, связанные с бюрократическо-учрежденческим миром.

IV. Мир М

12. Ситуации, связанные с обывательским «болотом», его нуждами, стремлениями и т. п.

V. Мир классических образов

(как носитель свойства [неасс]; для острот по формуле <3>)

13. Классические образы и ситуации.

АРХИМОТИВЫ⁵

I. Высшие сферы эмоциональной и интеллектуальной деятельности человека

1. Категории «Жизнь — Смерть».

АС 2, 10: пародийные комментарии ОБ о выносе тела, гражданской панихиде и предании тела земле в сцене расправы сотрудников горисполкома с Паниковским (ЗТ, 1).

АС 2: Сообщите, братцы, моему покойному папе <...>, что любимый сын его <...> пал смертью храбрых на поле брани. <...> Спице, орлы боевые! (ЗТ, 23; совмещение АМ 1 с АМ 9 и 14).

2. Душа

АС 1: <Я> утолил духовную жажду граждан страны, с которой мы, как-никак, имеем торговые связи (ЗТ, 7; о продаже американцам рецептов самогона).

АС 2: В его <ОБ> голосе слышались металлические нотки человека, оскорбленного в самых святых своих чувствах (ДС, 25; ОБ, сбитый извозчиком, требует протокола).

3. Любовь.

АС 1, 2: Он любил и страдал. Он любил деньги и страдал от их недостатка (ДС, 35).

АС 5: Я хочу, чтобы вы, гражданин Корейко, меня полюбили и в знак своего расположения выдали мне один миллион рублей (ЗТ, 22; совмещение АМ 3 с АМ 11 и 12).

4. Деликатные чувства.

АС 2: Видите, Киса, как я страдаю, каким опасностям я подвергаюсь из-за ваших стульев (ДС, 30; ОБ жалуется на ушибы).

АС 8: Ах, зачем вы играете на моих нервах! Несите его <стул> сюда скорее, несите (ДС, 25).

5. Детство.

АС 5: Подзащитный пытался меня убить. Конечно, из детского любопытства. Он просто хотел узнать, что находится у меня внутри (ЗТ, 22; совмещение АМ 5 с АМ 12 «подзащитный»).

АС 10: Балаганову я куплю матросский костюмчик и определю его в школу первой ступени. Там он научится читать и писать, что в его возрасте совершенно необходимо (ЗТ, 25).

6. Высокие принципы. Просвещение и воспитание.

АС 5: Вы довольно пошлый человек <...> вы любите деньги больше, чем надо (ДС, 6; ОБ отнимает деньги у Воробьянинова).

АС 5: Его надо морально разоружить, подавить в нем реакционные собственные инстинкты (ЗТ, 10; об отъеме денег у Корейко; совмещение АМ 6 с АМ 15).

7. Сфера интеллекта, наука, культура, политика, дипломатия и др.

АС 5: ...виду недоговоренности сторон, заседание продолжается (ЗТ, 14; после первой, неудачной попытки шантажировать Корейко).

АС 10: Еще один великий слепой выискался — Паниковский! Гомер, Мильтон и Паниковский! Теплая компания! (ЗТ, 12; совмещение АМ 7 с АМ 10).

8. Искусство, эстетизм, артистическая деятельность.

АС 4: Смотреть здесь совершенно нечего. Упадочный стиль. Эпоха Керенского (ДС, 18; ОБ о «не тех» стульях в музее мебели; совмещение АМ 8 с АМ 15).

АС 4: Для вас срочное дело по художественной части. Встаньте у выхода <...> Если кто будет подходить — пойте погромче. <...> Но предупреждаю, если вы вовремя не вступите со своей арией! (ДС, 32; ОБ — Воробьянинову при похищении стула на пароходе).

9. Батально-полководческая сфера.

АС 4–7. Нам предстоят великие бои (ЗТ, 2).

АС 5: Взять крепость неожиданной атакой не удалось <...> придется начать правильную осаду (ЗТ, 14; после первой, неудачной попытки шантажировать Корейко).

II. Мир классических образов

10. Классические образы и ситуации.

АС 10: Как ваша фамилия, мыслитель? Спиноза? Жан-Жак Руссо? Марк Аврелий? (ЗТ, 1; ОБ — Балаганову; совмещение АМ 10 с АМ 7).

АС 8: Битва при пирамидах, или Бендер на охоте! (ДС, 38; столкновение с отцом Федором в ущелье; совмещение АМ 10 с АМ 9).

III. Мировая цивилизация

11. Финансы, бизнес, бухгалтерское дело.

АС 3: ...нам нужен оборотный капитал (ДС, 14).

АС 8: Кстати, <...> прошу погасить задолженность. <...> К сему прилагаю расписку (ДС, 12; ОБ отбирает у Воробьянинова мнимый долг).

12. Административно-канцелярская и судебная сфера.

АС 5, 8: Отобразь все, что будет обнаружено в карманах поименованного гражданина. Об исполнении донести (ЗТ, 12; из инструкции к ограблению Корейко).

АС 8: Догоню — всех уволю! (ЗТ, 7; ОБ догоняет «Антилопу»).

13. Аристократизм, респектабельность, high life.

АС 10: Это губернатор острова Борнео? (ЗТ, 1; о Паниковском).

АС 12: Нет, это не Рио-де-Жанейро (ЗТ, 1; ОБ о городе Арбатове).

IV. Мир Д

14. Штампы, образы, мотивы, относящиеся к дореволюционной дворянско-буржуазной культуре.

АС 9: Бендер-Задунайский (ОБ о себе; ЗТ, 35).

АС 4: И радость первого свидания мне не волнует больше кровь (ОБ о предстоящей встрече с Корейко; ЗТ, 14; совмещение АМ 14 с АМ 3).

V. Мир Б

15. Штампы, образы, мотивы, относящиеся к бюрократическо-учрежденческой культуре.

АС 6: *Нужно позаботиться о культурно-агитационной стороне нашего похода. <...> Машину, которая идет в голове пробега, нужно украсить хотя бы одним лозунгом* (ЗТ, 6; во время автопробега).

АС 3: *...пятьсот тысяч — это мой минимум, пятьсот тысяч полновесных ориентировочных рублей* (ЗТ, 2; совмещение АМ 15 с АМ 11).

Следует подчеркнуть, что как АС так и АМ выделены нами примерно и могут быть существенно уточнены. Трудности классификации по семантическому принципу общеизвестны, и в приведенных перечнях неизбежно найдутся пункты, так или иначе пересекающиеся, перекрывающие друг друга по содержанию. Нередки совмещения как нескольких архиситуаций, так и нескольких архимотивов (примеры того и другого можно найти в перечне АМ). В связи с этим следует заметить, что АМ 14 и 15, сформулированные весьма общим образом и не разделенные на подклассы, особенно часто совмещаются с другими АМ, имеющими более конкретную и подробную формулировку. Так, АМ 3 (Любовь), АМ 5 (Детство), АМ 9 (Батально-полководческая сфера) часто совмещаются с АМ 14 (Дореволюционная культура) — в виде стихов, романсов, солдатских песен, воспоминаний о дореволюционном детстве и т. п., а АМ 6 (Просвещение и др.), АМ 12 (Административно-канцелярская сфера) нередко совмещаются с АМ 15 (Бюрократическо-учрежденческая культура). Столь же общий характер имеет АМ 10 (Классические образы и ситуации). Возможно, что АМ 10, 14 и 15 следовало бы рассматривать как единицы иного плана, нежели остальные архимотивы, как своего рода культурно-стилистические «ключи», в которых выдерживаются остальные АМ (батальные мотивы в классическом или русском дореволюционном ключе; научные мотивы в классическом или советском ключе и т. п.). Вопрос о выборе того или иного способа описания этих архимотивов остается открытым.

В заключение наших замечаний об архимотивах следует сказать, что их состав не является произвольным, а существенным образом зависит от набора архиситуаций. Многие из архимотивов (например, АМ 3, 6, 7, 13) представляют собой, собственно говоря, результат обработки тех или иных архиситуаций вышеприведенного списка с помощью ПВ КОНТРАСТ и СОГЛАСОВАНИЕ; о том, как это делается, см. ниже — п. 6 и рис. 1–4. Однако в настоящей статье ради краткости опущено описание получения каждого из АМ путем обработки соответствующих АС. Принят следующий способ изложения:

1) сначала «в готовом виде» задается весь список архимотивов (п. 4);

2) затем, как в наших примерах порождения архиострот (п. 6) и конкретных острот (п. 9), из этого списка указанным выше путем выбираются те или иные АМ для исходных АС (например, АМ 5 (Детство) для АС 10 (Поведение жуликов) — компаньонов ОБ).

5. Порождение остроты. Общие замечания

Теперь рассмотрим более подробно порождение остроты ОБ; в частности, эксплицируем на языке ПВ выражение «описывать А в терминах В». «Описание одного элемента в терминах другого» можно рассматривать как разновидность ПВ СОВМЕЩЕНИЕ. В данном случае речь идет о СОВМЕЩЕНИИ типа «переименование», основанном на частичном сходстве двух элементов, например, на тождестве некой общей конфигурации, присущей им обоим. В результате совмещения такого типа оба элемента начинают восприниматься одновременно как один элемент, как бы «просвечивая» друг через друга. Комический эффект возникает в результате контрастного отношения между ними (см. формулы <1>—<3> в п. 2).

Процесс порождения остроты целесообразно описывать как состоящий из двух этапов, или степеней приближения. Первый этап — совмещение исходной АС с выбираемым для нее АМ; результат совмещения этих двух архиединиц мы будем называть обобщенной остротой, или архиостротой (АО).

Архиострота реализуется в виде множества конкретных острот (КО). Каждая из КО представляет собой, как и АО, словесное совмещение (типа «переименование») двух членов, но не абстрактных, как в АО, а конкретных: совершенно конкретной исходной ситуации, реализующей данную АС, и конкретного же языкового штампа (мотива, образа), реализующего данный АМ.

Примеры архиострот:

АС 3 / АМ 3: желание обладать деньгами изображается как любовное чувство;

АС 5 / АМ 6: отнимая деньги, ОБ обращается к сопротивляющейся жертве с моральными поучениями, изображает отъем денег как воспитательную меру и т. п.;

АС 8 / АМ 7: отношения между жуликами изображаются как дипломатические, межгосударственные, научные и т. п.;

АС 10 / АМ 5: ОБ говорит о жуликах как о детях, приписывает им детские атрибуты.

Как видим, архиостроте еще далеко до полноценной, «смешной» остроты. Соотношения между архиостротами и конкретными остротами представляются довольно сложными. По-видимому, некоторые из архиострот будут реализовываться весьма малым числом конкретных острот (иногда всего одной — двумя). С другой стороны, многие высказывания вообще обходятся без «архиуровня». Действительно, некоторые конкретные остроты не являются реализациями архиострот (см. об этом п. 7). Ясно также, что не всякая конкретная ситуация может быть без натяжки подведена под какую-либо АС и не всякий конкретный мотив укладывается в систему архимотивов, хотя многое, конечно, зависит здесь от того, насколько полно и адекватно сформулированы списки архиединиц (см. об этом заключительный абзац п. 7). Возникает вопрос: целесообразно ли вообще выделение архиединиц в речи ОБ? Может быть, лучше начинать описание сразу с конкретных ситуаций, конкретных языковых штампов и конкретных острот?

Нам представляется, что выделение АС и АМ и построение с их помощью АО оправдывается целым рядом соображений. Во-первых, в пользу архиуровня говорит общеметодологический принцип желательности выделения инвариантов везде, где они наблюдаются. Во-вторых, использование архиострот позволяет классифицировать остроты ОБ и тем самым делать их массу более обозримой. В третьих, выделение архиединиц полезно с типологической точки зрения, так как позволяет определить место юмора И.-П. в мировой юмористической литературе. Если на уровне конкретных острот авторы ДС и ЗТ, как правило, вполне оригинальны, а многие из них вошли в золотой фонд современного остроумия и оказали заметное влияние на повседневный юмор, то на уровне архиострот проявляется значительная общность между смехом ОБ и других персонажей мировой литературы, как классической, так и современной. Многие из архиострот И.-П. встречаются также у Плавта, Сервантеса, Мольера, Диккенса, Гашека, у современных писателей (Е. Ставинский, В. Аксенов, И. Грекова и др.), причем в этих случаях не исключено прямое влияние острот ОБ. Установление архиострот может способствовать разграничению в поэтической речи ОБ двух слоев: общелитературного (имеющего давние традиции) и индивидуального, принадлежащего И.-П. В будущем не исключено построение логико-семиотической типологии острот, подобной тем, которые уже существуют в отношении фольклорных сюжетов, поговорок и пословиц.

6. Выбор АМ и построение АО

Выбор архимотива, в терминах которого будет описана заданная АС, можно представлять себе на языке приемов выразительности как

комбинацию ПВ КОНТРАСТ и СОГЛАСОВАНИЕ. Этот процесс, а также последующее СОВМЕЩЕНИЕ АС и АМ в архиостроту, изображен на рис. 1, который представляет собой одновременно общую схему процесса и конкретную его иллюстрацию — выбор АМ 3 (Любовь) для АС 3 (Желание обладать деньгами).

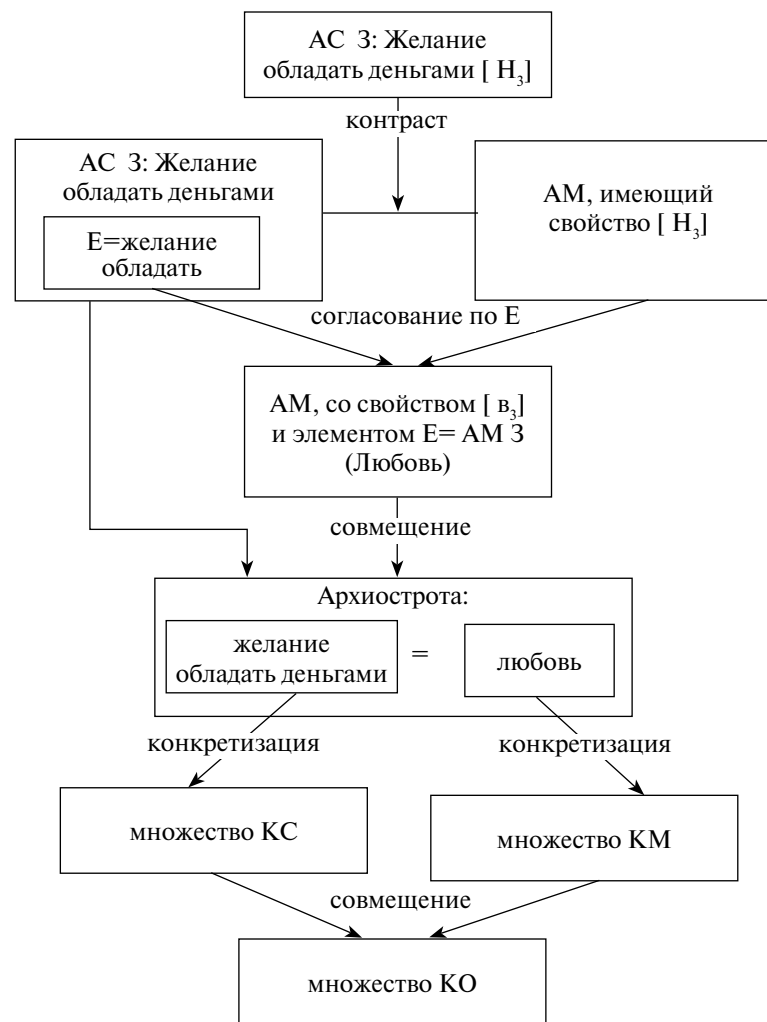


Рис. 1

Как видим, порождение АО состоит из трех шагов. Используются следующие ПВ:

1) **КОНТРАСТ**: к заданной АС подбирается АМ, находящийся с нею в контрастном отношении хотя бы по одному из признаков Q , фигурирующих в формулах <1>—<3> (п. 2); поскольку таких архимотивов в случаях <1> и <2> обычно оказывается несколько, то формулируется «абстрактный» АМ, а окончательный выбор АМ производится на втором шаге;

2) **СОГЛАСОВАНИЕ**: архимотив, «абстрактно» описанный выше, согласуется с исходной АС; иначе говоря, из числа АМ, контрастных с исходной АС по признаку Q , выбирается такой АМ, который совпадает с ней в каком-то достаточно заметном элементе E (на рис. 1 E = «желание обладать»; выбираемый АМ = «Любовь»);

3) **СОВМЕЩЕНИЕ**: исходная АС словесно отождествляется с выбранным АМ (на рис. 1 получается архистрота «желание обладать деньгами = любовное чувство», представленная в речи ОБ многими остротами).

Возможен и иной путь выбора АМ для заданной АС, отличающийся от только что описанного характером второго шага — **СОГЛАСОВАНИЯ**. Последнее производится не по общему для АС и АМ элементу E , а по общему для них признаку Q_1 , который может быть разновидностью признака Q . Иначе говоря, помимо контрастного

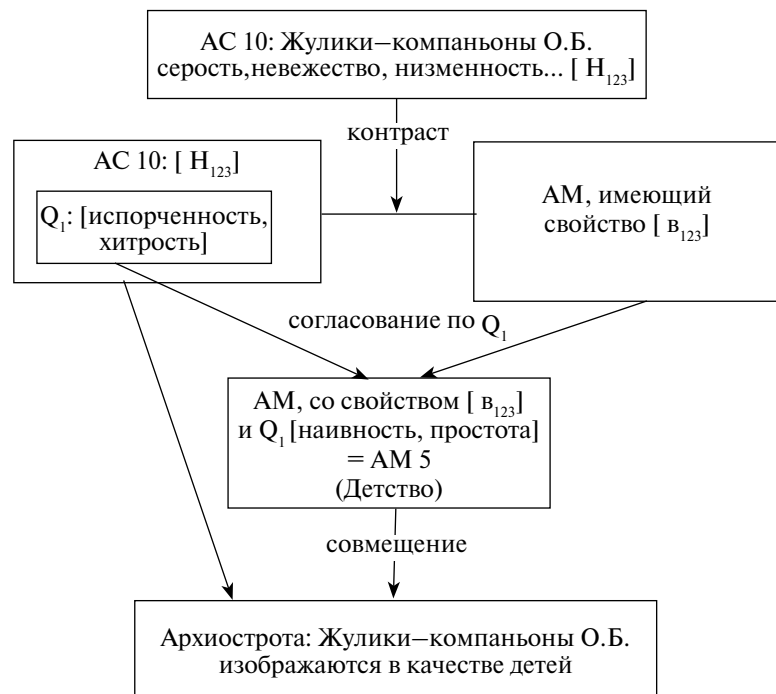


Рис. 2

отношения по Q , полученного на первом шаге, между двумя членами устанавливается еще одно контрастное отношение — по Q_1 . Например, к отношению [n_1] — [v_1] добавляется более конкретное отношение [испорченность, хитрость] — [наивность, простота]. Несмотря на то, что по признаку Q_1 оба члена не тождественны, а контрастны, само наличие этого общего признака делает их согласованными и «готовыми» к последующему совмещению⁷. Этот путь порождения архистроты изображен на рис. 2, где для АС 10 (Поведение жуликов) подбирается АМ 5 (Детство) по уже названному выше Q_1 .

Если в качестве признака Q , по которому контрастируют АС и АМ, берется признак [неасс] — [асс] (см. формулу <3>), то архимотив выбирается однозначно (АМ 15: штампы и образы, относящиеся к бюрократическо-учрежденческой культуре); ср. выбор АМ 15 для АС 13 в первом из разбираемых нами примеров (см. п. 9 и рис. 5).

Два способа выбора АМ для исходной АС, изображенные на рис. 1 и 2, будут в дальнейшем обозначаться сокращенно — так, как показано на рис. 3 и 4 соответственно.



Рис. 3



Рис. 4

7. Остроты, не являющиеся реализациями архистрот

На рис. 1–2 отражены такие случаи, когда обе архиединицы (АС и АМ) «работают» в процессе построения остроты, совмещаясь в архистроту благодаря обнаружению у них общего элемента E или признака Q_1 . Однако возможны и такие случаи, когда одна или обе архиединицы «не работают»: конкретная острота налицо, ее первый и второй члены реализуют соответственно некоторые АС и АМ, но КО в целом не является реализацией какой-либо АО, т. е. какого-либо осмысленного с художественной точки зрения совмещения АС и АМ. Легко видеть, что возможны три случая подобного неиспользования архиединиц: 1) «не работает» АС; 2) «не работает» АМ; 3) «не работают» АС и АМ.

В первом случае на вход механизма, подыскивающего АМ по АС (рис. 3–4), поступает не архиситуация X , а конкретная исходная ситуация x , реализующая X . Иными словами, элемент E (или признак Q_1),

по которому «абстрактный» АМ согласуется с исходной ситуацией, принадлежит не АС X , а КС x . Именно так выбирается архимотив в приводимом ниже описании бендеровских комментариев к «выносу тела» Паниковского (см. п. 9, второй пример). Ситуация, в которой оказывается Паниковский (реализующая одновременно АС 2 и 10), описывается в терминах АМ 1 (Категории «Жизнь — Смерть»), точнее, в терминах категории «Смерть». Однако архиостроты типа «материально-телесные невзгоды жуликов», описываемые в терминах категории «Смерть» не существует; элементы, позволяющие выбрать именно «Смерть» для описания данной исходной ситуации, обнаруживаются на уровне КС — в чертах личности данного конкретного жулика.

Во втором случае на вход механизма, подыскивающего АМ по АС, поступает архиситуация X ; однако на выходе получается не АМ, а конкретный мотив. Такой переход на уровень КМ возможен, если ни один из известных АМ не дает «интересной» архиостроты в комбинации с данной АС.

В третьем случае на вход поступает не АС, а КС, на выходе же фигурирует не АМ, а КМ. Обе архиединицы остаются неиспользованными.

Следует отметить, что возможности построения архиострот зависят от формулировки АС и АМ, списки которых, как уже было сказано, носят у нас предварительный и несовершенный характер, имея целью в первую очередь иллюстрировать предлагаемый в статье принцип описания острот. Вполне вероятно, что при более точной и подробной разработке системы архиситуаций и архимотивов и при большей степени их взаимного согласования случаи неиспользования архиединиц были бы весьма немногочисленными. Значительным уточнением всего описания было бы также введение *нескольких* степеней приближения к конкретной остроте (архиострот возрастающей степени конкретности) — вместо одной, принятой нами. В примере с Паниковским могла бы быть использована архиситуация более конкретного уровня, нежели АС 10, например «поведение Паниковского», которая и «выбрала» бы себе АМ 1 (Смерть) в качестве второго члена; результатом их совмещения была бы АО «второго ранга»: «Поведение Паниковского, описываемое в терминах respectable смерти», действительно, неоднократно реализуемая в речи ОБ (см. ниже).

8. Конкретная острота

Второй и завершающий этап построения бендеровского высказывания — порождение конкретной остроты (КО). Оба элемента, вошедшие в состав архиостроты (если таковая имела), на этом

этапе конкретизируются: АС заменяется конкретной исходной ситуацией (КС), а АМ предстает в виде множества реализующих его конкретных мотивов (штампов, образов — КМ). КО строится путем совмещения КС с каким-либо из КМ, причем выбор КМ и операция совмещения в принципе производятся совершенно так же, как и при построении архиостроты, а именно: подыскивается штамп, содержащий те или иные элементы E_1, E_2 и т. д., совпадающие с элементами конкретной исходной ситуации, и / или признаки Q_2, Q_3 и т. д., по которым последняя дополнительно контрастирует с данным штампом. Это и будут те общие точки, в которых совместятся КС и КМ (см. рис. 1, на котором, однако, процесс совмещения обеих единиц конкретного уровня показан лишь суммарно). Существенно, чтобы эти общие для обеих конкретных единиц точки были в них новыми по сравнению с элементом E (признаком Q_1), использовавшимся при построении архиостроты: если и на уровне конкретной остроты совмещение по-прежнему будет происходить лишь по E (Q_1), оно, естественно, окажется слишком бедным. Вместе с тем необходимо, чтобы и на уровне конкретной остроты признак E (Q_1) остался одной из точек совмещения обеих единиц; в противном случае конкретная острота будет реализовать не ту архиостроту, которая была получена на предыдущем этапе.

Заметим, что архиострота может быть реализована не только в виде КО, но и в виде целого сюжета. Так, новелла о женитьбе ОБ на Грицауевой ради стула реализует, по-видимому, архиостроту АС 3 / АМ 3 (Желание обладать деньгами = Любовь); страдания Лоханкина в коммунальной квартире — архиостроту АС 2 / АМ 2, 7 (Материально-телесные неприятности, изображаемые как Духовные страдания во имя культуры) и др.

В настоящей статье будет в иллюстративных целях приведен анализ трех высказываний: одного — из «Записной книжки» Ильфа и двух — из «Золотого тельца».

9. Примеры анализа острот

Первый пример (см. рис. 5):

Иоанн Грозный отмежевывается от своего сына (Третьяковка) (Ильф 1961: 187).

Конкретной исходной ситуацией для этой остроты является фабула известной картины Репина, изображающая убийство Грозным своего сына. Особенностью данной остроты является совмещение в ней двух архиострот, довольно часто встречающихся в речи ОБ (а также в авторской речи И.-П.) порознь.

В выражении «отмежевывается от сына» существенно выделить два момента.

(1) С одной стороны, термин «отмежевание», если отвлечься от его стилистического аспекта, означает заявление о несогласии, о расхождении во взглядах с кем-то, с кем был ранее близок.

(2) С другой стороны, «отмежевание», в особенности от родственников (отца, брата, сына и т. д.) есть известная реальия рапповско-бюрократической практики 20-х годов (ср., например, фельетон И.-П. «Идеологическая пеня»). В терминах архимотивов «отмежевание от сына» относится одновременно к АМ 7 (Сфера интеллекта и др.) и к АМ 15 (Бюрократическо-учрежденческие штампы).

Со своей стороны, ситуация, изображенная на картине Репина, реализует одновременно две архиситуации: АС 2 (Нанесение физического ущерба) и АС 13 (Классические образы и ситуации).

Соответственно, фраза об Иване Грозном реализует одновременно две архистроты:

1) АС 2 / АМ 7. «Убийство, изображаемое как расхождение во взглядах», входит в ряд острот, где грубо-физические конфликты (например, побои, схватка грабителя с владельцем денег, убийство и т. д.) изображаются как интеллектуальные взаимоотношения: *ввиду не договоренности сторон, заседание продолжается* (о неудачной попытке шантажа — ЗТ, 14); *великий комбинатор понял, что интервью окончилось* (об избиинии ОБ румынскими пограничниками — ЗТ, 36); *вынести этого противоречия во взглядах Михаил Самуэлевич не мог* (о Паниковском, причем под «противоречием» подразумевается избииние Паниковского владелицей гуся — ЗТ, 25); *со стороны могло показаться, что почтительный сын разговаривает с отцом, только отец слишком оживленно трясет головой* (ОБ бьет Воробьянинова за растрату — ДС, 21).

2) АС 13 / АМ 15. Приписывание Ивану Грозному такого предиката, как «отмежевывается» входит в ряд острот, основанных на соположении всемирно-исторических, мифологических, фольклорных и литературно-художественных образов с канцелярско-бюрократическими категориями: *Афина — покровительница общих собраний* (Ильф 1961: 163); *И он слышал во сне, как печально кричали ахейцы, отступая от ворот Трои: — Приама нет! Приама нет!* («Светлая личность»); *А когда наступил восьмой служебный день, она сказала...* («1001 день, или Новая Шахерезада»).

Второй пример (см. рис. 6):

— Снимите шляпы, — сказал Остап, — обнажите головы. Сейчас состоится вынос тела.

Он не ошибся <...> в портале исполкома показали два дюжих со- трудника. Они несли Паниковского. <...>

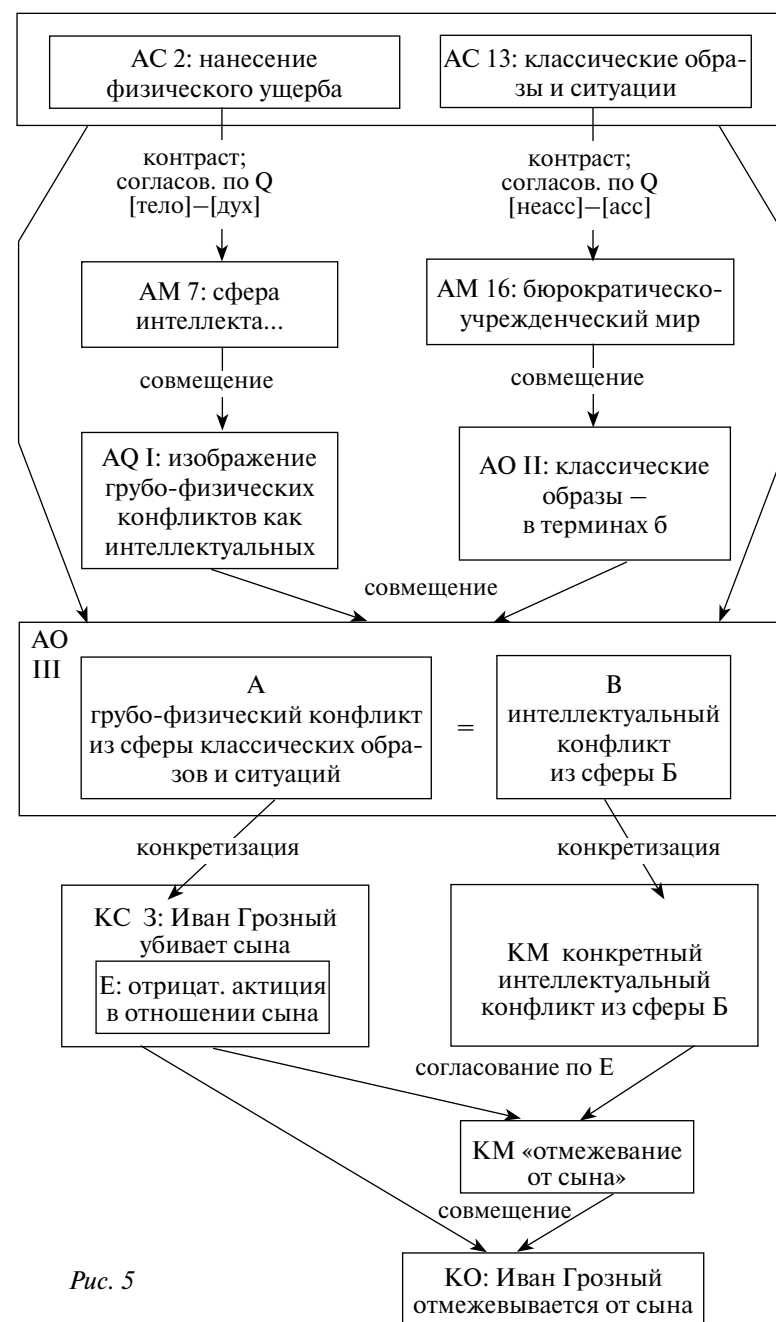


Рис. 5

— Прах покойного, — комментировал Остап, — был вынесен на руках близкими и друзьями.

Сотрудники вытащили третье глупое дитя лейтенанта Шмидта на крыльцо и принялись неторопливо раскачивать. <...>

— После непродолжительной гражданской панихиды... — начал Остап.

В ту же самую минуту сотрудники, придав телу Паниковского достаточный размах и инерцию, выбросили его на улицу.

— ...тело было предано земле, — закончил Бендер (ЗТ, 1).

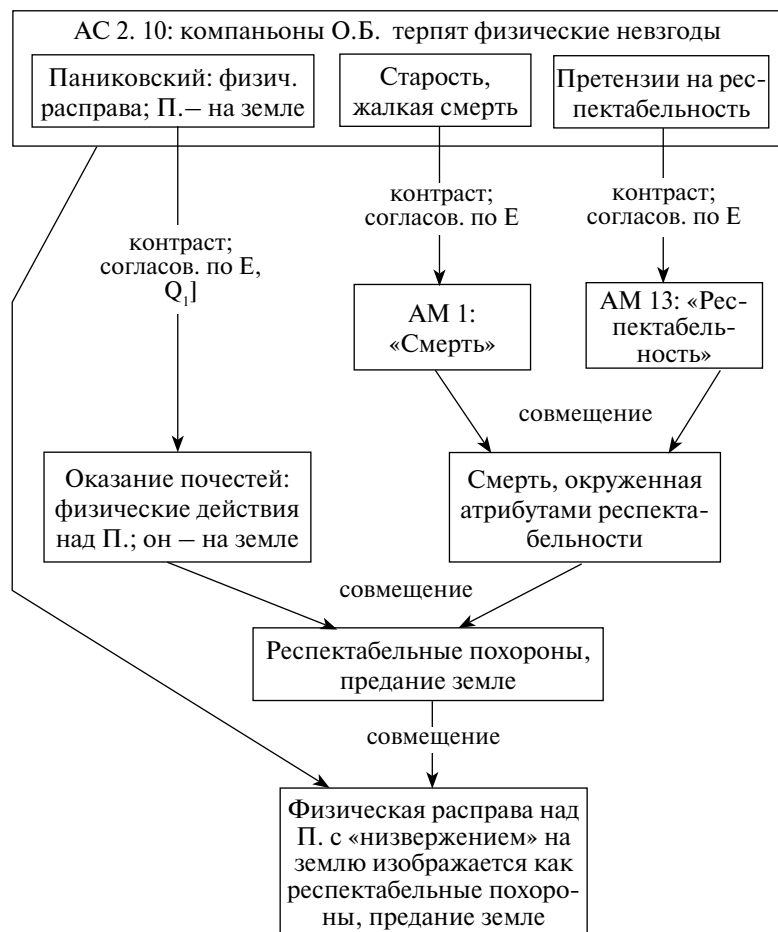


Рис. 6

Исходная ситуация — физическая расправа над Паниковским (П. на рис. 6) — отображена ОБ в виде траурной церемонии, т. е. с помощью АМ 1 (Жизнь — Смерть; далее — Смерть) и АМ 13 (Аристократизм, респектабельность; далее — Респектабельность).

Обстоятельства первого появления персонажа на страницах литературного произведения часто бывают символическими, заключая в себе более или менее зашифрованную формулу его характера и всего дальнейшего поведения. Персонаж «выходит на сцену», выполняя типичное для него действие. У И.-П. этот принцип выполняется почти всегда, что можно показать на многих примерах. В рассматриваемой сцене Паниковский появляется перед читателем впервые. Поэтому естественно, что как исходная ситуация, так и штампы, в терминах которых она описывается, наполнены моментами, типичными для Паниковского. Таких моментов по меньшей мере четыре:

(а) Мотив «земли», а также лежания на земле, падения на нее, ползания по ней везде сопровождает фигуру Паниковского, придавая ему особо «низменный» и «грязный» оттенок по сравнению с остальными жуликами.

Он давно ползал по моему участку (Балаганов о Паниковском — ЗТ, 2); *Паниковский <...> поспешно опустился на колени* (ЗТ, 6); *он спотыкался <...> и падал, хватаясь руками за сухие коровьи блины* (ЗТ, 12); *Паниковский на четвереньках подобрался к месту побоища* (ЗТ, 12); *услышав над своей головой свист снаряда, интриган лег на землю* (ЗТ, 20); *он лежал в придорожной канаве и горько жаловался* (ЗТ, 24). Мертвого Паниковского находят лежащим посреди дороги (ЗТ, 25).

(б) Мотив «физической расправы» проходит через всю карьеру Паниковского:

Паниковского бьют *отдельные лица и целые коллективы* (ЗТ, 12); его дерут за уши в эпизоде с очками и палочкой слепого (ЗТ, 12). Его бьют владельцы гусей: с кражи гуся начинается его знакомство с антилоповцами (ЗТ, 3) и ею же заканчивается его земное поприще: *...разгневанная хозяйка изловчилась и огрела его поленом по хребту* (ЗТ, 25). Балаганов бьет его за гири (ЗТ, 20), Корейко — за нападение на морском берегу (ЗТ, 12), ОБ — за попытку бунтовать (ЗТ, 14). ОБ отнимает у него огурец (ЗТ, 6), Балаганов — кошелек (ЗТ, 20).

Совмещением (а) и (б) являются те нередкие ситуации, когда Паниковский в результате физической расправы оказывается так или иначе «поверженным на землю», — вынос, выбрасывание и т. п.

Гадливо улыбаясь, он <Балаганов> принял Паниковского под мышки, вынес из машины и посадил на дорогу (ЗТ, 6); *...разгневанная хозяйка <...> огрела*

его поленом по хребту. Нарушитель конвенции свалился на землю... (ЗТ, 25). Балаганов сперва с наслаждением топтал манишку, а потом приступил к ее собственнику (ЗТ, 20).

(в) Мотив «малопочтенной старости и жалкой смерти» также входит в число инвариантных компонентов образа Паниковского:

Рассказать вам, Паниковский, как вы умрете? <...> Голодный и небритый, вы будете лежать на деревянном топчане, и никто к вам не придет. <...>. Вы еще не совсем умрете, а бюрократ, заведующий гостиницей, уже напишет отношение в отдел коммунального хозяйства о выдаче бесплатного гроба... (ОБ — Паниковскому; ЗТ, 6). А вы скоро умрете. И никто не напишет про вас в газете: Еще один сгорел на работе (ЗТ, 14). Предсказания сбываются: Паниковский умирает на дороге и погребен в первой попавшейся яме (ЗТ, 25).

(г) Мотив «мнимой респектабельности», претензий на джентльменство — четвертый постоянный компонент образа Паниковского:

У него *благообразное актерское лицо* (ЗТ, 3), золотой зуб, шляпа, манишка на голой груди, *оскар-уайльдковский воротничок* (ЗТ, 24). Он с удовольствием вспоминает о дореволюционном времени, когда у него были *семья и на столе никелированный самовар* (ЗТ, 12). Вообще, в «комплекс респектабельности» Паниковского входят и семейственные нотки: *я <...> семейный человек, у меня две семьи* (ЗТ, 2); *женюсь, ей-богу женюсь* (ЗТ, 20). Словесно уничтожая Паниковского, ОБ бьет обычно и по этим мечтам: *...никто вас не пожалеет. Детей вы не родили из экономии, а жен бросали* (ЗТ, 6). *И на могиле не будет сидеть прекрасная вдова с персидскими глазами* (ЗТ, 14).

В рассматриваемой остроте исходная ситуация содержит в явном виде два из перечисленных четырех компонентов образа Паниковского. Это (а) земля и (б) физическая расправа, причем они совмещены в акте выбрасывания на землю. Что касается компонентов (в) жалкая смерть и (г) мнимая респектабельность, то непосредственно они в исходной ситуации не представлены (если не считать упоминаний о шляпе, золотом зубе и прочих аксессуарах мнимой респектабельности в предыдущих абзацах). Можно считать, что (в) и (г) содержатся в ней имплицитно — в силу того, что речь идет именно о Паниковском (мы отвлекаемся от того, что это первое его появление на страницах книги).

Исходная ситуация реализует АС 2 и 10; однако при выборе АМ используются не эти АС, а конкретная ситуация и постоянные черты образа Паниковского (о неиспользовании архиединиц см. п. 7).

Как происходит ироническое «возвышение» исходной ситуации в комментариях ОБ? Элементы (в) жалкая смерть и (г) мнимая респектабельность описываются им в терминах АМ 1 (Смерть) и АМ 13 (Респектабельность). Эти два АМ совмещены ОБ в мотив «респектабельной смерти» — смерти, окруженной атрибутами респектабельности. Следует отметить, что оба эти АМ применительно к Паниковскому используются ОБ неоднократно — как в раздельном, так и в совмещенном виде. Приведем некоторые примеры.

АМ 1: *Учения я не создал, учеников разбазарил, мертвого Паниковского не воскресил...* (ЗТ, 35).

АМ 13: *Это губернатор острова Борнео? (ЗТ, 1). Вообще он <Паниковский> одет с вызывающей роскошью. <...> Проще надо одеваться, Паниковский! Вы — почтенный старик. Вам нужны черный стюртук и касторговая шляпа. <...> Костюм короля в изгнании, который вы теперь носите... (ЗТ, 7); ...если вам, как истому джентльмену, взбрдет на мысль делать записи на манжетах, вам придется писать мелом* (ЗТ, 6).

Совмещение АМ 1 и АМ 13. Кончина Паниковского в высказываниях ОБ обычно связывается с атрибутами респектабельности — либо как достойная, обставленная такими атрибутами, либо, наоборот, как лишенная их, отступающая от идеала. Умерший Паниковский удостоивается похорон, могильной плиты, панихиды, эпитафии, т. е. всех аксессуаров «приличной» смерти, хотя они имеют пародийный характер, а традиционная форма надгробной речи используется ОБ для сурового осуждения покойного. Спутники ОБ, лишенные чувства юмора, чувствуют необходимость отдания Паниковскому настоящих почестей:

Они сочли бы более уместным, если бы великий комбинатор распространился о благодеяниях, оказанных покойным обществу, о помощи его бедным, о чуткой душе покойного, о его любви к детям, а также обо всем том, что приписывается любому покойнику (ЗТ, 25).

Вспоминая Паниковского, ОБ предлагает почтить память покойного вставанием (ОБ — Балаганову; ЗТ, 32). Он размышляет: *Купить пятьдесят тысяч серебряных ложечек, отлить из них конную статую Паниковского и установить на могиле?* (ЗТ, 35). Памятник — еще один знак посмертной респектабельности, причем характерно, что ОБ намерен отлить его из серебряных ложек (символ связываемой с образом Паниковского семейственной, «самоварной» респектабельности, см. выше).

Совмещенный мотив «Смерть, окруженная атрибутами Респектабельности» применен, как уже было сказано, и в разбираемой остроте. Параллельно с этим подвергнута комическому «возвышению» и другая, эксплицитная часть исходной ситуации — «физическая расправа, в результате которой Паниковский оказывается лежащим на земле» (вышвыривание). Мотивом, в терминах которого она описывается, оказывается «оказание неких почестей, включающих несение на руках и землю в качестве кульминационного пункта». Этот мотив получается путем согласования «высокого» антипода «физической расправы» с самой этой расправой как по тождественным элементам E («несение на руках», «земля»), так и по признаку Q_1 ([поругание] — [почести]) в соответствии с рис. 3 и 4⁸. Совмещение мотивов «оказание почестей с несением на руках и землей в качестве кульминации» и «Смерть, окруженная атрибутами Респектабельности» дает мотив «респектабельные похороны, вынос тела на руках, предание земле». Этот мотив становится вторым членом остроты; первым членом служит исходная ситуация («физическая расправа, выбрасывание Паниковского»). Оба члена конкретизируются, превращаясь в ряд деталей, которые попарно совмещаются («выволакивание из помещения» = «вынос тела»; «раскачивание» = «гражданская панихида»; «выбрасывание и падение на землю» = «предание тела земле»; на рис. 6 эти совмещения не показаны). Благодаря тому, что СОВМЕЩЕНИЮ предшествует КОНКРЕТИЗАЦИЯ, оно оказывается достаточно полным и детальным.

Третий пример (см. рис. 7):

Балаганову я куплю матросский костюмчик и определю его в школу первой ступени. Там он научится читать и писать, что в его возрасте совершенно необходимо (ЗТ, 25).

Построение архиостроты АС 10 / АМ 5 (Жулики-компаньоны ОБ, изображаемые в виде детей) продемонстрировано на рис. 2. Эта АО представлена многочисленными конкретными остротами как в речи ОБ, так и в авторском тексте.

Со мною еще мальчик, ассистент, — говорит ОБ о Воробьянинове, садясь на пароход под видом художника. Мальчишка у меня шустрый. Привык к спартанской обстановке (ДС, 31). Жулики, ссорясь, размазывают на своих щетинистых мордасах детские слезы (ЗТ, 12). Ах, дети, милые дети лейтенанта Шмидта, почему вы не читаете газет? (ЗТ, 6). Мои маленькие друзья, — обращается ОБ к компаньонам (ЗТ, 14). Вам пора на постоянный двор, бай-бай (ЗТ, 24). Что с вами, дитя мое? Вас кто-нибудь обидел? (ОБ — Балаганову; ЗТ, 18). Паша Эмильевич и другие нахлебники в доме призрения — фигуры, по всем существенным признакам близкие

к жуликам, — характеризуются ОБ как *дети Поволжья* (ДС, 8; совмещенные АМ 5 с АМ 15). К той же архиостроте относится и разбираемое нами высказывание ОБ.

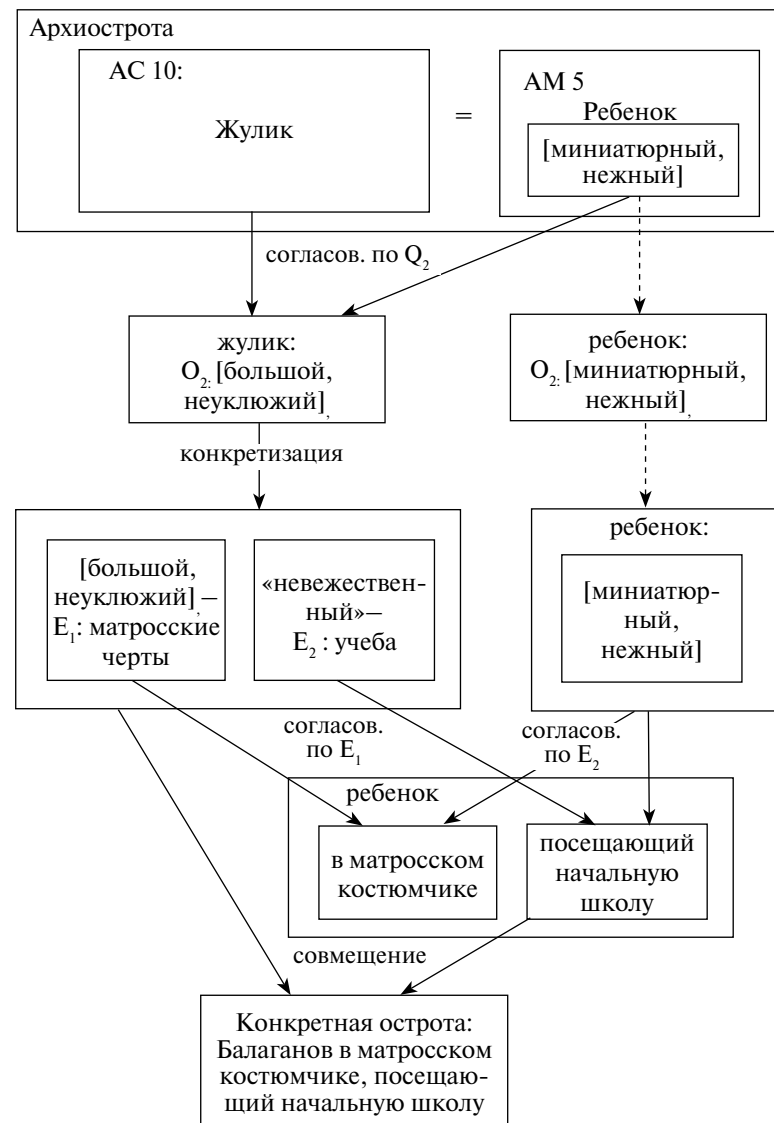


Рис. 7

В ходе порождения АО «жулик-ребенок» было произведено согласование второго члена остроты с первым по признаку Q_1 [испорченность, хитрость] — [наивность, простота] (см. рис. 2 и соответствующую ему часть п. б). В разбираемой КО произведено еще одно СОГЛАСОВАНИЕ этого типа: «жулик» и «ребенок» согласованы по признаку Q_2 [большой, неуклюжий] — [миниатюрный, нежный]. КОНТРАСТ по Q_2 , в отличие от контраста по Q_1 , носит не внутренний (этический), а внешний (зрительный, живописный) характер. Жулик сделан нарочито «большим», а ребенок — нарочито «маленьким».

Далее оба эти члена — «большой, неуклюжий жулик» и «миниатюрный, нежный ребенок» подвергаются конкретизации, обогащаясь новыми свойствами; точнее говоря, конкретизируется первый член, а второй переписывается без изменений (на рис. 7 эта «нулевая» конкретизация обозначена пунктирной стрелкой). Конкретизация первого члена состоит в том, что к нему добавляется свойство «невежество, малограмотность». Получается фигура жулика, наделенная, помимо свойств, присущих всем жуликам (см. построение архиостроты), двумя индивидуальными свойствами: (а) «большой, неуклюжий», (б) «невежественный, малограмотный». Этому описанию удовлетворяет — в известном приближении — образ Шуры Балаганова.

Действительно, свойства (а) и (б) являются постоянными атрибутами Балаганова (подобно четырем постоянным свойствам фигуры Паниковского в предыдущем примере). Рассмотрим их по отдельности.

(а) «Большой и неуклюжий» Балаганов.

Первое свойство Балаганова конкретизируется в ряде зрительных деталей: у него *лопатообразная ладонь* (ЗТ, 1), *огненный кулак* (ЗТ, 17), *молодецкая внешность* (ЗТ, 15); он *гвардейски размахивает ручищами* (ЗТ, 16).

Конкретизацией данного свойства можно считать и частые сравнения Балаганова с матросом. У него *штаны с матросским клапаном* (ЗТ, 1). Ругая Шуру за неряшливость, ОБ говорит, что тот *похож на уволенного за пьянство матроса торгового флота* и иронически называет его *адмирал Балаганов* (ЗТ, 7). В эпизоде автопробега имеется место, где *антилоповцы <...> или посреди улицы, держась за руки и раскачиваясь, словно матросы в чужеземном порту. Рыжий Балаганов, и впрямь похожий на молодого боцмана, затащил морскую песню* (ЗТ, 7). *Влево по борту деревня!* — по-флотски рапортует он (ЗТ, 6). *Из его рта вылетел плевок, быстрый и длинный, как торпеда* (ЗТ, 18).

б) «Невежественный и малограмотный» Балаганов.

Не менее часто подчеркиваются темнота и невежество Балаганова. *Из мировых очагов культуры он, кроме Москвы, знал только Киев, Мелитополь и Жмеринку. И вообще он был убежден, что земля плоская* (ЗТ, 2).

Не случайно, что из всех своих компаньонов именно Балаганова ОБ чаще всего засыпает иностранными словами (нередко пользуясь при этом архиостротой АС 10 / АМ 7, 10–13: «поведение серых, невежественных, нечистоплотных компаньонов ОБ, изображаемое в терминах науки, мировой цивилизации, классических образов и т. п.»). *Как ваша фамилия, мыслитель? Спиноза? Жан-Жак Руссо? Марк Аврелий?* (ЗТ, 1). *О профессии не спрашиваю, но догадываюсь. Вероятно, что-нибудь интеллектуальное?* (Там же). *Я с детства хочу в Рио-де-Жанейро. Вы, конечно, не знаете о существовании этого города?* (ЗТ, 2). *Если уж вы окончательно перешли на французский язык, то называйте меня не мосье, а ситуайен...* (Там же). *Шура, голубчик, восстановите, пожалуйста, статус-кво* (ЗТ, 6).

Известно, что ОБ резко возвышается над своими компаньонами интеллектом и культурой; вопроса о том, какие тематические или выразительные функции выполняет этот контраст поставленных рядом фигур ОБ и прочих жуликов, мы сейчас касаться не будем, беря «мотив превосходства ОБ» как нечто данное. Совмещение этого мотива с «невежеством, малограмотностью Балаганова» дает ситуацию «учеба», воспитание»: ОБ не раз поучает Балаганова, советует ему повышать свою культуру, вообще так или иначе связывает его фигуру с мотивом школы и учебы.

...Воровать грешно, — мама, наверно, познакомила вас в детстве с такой доктриной... (ЗТ, 1). *Вам я оставляю жизнь только потому, что надеюсь вас перевоспитать* (ЗТ, 3). ОБ мечтает о том, как Балаганов *приобретет вид студента, занимающегося физкультурой* (ЗТ, 7). В рассматриваемой нами остроте мотив «невежество Балаганова» также представлен ситуацией учебы и школы.

Образ «миниатюрного, нежного ребенка» подвергается согласованию с образом Балаганова по двум свойствам: E_1 («матросские черты внешности») и E_2 («ученичество»), полученным указанным выше путем из свойств «большой, неуклюжий» и «невежественный, малограмотный». Результатом согласования является образ ребенка, наряженного в матросский костюмчик и посещающего школу первой ступени. Совмещение образа Балаганова с образом такого ребенка и дает нашу остроту.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Семиотика и информатика. Вып. 6. М.: ВИНТИ, 1975. С. 165–198.

¹ См., в частности, Жолковский и Щеглов 1971, Жолковский и Щеглов 1972, Жолковский и Щеглов 1973, Жолковский и Щеглов 1974. Автор пользуется случаем

выразить искреннюю признательность своему давнему соавтору А. К. Жолковскому, а также Т. Д. Корельской и Ю. А. Шрейдеру за критические замечания, способствовавшие доведению статьи до ее нынешнего вида.

² Признак [вовл] — [невовл] находится в некоторой связи с признаком [в] — [н]: так, свойство [невовл] часто включает момент сугубо «низкого» (материально-телесного, корыстного) интереса в противоположность «высокому», «идеалистическому» интересу, содержащемуся в свойстве [вовл]. Однако ставить знак равенства между двумя признаками или считать противопоставление [вовл] — [невовл] частным случаем [в] — [н] представляется нежелательным.

Во-первых, [невовл] не всегда связано с «низменностью» интересов; так, Швейк, типологически близкий ОБ герой романа Гашека, явно характеризуется глубокой «невовлеченностью» (что и обеспечивает успех его пародийной имитации шовинистических поветрий), однако низменно-материальные, «жульнические» устремления у него отсутствуют (ср. бендеровский «автопробег» в ЗТ и выступление Швейка во главе уличных толп («Похождения бравого солдата Швейка», часть 1, гл. 7), между которыми наблюдается значительное сходство общей ситуации и частных деталей при различии мотивировок).

Во-вторых, [вовл] не обязательно связано с [в]: персонаж может всерьез верить в некоторые ценности, субъективно относясь к ним как к «высоким», тогда как объективно они принадлежат сфере [н].

³ О Робинзоне как фигуре, противоположной и характеру требуемого шаблона, и самому принципу переделки, см. в упоминавшейся работе А. К. Жолковского и автора (Жолковский и Щеглов 1971: 48), где дан разбор этого и нескольких сходных сюжетов.

⁴ Как можно заметить, в число культур, пригодных в качестве второго члена остроты, не включена мешанско-обывательская стихия М, хотя она и обладает свойством [вовл], позволяющим ей быть объектом осмеяния по формуле <2>. Это не случайно: как было сказано, М, в отличие от других культур, не обладает собственным словарем и стилем, не имеет своего специфического набора штампов, единой окраски. Поэтому в роли второго члена острот культуры М в целом не фигурирует, хотя «подделывание» жуликов под индивидуальный стиль отдельных обывателей представлено в романах достаточно обильно (ср. поведение ОБ с Лоханкиным, Эллочкой Шукиной и др.).

⁵ Каждый АМ иллюстрируется двумя примерами. Перед каждым примером дается номер архиситуации, являющейся первым членом данной остроты.

⁶ Ср., например, первую из вышеприведенных архиострот в диалоге Гарпагона и Валера об украденной шкатулке («Скупой», действ. 5, явл. 3). Ср. также рассказ каторжника в «Дон Кихоте»: «Влюбился я в корзину, полную белья, и так страстно прижал ее к своей груди, что, если бы правосудие не вырвало бы ее силой, я бы по сей день не расстался с ней добровольно» (часть 1, гл. 22).

⁷ Согласование такого рода начинается, собственно говоря, еще раньше — оно проявляется уже в требовании, чтобы первый и второй члены остроты, согласно формуле <1> (п. 2), контрастировали не только по признаку [н] — [в], но и по его разновидности ([н₁] — [в₁], [н₂] — [в₂] и т. п.).

⁸ Фактически мотив «почести, несение на руках, земля» есть результат СОГЛАСОВАНИЯ указанного «высокого» антипода «физической расправы» также с совмещенным мотивом «Респектабельной смерти» — СОГЛАСОВАНИЯ, подготавливающего последующее СОВМЕЩЕНИЕ обоих мотивов.

«ГАРМОНИЧЕСКАЯ ТОЧНОСТЬ» И «ПОЭЗИЯ ГРАММАТИКИ» В СТИХОТВОРЕНИИ ПУШКИНА «Я ПОМНЮ ЧУДНОЕ МГНОВЕНЬЕ...»

Знаменитое стихотворение «К***» («Я помню чудное мгновение...»); далее обозначается просто как К*** — без кавычек) написано в середине 1820-х годов — в период, когда лирический стиль Пушкина все еще прочно находился в русле «школы гармонической точности», восходящей к К. Н. Батюшкову и В. А. Жуковскому. Главным признаком этой школы в русской романтической поэзии был — согласно Л. Я. Гинзбург — «предрешенный стиль авторского сознания», в связи с которым оказывались «предрешены основные соотнесенные между собой элементы произведения: его лексика, семантические связи» (Гинзбург 1974: 25). Лирическое произведение было пронизано разветвленной системой поэтических мотивов, образов и формул, предназначенных для широкого спектра оттенков и фаз чувства, для различных мыслей и душевных состояний лирического «я».

Оказывается, что из этих вполне обкатанных формул, во всяком случае на лексико-фразеологическом уровне, состоят некоторые из наиболее известных произведений русской лирики данного периода. В отличие от эпигона, настоящий поэт сознательно организует этот материал:

Стихотворение <...> развертывает перед читателем непрерывную цепь освященных традицией слов в их гармонической сопряженности; именно в этом его поэтическая действенность (Гинзбург 1974: 43–44).

Исследовательница приводит в качестве примера стихотворения Батюшкова «На смерть супруги Ф. Ф. Кошкина» и «К другу». Иностранцу подобный текст в дословном переводе может показаться собранием банальных, стертых идей (как порой и воспринимались на Западе даже весьма проницательными критиками произведения самых больших русских поэтов), ибо техническая организованность, «гармоническая сопряженность» этих стихов непередаваема на другом языке, да и немногие переводчики стремятся ее уловить и воспроизвести.

Повторяемостью часто отличались сами лирические сюжеты, т. е. типы того, что могло случаться с поэтической персоной с событийной точки зрения; какого рода переживания и ситуации чаще других образовывали стержень стихотворения, как могла линейно разворачиваться траектория душевных состояний лирического героя.

Одним из распространенных сюжетов была история чувства и эволюция лирической персоны, которая

(а) сначала находится в *расцвете сил и чувств*,

(б) затем *переживает период увядания, впадает в бесчувственность и апатию* (депрессию, сказали бы мы сегодня),

(в) и, наконец, при счастливом исходе, *пробуждается к новой жизни* под воздействием тех или иных душевных и физических возбудителей.

Строго обязательно присутствует только фаза (в) пробуждение; почти обязательно — фаза (б) упадок; и факультативно — фаза (а) былое счастье.

Воспоминание о фазе (а) может насыщать фазу (б) и способствовать наступлению фазы (в).

Три фазы могут по-разному распределяться между прошлым, настоящим и будущим. Например, либо все три разворачиваются в прошедшем времени, как уже пережитые к моменту рассказа; либо фаза (а) дается как прошедшее, фаза (б) — как переживаемое в настоящий момент и фаза (в) как ожидаемое, призываемое в мечтах и надеждах лирического героя, в его мольбах о спасении, и т. д.

Этой общей схеме следует лирический сюжет в целом ряде известных стихотворений Жуковского, Батюшкова и испытавших их влияние поэтов «школы гармонической точности». Примеры, кроме рассматриваемого в статье стихотворения Пушкина¹:

Батюшков, «Выздоровление» [*Как ландыш под серпом убийственным жнеца...* — представлены фазы (б) и (в); наиболее чистый и яркий пример данного сюжета]; Батюшков, «К другу» [*Скажи, мудрец младой, что прочно на земли...* — представлены фазы счастья и веселья (а), разочарования (б), и утешения в вере (в)];

Жуковский, «Я Музу юную, бывало...» [налицо фазы (а), (б), ожидается (в)]; Жуковский, «Весеннее чувство» [*Легкий, легкий ветерок, / Что так сладко, тихо веешь?..* — фаза (в) с намеками, в виде слова «опять», на прошлые фазы (а) и (б): *Чем опять душа полна? / Что опять в ней пробудилось?* здесь и далее выделено мной — Ю. Ш.]; Жуковский, «Жизнь» [*Отуманенным потоком...* — фазы (б), (а), (б), (в)]; Жуковский, «Желание» [*Озарися, дол туманный...* — фазы мрачного настоящего (б), а затем призывания и стремления к лучшему (в)]; Жуковский, «Песня» [*Розы расцветают...* — фазы надежды на будущее (в), подразумеваемого настоящего (б), затем опять (в) как возможного будущего].

Дадим этому обобщенному сюжету (или, если угодно, «архисюжету») имя «Увядание и обновление».

Пушкинское «Я помню чудное мгновенье...» полностью укладывается в тематико-лексико-фразеологическую систему «гармонической точности». Не только лирический сюжет в целом (яркая иллюстрация архисюжета «Увядание и обновление»), но и каждый его этап, равно как и каждый стих, имеет близкие параллели у других мастеров школы, начиная с Батюшкова и Жуковского. Многие из находимых в К*** мотивных и словесных клише употребляются преимущественно в данном типе сюжета, другие встречаются в разнообразных контекстах и в рамках различных лирических сюжетов. К*** представляет собой типичный образец поэтики данной школы, своего рода антологию ее общих мест, представленных у Вяземского, Баратынского, Кюхельбекера, молодого Пушкина и других. В нем используются наиболее частотные образцы этих формул, причем они приведены к некоему образцово-усредненному, «базисному» стилю, воздерживающемуся от слишком оригинального развития: эпитетов, метафор, сильных гипербола и других стилистических «ярких пятен». Развитие сюжета отличается стройностью и ясностью, в нем отсутствует теснота мотивов и образов; напротив, имеет место некая разреженность, достигаемая прежде всего выбором наиболее известных элементов «гармонической точности», а также обилием повторений и параллелизмов (что особенно характерно для Пушкина). Своей стройностью и легкостью стихотворение обязано также почти идеальному совпадению тематических, синтаксических и строфико-стиховых членений.

Указанные особенности стихотворения, конечно, не объясняют сами по себе его поэтического воздействия, запоминаемости и вообще того ощущения идеальности построения, которое испытывает каждый чуткий читатель. Наоборот, они наводят на вопрос о том, на каких других уровнях и какими средствами, кроме названных, компенсируется столь явная нейтральность, условность, усредненность тематических и стилистических средств. Иными словами, в чем следует искать источник своеобразия и поэтической силы стихотворения?

Пользование общеупотребительным набором поэтических средств не мешало крупным поэтам создавать оригинальные творения и достигать в них большой выразительности и динамики. Как справедливо указывала Гинзбург, у сильных поэтов «предрешенность» стиля и авторской персоны восполнялась искусством и изобретательностью в технических планах стихотворчества. В частности,

очевидно, что в поэтике традиционных поэтических образов *синтаксис* должен был иметь особое, часто решающее значение.

Именно на ритмико-синтаксический строй ложилась тогда задача извлечения из слов тонких дифференцирующих оттенков (Гинзбург 1974: 45).

В работах русских формалистов и их последователей к ритму и синтаксису добавляются, как мы знаем, и другие традиционные сферы конструктивных решений, такие как рифма, строфика, фонетика, интонация (мелодика). Роль творческого начала в этих планах Гинзбург иллюстрирует сравнением двух элегий — Жуковского и Плетнева. Оба поэта пользуются аппаратом «гармонической точности», в которой Плетнев является верным учеником Жуковского. Но в умелом применении стиховых и синтаксических средств две элегии несравнимы:

У Плетнева все налицо — и условная вещественность описательной поэзии, и гармонический слог. И как ровно, не зацепляя внимания, выстраиваются ряды этих строк. А читатель Жуковского все время в напряжении — от гибкого синтаксиса, от <...> противоречив[ых] скрещен[ий] слов <...> Большие поэты умели сочетать *узнаваемое* с неожиданным. Эпигонам это было не по силам (Гинзбург 1974: 47).

В этой статье мы хотим на примере пушкинского К*** продемонстрировать оба аспекта, о которых пишет Гинзбург, — как «предрешенность» лексико-стилистического арсенала, так и оригинальность технической разработки и фактуры, спасающей произведение от «незацепляющей внимания» гладкости. При этом «ритмико-синтаксический строй», столь важный для традиции русского формализма, не будет единственным объектом анализа. Для оценки технических находок и решений крайне важным представляется тот аспект, который был предметом поздних работ Р. О. Якобсона (1950-е — 1980-е годы) и за которым закрепилось, по названию одной из его самых известных статей, общее имя «поэзия грамматики и грамматика поэзии»². В этих работах на широком разноязычном материале исследуются многочисленные симметрии, параллелизмы, изоморфизмы, повторы, переключки, кольца и другие упорядоченные соотношения и фигуры, обнаруживаемые на формальных уровнях стихотворения, — прежде всего фонетическом, словораздельном, рифменном, грамматическом (включающем как морфологию, так и синтаксис), и др. Вся эта сфера, которую ученый иногда называет также «архитектоникой» или даже «геометрией» стиха, разрабатывалась им с большой филологической проницательностью и филигранной тонкостью. Стихотворения подвергались членению (сегментации) по разным признакам, и в каждом

из получающихся членений могла обнаруживаться собственная сетка соотношенных формальных черт, оригинально налагаемая на соответствующие сетки, находимые в других сегментационных планах.

Богатство и сложность архитектурных построений иногда чрезвычайны. По словам Якобсона, они

удивляют исследователя неожиданными и замечательными симметриями и антисимметриями, уравновешенными структурами, эффективными сопоставлениями эквивалентных форм и ярких контрастов, наконец, строгими ограничениями употребленного в тексте набора синтаксических и морфологических составляющих; такого рода исключение одних конструкций позволяет нам следить за мастерским взаимодействием других, актуализованных в стихотворении (Якобсон 1968: 603).

Якобсоновский подход к стихотворному тексту вызвал ряд критических и полемических выступлений. В частности, Дж. Каллер, посвятивший критике «поэзии грамматики» целую главу в своей книге о структурной поэтике, считал, что каталогизация лингвистических аспектов текста сама по себе не способна привести к выявлению релевантных поэтических структур. С другой стороны, он указывал, что мир лингвистических признаков неисчерпаем, и всегда возможно подобрать такое их подмножество, которое подтверждало бы гипотезы исследователя, иллюстрируя угодные ему фигуры. По мнению Каллера, анализ следует начинать с констатации читательских реакций на элементы стихотворения («эффектов»), и лишь затем пытаться определить, какие из грамматических конфигураций способствуют этим реакциям и как они позволяют объяснить последние (Каллер 1975: 55–74). (Далее мы будем употреблять слово «эффект(ы)» в кавычках, имея в виду смысл, придававшийся ему в полемике Якобсона-Каллера.)

На это можно возразить, как и делает Якобсон, что

было бы ошибкой направлять анализ на определение «эффектов» стихотворения, поскольку попытки определить их без учета наличных формальных средств привели бы исследователя к наблюдениям в наивно-импрессионистическом роде (Якобсон 1980: 116–117).

К этому добавим, что многие из «эффектов» текста ускользают от определения при нерасчлененном подходе, но проступают с большей ясностью, если аналитически выявлены хотя бы некоторые из грамматических, фонетических и других формальных

структур читаемого текста. Последние часто довольно прозрачным образом намекают на тематику стихотворения и стимулируют дальнейшее проникновение в ее тонкости. С другой стороны, многие из формальных конфигураций столь очевидны и притом так хитроумно и нетривиально построены, что неразумно было бы отворачиваться от них, отрицать их важность ради процедурной строгости или относить их на счет случайных совпадений. Выявление формальных структур возможно и полезно само по себе, даже если их функция и не представляется немедленно ясной. В частности, роль «эффекта» стихотворения может играть сама красота, сложность и упорядоченность этих конфигураций. Архитектонические совершенства не могут не содействовать созданию самых разнообразных тематических и выразительных «эффектов» и оказываются полезными в рамках весьма различных художественных задач. Не вдаваясь в дальнейшую полемику с критиками Якобсона, ограничимся тем, что его подход кажется нам и по сей час живым и плодотворным, хотя и мало применяемым ввиду его большой технической сложности.

Хотим с самого начала заявить, что настоящая статья ни к коей мере не имеет целью состязаться с создателем «поэзии грамматики», у которого она заимствует лишь общий дух и направление. Мы не стараемся дать исчерпывающий анализ формальных структур пушкинского стихотворения, не используем в полной мере якобсоновский технический аппарат и не считаем обязательным копировать те конкретные признаки и деления, которые чаще всего интересуют ученого в его анализах стихотворений (скажем, соотношения строф начальных и конечных, четных и нечетных, средних и периферийных и т. п.). Даже грамматика как таковая не играет в нижеследующих наблюдениях главной роли. Чаще других нас интересуют конфигурации, связанные с динамикой поэтического текста и с техникой выразительности (Жолковский и Щеглов 1987): повторы, амплификации, предвестия, отказы, внезапные повороты, параллелизмы, хиазмы и т. д. Среди прочего постоянно отмечается фигура *кумуляции* (однородные члены, представляющие собой не простую синтаксическую однородность и не параллелизм, но вариативное, часто с анафорами и усилением, повторение сходной идеи и конструкции), в особенности характерная для Пушкина, постоянно встречаемая в его стихах, например,

То, как зверь, она завоет, / То заплачет, как дитя, / То по кровле обветшалой / Вдруг соломой зашумит, / То, как путник, запоздалый / К нам в окошко застучит; Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты; И он к устам моим приник, / И вырвал грешный мой язык и мн. др.

Рассмотрим шесть строф К*** в следующей последовательности: 1) Поэтическая лексика и фразеология («школа гармонической точности»); 2) Архитектоника; 3) Рифменная структура.

Условимся называть *полустихиями* две части стиха в две стопы каждая (независимо от того, проходит между ними словораздел или нет). Будем называть *полустрофой* первую или вторую пару стихов (независимо от того, представляет ли она законченное синтаксическое целое или нет). Термином *колон* будет обозначаться образуемый словоразделами «столбик» однотипных (равносложных, занимающих одинаковую метрическую позицию, часто с одинаковым расположением ударений) отрезков стиха на протяжении двух или более строк подряд, например, столбики: *В томленьях... В тревогах... Звучал мне... Иснулись..., а также ... грусти..., ... шумной..., ... долго...* во второй строфе нашего стихотворения). Заглавная буква в фонетических записях — например, [У], [Е] — означает ударный гласный.

1. Поэтическая лексика и фразеология («Школа гармонической точности»)

Первая строфа

I (1). *Я помню чудное мгновенье:* — Налицо распространенная в русской поэзии формула: *Я помню*, обычно стоящая в начале стиха 4-ст. ямба, причем к объекту памяти добавляются украшающие или эмоциональные эпитеты:

Я помню голос милых слов, / Я помню очи голубые, / Я помню локоны златые / <...> / Я помню весь наряд простой... [Батюшков, «Мой гений», (1815)]; *Я помню время золотое, / Я помню сердцу милый край* [Тютчев, «Я помню время золотое...», <1834–1836>]; *Я помню сам лета младые... / Я помню: робкий, незаметный, / Я милую любил в тиши* [В. И. Туманский, «Элегия» («На грозном океане света...»), <1824>].

I (2). *Передо мной явилась ты,* — Повсеместно распространенный мотив «явление гения, видения или иного нездешнего гостя» перед лирическим героем. Словесное оформление почти всегда одно и то же:

Волшебница явилась / Пастушкой передо мной [Батюшков, «Мои пенаты», (1811–1812)]; *Явись, богиня, мне...* [Батюшков, «Мечта», (1803–1817)]; *Непорочность молодая / Появилась передо мной* [Жуковский, «Лалла Рук», (1821)]; *Так, верю! здесь явилась ты, / Очаровательница мира* [П. А. Вяземский, «Море», (1826)]. *Явилась она передо мною* [Жуковский, «Привидение», (1823)]; *Она пред рыцаря предстала* [В. И. Козлов, «Мечтатель», <1819>];

сюжет, как и в К***, — пробуждение души]; *В красе божественной любвицу своему / Природа! ты не раз на Севере являлась* [Батюшков, Послание И. М. Муравьеву-Апостолу, (1814–1815)].

I (3–4). Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты. — Чудесное явление обычно характеризуется мотивами «мгновенности, неосвязаемости», «краткости и мимолетности». — «**К мимолетавшему знакомому гению**» [Жуковский, (1819)]. *Я смотрел, и призрак мимо / Пролетал невозвратно* [Жуковский, «Лалла Рук»]. Являющийся герою «гений» сравнивается со сном, призраком, видением и т. д., обычно через анафорические «Как... Как...»:

Как сон воздушный, мне предстала [Жуковский, «К кн. А. Ю. Оболенской» («Итак, еще нам суждено...», 1820)]. *Мелькнули вы, как привиденье* [Жуковский, «К княгине А. Ю. Оболенской» («Княгиня, для чего от нас...», 1820)]. *Ты ль это, милое виденье, / Мой рай, мой гений на земли?* [Туманский, «Песнь любви», (1826)]; *И скрылась ты прелестным привиденьем* [Пушкин, «Выздоровление», (1818)]; *Как сладкая мечта, как утром сон приятный...* [Батюшков, «Мщение», <1815>]; *Как в воздухе перо... Как в вихре тонкий прах... Как судно без руля...* [Батюшков, «К другу», (1815)]; *Как роз благоуханье, / Как нектар на пирах* [Батюшков, «Мои пенаты»]; *Как первая любви очарованье, / Как прелесть первых юных дней, / Явилась она передо мною* [Жуковский, «Привидение»]; *Он поспешен, как мечтанье, / Как воздушный утра сон... / Посетил, как упованье, / Жизнь минуту озарил...* [Жуковский, «Лалла Рук»].

Тот же ряд анафорических «Как...» употребляется и при чем-то *исчезновении* после краткого посещения:

Исчезли юные забавы, / Как сон, как утренний туман [Пушкин, «К Чадаеву», 1818]; *Исчезли радости, как в вихре слабый звук, / Как блеск зарницы полуночной* [Баратынский, «Послание к барону Дельвигу», <1820>]; *Исчезну я, как призрак сна, / Как искра яркая на снеге, / <...> / Как одинокая волна, / Забыта бурей на бреге* [А. А. Шишков, «Другу-утешителю», <1826>].

Выражение «гений чистой красоты», как известно, позаимствовано у Жуковского, у которого оно встречается дважды: *Ах, не с нами обитает Гений чистой красоты* [«Лалла Рук»]. *О Гений чистой красоты!* [«Я Музу юную, бывало...»]. Ориентация на Жуковского ясна из черновика пушкинского К***, где находим строки: *Куда ж летишь, прелестный <?> гений... Опять покинут я...* [Пушкин 1937–1959: II, 955]. — Ср. чрезвычайную частоту этих мотивов (вопросание «куда летишь», призыв помедлить, исчезновение призрака, одиночество призывающего) у старшего поэта:

К ней стремлю, забывшись, руки — / Милый призрак прочь летит... [«Жалоба», (1811)]; *О Гений мой, побудь еще со мною, / Бывалый друг, отлетом не спеши; / Останься...* [«К мимолетавшему знакомому гению»]; *Помедли улетать, прекрасный сын небес...* [«Славянка», (1815)]; *И скрылась... как не была! / Вотще продлить хотелось упоенье...* [«Привидение»]; *Куда полет свой устремила? / Неумолимая, стой! / <...> / Летит, молитве не внимая* [«Мечты», (1812)]; *Сокрылся призрак-обольститель... / Стой! но он уж улетел* [«Узник к мотыльку, влетевшему в его темницу», (1813)] и др.

Вторая строфа

II (1–2). В томленьях грусти безнадежной, / В тревогах шумной суеты — Для «стиля гармонической точности» (и для Пушкина в особенности) типичны кумулятивные группы с анафорическим предлогом места («в..., в...» или «среди..., среди...»), выражающие различные (альтернативные или одновременные) обстоятельства жизни лирического героя:

В восторгах, в наслажденье [Жуковский, «Песня» («Когда я был любим, в восторгах, в наслажденье...», 1806)]; *В пустыне, в шуме городском* [Жуковский, «Песня» («Мой друг, хранитель-ангел мой...», 1808)]; *Зимы жестокий хлад, палящий лета зной* [Жуковский, «К Нине. Романс», (1808)]; *И в шуме стана, и в мечтах / Веселых сновиденья* [Жуковский, «Певец во стане русских воинов», (1812)]; *В часы утрат, в часы печали тайной* [Жуковский, «К мимолетавшему знакомому гению»]; *Как часто среди толпы и шумной, и беспечной... Я о тебе одной мечтал в тоске сердечной* [Батюшков, «Воспоминания», <1815>]; *Среди слабых дум, среди праздных нег* [Туманский, «Элегия» («На грозном океане света...», <1824>)]; *Я вижу в праздности, в неистовых пирах, / В безумстве гибельной свободы, / В неволе, бедности, в гоненьи <?> [и] в степях / Мои утраченные [годы]* [Пушкин, «Воспоминание», (1828), черновые варианты].

Для школы «гармонической точности» характерны также генитивные трехчлены — комбинации трех имен, обычно двух существительных и одного прилагательного (чаще всего изометричные со строкой 4-стопного ямба) с нарочито обобщенными значениями, призванные обозначать сложные экзистенциальные состояния или оттенки эмоций лирического героя³. В них часто встречаются лексемы, представленные в данной полустрофе К*** или близкие к ним по смыслу. Ср. особенно следующие две цитаты:

В оковах грусти бесполезной [А. А. Бестужев-Марлинский, «К К<рециду>», (1818)]; *Порывы страсти безнадежной* [Д. В. Веневитинов, «К моему перстню», <1826–1827>]. Другие примеры генитивных трехчленов: *С молчаньем хладным укоризны* [Пушкин, «Стансы Толстому», (1819)]; *Стремление бурных*

ополчений [Пушкин, «Война», (1821)]; *В волненьи сладостных наград, / В восторге пылкого желанья* [Пушкин, «Руслан и Людмила», (1818–1820)]; *В мятежном пламени страстей* [Баратынский, «Как много ты в немного дней...», <1824–1826>]; *Он гонит лени сон угрюмый* [Пушкин, «Деревня», (1819)]; *Забыв сердечные тревоги* [Пушкин, «Гроб юноши», <1821–1822>]; *Тревогу смутных дум устроить* [Пушкин, «Полтава», (1828–1829)].

В описаниях обстоятельств жизни героя — как трехчленных, так и иных — часто соседствуют «шум» и «суета», находимые и в К***; обычно они ассоциируются с «городом» и «толпой»:

Но мы забудем шум / Исуеты столицы [Батюшков, «Послание к А. И. Тургеневу», <1817–1818>]; *Не шумной суеты, прославленной толпой* [Баратынский, «Н. И. Гнедичу», (1823)]; *Где стогны шумные...* [Батюшков, «Где слава, где краса, источник зол твоих?..», <1817–1818>]; *А с ним и шум дневный родился, / <...> / В Афинах, как везде, час утра — час сует* [Батюшков, «Странствователь и домосед», <1814–1815>]; *И суетной, и шумной...* [Вяземский, «К Батюшкову», (1816)]; *В шуму невежд и болтунов* [Н. М. Коншин, «Баратынскому», (1820)]; *И, по морю сует / Пловцы неосторожны... И треволнений море / Уступим мы другим... И шумные забавы / Столицы между нас / Придет забыть на час...* [Вяземский, «К подруге», (1815)].

II (3–4). Звучал мне долго голос нежный / И снились милые черты. — Обстоятельствами места и условий описанного выше типа часто сопровождаются дорогие зрительно-слуховые воспоминания, которые при неблагоприятных условиях или в полосы апатии (напр., в сюжете «Увядание и обновление», фаза (б)) могут служить герою утешением и поддержкой.

Везде знакомый слышим глас, / Зрим образ незабвенный [Жуковский, «Певец во стане русских воинов»]; *Средь дебрей каменных, средь ужасов природы / В краях изгнанников... я счастлив был тобой* [Батюшков, «Мечта»; ср. К***, IV (1)]. — Милому образу свойственно являться в ночной тиши или во сне. Он часто выражается метонимически, как «образ», «голос», «поступь», «черты»: *Я слышу голоса пленительного звуки / И поступь легкую в полночной тишине* [А. А. Крылов, Разлука, <1821>]; *В пустыне, в шуме городском / Одной тебе внимать мечтаю. / Твой образ, забываясь сном, / С последней мыслию сливаю... Приятный звук твоих речей / Со мной во сне не растается* [Жуковский, «Мой друг, хранитель-ангел мой...»]; *О милой я мечтаю и во сне* [А. А. Крылов, «Разлука»].

Третья строфа

III (1–2). Шли годы. Бурь порыв мятежный / Рассеял прежние мечты, — Слова типа «шум», «бури», «мятежный» часты в воспоминаниях об исчезновении иллюзий, о закаливших душу испытаниях

и о суровом переходе от юности к зрелости. Заблуждения молодости рано или поздно проходят — процесс, описываемый глаголами типа «разгонять, развевать, рассеивать(ся), разносить(ся), блекнуть»:

И разгоняешь их прелестные мечты [Плетнев, «К Вяземскому», <1822>]; *Разнесся дым очарованья, / Слетел покров волшебный твой, / И ты без тайн, без упованья...* [Туманский, «Элегия», («Не ведает мудрец надменный...», 1825)]; *Под хладным вяньем порока / Поблекла юная мечта* [В. Г. Бенедиктов, «К М — ру», <1836>]; лексико-структурный изоморфизм с III (2) во втором стихе]; *И бури грозный свист, и волн мятежный рев... Я буду издали глядеть на бури света* [Баратынский, «Родина», <1820>]; *Но в бурях жизненных развлекся я душою* [Баратынский, «Признание», <1823, 1834>]; *Из жилы в жилу волны вдохновенья / Лиются тихо без мятежных бурь* [Кюхельбекер, «Послание к матери», (1832); цит. по: Кюхельбекер 1979: 210]; *Так я средь сердца грез мятежных / Размучен бурною душой* [Кюхельбекер, «Жребий поэта», (1823 или 1824)]; *Ревели бури надо мной* [Там же]; *Жизнь непогодю мятежной, / Ты знаешь, встретила меня* [Баратынский, «Переселение душ», <1826–1827>]. Испытания, «бури» могут длиться годы: *Но годы долгие в разлуке протекли* [Баратынский, «Признание»].

III (3). И я забыл твой голос нежный, — Забвением прошлого — как ценного, милого, так и тревожного, мучительного — часто сопровождается созревание души в результате жизненных треволнений. Два примера глагола «забыл» в сходной с К*** метрической позиции:

А он забыл любовь и слезы / Своей пастушки дорогой [Батюшков, «Разлука», <1812–1813>]; *Я вас забыл, мои мечты, / Я вас забыл, о слезы* [Кюхельбекер, «Вдохновение», <1817–1820>]; *Он забывал уж образ милый... Забыл грустить, забыл любить* [Коншин, «Финляндия», (1823)]. Как высокая лирическая нота в конце периода, использовано Блоком: *И я забыл прекрасное лицо* [«О доблестях, о подвигах, о славе...»].

III (4). Твои небесные черты. — Улыбку уст твоих небесную ловить [В. Н. Олин, «Стансы к Элизе», <1822–1823>]; эпитет вызвал известный конфликт с цензурой). *Но я — я сохраню повсюду / Твои небесные черты* [Д. П. Ознобишин, «Зачем на краткое мгновенье...»; опубликовано в «Альбоме Северных муз» (1828), под заглавием «К***»]. Вполне вероятно, позаимствовано у Пушкина, но подобного рода непринужденный перенос целого стиха ясно говорит о превращении его в поэтическое клише.

Четвертая строфа

IV (1). В глуши, во мраке заточенья — О примененной здесь синтаксической формуле, аналогичной II (1–2), см. комментарий

ко второй строфе. Удаление лирического героя в «глушь» («тишину, поля, пустыню, сень, безвестность» и др.) часто следует за жизненными и душевными «бурями», за шумом и суетой. Именно таково развитие в К***.

Побег в «глушь» может способствовать оздоровлению и возрождению души:

...В твоей глуши, / Где скрылся с Музой ты и счастьем [Вяземский, «К графу Чернышеву в деревню», (1824); цит. по: Вяземский 1880: 342]; *Туда влечет меня осиротелый гений, / В поля бесплодные, в непроходимы сени* [Батюшков, «Воспоминания»]; *О как бы я желал, пустынных стран в тиши, / Безвестный, близ тебя к блаженству приучаться* [Олин, «Стансы к Элизе»; после описания перенесенных бед и ударов]; *Но тихий мир, где света блеск и шум / Мне, в забыты, не приходил на ум* [Вяземский, «Прощание с халатом», (1817)]; *Безумный, я мечтал в таинственной глуши / Найти прямых людей...* [А. А. Шишков, «К Эмилию», <1832>]; *Пускай, пускай в глуши смиренной* [Баратынский, «Стансы», <1827>].

Чаще, однако, события развиваются как в К***, т. е. пребывание в пустынных и безвестных местах, хотя и дает передышку от ударов судьбы, но и довершает их действие, старит душу, гасит чувства и живые порывы (прелюдия рудинских и чеховских мотивов).

Любовь, любовь! Владей ты мною! / Твоим волшебством обаян, / Не погибал бы я душою / В глуши безлюдной чуждых стран [Туманский, «Песнь любви»; подразумевается, что герой именно *погибает* душой]; *Мой темный жизненный поток / Безвестный потечет в исленье* [Кюхельбекер, «К Вяземскому», (1823)]; *В пустынях полуночной дали / Он топчет допотопный прах* [Н. М. Коншин, «Финляндия»].

Наконец, «глушь» может трактоваться и нейтрально, независимо от лирического сюжета с увяданием и т. д. — просто как одно из возможных жизненных окружений:

В пустыне, в шуме городском / Одной тебе внимать мечтаю [Жуковский, «Мой друг, хранитель-ангел мой...»]; *И ныне здесь, в забытой сей глуши* [Пушкин, «19 октября», (1825)]; *Пускай в стране безвестной...* Забыт я от пелен [Батюшков, «Мои пенаты»].

У Пушкина встречаются близкие лексико-метрико-синтаксические параллели к IV (1):

В лесах, во мраке ночи праздной [«Соловей и кукушка», (1825)]; и к IV (2) *Текла в изгнаны жизнь моя* [«Друзьям», (1827–1828)]; *...во мраке*

заточенья — ср. *И миру вечную свободу / Из мрака ссылки завещал* [«Наполеон», (1821, 1824)]; *Старик Палей из мрака ссылки // В Украину едет...* [«Полтава»]; ср. *И если в скорбях заточенья* [Веневитинов, «К моему перс-тию», (1827)].

IV (2). *Тянулись тихо дни мои* — Мотивы «застоя, однообразной жизни, монотонной вереницы дней», часто с употреблением слов «тишь, тишина, тихо»:

В глуши лесов я жизнь веду [А. А. Крылов, «К Плетневу», (1821)]; *Так! доживайте жизнь в тиши* [Баратынский, «Две доли», <1823>]; *Покрой бесчувственный и вялый* [Баратынский, «Послание к барону Дельви-гу»]; *Нет! нет! — не останусь в убийственном сне, / В бесчестной, глухой, гробовой тишине* [Кюхельбекер, «К Ахатесу»].

IV (3–4). *Без божества, без вдохновенья, / Без слез, без жизни, без любви.* — Тематический ореол этих анафорических «без» обычно тот же, что в К***: «скука, угасание, иссякание жизненных сил и душевного жара» и т. п. За анафорами *Без...* обычно идут имена душевных состояний или приятных даров жизни, которых лишен герой.

В пустыне, одному, без помощи, без пищи [Батюшков, «Странствователь и домосед»]; *Без стремленья, без желанья / В нас душа заглушена* [Жуковский, «Песня» («Отнимает наши радости...», 1820)]; *И ты без тайн, без упованья, / Однообразный, предо мной... Златой кумир без божества* [Туманский, «Элегия», (1825) — и все это в результате «развеянных иллюзий», как и в стихе III (1–2) пушкинского стихотворения]; *Теперь, оставлена, печальна и одна, / Сидя смиренно у окна, / Без песней, без похвал встречаешь день рожденья* [Батюшков, «В день рождения N», <1810>].

Пятая строфа

V (1). *Душе настало пробужденье,* — «Пробуждение души от сна» — кульминационный момент в лирических сюжетах типа «Увядание и обновление».

Душа была пробуждена [Жуковский, «К кн. А. Ю. Оболенской»]; *Чем опять душа полна? // Что опять в ней пробудилось?* [Жуковский, «Весеннее чувство», <1816>]; *Ярмом мирских сует стесненная душа / Очнулась, ожила, свободою дыша, / И вдохновение в ней гордо пробудилось* [Туманский, «Одесским друзьям», (1826); о мотиве «стесненности» см. ниже в связи с архитектурной строфы IV-й К***]; *Кто спящий гений возбудит, / Мечты в душе возобновляя?* [В. Козлов, «Мечтатель»]; о мотиве «рассеянных, разогнанных мечтаний» см. выше в связи с тематикой и лексикой строфы IV-й]; *Восторги дух мой пробудили!* [Баратынский, «Весна», <1822>]; Пробуждение может

вызываться воспоминанием о ярких моментах прошлого, их мысленным или действительным возвращением, которое происходит и в К***: ср. *Душе блеснул знакомый взор* [Жуковский, «Песня» («Минувших дней очарованье...», 1818)].

V (2). И вот опять явилась ты, — Ср. Зачем опять воскресло ты? [Жуковский]. Модификация стиха I (2). Об отличиях, вносимых словами и *вот опять* взамен слов *передо мной*, см. раздел «Архитектоника», V (2).

V (3–4). Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты. — Дословное повторение I (3–4).

Шестая строфа

VI (1). И сердце бьется в упоенье — Стандартное сочетание существительных, встречающееся в сюжетах разного типа:

И сердца упоенье / Уносишь за собой [Батюшков, «Мои пенаты»]; *О пламенный восторг! О страсти упоенье!* [Батюшков, «Мщение»]; *О, сладкое, святое вдохновенье, / Огонь души и сердца упоенье!* [П. А. Плетнев, «К Н. И. Гнедичу», <1822>]; *В минутном сердца упоеньи* [Ознобишин, «Миг восторга», <1822>]; *Не упоения, а счастья / Искать для сердца должно нам* [Баратынский, «Коншину», <1821>]; *Но мне уж чуждо упоенье* [А. Г. Родзянка, «Элегия» («Как медленно приходит счастье...», 1823)]; *Но рад, что сердце нахожу / Еще способным к упоенью* [Баратынский, «Мне с упоением заметным...», <1824, 1827>].

VI (2). И для него воскресли вновь — «Воскресение» может принимать разные субъективные формы, например:

(1) призываемое с нетерпением: *Где воскресну я душой?* [Жуковский, «Желание», (1811)]; *Склонись, жестокая, и я... воскресну вновь* [Батюшков, «Увы, глаза потухшие, в слезах...», <1817–1818>].

(2) встречаемое впадшим в апатию героем с тревогой и сомнением: *Минувших дней очарованье, / Зачем опять воскресло ты?* [Жуковский, «Песня»].

(3) наступающее и приветствуемое с радостью: *И для него воскресли вновь* [К***].

Обратим внимание на сходства в составе и расположении слов в следующих стихах: *И для него воскресли вновь* [Пушкин] — ... и я... *воскресну вновь* [Батюшков]; *Зачем опять воскресло ты?* [Жуковский];

VI (3–4). И божество, и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь. — См. комментарии к IV (3–4).

2. Архитектоника

Первая строфа

Обратим внимание, что **первая и вторая строфы** вместе образуют довольно точный и ясный хиастический параллелизм:

[Строфа I:] «Главное сообщение = первая полустрофа (два сочиненных предложения: *Я помню... Передо мной...*) + Обстоятельства = вторая полустрофа (два кумулятивных сравнения с союзом *Как...*, *Как...*, присоединенные ко второму предложению);

[Строфа II:] «Обстоятельства = первая полустрофа (две кумулятивных предложных группы с *В...*, *В...*) + Главное сообщение = вторая полустрофа (два сочиненных предложения: *Звучал мне... И снились...*)».

I(1–2). Я помню чудное мгновенье: / Передо мной явилась ты, — Два некумулятивно сочиненных предложения (второе — своего рода «разъяснительное» к первому). В следовании двух предложений наличие хиазм: «подлежащее (*Я*) + глагол (*помню*) + прямой объект (*чудное мгновенье*) // «предложный объект (*Передо мной*) + глагол (*явилась*) + подлежащее (*ты*)». Внутренние члены хиазма связаны слабым фонетическим созвучием: *мгновенье* // *передо мной*. Соотносятся, будучи оба личными местоимениями, и внешние его члены: «*Я* // *ты*» (первое и последнее слова полустрофы). Полустрофа стянута также рядом других малых фонетических созвучий по горизонтали и вертикали⁶.

Второй стих (*Передо мной явилась ты*) иллюстрирует нередкий в стихах рисунок, где в рамках законченного отрезка (стиха, двустишия, строфы) выдвигаются на первый план два личных местоимения — герои лирической конфронтации «*Я — Ты*» (здесь: *мной — ты*). Противопоставление их может подчеркиваться с помощью различных фигур симметрии, антитезы, тождества и скрепа, напр. *Ты свободен, я свободна...*; *Ты задумчив, а я молчу* (А. А. Ахматова), *Я кончился, а ты жива* (Б. Л. Пастернак), *Как часто плачем — вы и я* (А. А. Блок), *Ты погоня, но я есмь бег* (М. И. Цветаева) и др. У Пушкина выделение этих двух центров скромно и достигнуто в основном формальными средствами: их положением как концовок двух полустиший, их односложностью и ударностью, равно как и относительной смысловой редуцированностью остальных слов второго стиха. Оппозиция *мной — ты* объемлется другим местоименным кольцом, где оба члена стоят в одном падеже: *Я... — ... ты* (первое и последнее слова полустрофы).

Полустишия в стихе I (2) разделены словоразделом, и во втором полустишии созвучны икты обеих стоп ([И... Ы], *явилась ты*).

I (3–4). Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты. — Два однородных кумулятивных сравнения с *Как*, с хиазмом в расположении членов: «(*Как*) + адъективное определение (*мимолетное*) +

существит. (*виденье*)» // «(Как) + существит. (*гений*) + генитивное определение (*чистой красоты*)». Эта пара пронизана рядом фонетических созвучий:

- 3-й стих включает две сходные фонетические цепочки, состоящие из ударной гласной [Е] в сходном окружении [д / т, н / н', й, е]: *милолетное виденье* [...Етн... йе — ...дЕн'йе...; *милолетное* читаем без лабиализации, как в «заметное»];
- Созвучны внутренние члены хиазма: ...*виденье, Как гений* [...дЕн'йе... — гЕн'ий], благодаря чему эта установка на ударное [Е] распространяется и на 4-й стих,
- сменяясь затем созвучием на ударные [И / Ы] с их окружением: *чистой красоты*, т. е. [...Исто... — ...сотЫ].

Вторая строфа

Вторая и третья строфы строятся по одинаковой схеме. Каждая из них делится на две полустрофы с кумуляцией членов внутри каждой из полустроф. В первой и второй полустрофах обеих строф идет речь соответственно (а) о внешних раг excellence обстоятельствах жизни лирического героя в определенный период прошлого, и (б) о душевном состоянии героя в тот же период, его любовном статусе и судьбе некогда запавшего ему в душу женского образа. Подобным же образом, хотя с некоторым сдвигом (о чем см. ниже, раздел о строфе IV), строится и **четвертая** строфа.

Воспоминание о «чудном мгновенье» постепенно сглаживается. Во второй строфе идет речь о периоде, когда герой, несмотря на обстоятельства, еще находился под впечатлением первой встречи и жил воспоминанием о ней. В третьей строфе действие времени и удары судьбы вытесняют женский образ из сердца героя. В четвертой, все еще в рамках прошлого, говорится о результативном состоянии — о душевном ступоре и апатии, наступивших «в глуши, во мраке заточенья».

Во **второй строфе** строки почти идеально членятся на три колона, разделяемых двумя словоразделами (обозначаемыми двойной прямой чертой ||). Первый колон в II (3–4) представляет собой глагол-сказуемое с энклитикой (*мне*) или проклитикой (*и*), оба раза осмысленно дополняющей глагол до полного колона.

- | | |
|--------|---------------------------------------|
| II (1) | В томленьях грусти безнадежной, |
| II (2) | В тревогах шумной суеты |
| II (3) | Звучал мне долго голос нежный |
| II (4) | И снились милые черты |

На этой «диаграмме» видно почти полное единообразие делений (слегка отлично лишь деление в последнем стихе).

Первый колон изометричен (занимает одну и ту же долю стиха) и изоритмичен (имеет одинаковый рисунок ударений) во всех четырех стихах.

Второй колон изометричен и изоритмичен в первых трех стихах.

Третий колон изометричен в первых трех стихах (с оговоркой на чередование жен. / муж. окончаний), но изоритмичен только в первых двух (имеет один икт в стихах (1): *безнадЕжной*, и (2): *суетЫ*, но два икта в стихе (3): *гОлос нЕжный*).

Последний (четвертый) стих сочтено удобным разделить только на два колона. Первый из них (*И снились*) таков же, как в стихах I (1–3) (см. выше о равенстве всех четырех первых колонов). Второй колон (*милые черты*) изометричен (с оговоркой на чередование муж. / жен. окончаний) сумме второго и третьего колонов в стихах (1)– (3), и изоритмичен ей же в стихах (1)– (2).

В получающееся таким образом почти идеальное членение строфы вписываются разного рода фонетико-морфологические параллелизмы (см. ниже).

II (1–2). В томленьях грусти безнадежной, / В тревогах шумной суеты — Два кумулятивно сочиненных стиха, они же предложные группы, обрисовывающие обстоятельства жизни героя. Стихи совпадают (а) по синтаксической структуре (как предложные группы с анафорическим *В*), (б) по делению на колоны (= расположению словоразделов, см. описание выше), (в) по смыслу (как обычно при кумуляции, два оттенка одного и того же смысла, накладывающиеся друг на друга, образуя единое сложное представление).

В первых колонах первых двух стихов (*В томленьях...*, || *В тревогах...* ||) — близкий параллелизм существительных, включая совпадение начального согласного [т], звонкость трех последующих согласных, одинаковое место ударения и тождество окончания -х (вариация по грамматическому роду вносит разнообразие). Общая картина консонантизма этих двух слов: т [млн.]х — т [рвг]х.

В остальной части двух стихов (от первого словораздела до конца стиха) — хиастический параллелизм субстантивно-адъективных пар («...*грусти безнадежной* // ... *шумной суеты*»).

Вторые колоны (||*грусти*||, ||*шумной*||, ||*долго*||), различаясь грамматически, совпадают по длине, месту ударения и ударному гласному [У] (в двух первых стихах; в третьем стихе имеем [О], т. е. звук, близкий к [У]).

II (3–4). Звучал мне долго голос нежный / И снились милые черты. — Вторая полустрофа — кумулятивная пара предложений на тему о душевной жизни героя (как это характерно для вторых полустроф — см. выше), с одинаковым, без «большого» хиазма, порядком *непосредственно* составляющих (т. е. групп сказуемого и подлежащего) двух стихов. Наблюдается лишь «маленький» хиазм — внутри вторых частей, т. е. групп подлежащего («существит.

+ прилагат. ...*голос нежный*» // «прилагат. + существит. ...*милые черты*»). Стих (4) имеет небольшое отклонение, по сравнению с (1)—(3), от единой картины всех колонов (см. описание выше).

Стихи II (3—4) допускают двоякое членение.

Первое членение (на колоны, по словоразделам ||) показано выше. Отметим фонетическое созвучие по вертикали между первыми колонами полустрофы — согласный [л / л'] в одинаковой позиции (после первого ударного гласного: *звучАл мне — и снИлись*).

Второе членение (обозначим его одной косой чертой /) делит каждый из стихов II (3—4) по *синтаксическому* признаку — на группы сказуемого и подлежащего.

II (3) Звучал мне || долго / || голос нежный
II (4) И снились / || милые черты.

Второе членение (косой чертой) служит опорой для яркого горизонтального созвучия, включая в обоих стихах полное совпадение вокализма и частичное — консонантизма между последним словом группы сказуемого и первым словом группы подлежащего (*дОлго — гОлос; снИлись — мИлые*). Сильное созвучие *дОлго — гОлос* обрамляется дополнительным слабым на [не]: [...мне... / ...нЕжн...]

Другие заметные фонетические черты второй полустрофы:

- (а) Хиастический рисунок созвучий: (1) между первым словом третьего стиха (*звучал*) и последним словом четвертого (*черты*); (2) между концом третьего стиха (... *с не...*) и началом четвертого (*и сни...*). Между [ч] и [сн] в обеих строках настойчиво повторяется звук [л]. В целом консонантизм каждого из двух стихов строится по зеркальному принципу: *Звучал мне долго голос нежный / И снились милые черты* [... ч... л... л... л... снЕ... // ... снИ... л... л... ч...].
- (б) Огласовка на [и / ы] всего четвертого стиха, включающая как ударные [И / Ы], так и их безударные корреляты [и... И... и... И... ы... йе... и... Ы], и оформляющая по горизонтали не только ярко созвучные центральные элементы *снились // милые*, но и весь остальной стих.

Третья строфа

III (1—2). *Шли годы. Бурь порыв мятежный / Рассеял прежние мечты*, — Два стиха вмещают два хиастических («сказуемое + подлежащее» // «подлежащее + сказуемое») предложения с экстенсивной амплификацией: в самом деле, первое предложение минимально, слагаясь из двух кратких слов (глагол-сказуемое + существительное-подлежащее), тогда как второе предложение развернуто, занимая всю остальную полустрофу (трехсловная группа подлежащего

+ трехсловная же группа сказуемого). Амплификацию эту, вместе с сопровождающими ее фонетическими созвучиями, делает четкой и обозримой размещение членов двух предложений по сегментам полустрофы III (1—2), получаемым в результате членения двух ее строк на колоны. Как и во второй строфе, колоны одинаковым образом (с оговоркой на гиперкаталектичность ямба в нечетной первой строке) делят стихи по вертикали (не на полустипхи!):

а. Шли годы. || б. Бурь порыв мятежный
в. Рассеял || г. прежние мечты

Первое предложение целиком уложено в сегмент (а). Второе предложение занимает три сегмента: группа подлежащего ложится на сегмент (б), глагол-сказуемое — на (в), группа прямого объекта — на (г). Последовательность сегментов «б — в — г» симметрична относительно среднего сегмента «в» (*РассЕял*), по обе стороны от которого располагаются хиастические и изометричные группы: «(б) субстантив *Бурь порыв* + прилагательное *мятежный*» // «(г) прилагательное *прежние* + субстантив *мечты*». Ударный гласный [Е] посередине трехсложного *РассЕял* служит центральным пунктом симметрии этой трехчленной фигуры. Четкость ее усилена фонетическим тождеством внутренних членов хиазма: *мятежный — прежние* [Ежный — Ежнийе], которое, в свою очередь, обнимается созвучием на [Ы]: *порЫв — мечтЫ* в двух субъектах, противостоящих по действию.

III (3—4). *И я забыл твой голос нежный, / Твои небесные черты*. — За вводящей фразой *И я забыл* (сливающейся в единое фонетико-морфологическое слово) следует кумулятивная и амплифицированная пара прямых дополнений с анафорическим началом *твой, твои*. Амплификация четко выверена: вводящая фраза *И я забыл* занимает ровно половину стиха (две стопы), а два дополнения (объекты забвения) — другие полстиха и целый стих соответственно. Параллелизм двух объектов забвения сопровождается хиазмом: «(твой) существит. (*голос*) + прилагат. (*нежный*)» // «(твои) прилагат. (*небесные*) + существит. (*черты*)», внутренние члены которого — два прилагательных — фонетически созвучны (*нежный // небесные*). Начало и конец полустрофы связаны созвучием на [Ы] (*забыл — черты*).

Обратим также внимание на вертикально-сходное и, на наш взгляд, осязаемое расположение единственного звонкого взрывного [б] в стихах III (3) и (4). Этот [б] служит началом четвертого слога — первого ударного слога в обоих стихах. Параллелизм двух стихов увеличивается тем, что второй слог обоих начинается на [йот]: *И я забЫл — Твои небЕсные*.

Четвертая строфа

Тематически строфа играет роль момента наибольшего снижения, резиньяции и увядания чувств, которые грозят стать окончательными и безнадежными. Видимо, ввиду этой особой роли она выделена своей наибольшей во всем стихотворении целостностью, «смирненной» простотой и стройностью. Это единственная из шести строф, состоящая всего из одного простого предложения, в котором пара главных членов занимает ровно одну строку (вторую). Вся остальная строфа состоит из кумулятивных повторений предложных групп. Как и группы главных членов, две кумуляции однородных обстоятельств (*В глуши...*, *Без божества...*) укладываются без остатка в цельный стих (первый) и пару стихов (третий и четвертый); больше никаких синтаксических составляющих в строфе не имеется. Ср. гораздо более многочисленные и более сложные структуры в остальных пяти строфах — такие как сложно-сочиненные предложения в I–III и V–VI, два предложения в III, граница между которыми проходит посреди стиха, иерархия союзно-предложных групп в V, предложные и дативные объекты в I, V и VI и др.

Обратим внимание на некоторую разницу в тематическом сечении полустроф по сравнению с предыдущими двумя строфами. Если в II и III строфах обстоятельства внешней жизни героя и его душевное состояние (фаза его отношений с героиней) занимали ровно по 2 стиха, то в IV строфе первый компонент занимает скорее лишь один стих; второй начинается раньше, чем в строфах II и III, занимая остальные три стиха. Критерием такого сечения можно считать место, где впервые в строфе появляются местоимения 1-го лица единств. числа: это третий стих в строфах II–III, второй в строфе IV.

IV (1–2). *В глуши, во мраке заточенья / Тянулись тихо дни мои* — В стихе IV (1) — две кумулятивные обстоятельственные группы (того же рода, что в строфе II) с амплификацией (одно слово — два слова) и анафорой (*В / во*).

В стихе IV (2), где помещены главные члены *тянулись дни* с их распространениями, обращает на себя внимание созвучие начальных согласных [т]- [т]- [д] и в особенности богатый сингармонизм на [и]: [и-У-и-И-а-И-а-И; как [и] читается, конечно, и безударное «я» в *тянулись*]. Пятикратное [и] — закрытое, «щемящее» — ассоциируется с темой «приглушенности, тихости» наступившей жизни, с эмоциональной «гибернацией» лирического героя. Этот длинный горизонтальный ряд узких [и] — что-то вроде метафорического намека на «лежачую позицию» лирического «я», на стесненный, «прижатый к земле» характер его эмоциональных изъяснений. (Одно из этих состояний души прямо названо в стихотворении Туманского, тематически и сюжетно параллельном К***: *Ярмом мирских сует стесненная душа / Очнулась, ожила, свободю дыша, / И вдохновение в ней гордо*

пробудилось [«Одесским друзьям»]). Огласовка на передние гласные [e], [и] — во всяком случае, в ударных позициях — вообще характерна для четвертой строфы. См. ударные гласные остальных ее стихов: 1. [И... А... Е], 3. [А... Е], 4. [Е (нелабиализ: *слез* —, а не *слёз*) ...И... И]. См. далее комментарии к IV (3–4).

IV (2) — один из четырех стихов в стихотворении, имеющих все четыре ударения на сильных местах. Отметим, что в трех из них (*Звучал мне долго голос нежный — Шли годы. Бурь порыв мятежный — Тянулись тихо дни мои*) затрагивается тема «протяженности, длительного течения времени». О смысловых и выразительных коннотациях полноударности в стихе *И вот опять явилась ты* см. в комментариях к архитектонике пятой строфы.

IV (3–4). *Без божества, без вдохновенья, / Без слез, без жизни, без любви.* — Эти два стиха — пять существительных в родительном падеже с пятикратным анафорическим *без* — могут считаться шедевром пушкинских кумулятивных перечислений. В них (подобно набегавшим друг на друга двум волнам) как бы наложены одно на другое два нарастающих движения:

- *От одного стиха к другому* возрастают *число* генитивов (в которые мы включаем и проклитики «без») и их *частота*: в IV (3) два длинных генитива (в четыре и пять слогов), в IV (4) — три более коротких (в два, три и три слога),
- *Внутри* каждого из двух стихов возрастает *длина* генитивов (со включением «без»): в IV (3) они имеют длину в четыре и пять слогов, в IV (4) — в два, три и три слога. При этом в генитивах стиха IV (4) акцент движется вправо (в сторону флексии), соответственно падая на второй слог из двух, второй из трех и третий из трех. Иначе говоря, мы имеем в IV (4) последовательно «ямбическое», «амфибрахическое» и «анапестическое» генитивные существительные. Обратим внимание, что финальный, «анапестический» генитив *без любви* является ключевым с точки зрения темы «Увядание и обновление»; ср. сходное позиционное отнение тематически важных слов в стихах V (1) и VI (4).

Пять генитивов этого замечательного списка дискретны, не сливаясь в единый эмоциональный поток благодаря проклитике *без* перед каждым из них (в шестой строфе ее заменит *и*).

Можно сказать, что на границе двух стихов имеет место как бы остановка, перебой голоса и новое, убыстренное перечисление лишений героя в стихе IV (4) после более широкого дыхания в стихе IV (3). Результативное впечатление — пронзительно-печальный, «взволнованный» настрой строфы.

На грамматическом уровне косвенный (родительный), притом идущий под знаком отрицания падеж всех пяти имен, выражающих

жизненность, может восприниматься как знак «супинного или лежащего положения, сна, гибернации» души — контраст к ее предстоящему «восстанию от сна, воскресению» в шестой строфе.

Пятая строфа

Две последние строфы знаменуют возвращение начального события. В пятой строфе эта идея новой встречи выражена репризой первой строфы с усилением энергии и триумфальной интонации в первой полустрофе по сравнению с I (1–2). Этот настрой неизбежно передается и второй полустрофе, дословно повторяющей I (3–4).

Предыдущие строфы I–IV характеризовались замедленным эмоциональным нисхождением и успокоением чувств, вплоть до полного их затишья (*В глуши, во мраке заточенья* и т. д.). Новый подъем чувств в V–VI, напротив, легок и стремителен (всего две строфы).

V (1–2). *Душе настало пробужденье, / И вот опять явилась ты.* — От стиха V (1) к V (2) — нарастание по числу слов и иктов в стихе-предложении (три слова / икта в первом стихе, четыре во втором).

Внутри стиха V (1) — увеличение длины слова (два, три и четыре слога) с движением словесного ударения вправо (акцент на втором, еще раз вторым и третьем слоге — опять получаются как бы «ямбическое», «амфибрахическое» и «анapestическое» слова, с гиперкаталектическим слогом в конце последнего из них). Существенно при этом нарастание смыслового веса: «анapestическое» конечное слово не только самое длинное в стихе, но и ключевое с точки зрения сюжета «Увядание и обновление». Ср. сходный «эффект» в IV (4), а также в последних строке и слове стихотворения.

Отметим созвучие ударных гласных, а также шипящих [шЕ] — [ждЕ]), в существительных первого стиха, симметрично расположенных вокруг глагола-сказуемого *настало*.

В V (2) *И вот опять явилась ты* констатируем важное отличие от соответствующего ему стиха I (2) *Передо мной явилась ты*. В V (2) ударение падает на все четыре сильных слога, и на месте безударной проклитики *Передо...* вводятся сильноударные *вот, опять*⁵, как бы возгласы удивления и торжества. Ударенность всех четырех сильных мест в V (2) — единственное различие в рисунке ударений между строфой I и ее репризой V. Этим стих V (2) особенно выделяется на фоне пиррихий в остальных трех стихах своей строфы (и на фоне пиррихий во всех четырех стихах I-й строфы). Эта одинокая полноударность стиха V (2) придает репризе существенно иную интонацию по сравнению с первой строфой. Если задержка ударения пиррихийем и пеоном в I (2) сообщала первой встрече героев оттенок как бы «романтической взволнованности» и «предчувствий», то полноударность — и в особенности, акцентное отбивание наречий *вот, опять* — придает стиху V (2) интонацию

приподнятости, триумфальности в связи с невероятным фактом вторичной встречи. Этот ликующий настрой V (2) в какой-то мере подготовлен амплификацией длины слова внутри V (1) *Душе настало пробужденье*.

V (3–4). *Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты.* — Точное повторение стихов I (3–4) после описанного ряда отступлений и вариаций делает репризу, с ее вторым появлением «гения чистой красоты», более сильной и выразительной: стихам V (3–4) передается ликующий тон V (1–2), заменяющий собою, при полной тождественности текста, мечтательные настроения начала романа. (Правда, выражение *мимолетное виденье*, вполне уместное в начальной фазе, не вполне гармонирует с этим мотивом вновь обретенной и как будто имеющей будущее жизни; но для сегодняшнего читателя это противоречие, разумеется, остается незаметным.)

Шестая строфа

В тематическом плане, после продленного успокоения и угасания чувств (II–IV) происходит быстрое возвращение к жизни (**строфы V–VI**). Затишье четвертой строфы, подчеркнутое единой звуковой окраской на [и], (не [е]) (*Тянулись тихо дни мои...*) сменяется пробуждением и взлетом, со значительной ролью новой огласовки на [О]. Эта рифменная неожиданность, а также повтор, с другим предлогом, перечисления *Без божества, без вдохновенья...*, придает двум финальным стихам характер «контраста с тождеством» по сравнению с зоной наибольшего упадка и апатии в IV (3)–(4).

Шестая строфа имеет триумфальную интонацию. Во-первых, она представляет собой амплифицированную «двухэтажную» кумуляцию двух сочиненных предложений. Первое предложение (*И сердце бьется в упоенье*) занимает только первый стих, а второе (*И для него воскресли вновь...* и т. д.) — остальные три. Между двумя весьма неравными по длине предложениями — хиазм: «одночленное подлежащее (*И сердце*) + сказуемое (*бьется*) + обстоят. (*в упоенье*)» // «обстоят.-дополнение (*И для него*) + сказуемое (*воскресли вновь*) + пятичленное подлежащее (*И божество...*)».

Далее, мы наблюдаем в шестой строфе мощную, вглубь идущую систему анафорических «романтических И» (Жирмунский 1921: 22). Первое предложение с анафорой *И* занимает, как сказано, один стих VI (1). Второе, сочиненное с ним, размещает свою группу сказуемого в VI (2), а группу подлежащего — в VI (3) и VI (4). Из семи анафорических союзов и частиц «и» синтаксически равноправны только первые два, вводящие два сочиненных предложения (*И сердце бьется... И для него воскресли...*) Остальные пять *И / и* располагаются внутри второго из них, вводя каждое из пяти подлежащих к его глаголу-сказуемому *воскресли* (*И божество...* и т. д. до конца).

Организованный таким образом двухшелонный ряд «лирических И» — в поэзии не редкость (ср. многие системы «и» у Жуковского, а у Пушкина в «Пророке»: *Моих ушей коснулся он, / И их наполнил шум и звон, / И внял я неба содроганье* [три сочиненных предложения], */ И горних ангелов полет, / И гад морских подводный ход, / И дольней лозы прозябанье...* [кумуляция субстантивов — дополнений к «внял я» последнего из сочиненных предложений]). В К*** подобная теснота и кумуляция вглубь начальных И призвана передать пафос, полноту и глубину описываемого переживания.

Установка на торжественность и ликование отражается также в фонетико-грамматических и рифменных особенностях шестой строфы. После нарочито монотонной рифмовки четных стихов на [И], [Ы] в первых пяти строфах, в VI (2) и VI (4) *впервые появляется новый рифменный гласный* — ударное [О]: *вновь — любовь*. Заметим, как этот резкий переход к рифмовке на [О] совпадает с тематически ключевыми словами⁶. Грамматически он сопровождается «подъемом» пяти существительных из родительного падежа (IV-я строфа) в именительный (VI-я строфа), с превращением их из второстепенного члена в подлежащее. Происходит своего рода «восстание гласных» и «распрявление существительных», выход позитивно окрашенных душевных состояний из «супинного» положения в «вертикальное». После сплошных щемящих [и] четвертой строфы — огласовка на [О], которую можно фигурально соотносить с идеей раскрытия узких щелей, высвобождения энергии, расширения дыхания и жизненного пространства.

Наконец, интересна еще одна маленькая деталь фонетических соответствий стихотворения. В конце стиха IV (4) родительный падеж *любви* имел не просто какую-то другую, но *нулевую* огласовку корня. В последнем слове стихотворения этот нуль звука между [б] и [в] заменился на [О]: *любовь*. Благодаря такому «скачку от нуля» четвертой строфы к полногласному ударному [О] в шестой максимизирован контраст по степени раскрытия между двумя формами одного слова в одной позиции, что, конечно, в общем ансамбле усиливает «эффект» торжествующего трубного звука [О] в финальной позиции. Другая «мелкая», но в общем ансамбле примечательная деталь — инверсия порядка слов: *Без слез, без жизни, без любви — И жизнь, и слезы, и любовь*.

С другой стороны (в кажущемся противоречии с только что сказанным о раскрытиях и расширениях), не случайно, что это первая строфа, где мужское окончание, в том числе самое последнее в стихотворении, оказывается *закрытым слогом* [Оф']. Все остальные мужские окончания в К*** представляли собой открытые слоги на [Ы], [И]: *ты — красоты, суеты — черты, мечты — черты, мои — любви, ты — красоты*. (Женские окончания на закрытый слог с [й]

встречались и раньше — в строфах II и III: *безнадежной — нежный, мятежный — нежный*). Лишь в финале стихотворения появляется неожиданная сразу в двух отношениях (новая огласовка, закрытый слог) ударная пара *вновь — любовь*.

В свете предшествующего анализа было бы трудно ожидать, что в многосторонне выделенной концовке стихотворения ничего не произойдет со сплошной открытостью его конечных ударных слогов. Финальный переход к закрытости нетрудно интерпретировать иконически и метапоэтически — как знак исчерпанности, постановки точки, «закрытия» (closure) лирического сюжета.

Ритмико-фонетический «дизайн» шестой строфы сложен и своеобразен. Оказывается, что столь важному в тематико-выразительном плане введению новой рифмы на [О] сопутствует филигранная отделка ее «окружения», в том числе методичное размещение ударного [О] во взаимно-соотнесенных нерифменных позициях.

Четыре стиха шестой строфы, как и второй, регулярным образом делятся словоразделом на колоны, граница между которыми проходит во 2-м и 3-м стихах после четвертого слога (совпадая с границей полустишия), а в 1-м и 4-м стихах — после пятого. Обозначаем межколонную границу, как и ранее, двойной вертикальной чертой. Левые колоны стихов 1 и 4, 2 и 3 изометричны и изоритмичны между собой (см. объяснение этих терминов в комментариях к строфе II-й). Правые колоны изометричны и изоритмичны в стихах 1 и 4, и изометричны, но не изоритмичны в стихах 2-м и 3-м (поскольку стих 2 имеет два икта, а стих 3 — один). Замечательно также совпадение *рисунка ударений* в первых колонах крайних и средних стихов.

VI (1)	И сердце б'йОтся в упоенье
VI (2)	И для невО воскресли вновь
VI (3)	И божествО и вдохновенье
VI (4)	И жизнь, и сл'Озы и любовь

Как видно из этой частично фонетической записи, во всех четырех стихах первое полустишие (т. е. первые две стопы; в двух средних стихах они совпадают с колоном) кончается ударным [О] на четвертом слоге (ударное «е» в *бьется, слезы*, конечно, читается как [О]). При этом в парах стихов VI (1) и (4), VI (2) и (3) ударное [О] является в соответственно сходных окружениях. В средних стихах (2) и (3) это [О] выступает в составе группы [вО], а в крайних (1) и (4) — в сочетании с предшествующим йотированным согласным [б'й] или мягким согласным [л'], и пишется как «е». Итак, и по изометрии / ритмии, и по расположению одинаковых групп звуков наблюдаются редкие по своей точности и изяществу совпадения между первыми колонами стихов (1) и (4), (2) и (3).

Среди горизонтальных (внутристрочных) соотношений мы отмечаем, что в каждом из двух средних стихов дважды является звуковая фигура [в... О / э] (многогочие означает позицию для согласных).

А именно,

— В VI (2) имеем группы [вО] || [вэ], [внО]

— В VI (3) имеем [вО] || [вдэ]

— В обеих строках группа со звуком [в] примыкает слева и справа к межколонному разделу (слева — [в] с ударным [О], справа — с безударным [э]).

— В стихе VI (4) отметим звуковое переплетение трех составляющих слов: *жизнь* [ж] и [з] — *слезы* [л'О] и [з] — *любовь* [л'] и [О].

Среди вертикальных (междустрочных) соотношений особенно заметно созвучие вторых колонов (они же вторые полустипишия) в средних стихах VI (2–3). В каждом из этих двух вторых полустипишия по две звонких согласных [в]. Этим звуком начинаются все три слова этих двух колонов: *воскресли вновь* — *и вдохновенье*. Последнее слово VI (2) *вновь* анаграмматически содержится в слове *вдохновенье* из VI (3), с тем же следованием звуков [в... нэ / Ов' ...] в обоих словах.

Отметим, наконец, дистантное сходство между стихами I (2) в первой строфе и VI (2): *Передо мной явилась ты — И для него воскресли вновь*. Они сходны по положению и структуре (оба — вторые в своей строфе; в обоих первое полустипишия заполнено предлогом с личным местоимением; в обоих второе полустипишия, за вычетом последнего слова, заполнено трехсложным глаголом-сказуемым *явилась — воскресли*).

Учитывая обильное и организованное присутствие ударного [О] в VI строфе, можно говорить о таком же особом уклоне данной строфы в сторону вокализма [О], как уклон в огласовку [и] в четвертой строфе, особенно в IV (2). Строфы IV и VI являются тематическими антиклимаксом и климаксом соответственно; поэтому неудивительна в функциональном плане и противоположность их фонетических (вокальных) предпочтений. Сложная, но, как всегда у Пушкина, безупречно выверенная конструкция вокруг ударного [О] придает всей шестой строфе сложную стройность: особенно оригинальна серия малых, но точно построенных метрико-фонетических параллелей внутри пары крайних (первый и четвертый) и пары средних (второй и третий) стихов⁷.

3. Рифменная структура

1. Вводные замечания. Пушкинское К*** состоит из шести строф, в которых обращает на себя внимание многократное повторение

одних и те же на первый взгляд рифм. В пушкинских стихотворениях, делящихся на строфы-катрены, повторение (в неизменности или с вариациями) рифм, их комбинаций и целых строф — отнюдь не редкость (например, в стихотворениях «Приметы», «Не пой, красавица, при мне...», «Зимний вечер» и многих других). Здесь, однако, оно проведено с такой тотальностью, что наводит на мысль о каком-то оригинальном замысле и вызывает к более пристальному рассмотрению рифменных микроструктур и их функций. В самом деле, ведь не бедность же рифм и не недостаток изобретательности вынудили Пушкина к подобному «однообразию» клаузул в знаменитом стихотворении?

Прежде всего бросается в глаза *тождество рифменных ударных гласных* во всех строфах — как в мужских строках (езде [Ы / И]), за исключением лишь многозначительной смены на [О] в последней строфе), так и в женских (езде [Е]). Женские рифмы, как более длинные, имеют, кроме ударного [Е], и два других звука — [н / н'], [й], — константно проходящих через все строфы.

Звуковой костяк рифмы, таким образом, везде один и тот же (свой в мужских и в женских рифмах). Но в заполнении его «переменными» звуками от строфы к строфе наблюдаются вариации, хоть и малозаметные с первого взгляда, но проведенные четко и уверенно. Можно заметить в этой смене оттенков рифмы какой-то параллелизм с этапами развития лирической темы. После этих микро-различий, этих малых сдвигов и на их фоне кажется неожиданностью — в сущности, небольшим взрывом — появление в шестой строфе, под самый занавес, совершенно новой мужской рифмы на [О]: *вновь, любовь*. (Об этом [О] в контексте вокализма всей строфы см. выше, «Шестая строфа».)

Прежде всего, определим понятие *рифма* для задач данной статьи. Будем считать рифмой в К*** повторяющуюся конечную часть стиха, начиная с ударного гласного (в женских и закрытых мужских стихах: *-Енье, — Ежной, — Овь*) или с опорного согласного (в открытых мужских стихах: *-тЫ, — вИ*). Верно, что очень многие пушкинские рифмы, в том числе и некоторые рифмы в К***, распространяются влево от этих звуков (о чем см. известную статью В. Я. Брюсова «Левизна Пушкина в рифмах»⁸), но мы ограничимся только что очерченным минимальным рифмующимся отрезком, так как, по нашему мнению, на нем оказываются наиболее четко определены и логично «расподоблены» специфические рифменные рисунки шести строф.

Рассмотрим сначала женские (нечетные), затем мужские (четные) рифмы. После этого постараемся выявить микро-«дизайны» рифмовки всех шести строф и, насколько возможно, закономерность в переходах от одной строфы (или пары строф) к другой.

2. Женские рифмы. Все женские (нечетные) рифмы стихотворения имеют общую фонетическую схему [*-Е... н / н'... й...*].

Обозначения. Заглавная буква — ударность. Косая черта — два альтернативных звука. Апостроф — мягкость. Три многоточия — три позиции для переменных звуков (согласного, гласного или нуля — но с тем, чтобы вся схема в итоге была двусложной и имела две гласных).

Схеме отвечают три женские рифмы, находимые в К***:

[-Ен'йе] — строфы первая, пятая, шестая.

[-Ен'йа] — строфа четвертая.

[-Ежнэй] — строфы вторая и третья.

3. Мужские рифмы. Мужские (четные) рифмы во всех строфах, кроме шестой, имеют общую фонетическую схему **[-сЫ]** или **[с'И]**. Мужская рифма шестой строфы строится иначе — **[-Оф']**.

Обозначения (в дополнение к предыдущим). Малая буква «с» (= «consonant» или «согласный») обозначает опорный согласный рифменного отрезка. (Звук [И] может обходиться без опорного согласного, если в другом члене рифменной пары позицию последнего занимает [в'], [й] или нуль. Так, возможны рифмы ладьи — струи [йИ-И], любви — мои [в'И-И], мои — змеи [И-И]).

Приведенным схемам соответствуют три мужские рифмы стихотворения:

[-тЫ] — строфы первая, вторая, третья, пятая.

[-И, — в'И] — строфа четвертая.

[-Оф'] — строфа шестая.

4. Вариация рифмовки по строфам. Как видно из их схем, рифмы содержат постоянные компоненты ([Е], [й], присутствующие во всех женских рифмах) и переменные (все остальные, допускающие вариацию). Носителем специфики рифменного отрезка считаются лишь переменные компоненты; иначе говоря, звуки [Е], [й] женских рифм при определении этой специфики не учитываются.

Для переменных компонентов рифм существуют два признака: мягкость / твердость согласных ([в'], [н'], [ф'] — [т], [н], [ж]), и передний / непередний ряд гласных ([и], [е] — [о], [ы], [а]).

По значению этих признаков рифмы шести строф различаются следующим образом:

I. [-Ен'йе] — **[-тЫ]**: в женской (нечетной) рифме — мягкий [н'], передний [е]; в мужской (четной) рифме — твердый [т], непередний [ы].

II–III. [-Ежнэй] — **[-тЫ]**: в женской рифме — твердые [ж] и [н], непередний [о]; в мужской рифме — твердый [т], непередний [ы].

IV. [-Ен'йа] — **[-И, — в'И]**: в женской рифме — мягкий [н'], непередний [а]; в мужской рифме — мягкий [в'], передний [и].

V. [-Ен'йе] — **[-тЫ]**: как в первой строфе.

VI. [-Ен'йе] — **[-Оф']**: в женской рифме — мягкий [н'], передний [е]. В мужской рифме: мягкий [ф'], непередний [О] (первая в стихотворении мужская рифма не на [Ы] или [И]), закрытый слог).

Как можно подытожить вариации, через которые проходит единая рифменная схема в строфах с первой по шестую? Есть ли в них какая-либо «тенденция»? Нам кажется, что есть.

В первой строфе можно заметить равномерное распределение по женской и мужской рифмам соответственно мягкости согласных / переднего ряда гласных и твердости согласных / непереднего ряда гласных.

В следующих трех строфах — маятникообразное отклонение сначала в одну (строфы II–III), затем в другую (строфа IV) сторону от равновесия первой. А именно:

Во второй и третьей строфах — преобладание и в женской, и в мужской рифме твердых и непередних звуков: [ж], [н], [т], [ы / о], [Ы].

В четвертой строфе — преобладание и в женской, и в мужской рифме мягких и передних звуков: [н'], [в'], [И], с одним исключением — непередним [а] в женской рифме.

(Различие между строфами II–III и IV было бы полным, если бы женской рифмой в IV было не [-Ен'йа], а [-Ен'йе], как в II–III. Но фонетический контраст между конечными -а и -е после йота и без того достаточно слаб.)

В пятой строфе — возвращение к равномерности первой.

В шестой строфе — мягкий и передний характер женских рифм [-Ен'йе], как в строфах первой и пятой, но совершенно новое озвучивание мужской рифмы (непереднее [О], мягкое [ф']). В резком нарушении установившегося звукового рисунка состоит главный выразительный прием этой финальной строфы.

5. К интерпретации. Трудно и рискованно было бы приписывать каждому из фонетических подтипов рифмовки определенное тематическое значение. Легко заметить, однако, что с сюжетной точки зрения — в рамках схемы «Увядание и обновление» — стихотворение поддается в общем тому же делению на строфы, что и в плане формальных способов рифмовки.

Строфа **первая** говорит о мимолетной первой встрече («тогда»).

Вторая и третья — о последующем периоде жизни («потом»), с постепенным ослаблением воспоминания и чувства.

Четвертая — о наступившем результативном состоянии («теперь»), когда «ты» кажется уже прочно вытесненным из сердца изгнанника-автора.

Интересен процесс постепенного *убывания* мотива «ты», *вытеснения* его из рифменной позиции в строфах I–IV. В первой строфе героиня эксплицитно названа местоимением «ты». Во второй и третьей строфах, при той же мужской рифме [-ТЬ] — это уже не местоимение 2-го лица, а равнозвучный с ним последний слог иных словоформ: *суеты, черты, мечты, черты*. (Есть, правда, безударные местоимения *твой, твои* в III строфе. Но мы говорим сейчас о судьбе [ТЬ] в ударной рифменной позиции, т. е. там, где оно проводится через все стихотворение минус строфа шестая.) В четвертой строфе от былого видения остается лишь конечный гласный [И] — другой вариант мужской рифмы нашего стихотворения, напоминающий о местоимении «ты» совсем уже сублиминально. Таким образом, личное местоимение «ты» в строфах II–IV звучит лишь анаграмматически и постепенно сходит на нет.

В **пятой** строфе, однако, происходит *возрождение* «ты» как местоимения, возвращающегося на свое прежнее «законное место» — с целым рядом усиливающих его лексико-просодических деталей (см. во втором разделе статьи разбор архитектоники V-й строфы).

В этой и **шестой** строфах новая встреча возвращает поэта к «чудному мгновенью» первой строфы и решительно отменяет апатию и душевную спячку четвертой. О тематической роли новой рифмы на [О], о ее организации говорилось достаточно.

Вся эта система явного и скрытого проведения «ты» — пример мастерского владения «поэзией грамматики». В частности, используются одновременно краткость (односложность) и ударность этого местоимения, позволяющие соответственно закрывать «ты» в другие слова и одновременно сохранять для него заметную (конечную) позицию в строфе.

Таково предположительное соотношение этапов романа с последовательностью рифменных конфигураций. Настаивать на более конкретных связях нет надобности, ибо ассоциации подобного рода неизбежно являются делом воображения каждого читателя.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Russian Literature and the West. A Tribute for David M. Bethea / Eds. A. Dolinin, L. Fleishman, L. Livak. Part I. Stanford, 2008. P. 177–210 (= Stanford Slavic Studies. Vol. 35).

¹ Поэтические цитаты, если их источник не указан специально, приводятся по изданиям: Пушкин 1937–1959; Баратынский 1936; Батюшков 1977; Бестужев-Марлинский 1961; Веневитинов 1960; Вяземский 1958; Жуковский 1999; Кюхельбекер 1967; Поэты 1972.

² В качестве представительных для этого направления работ Р. О. Якобсона назовем исследования, вошедшие в его книгу «Questions de poétique» (Якобсон 1973), в особенности: «Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie» (Р. 219–233); «Structures linguistiques subliminales de la poésie» (Р. 280–292); «Lettre à Haroldo de Campos sur la texture poétique de Martin Codax» (Р. 293–298); «L'art verbal dans "Th'expense of spirit" de Shakespeare» (Р. 356–377), а также ряд анализов в книге «Работы по поэтике» (Якобсон 1987), особенно: «Грамматический параллелизм и его русские аспекты» (С. 99–132); «Скорбь побиваемых у дров» (С. 140–144); «О Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» (С. 198–205); «Фактура одного четверостишия Пушкина» (С. 210–212); «R. C. (заметки к альбому Онегина)» (С. 225–230); «Стихотворные прорицания Александра Блока» (С. 254–271).

³ См. Жолковский и Щеглов 1987. Типология подобных сочетаний — существительное плюс существительное в родительном падеже плюс прилагательное, согласованное с одним из этих существительных — намечена в работе О. М. Брикса «Ритм и синтаксис» (Брик 1927: 34–37).

⁴ Например,

(а) вертикальное созвучие [...ОМн... мНО...] в первых полустихиях: *Я ПОМ-Ню... Передо МНОЙ...*;

(б) вертикальное созвучие [ВЕ... ВИ] во вторых полустихиях: *мгнОВЕнье... яВИлась*;

(в) горизонтальное созвучие [мн... н... мгн] в первом стихе: *я поМНю... чудНое МГНовенье*.

⁵ Брюсов допускает, что «вот» в К*** *может* читаться и без ударения (см. Брюсов 1929: 144).

⁶ Этим иллюстрируется «забота Пушкина о том, чтобы под рифму попадали те слова, на которые почему-либо надо обратить внимание читателя, на которых лежит смысловое ударение» (Брюсов 1929: 158–159).

⁷ Отметим также горизонтальные последовательности иктов в четырех стихах VI строфы: (1) [Е-О-Е]; (2) [О-Е-0]; (3) [0-Е]; (4) [И-О-О], с рисунком поочередного усиления то [Е], то [О]. При этом к концу последней строки наблюдаем что-то вроде приема «отказное движение»: вслед за передним [И] появляется *двойное* и тем самым как бы «окончательно подтверждаемое» непереднее [О].

⁸ См. Брюсов 1929: 246–263. Ввиду пушкинской «левизны в рифмах» фактически рифмы в нашем стихотворении длиннее, захватывая также ряд звуков *влево* от левой границы минимальной рифмы, как она определена выше. Обозначая дефисом эту границу, а полужирным шрифтом с подчеркиванием — созвучия слева от нее, покажем рифменные клаузулы К*** во всей их полноте:

I. мгнов-еньё — вид-еньё [звонк. согласные] // явила~~сь~~-ты — красо-ты

II. безнад-ежной — голос н-ежный // суе-ты — чер-ты

III. мят-ежный — н-ежный [«левые» созвучия отсутствуют] // меч-ты — чер-ты

IV. заточ-енья — вдохнов-енья // дни мо-и — без люб-ви [губные согласные];

V. пробужд-еньё — вид-еньё // явила~~сь~~-ты — красо-ты

VI. упд-еньё — вдохнов-еньё // воскресли вн-овь — слезы илюб-овь.

СЮЖЕТНОЕ ИСКУССТВО ПУШКИНА В ПРОЗЕ

Одним из фундаментальных аспектов повествовательной прозы является ее сюжетное измерение. Сюжет — та сфера литературной техники, которая связана преимущественно с действиями и событиями, а если воспользоваться более точной и теоретически абстрактной формулировкой Б. В. Томашевского, то с «переходами от одной ситуации к другой». Повествования широко различаются по признаку, который можно было бы назвать «плотностью» сюжетной организации; степень выраженности этого признака неодинакова в разных жанрах и варьируется от нулевой (типичной для аморфных жанров, как очерк, зарисовка, дневник и т. п.) до значительной (достигаемой, например, в некоторых остросюжетных новеллах). Под «плотностью» мы подразумеваем активное и творческое применение автором разнообразной техники выразительности при построении действия и мизансцены. Сюда относятся такие «умения», как связывание и согласовывание событий; расщепление действия на ряд линий и их координация; постепенное развитие, подготовка и интенсификация нужных состояний; обеспечение внезапности и поразительности в моменты критических переходов и «смен декораций»; экономия средств, компактность; эффективное выделение важных моментов; наконец, камуфлирование всей этой техники, придание ей естественного вида. Заметим, что степень *плотности* литературного сюжета и *драматизм* образующих его событий — две в принципе различные характеристики, хотя они и тяготеют к сближению в том смысле, что плотные сюжетные структуры чаще всего оказываются и драматичными (но, по-видимому, не наоборот: например, многие романы А. Дюма-отца, изобилующие увлекательными авантурными событиями, являются в то же время довольно рыхлыми в сюжетном отношении).

Среди параметров плотной сюжетной ткани особенно важными представляются два:

(1) Степень парадоксальности и неожиданности, с которой фабульные ситуации переходят одна в другую; степень взаимной контрастности и дистанцированности элементов и положений, входящих в одну и ту же предметно-событийную систему. Примером классической разработки контрастов может служить сцена суда в «Венецианском купце», где ловушка для героя обращается в ловушку для его преследователя, причем на обоих этапах умело демонстрируется прочность, необратимость создавшегося положения.

(2) Степень связности, согласованности различных событий, движений, действий, положений. Для произведений с плотным сюжетом типично стремление увязывать факты различного значения и ранга в единый событийный агрегат, оставляя по возможности меньше «свободных концов», не участвующих в механизме перехода от одной ситуации к другой. Различные, потенциально взаимонезависимые события в таких произведениях так или иначе каузируют, поддерживают, мотивируют, продвигают, облегчают друг друга. Часто они вступают и в более тесную связь, склеиваясь в единое нераздельное событие. Результатом этих сцеплений и согласований может быть, среди других возможных эффектов, значительная экономия, органичность и конденсированность художественного построения.

В качестве примера напомним хотя бы «Смерть Ивана Ильича». Герой Толстого, как известно, получает травму, из которой затем развивается смертельная болезнь, заставляющая его пересмотреть свою жизнь и отвергнуть ложные ценности. Для сравнительно плотной сюжетики Толстого характерно, что травму эту Иван Ильич получает во время работы по благоустройству своей новой квартиры, воплощающей эти ложные ценности. Будучи вершиной в карьере героя (получение должности в столице), вселение в новую квартиру представляет собой максимальный контраст к финальному положению дел¹. С другой стороны, прежняя жизнь и обнаруживающая ее тщету болезнь не просто даны как два последовательных этапа в эволюции героя (чего можно было бы ожидать, скажем, от Тургенева, возмись он за разработку той же фабулы; у него герой вполне мог бы ушибиться где-то на улице или просто заболеть без видимой причины), но связаны каузальностью, хотя бы и достаточно поверхностной. Отметим, что, помимо архитектурного единства, результатом этого сцепления оказывается и некоторое символическое созвучие с основной философией повести, пусть достаточно скромное и очевидное («ненадежность материальных и престижных устремлений»).

Значение сюжетного аспекта литературного произведения нельзя недооценивать. Он призван удовлетворять глубинную потребность читателя в потрясении и чуде и потому обладает мощными катартическими потенциалами. Сюжетные механизмы не менее способны усилить эмоции и придавать ударную форму проходимой через них теме или идее, чем механизмы стиховые. При достаточно обобщенном подходе между сюжетом и стихом не могут не обнаружиться значительные параллели, вытекающие из их функционального сходства. Главной функцией, общей для стиха и сюжета, является выделение и акцентировка — в первом случае слов, во втором — событий. Помимо этого, как мы уже видели, слаженность событийных ходов может сама по себе нести смысловые

коннотации: например, она может в определенных условиях вызывать представление о судьбе, о некоем высшем разуме и промысле, управляющем людскими делами, о закономерном и телеологичном устройстве мира и т. п.

Нетрудно понять, что мастера слова различаются по степени своего интереса к этой стороне повествовательной структуры и по уровню своего владения соответствующей техникой. У авторов с плотной сюжетной тканью, как, например, Пушкин, Толстой или Чехов, указанные выше черты организации проявляются не только в масштабе произведения в целом, но и на малых его отрезках, в микроструктуре. При этом даже скромные решения, направленные на повышение связности, заострение контрастов, выделение и т. п. в рамках малого эпизода или узла, нередко отличаются оригинальностью и техническим изяществом, оказываются «мини-шедеврами» сюжетности. Для таких авторов характерно частое обращение к арсеналу испытанных выразительных конструкций, литературных мотивов и архетипов. Это довольно естественно, поскольку эти готовые единицы, с одной стороны, представляют собой сгустки и резервуары сюжетных эффектов, а с другой — предъявляют высокие требования к мастерству писателя, когда встает задача реализации их возможностей и одновременно сокрытия их условной, литературной природы. Для плотно организованной сюжетности характерно также использование в качестве двигателей действия и компонентов выразительной мизансцены всякого рода физических объектов и культурных реалий, разнообразно обыгрывающее их тематико-символические и операционные возможности. Напротив, авторы с более рыхлой и слабой сюжетностью часто ограничиваются организацией лишь общих контуров событийной структуры и при этом не выходят за пределы наиболее простых и общепринятых приемов; реже прибегают к репертуару готовых конструкций и мотивов, как бы не полагаясь на свое умение довести их до отточенного и одновременно жизнеподобного вида; и, наконец, реже пользуются вещами и реалиями в событийно-ситуативных построениях, охотнее применяя их в качестве элементов описаний и характеристик.

Одним из признаков высокоразвитой, «плотной» сюжетности следует считать умение строить полноценные художественные произведения на сюжете *par excellence*, создавая тексты, где событийная структура либо составляет «все» (например, детские рассказы Толстого, все действие которых, по словам Эйхенбаума, «построено на элементарной борьбе за жизнь» — Эйхенбаум 1974: 73, 159), либо играет роль доминанты, т. е. того измерения, которое подчиняет себе другие аспекты художественного мира и служит формой их реализации (например, проза Пушкина, где, по словам А. Лежнева, «диалектика действия раскрывает характер» и «среда не описывается,

а изображается в действии» — Лежнев 1966: 183, 194). Virtuозное владение сюжетной техникой, творческое использование ее потенциалов позволяет таким писателям, в случае надобности, возложить на эту технику выражение многих тонкостей философского и психологического плана².

Исследование сюжетной макро- и микроструктуры — весьма благодарная задача, при условии, что мы располагаем специальным техническим языком, позволяющим точно локализовать и описывать художественные достижения авторов в этой сфере. Для тех иллюстраций сюжетного мастерства Пушкина, которые мы собираемся привести, достаточно иметь представление о конструкции ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА, сводимой к элементарным приемам выразительности КОНТРАСТ (с зависимым от него ОТКАЗНЫМ ДВИЖЕНИЕМ) и СОВМЕЩЕНИЕ (Жолковский и Щеглов 1987, гл. 5). ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ состоит в том, что действие, развивающееся вначале в одном направлении, — скажем, в сторону некоторого исхода *A*, — подходит более или менее близко к этой ожидаемой развязке, после чего неожиданно меняет свое направление и приходит к противоположному результату (*Анти-А*). Непременным свойством данной конструкции (отличающим его от простого ОТКАЗНОГО ДВИЖЕНИЯ) является амбивалентность первоначального развития событий, иначе говоря, СОВМЕЩЕНИЕ в нем противоречивых факторов. Это первоначальное развитие должно либо заключать в себе некий скрытый механизм, который в нужный момент «срабатывает» и приводит к неожиданному повороту («каузальная», или событийная разновидность конструкции), либо быть направленным к исходу *A* лишь по видимости, на самом же деле иметь противоположное направление, до времени скрытое от наблюдателя; в этом случае момент обнаружения ошибки и оказывается поворотным моментом («ментальная» разновидность)³. Поразительность повышается в том случае, когда первоначальное движение достигает точки *A*, проходит ее или закрепляется в ней и кажется необратимым, а затем — в силу тех или иных обстоятельств, каждый раз особо изобретаемых автором, находимых им среди свойств объектов, вовлеченных в действие, — все же устремляется в противоположную сторону и приходит к результату *Анти-А*. Эту доведенную до крайности форму ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА можно назвать «Мнимой окончательностью» или «Обращением необратимого» с двумя разновидностями: «Утрата достигнутого» и «Обретение утраченного»⁴.

Этого минимального аппарата будет достаточно для того, чтобы оценить сюжетную изобретательность трех эпизодов из прозы Пушкина. Для мира Пушкина характерны ситуации высокого драматизма: герои его ведут себя решительно и динамично, реализуют себя до предела, достигают вершин и оказываются на краю пропастей. В то же

время, как не раз отмечала критика, пушкинские персонажи — обыкновенные люди со свойственными человеку противоречиями и слабостями, а не исключительные романтические натуры⁵. Это соединение естественности характеров с остротой положений, с резкими выражениями судьбы осуществляется не в последнюю очередь с помощью высокопарной и «плотной» (в нашем смысле) сюжетной техники.

1. «Капитанская дочка», гл. 7: «Батюшка наш тебя милует»

Весьма богата драматическими эффектами сцена расправы Пугачева над офицерами Белогорской крепости, во время которой и герой-рассказчик, Петр Гринев, ранее встречавший Пугачева в качестве «вожатого», едва избегает казни.

Пугачев сидел в креслах на крыльце комендантского дома. На нем был красный казацкий кафтан, обшитый галунами. Высокая соболья шапка с золотыми кистями была надвинута на его сверкающие глаза. Лицо его показалось мне знакомо. Казацкие старшины окружали его. <...> «Который комендант?» — спросил самозванец. Наш урядник выступил из толпы и указал на Ивана Кузмича. Пугачев грозно взглянул на старика и сказал ему: «Как ты смел противиться мне, своему государю?» Комендант, изнемогая от раны, собрал последние силы и отвечал твердым голосом: «Ты мне не государь, ты вор и самозванец, слышь ты!» Пугачев мрачно нахмурился и махнул белым платком. <...> и через минуту увидел я бедного Ивана Кузмича, вздернутого на воздух. Тогда привели к Пугачеву Ивана Игнатъича. «Присягай», — сказал ему Пугачев, — «государю Петру Феодоровичу!» — Ты нам не государь, — ответил Иван Игнатъич, повторяя слова своего капитана. — Ты, дядюшка, вор и самозванец! Пугачев махнул опять платком, и добрый поручик повис подле своего старого начальника.

Очередь была за мною. Я глядел смело на Пугачева, готовясь повторить ответ великодушных моих товарищей. Тогда, к неопisanному моему изумлению, увидел я среди мятежных старшин Швабина, обстриженного в кружок и в казацком кафтане. Он подошел к Пугачеву и сказал ему на ухо несколько слов. «Вешать его!» — сказал Пугачев, не взглянув уже на меня. Мне накинули на шею петлю. Я стал читать про себя молитву <...>. Меня притащили под виселицу. «Не бось, не бось», — повторяли мне губители, может быть, и вправду желая меня ободрить. Вдруг услышал я крик: «Постойте, окаянные! погодите!..» Палачи остановились. Гляжу: Савельич лежит в ногах у Пугачева. «Отец

родной!» — говорит бедный дядька. — «Что тебе в смерти барского дитяти? Отпусти его; за него тебе выкуп дадут; а для примера и страха ради, вели повесить хоть меня старика!» Пугачев дал знак, и меня тотчас развязали и оставили. «Батюшка наш тебя милует», — говорили мне (Пушкин 1937–1959: VIII, 324–325⁶).

1. Фабула седьмой главы «Капитанской дочки»: пугачевский террор; почти-гибель и спасение Гринева; начало сближения Гринева с Пугачевым. Особенностью «Капитанской дочки» является стремительность, сжатость и концентрированность действия. Кн. В. Ф. Одоевский писал Пушкину в декабре 1836 г.:

Пугачев слишком скоро после того, как о нем в первый раз говорится, нападает на крепость, увеличение слухов не довольно растянуто — читатель не имеет времени побояться за жителей Белогорской крепости, как она уже и взята⁷.

То, что показалось недостатком Одоевскому, представляет собой особое уплотненное письмо, которое синхронизирует и совмещает в рамках одной главы или даже одной сцены целый ряд важных тематических и сюжетных элементов, типичных для романа вальтер-скоттовского типа, чьи внешние параметры в значительной мере соблюдены Пушкиным в «Капитанской дочке»⁸. В романах Вальтера Скотта («Уэверли», «Роб Рой» и др.) обыкновенный молодой человек, вступающий в жизнь и занятый своей карьерой и личными делами, оказывается свидетелем и участником исторических событий, волей судьбы переходя из лагеря в лагерь и общаясь с лицами, известными из учебников истории: монархами, полководцами, претендентами на престол, вождями мятежников. В интересующей нас сцене «Капитанской дочки» совмещены по меньшей мере три сюжетных момента, обязательных для романов с подобной фабулой:

(а) высшая точка событий как таковых — в данном случае пугачевского террора, «бессмысленного и беспощадного русского бунта», разорения крепостей и расправы с дворянами, — составляющих, по крайней мере в пушкинской версии (см. «Историю Пугачева»), основное содержание этого драматического эпизода русской истории; это единственное место в повести, где указанные события представлены с такой наглядностью и полнотой, в дальнейшем они лишь упоминаются суммарно;

(б) «боевое крещение» молодого героя, который на себе испытывает участь офицера и дворянина, подвергшегося пугачевскому террору, и спасается от смерти лишь в последний момент;

(в) вступление молодого героя в личные отношения с историческим лицом (Пугачевым), с которым ему предстоит взаимодействовать.

В более пространным и свободном эпическом повествовании, например, у самого В. Скотта или его русских последователей вроде М. Н. Загоскина, подобная концентрация эффектов не нужна и встречается редко:

Так, в «Квентине Дорварде» аналогичная встреча героя с королем Франции, в котором он узнает своего недавнего компаньона по путешествию, происходит близко к началу романа и отделена значительным интервалом как от основных исторических событий, так и от драматических моментов в сюжетной линии самого героя; в «Талисмане» сходный момент снятия масок и раскрытия инкогнито также отделен от кульминационных точек романа, будучи расположен в конце, после разрешения большинства главных линий интриги.

2. «Знакомый на троне». Указанные выше сюжетные элементы (террор; грозящая герою гибель и его спасение; вступление героя в сферу Пугачева) оформлены с помощью известного литературного мотива, которому мы дадим условное название «Знакомый на троне».

Герой знакомится в «неофициальной» обстановке (на прогулке, на большой дороге, в лесу, на постоялом дворе и т. п.) с неизвестным человеком и общается с ним «на равных», иногда довольно фамильярно, иногда интимно, иногда покровительственно, оказывая незнакомцу некоторую помощь, иногда принимая услуги от него. Позже герой с удивлением обнаруживает, что его знакомый занимает «официальное» положение, исключая возможность фамильярного общения и требующее этикетного поведения — например, является носителем авторитета и власти, в наиболее характерном и известном случае — царственной особой.

Данный мотив встречается в двух вариантах, различающихся тем, что служит «исходным» и что «новым» в сцене узнавания, кульминационной для всех подобных сюжетов. Если условно назвать «монархом» того персонажа, которого герой наблюдает сначала в частной, а потом в официальной ипостаси (фактически речь отнюдь не всегда идет о коронованной особе; та же ситуация может разыгрываться в достаточно обычной современной обстановке, см. примеры ниже), то в одном варианте кульминационная сцена состоит в том, что герой «обнаруживает в своем знакомом монарха», а в другом — в том, что он «обнаруживает в монархе своего знакомого».

Примеры первого типа — эпизод в «Парижских тайнах» Эжена Сю, когда Шуринёр, до сих пор знавший герцога Родольфа как простолюдина, вдруг замечает, что другие почтительно называют его «монсеньор» (часть 1,

гл. 20), или сказка Л. Толстого «Петр Первый и мужик», где крестьянин помогает встречному выбраться из леса и, выйдя на людное место, замечает, что все снимают перед его спутником шапки.

Второй вариант несколько сложнее по конструкции. Примеры его мы находим в романе Вальтера Скотта «Квентин Дорвард», где заглавный герой пользуется услугами проводника, называющего себя «мэтр Пьер», а вечером того же дня, прибыв ко французскому двору, узнает мэтра Пьера в короле Людовике XI, выходящем к придворным (гл. 8) или в «Капитанской дочке» (Марья Ивановна и Екатерина II).

Легко видеть, что в первом случае эффект узнавания не требует обязательной раздельности сцен знакомства и узнавания, не требует расставания двух персонажей и их повторной встречи: например, в сказке Толстого мужик с момента знакомства до момента узнавания находится рядом с царем. Напротив, во втором случае предполагаются минимум два отдельных явления «монарха» перед героем — в первый раз в виде обыкновенного человека, во второй раз в качестве всем известного официального лица. Из этого вытекают и другие отличия второго варианта от первого, делающие его потенциально более выразительным и, как легко предвидеть, более популярным. Раздельность двух явлений знакомого позволяет придать им большую контрастность, в частности, оформить второе явление со всей помпой и торжественностью, подобающей высокопоставленному лицу, снабдить его всеми возможными знаками официального положения, противопоставленного частному статусу героя. Если «монарх» — действительно царственная особа, то он в типичном случае буквально восседает на троне.

Усиление эффекта, свойственное второму варианту, выражается также в *ретардации самого момента узнавания*. Последний распадается на две фазы, контрастные по признаку «официальное, публичное vs частное, интимное»: герой сначала разделяет с толпой массовую эмоцию почтительного любопытства, благоговения или страха перед «монархом» и лишь затем опознает в нем человека, встреченного в сугубо мирской обстановке. Подобная задержка узнавания чаще всего обеспечивается тем, что «монарх» неполностью виден герою: отдален, заслонен, повернут спиной, смотрит в другую сторону, занят разговором с кем-либо и т. п. Мотивировка подобного положения «монарха» по отношению к герою легко подыскивается в обстоятельствах придворной церемонии, когда он отделен от героя толпой, стражей, придворными, претендующими на его внимание, и проч. Задержка может реализоваться и другими способами: например, тем, что герой, хотя и узнает в высокопоставленном лице знакомые черты, не может сразу сообразить, в чем дело, или не верит своим глазам. Последнее психологически мотивируется уже

упомянутым выше разительным контрастом между обстоятельствами первого и второго явлений знакомого — контрастом, который, таким образом, способен «по совместительству» служить и ретардации узнавания.

В обоих вариантах момент узнавания может дополняться тем или иным *актом милости* (реже — *немилости*) «монарха» по отношению к герою. Акт милости призван наглядно выражать «царственность» данного персонажа, т. е. его поразительную способность управлять материальными ресурсами, людьми и событиями. Следует подчеркнуть, что акт милости/немилости в принципе есть отдельный мотив, независимый от «Знакомого на троне» и часто сопутствующий образу царя в самых различных ситуациях. При этом он всегда выражает ту же идею, что и в данном случае — т. е. идею могущества и исключительного, полубожественного статуса. Ради краткости мы в настоящей статье не выделяем акта милости в качестве самостоятельной единицы, а рассматриваем его в составе мотива «Знакомый на троне», однако следует помнить о нестрогости подобного описания.

Типичные акты милости: щедрый подарок, мгновенное изменение социального положения и всей судьбы героя, исполнение казавшихся неисполнимыми желаний, предоставление немислимых в обычных условиях свобод и льгот, спасение от неотвратимой обычными способами беды. Последний случай может проявляться, помимо прочего, в том, что «монарх» останавливает расправу своих подчиненных (обычно — стихийных, неуправляемых, наводящих на всех страх) над героем. Этот мотив, сочетающий спасение с демонстрацией власти над дикими и неукротимыми силами, мы встречаем в «Кандиде» Вольтера, где болгарский царь, проезжая мимо, велит прекратить экзекуцию над заглавным героем (ситуация «знакомства» здесь отсутствует); в «Докторе Живаго», где Стрельников-Антипов освобождает доктора, которого чуть не расстреляли его солдаты (здесь «знакомство» есть, хотя полного взаимного узнавания и не происходит); в фильме Ч. Чаплина «Великий диктатор» ([«The Great Dictator», 1940), где штурмовики собираются вешать еврея-парикмахера и уже затягивают петлю на его шею, когда проезжающий в машине командир Шульц приказывает отпустить еврея (есть момент «знакомства», а также «услуги за услугу» — см. ниже); в рассматриваемом эпизоде «Капитанской дочки» (есть «знакомство» и «услуга за услугу»).

Когда акт милости фигурирует в составе сюжета со «знакомым на троне», он убедительно резюмирует оба контрастных признака, релевантных для этого мотива: как близость двух протагонистов (признание «монархом» личного знакомства с героем), так и дистанцию между ними (демонстрация «монархом» своего неизмеримо более высокого иерархического положения).

Узнанию и акту милости может предшествовать, в качестве контрастной (отказной) ситуации, *угроза немилости* — наказания, казни и т. п. — герою со стороны того же «монарха». Она может быть воображаемой (см. некоторые примеры ниже) или реальной. В последнем случае естественно ее совпадение (СОВМЕЩЕНИЕ) с той бедой, из которой акт милости «монарха» затем выручает героя. Именно так обстоит дело в нашем эпизоде с Пугачевым и Гриневым. В сюжетах, где встреча героя со знакомым, сидящим на троне, начинается с подобной (реальной или мнимой) возможности, катартическое действие счастливой развязки оказывается более полным, поскольку расширяется диапазон власти «монарха» над судьбой подданного (милость/немилость, жизнь/смерть) усиливая «религиозное» чувство растворения маленького человека в воле полубога.

Приведем в заключение еще несколько примеров мотива «Знакомый на троне», где в роли «монарха» выступают как собственно цари, так и обыкновенные люди.

В античном романе об Аполлонии Тирском (II в.) рыбак отдал потерпевшему кораблекрушение царю половину своего плаща, не зная, что это царь; впоследствии царь заметил во время прогулки этого рыбака и «приказал своим слугам привести старика во дворец. Рыбак, когда его привели во дворец, решил, что ему грозит смерть. Но когда он вошел в покой, где Аполлоний Тирский восседал на троне вместе с супругой, царь велел ему приблизиться и сказал старику: — Добрейший старик, я Аполлоний Тирский, которому ты некогда отдал половину своего плаща. — И дал ему десять сестерциев золота» (Поздняя греческая проза 1960: 370).

Плащ, разрубаемый пополам и отдаваемый нищему, фигурирует также в житии св. Мартина: нищий оказывается Христом, который на следующую ночь является Мартину в окружении ангелов (см. Золотая легенда 1967: 336).

В конце «Принца и нищего» М. Твена Майлз Хендон приведен по королевскому приказу во дворец и видит юного короля на троне в окружении царедворцев, беседующего, «склонив и отвернув голову, с какой-то райской птицей в человеческом облике — скорей всего, герцогом». Как и рыбак в греческом романе, Хендон вначале полагает, что ему грозит казнь. В это время «король поднял голову и Хендон смог хорошо рассмотреть его лицо. От того, что он увидел, у него перехватило дыхание <...> “Как? Повелитель Королевства Грез и Теней на троне?” Некоторое время он не хочет верить своим глазам. Желая выяснить, действительно ли на троне сидит мальчик, с которым он претерпел много невзгод и приключений на дорогах Англии, Хендон садится перед тронном на стул. Стража хочет схватить его, но король восклицает: «Не троньте его, это его право!» — и объясняет собравшимся, каким образом Хендон заслужил право сидеть в королевском присутствии (гл. 33, курсив наш).

В сказке А. И. Куприна «Четверо нищих» король Генрих IV сходитя в лесу с компанией бродяг, называет себя королевским ловчим Анри; затем бродяги являются ко дворцу и просят вызвать своего приятеля; как и в предыдущем примере, стража хочет задержать дерзких нищих, но король, выслушавшись в окно, кричит: «Не трогайте этих людей и ведите их скорее ко мне. Это мои друзья».

Довольно известная ситуация, часто встречаемая в современной литературе и кино, является, по-видимому, разновидностью мотива «Знакомый на троне».

Герой встречает женщину, с которой когда-то был знаком — возлюбленную, случайную подругу и проч. — в качестве недоступной дамы, супруги важного человека, хозяйки салона высокого класса и т. п. Примеры — последняя глава «Евгения Онегина»; пьеса М. А. Булгакова «Бег» (действ. 4, сон 7-й: Люська в роли подруги коммерсанта Корзухина); фильм Ф. Трюффо «Соседка» ([«La femme d'à côté»], 1981; герой встречает женщину, с которой когда-то имел роман; она замужем за солидным бизнесменом; моменту узнания предшествуют кадры, где героиня повернута к герою спиной, как это типично для «Знакомого на троне»); фильм Л. Дж. Карлино «Класс» ([«Class»], 1983; школьник заводит легкомысленную связь с незнакомой женщиной, встречается с ней в барах, отелях и лифтах, затем, приехав на каникулы вместе с богатым одноклассником в его дом, узнает свою любовницу в матери товарища; в первый момент дама обнимает сына и повернута к герою спиной).

3. «Услуга за услугу». Сюжет, в котором кто-то, благодарный герою за оказанную некогда услугу или помощь, приходит к нему на выручку в трудную минуту, достаточно известен и распространен и в пространном комментировании не нуждается. Он встречается в фольклоре в виде мотива «благодарных животных», которые, будучи спасены или облагодетельствованы героем, затем вызволяют его из беды (Пропп 1946: 138–140). Специфическая черта ответной услуги состоит в том, что она часто предоставляется в той среде, где «благодарное животное» находится в своей стихии и потому располагает определенными возможностями или влияниями (например, рыба перевозит героя на спине через реку, обезьяна мобилизует членов своего племени и проч.). Иначе говоря, первоначальная услуга и ответная услуга локализуются в разных сферах действительности, из которых вторая — чужая для героя и своя для его помощника. В этом есть известный параллелизм с мотивом «Знакомый на троне», где разделение на две сферы, «неофициальную» и «официальную», также играет важную роль. Неудивительно, что «Знакомый на троне» и «Услуга за услугу» часто совмещаются и образуют устойчивое

сочетание, почти неизбежно воспринимаемое как единый стереотип, хотя в принципе эти два мотива раздельны и взаимонезависимы. Техника данного совмещения включает совпадение ответной услуги с актом милости, который является типовой принадлежностью первого из двух названных мотивов. Именно это имеет место в нашем эпизоде из «Капитанской дочки»⁹.

Конкретная форма первоначальной услуги, примененная в «Капитанской дочке», имеет архетипический оттенок благодаря сходству с плащом, половину которого герой отдает нищему в наиболее древних версиях этого мотива. Не следует ли видеть в треске заячьего тулупа («Мужичок <...> кое-как умудрился и надел его, распоров по швам. Савельич чуть не завыл, услышав, как нитки затрещали» — VIII, 292) реликт разрываемого пополам плаща? Впрочем, исследование генетического аспекта рассматриваемых в этой статье литературных ситуаций не входит в наши задачи, имеющие сугубо синхронический и типологический уклон. В этом плане можно заметить, что плащ, тулуп и его треск имеют и более современные коннотации, предвещая разбойничью ипостась вожатого: ведь грабитель традиционно раздевает жертву и по-варварски натягивает на себя чужую одежду и обувь. Ср. в конце седьмой главы упоминание о казаке, нарядившемся в душегрейку Василисы Егоровны, а также те сцены из «Белой гвардии» Булгакова, где грабители натягивают на себя отнятые у обывателей сапоги: «с трудом налезли ботинки, шнурок на левом с треском лопнул» и т. п. (часть 2, гл. 15; ср. также в рассказе М. М. Зощенко «Любовь», где «[грабитель] натянул на себя Васину шубу»).

4. Конкретизация и совмещение мотивов, перечисленных в пп. 1–3.

4.1. «Почти-гибель и спасение» героя, в обстановке бунта и расправы над дворянами-офицерами, совершенно естественно выражается в том, что его хватают и едва не казнят вместе с начальниками и товарищами по гарнизону. Конструкция ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА, которая почти неизбежно используется при разработке подобной ситуации, предусматривает постепенно нарастающий характер первоначального развития событий, каковым в данном случае является опасность смерти, угрожающая герою. И действительно, в сцене расправы Пугачева с офицерами Белогорской крепости мы констатируем некоторое *screscendo*, реализуемое с помощью «очереди», в которой герою приходится ожидать конфронтации с грозным вождем бунтовщиков. «Очередь», по-видимому, является готовым сюжетным мотивом, или, точнее, одним из готовых сюжетно-ситуативных устройств, с помощью которых может достигаться ступенчатое — с нарастанием *suspense* — приближение некоторого события или момента¹⁰. Таким образом, эта

очередь, этот «конвейер смерти» в эпизоде пугачевщины не есть что-то само собой разумеющееся, а представляет собой определенный художественный выбор. Остается посмотреть, каким образом этот выбранный Пушкиным объект далее детализируется и реализует свои выразительные возможности.

Нарастание осуществляется в виде классических «трех ударов»; и хотя капитан Миронов и его помощник Иван Игнатъич кончают свою жизнь одинаково, в подходе к ним Пугачева наблюдается некоторая дифференциация: от первого он грозно требует ответа, второму же велит присягать себе на верность, т. е. предлагает жизнь; подобное варьирование, естественно, должно повышать читательский интерес к тому, что может быть сказано или предложено третьему пленнику, Гриневу. Сам Гринев склонен подчеркивать в происхождении повторяемость и готовится к фатальному исходу (следует учесть, что он еще не догадывается о своем знакомстве с Пугачевым, да и читатель, по крайней мере формально, еще не осведомлен об этом): «Я глядел смело на Пугачева, готовясь повторить ответ великодушных моих товарищей» (VIII, 325). Дело, однако, принимает еще худший оборот, чем думал Гринев: Пугачев велит его повесить, не взглянув на него и не оставив ему хотя бы формального шанса на жизнь, как это имело место с Иваном Игнатъичем. Заметим, что здесь налицо довольно известная последовательность: «плохое положение дел (обращение Пугачева с капитаном) — некоторое улучшение (обращение с Иваном Игнатъичем) — резкое ухудшение (обращение с Гриневым)», в которой второе звено представляет собой ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ по отношению к третьему¹¹. Столь крутая перемена в обращении с пленными имеет двойную психологическую мотивировку: она вызвана, во-первых, раздражением Пугачева по поводу двух предыдущих ответов и, во-вторых, наговорами врага героя, изменника Швабрина. Переход от индивидуального подхода к пленным офицерам, с элементами диалога и суда, к скорой, суммарной и безличной расправе, по-видимому, тоже может рассматриваться как некий стереотип¹².

В соответствии с принципами ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА, отказ Пугачева взглянуть на Гринева и выслушать его, будучи очевидным ухудшением, в то же время несет в себе и элемент спасения. Установившаяся инерция обращения с офицерами нарушается в неблагоприятном для героя смысле (его вешают без разговоров) и в благоприятном (его не вешают). Гринев лишен возможности разъярить Пугачева дерзкими речами: тем самым нейтрализуется потенциально роковой для него фактор, и открывается путь для архетипических механизмов спасения, к которым мы теперь перейдем.

4.2. «Знакомый на троне»/«Услуга за услугу» — комбинированный мотив, который, как уже ранее говорилось, совмещен в данной

главе «Капитанской дочки» с «почти-гибелью и спасением» в линии главного героя, Петра Гринева. Конструкция ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА принимает здесь свой окончательный вид только при этом СОВМЕЩЕНИИ, беря необходимые для нее структурные элементы из обоих совмещаемых мотивных рядов. Во взаимной подгонке последних играют роль такие типовые моменты «Знакомого на троне», как:

- (1) «Угроза немилости», в функции которой выступает грозящая Гриневу казнь;
- (2) «Узнание» и «Милость», через которые конкретизируется спасение;
- (3) «Задержка узнавания» (в частности, ситуация, когда «монарх» разговаривает с другим лицом и *отвернут от героя*), выступающая как причина суммарного и безличного обращения Пугачева с Гриневым и вытекающего отсюда резкого *ухудшения* в его судьбе.

Если первое и второе сцепления довольно очевидны и, в сущности, неизбежны, то третье представляет собой удачную техническую находку. Такая вещь, как ретардация взаимного узнавания героя и «монарха», обычно имеющая целью лишь выразительное *оттенение момента узнавания*, превращена в *вопрос жизни и смерти* для героя. Это прямой результат конденсированности пушкинского письма в «Капитанской дочке», синхронизирующего различные элементы романа вальтер-скоттовского типа. Комбинаторная изобретательность Пушкина в этом эпизоде идет еще дальше и позволяет ему «втиснуть» в ту же мизансцену еще один фактор, ухудшающий положение героя, который вполне мог бы занимать отдельное место, — интриги Швабрина против Гринева. Ведь другое лицо, отвлекающее на себя внимание «монарха», — это в данном случае именно Швабрин, нашептывающий в ухо Пугачева клевету на своего соперника.

Следующим интересным решением в структуре нашего текста является заострение ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА, который по сути дела доведен здесь до своей крайней формы — «Обращения необратимого». Узнавание не только задерживается, но и вообще оказывается несостоявшимся: Пугачев, не взглянув на пленника, отсылает его в «зону смерти» — под виселицу, где спасения, по-видимому, ждать уже неоткуда (следует полагать, что Пугачев уже не может узнать Гринева с такого расстояния). На шею героя накидывают петлю. Несмотря на это, в следующий момент узнавание все же происходит. Оно становится возможным благодаря раздвоению героя на две ипостаси: барина и слуги. Подоспевший Савельич бросается в ноги Пугачеву; последний, «тотчас узнав старого хрыча» (VIII, 331), приказывает освободить его господина. Подобное раздвоение, при котором слуга, а также животное (чаще всего собака)

выступает как субститут, «продолжение» (extension) героя или его символично-метафорический образ, довольно употребительно в литературе¹³.

Манифестация мотива «Знакомый на троне» в рассмотренной нами пушкинской сцене осложнена тем, что факт узнавания не сразу открывается герою и читателю и тем самым подвергается дополнительной ретардации, на этот раз в плане не самих событий, а авторского рассказа о них. Причина внезапного освобождения Гринева остается неразъясненной до следующей главы, где Савельич открывает глаза своему барину: «Ты и позабыл того пьяницу, который выманил у тебя тулуп на постоялом дворе?» (VIII, 329), а Пугачев объясняет Гриневу, что помиловал его, так как узнал его слугу. Таким образом, конструкция с ВНЕЗАПНЫМ ПОВОРОТОМ, столь хитроумно построенная, проясняется не в один прием, а по частям и с паузами, и эффект ее полностью проступает лишь ретроспективно. Читатель, конечно, мог обо всем догадаться и раньше, но это далеко не то же самое, что получить картину событий, хотя бы и достаточно ясных самих по себе, из авторского изложения со всей его выразительной стратегией. Это вторичное замедление и камуфлирование происшедшего можно интерпретировать по-разному, но одна его функция представляется почти несомненной: это смягчение, приглушение литературных и мелодраматических коннотаций «Знакомого на троне». Слишком открытое экспонирование этого достаточно театрального мотива, слишком явная и резкая смена гнева на милость и громогласное признание «монаром» заслуг героя в присутствии большой толпы (что охотно позволяет себе, например, Марк Твен) были бы неуместны в поэтике Пушкина с его установкой на реалистическое, сухое и — особенно в «Капитанской дочке» — принципиально антипатетичное письмо.

II. «Арап Петра Великого», гл. 4: «Царь приехал».

Сюжетные достижения Пушкина в только что рассмотренном эпизоде могут показаться читателю нашей статьи достаточно элементарными. Однако, если мы согласимся с тем, что сюжетное измерение играет в повествовании и, в частности, в пушкинской прозе важную роль, то будет очевидно, что нельзя обойти молчанием и самые простые проявления авторского мастерства в этой сфере: все подобные находки, большие и малые, следует уметь диагностировать и описывать на специальном техническом языке. В следующем примере мы можем наблюдать значительно более богатую и утонченную конструкцию сюжетного плана, в описании которой понятие ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА также будет играть центральную роль.

В главе 4 «Арап Петра Великого» на обеде у боярина Ржевского, идет разговор о петровских новшествах, в частности, об обязательных балах и ассамблеях на немецкий манер, которые подвергаются осуждению и насмешкам. Гостям показывают забавную пародию на ассамблею, для чего хозяин вызывает шутиху — дуру Екимовну. Беседа прервана неожиданным приездом императора. Цель визита неизвестна, и появление монарха производит впечатление грома с ясного неба. Эта резкая перемена ситуации, эта внезапность и громоподобность явления Петра¹⁴ представляет собой центральный выразительный эффект, который Пушкин подготавливает почти с самого начала главы. Данный раздел статьи посвящен выявлению механизмов, с помощью которых событию придается этот характер исключительного потрясения, и оставляет в стороне более общие аспекты содержания романа (например, сопоставление России и Запада и др.). Впрочем, в конце раздела будет дана и некоторая тематическая интерпретация выявленных выразительных построений.

Эффект «грома с ясного неба», констатированный нами в качестве кульминации этого эпизода, едва ли возможен без участия конструкции ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ. И в самом деле, она не только играет здесь стержневую роль, но и представлена в обоих своих вариантах, ментальном и каузальном, что явным образом призвано усилить действие, производимое появлением Петра. Эти две разновидности конструкции вначале разворачиваются в виде двух параллельных линий, а затем сближаются и совмещаются, взрываясь в один и тот же момент.

1. Ментальный ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ представлен в классически ясной форме в сюжетной линии, связанной с именем *щеголя Корсакова*, недавно вернувшегося из Парижа.

На последней ассамблее он поставил Ржевского и его дочь в неудобное положение, пригласив ее на танец «не по правилам», и должен был на следующий день приехать к боярину с извинениями. Разговор о Корсакове заходит за столом Гаврилы Афанасьевича в связи с темой модных заморских обычаев, насильственно навязываемых русскому боярству. Хозяин издевается над Корсаковым и приказывает дуре Екимовне изобразить недавний визит «заморской обезьяны», что она и исполняет к большому удовольствию гостей. Между тем во двор въезжают сани императора. Заметив их в окно, Ржевский полагает, что вновь приехал Корсаков, и велит слугам не пускать его: «Вы что зеваете, скоты? <...> бегите отказать ему; да чтоб и впредь...» (VIII, 22). В следующий момент правда выясняется, и потрясенный хозяин бросается встречать высокого гостя, а среди присутствующих начинается суматоха. Тут «в передней раздался громозвучный голос Петра, все утихло, и царь вошел в сопровождении хозяина, оторопелого от радости» (Там же).

Как во всяком ментальном повороте, первоначальное заблуждение мотивировано двусмысленностью наблюдаемых фактов. Обстоятельства появления Петра отчасти схожи с обстоятельствами недавнего приезда Корсакова. Не зная старинных русских обычаев, молодой щеголь въехал в саних непосредственно во двор боярина, вместо того, чтобы остановиться у ворот и пройти по двору пешком. Видя сани, вновь въезжающие тем же манером, распаленный Ржевский принимает их за вторичный визит «заморской обезьяны» и реагирует соответственным образом. Однако боярин забыл, что кроме невоспитанных молодых вертопрахов, есть еще одна категория лиц, позволяющих себе подобные вольности, — высокопоставленные и царственные особы. Раздражение против Корсакова и сосредоточенность на особе последнего отвлекают его мысли от этой другой возможности, что и обеспечивает нужный эффект ошибки и неожиданности.

Между тем в разговоре, предшествующем приезду царя, присутствуют все данные для правильной расшифровки фактов и даются отчетливые намеки на возможность появления Петра. Такого рода предвестия весьма обычны при ВНЕЗАПНОМ ПОВОРОТЕ. Это не только замечание хозяина дома «сказал бы словечко, да волк недалечко» (VIII, 21), наводящее на мысль о «волке в баснях», который появляется, когда о нем говорят, но также некоторые детали его рассказа о приезде Корсакова. Увидев въезжающие во двор сани, боярин в первый момент ошибся, как ошибется он и в сцене обеда: «Гляжу, катят ко мне прямо во двор; я думал, кого-то бог несет, уж не князя ли Александра Даниловича [Меншикова]? Не тут-то было: Ивана Евграфовича [Корсакова]! небось не мог остановиться у ворот» (VIII, 22) и т. п. Гипотетический Меншиков — бесспорное предвестие Петра, поскольку слуга и любимец традиционно служит субститутом своего господина и ближайшим звеном на пути к нему в разного рода ступенчатых сюжетных построениях. Последовательность, которую мы наблюдаем в рассказе боярина: «Меншиков (т. е. почти Петр)? — нет, Корсаков!» (обратим мимоходом внимание на логическую четкость, которую придают ей внутренние параллелизмы и оппозиции: имя и отчество Меншикова в винительном падеже с вопросительным знаком — имя и отчество Корсакова в той же форме с восклицательным знаком) обратна последовательности в разбираемой сцене: «Корсаков? — нет, Петр!», которая, таким образом, предваряется своим уменьшенным и зеркальным изображением. Эта зеркальная инверсия, естественно, маскирует намеки и нейтрализует его «предупреждающую силу»: показывание чего-то в перевернутом виде, наизнанку, в обратном чтении и т. п. представляет собой довольно известный, хотя и в достаточной мере условный, способ зашифровки, запутывания и заматания следов¹⁵.

Наличие в рассказе Ржевского этой конструкции, основанной на ОТКАЗНОМ ДВИЖЕНИИ¹⁶, весьма важно и в плане психологических мотивировок. Фигура Меншикова возникла в сознании боярина лишь для того, чтобы тут же быть отодвинутой в сторону другим лицом — Корсаковым, после чего высокопоставленный вариант оказывается уже прочно вытесненным, а особа молодого щеголя, с такой силой (с помощью ОТКАЗНОГО ДВИЖЕНИЯ) вдвинутая в его поле зрения, приобретает приоритет, вполне объясняющий ошибку в сцене приезда Петра. Подобное недоразумение в силу привычки к какому-то определенному развитию событий — мотив, представленный, например, в античной басне о мальчике-пастухе, который много раз обманывал взрослых, крича «Волк!», и к которому никто не пришел на помощь, когда явился настоящий волк; или в драме А. де Мюссе «Лорензаччо», где герой приучает окружающих к шуму и крикам, чтобы они не обратили внимания на крики в момент замышленного им убийства.

Обратим внимание на дополнительный прием, призванный «гадать» первоначальные сигналы о появлении царских саней, делать их менее заметными. Первое указание на то, что во двор въехали сани, дается в речи самого Ржевского, а не автора или кого-либо из персонажей: «— Конечно, — заметил Гаврила Афанасьевич, — человек он [царский арап] степенный и порядочный, не чета ветрогону... Это кто еще въехал в ворота на двор? Уж не опять ли обезьяна заморская?» (VIII, 22) и т. п. Таким образом, ввод в повествование нового факта и неправильное его осмысление совмещены в едином, нераздельном, субъективном речевом акте, граница между этим начинающим проглядывать фактом и деформирующим действительность сознанием смазывается, отчего скачок к реальности, происходящий в следующий момент, оказывается более резким не только от неправильного осмысления наблюдаемых событий к правильному, но и от отраженного, субъективного и потому не вполне надежного их регистрирования к прямому, явному, объективизированному¹⁷.

2. Каузальный, или событийный ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ представлен линией *дуры Екимовны*, которая играет в организации главы едва ли не центральную роль. С момента своего выхода к гостям Екимовна ведет себя так, как подобает дуре, стоя за стулом хозяина и развлекая по его приказу компанию прибаутками и комическими ужимками. Автор придает языку дуры в этой части рассказа нарочито стилизованный и орнаментальный характер, в частности, прошивая ее реплики рифмами: «Наряжалась, кум, для дорогих гостей, для божия праздника, по царскому наказу, по боярскому приказу, на смех всему миру, по немецкому маниру» (VIII, 20). Подобный стиль речи призван маркировать Екимовну в качестве дуры не в меньшей степени, чем ее шутовской наряд и грим: «<...> старая женщина,

набеленная и нарумяненная, убранный цветами и мишурую, в штофном робронде, с открытой шеей и грудью, вошла припевая и подплясывая» (Там же). Этим достигается наибольший контраст ее первой, «дурацкой» ипостаси со второй, «серьезной», вступающей в действие при приближении Петра. Увидев въезжающие во двор царские сани, шутиха отбрасывает искусственный потешный язык с его сказовой певучестью; мы вдруг слышим совсем иную речь, деловитую и повелительную. С этого момента перед нами новый человек: «Дура Екимовна, несколько раз вопрошаемая государем, отвечала с какою-то робкою холодностию, что (замечу мимоходом) вовсе не доказывало природной ее глупости» (VIII, 23). Но вернемся к переломной точке рассказа: «— Старая борода, не бредишь ли? — прервала дура Екимовна. — Али ты слеп: сани-то государевы, царь приехал» (VIII, 22). Помимо уже отмеченного сюрприза — превращения дуры в умную, перемены шутовского тона на деловой — здесь налицо перебор в противоположность и по другому важному параметру: ругая боярина за нерасторопность, Екимовна переворачивает иерархические отношения между господином и слугой¹⁸.

Эта резкая перемена в поведении дуры Екимовны оказывается весьма сильным средством, подчеркивающим экстраординарность момента. Отметим прежде всего ее архетипический характер: здесь присутствуют по меньшей мере два мотива, знакомых нам по литературной типологии и традиционно маркирующих критические точки сюжета, крупные потрясения, радикальные сдвиги в структуре реальности, всякого рода «моменты истины». С одной стороны, это мотив «шута или актера, сбрасывающего маску» и открывающего свое подлинное лицо. Его, в свою очередь, можно рассматривать в рамках более широкого круга ситуаций, где идет речь о чудесных исцелениях, об обретении нормального облика и утраченных способностей: слепой прозревает, немой получает дар речи, хромой отбрасывает костыли, помешанный обретает разум, превращенному в уроду или в животное возвращается благообразный человеческий облик и т. п. Как известно, часто такое торжество нормы наступает под действием божества или иной силы, способной изменять структуру мира.

Можно привести в качестве примера молодого Персевалея, который во время своего первого визита ко двору короля Артура заставляет рассмеяться молодую девицу, не смеявшуюся семь лет. Присутствующий шут так объясняет это чудо: «Эта девица, чтобы засмеяться, должна была увидеть совершенного рыцаря» (Кретьен де Труа, «Персеваль»). Немецкий поэт Вольфрам фон Эшенбах, переработавший этот сюжет, развивает данный мотив еще дальше: у него этот шут — немой, обретающий дар речи при появлении Парцифалья и смехе юной девицы (см. Труа 1970: 31; Эшенбах 1979:

83). Можно вспомнить также эпизод с «иностранцем» в «Мастере и Маргарите» М. А. Булгакова (гл. 28), который чудесным образом обретает знание русского языка, столкнувшись со свитой Воланда.

С другой стороны, это мотив «инвертированных иерархических отношений», когда слуга внезапно отбрасывает этикет и обращается к хозяину как к равному, иногда в резком и повелительном тоне.

Хороший пример этого мы имеем в «Войне и мире», в известной сцене охоты (том II, часть 4, гл. 4). Ловчий Данило в крайне напряженный момент погони за волком замахивается арапником и нецензурно кричит на своего барина, графа Ростова, упустившего волка. При этом граф стоит «как наказанный», видимо, признавая право слуги на подобное обращение. Столь вопиющее нарушение норм оказывается возможным в атмосфере охоты, имеющей в мире Толстого исключительное значение: охота — момент высшего напряжения жизни, и на время ее «устанавливается стихийно иной жизненный строй, смещаются роли, сдвинута привычная мера во всем», как пишет С. Г. Бочаров в своей известной работе о «Войне и мире» (Бочаров 1971: 22).

Упомянутые два мотива — исцеление/сбрасывание масок и нарушение иерархий — в принципе взаимонезависимы и могут фигурировать порознь, но типично и их совместное появление, как в случае с Екимовной, что и не удивительно ввиду их глубинного родства: общий знаменатель состоит в том, что в исключительной ситуации падают всякого рода условности и искажения и проступает истинное, первичное качество.

Присутствие обоих этих элементов в рассматриваемой сцене как нельзя более соответствует взгляду Пушкина на Петра. С фигурой Петра постоянно связывается у Пушкина представление о могучей силе, близкой к Богу и стихиям; поэт характеризует его такими выражениями, как «роковой огонь», «могущ и радостен как бой», «свыше вдохновенный», «мощный властелин судьбы». «Он весь, как Божия гроза», — сказано в «Полтаве», и в том же духе подан образ царя в интересующей нас сцене: «Вдруг в передней раздался громозвучный голос Петра». Выбор литературных архетипов, реализующих ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ, вполне соответствует особому характеру персонажа, чье появление оформляется с помощью этой конструкции, каковая тем самым из чисто выразительной превращается в тематически окрашенную.

Рассматривая ментальный ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ, мы указали некоторые предвестия кульминационного узнавания в предыдущем ходе событий. Сходные предвестия, как можно было ожидать, присутствуют и в составе событийного варианта данной

конструкции, т. е. в линии Екимовны, причем на довольно раннем ее этапе. Какие детали могли указывать на то, что в критический момент дура Екимовна окажется умнее хозяина, «ткнет его носом» в реальность и спасет от необдуманного поступка? Задним числом видно, что такое развитие событий вполне согласуется с ее предыдущим поведением. Зная умонастроение своих господ, Екимовна с самого начала направляет беседу по наиболее перспективному руслу: это она своим потешным номером подсказывает обедающим ту злободневную тему, по которой каждому есть что сказать. Это ее прибаутки дают толчок оживленному разговору о нелепых, с точки зрения бояр, петровских нововведениях, о фривольности нынешней молодежи и, наконец, о Корсакове как примере этих пагубных тенденций. Иначе говоря, социальная жизнь в доме Ржевского приводится в движение Екимовной — и эта ее функция подчеркнута в начале обеда, когда выясняется, что без нее не умеют начать разговора: «Звон тарелок и деятельных ложек возмущал один общее безмолвие. Наконец, хозяин, видя, что время занять гостей приятною беседою, оборотился и спросил: “А где же Екимовна? Позвать ее сюда”» (VIII, 20)¹⁹. Являющаяся на зов дура по сути дела приходит на выручку тугодуму-хозяину. Но то же самое делает она и позже, когда указывает хозяину на приезд царя; здесь, однако, ее функция не замаскирована притворным дурачеством, осуществляется более прямо и открыто, и не по приказу, а самостоятельно. Умение скрыто манипулировать господами, проявленное Екимовной в начале обеда, позволяет предполагать в ней интеллект, сообразительность, чуткость к социальному заказу; эти качества манифестируются с полной определенностью в критическую минуту, когда дура первой дает сигнал о приближении императора, принимает командный тон и мобилизует гостей и домашних боярина на соответствующие действия.

3. Совмещение «линии дуры» с «линией щеголя». Наиболее изящным художественным решением в четвертой главе «Арапа Петра Великого» представляется совмещение обоих ВНЕЗАПНЫХ ПОВОРОТОВ — событийного и ментального — и их одновременный кульминационный взрыв в словах Екимовны: «Старая борода, не бредишь ли? али ты слеп: сани-то государевы, царь приехал». Линии щеголя и дуры переламываются, оборачиваясь своей противоположностью, в одной точке: о том, что прибыл не Корсаков, а царь, мы узнаем от Екимовны, и, сообщая об этом, дура резко меняет шутовской тон на серьезный, прерывает хозяина и награждает его презрительными эпитетами. Совмещение в одной краткой реплике, своего рода one-liner, двух перебросов в новое качество, придает ей ту концентрированную силу, которую мы вправе ожидать от сюжетного пика.

Схождение линий Корсакова и Екимовны здесь завершается, но начинается оно несколько ранее — в тот момент, когда дура приказывают изобразить сцену недавнего визита «заморской обезьяны»: «Дура Екимовна схватила крышку с одного блюда, взяла подмышку будто шляпу и начала кривляться, шаркать и кланяться во все стороны, приговаривая: “мусье... мамзель... ассамблея... пардон”» (VIII, 22). Ввиду приближающейся кульминации, в которой Екимовне отведена столь важная роль, эта сцена представляется более чем своевременной, поскольку возобновляет ее шутовскую партию, оттесненную на второй план разговорами гостей почти двумя страницами ранее. Теперь она по приказу хозяина как бы подхватывает корсаковскую линию и выступает с нею на первый план. Это момент одновременной экспозиции обоих элементов, которым предстоит переброс в противоположность, — «глупости» Екимовны и явления щеголя. Реакция гостей — «общий и продолжительный хохот» — способствует сольному эмоциональному подчеркиванию обоих элементов. Интересно отметить, что сближение двух линий происходит не только по смежности, но и по сходству, ибо Корсаков в глазах боярина и его гостей также является шутком, о чем эксплицитно говорит старый князь Лыков: «Не он первый, не он последний воротился из Немецчины на святую Русь скоморохом» (VIII, 22). Можно, таким образом, сказать, что кульминационный one-liner Екимовны представляет собой отбрасывание скоморошества не только в событийном плане (дура превращается в умную), но и в ментальном (думали, что приехал шут, а оказывается, что приехал царь). «Шутовству конец», «наступает момент истины» — вот примерная интерпретация этого удвоенного отвержения старых качеств и представлений.

Кульминационный характер реплики Екимовны оттенен как графически (отдельная короткая фраза, прерывающая на полуслове монолог хозяина), так и резкой переменной темпа и характера разговора в заключительном длинном абзаце, следующем за этой репликой:

Гаврила Афанасьевич встал поспешно из-за стола; все бросились к окнам <...>. Сделалась суматоха. Хозяин бросился навстречу Петра; слуги разбежались, как одурелые, гости перетруснулись, иные даже думали, как бы убраться поскорее домой <...>. Обед, за минуту перед сим шумно оживленный веселием и говорливостью, продолжался в тишине и принужденности (VIII, 22–23).

Все в этом последнем отрезке главы отмечено уникальностью, вносимой фигурой Петра: он ест собственными ложкой и вилкой, разговаривает не с гостями, а с Екимовной и по-немецки с пленным шведом (прочие присутствующие превращаются в безличных

«всех»), обслуживается самим хозяином дома и после обеда уединяется с ним в гостиной.

4. Добавим в заключение еще два слова о тематической интерпретации этого сюжетного построения. Выше уже отмечалось, что концентрированность эксплозии и некоторые архетипические мотивы, используемые при конкретизации ВНЕЗАПНЫХ ПОВОРОТОВ, отражают взгляд Пушкина на Петра как на грозную силу, производящую потрясение одним своим появлением. Но, по-видимому, происходящее может быть вписано и в какие-то более частные тематические фигуры конкретно-исторического и социального плана, развиваемые в «Арапе Петра Великого». Легко заметить, что обе конструкции ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА, ментальная и событийная, развернуты на однородном, в широком смысле, материале, а именно — выдержаны в терминах этикета, обычая, культурных традиций и иерархических условностей. С одной стороны, дура Екимовна, с другой — Корсаков и Петр перечеркивают некоторые порядки и церемониалы, принятые в допетровской России.

Щеголь нарушает этикет, въезжая в боярский двор (накануне, на ассамблее, он также нарушил этикет, правда, новый, а не старый, и вынужден был пить «Кубок большого орла»); шутиха меняет ритуальный скоморошеский стиль на нейтральный, прикидывает на хозяина и беседует с императором; Петр за обедом игнорирует чины и знатность, разговаривая не с боярами, а с душой и с пленным шведом. Более того, самая цель приезда Петра, выясняющаяся лишь в следующей главе (просить боярскую дочь, любящую стрелца, в жены для своего арапа Ибрагима) представляет собой неслыханный афронт и вызов традиции.

Мы уже говорили о том, что и вся застольная беседа у Ржевского, предшествовавшая приезду царя, была посвящена теме старых и новых обычаев. Итак, все в этой главе, включая как материал диалогов, так и технические узлы сюжетных механизмов, строится под знаком культурных конвенций и их нарушений. Но культурные ритуалы, коды и объекты, как правило, имеют важное символическое значение, репрезентируя весь политический и социальный уклад, внешним оформлением которого они служат. Их ломка знаменует расшатывание старого мира, и недаром революционеры всех эпох стремились разделаться с ними едва ли не в первую очередь, как бы предполагая магическую связь между эмблемой, костюмом или обычаем и соответствующим миропорядком (насильственная стрижка бород при Петре, сидение черни на тронах во время революций и проч.). Поэтому данная глава, хотя и относительно бесконфликтная и посвященная лишь обеду, представляет в неоконченном тексте пушкинского романа зону наиболее интенсивного противостояния старой и новой России.

III. «Пиковая дама», гл. 6: «Дама ваша убита»

В последней главе «Пиковой дамы» с особой тонкостью разработан эпизод титанической игры Германна, его головокружительного восхождения, триумфа и сенсационного падения из-за глупой ошибки, «обдергивания»²⁰. Мрачная, эгоцентрическая и вызывающая игра Германна, в которой на карту ставятся карьера, место под солнцем и сама жизнь, с максимальной наглядностью и четкостью противопоставлена бездумно-гедонистической, ни к чему в конечном счете не обязывающей игре остального картежного общества.

По словам Г. А. Гуковского, «для них карты — это увлечение, дорогая забава, веселье азарта, переплетаемого с шампанским и ночными бдениями кутежа; для него карты — это опасная страшная сила успеха в жизни, это — деньги, это всепоглощающая страсть к победе над людьми, приведшая к безумию. Карты могут дать Германну оружие победы над миром Томских, миром старой графини, миром дворцов, угнетающим его» (Гуковский 1966: 172).

Грандиозный масштаб игры Германна задан уже гениальным авторским решением разбить ее на три ночи, по карте в ночь; три карты Германна — это классические «три удара», три сражения, три гигантских ступени в нарастании драматического suspense, три крупных плана в поединке гордого индивида с легкомысленным, но всеильным светом. Напрашивающиеся параллели с «Вином» Н. В. Гоголя и с другими подобными сюжетами, где человек, имеющий те или иные сношения с дьяволом, трижды встречается с ним или его посланцами (ср. «Балладу, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне...» Жуковского-Саути и др.), — представляются довольно перспективными, если принять во внимание демонологические аспекты сюжета «Пиковой дамы», в особенности черты ведьмы в старой графине, чьим инструкциям повинуются Германн (см. об этом Дебрецени 1983: 223–224). Но как бы ни решался вопрос о связи композиции типа «три встречи» с демонологической темой, три явления Германна в игорном салоне поданы с обычной для Пушкина сюжетной изобретательностью, на которой мы и остановим наше внимание.

1. Сцена. Место действия знаменательно прежде всего своим высоким классом: это салон, знаменитый на весь Петербург, возглавляемый «славным Чекалинским», выигравшим миллионы, привлекающий к себе военно-чиновный мир и цвет аристократической молодежи. Игрой в карты начиналась повесть, игрой она и кончается,

но игра поднята здесь на более высокую ступень блеска и престижа. «Ряд великолепных комнат, наполненных учтивыми официантами» (VIII, 249), где сидят за вистом генералы и тайные советники, — это сцена совершенно иного ранга, нежели квартира конногвардейца Нарумова в первой главе. Все имеет здесь укрупненный масштаб по сравнению с началом: в качестве партнера и зрителя выступает уже не свой брат-офицер, а деньги и власть, персонифицированные избранным столичным обществом. Особый характер игорного салона конца повести выражается, среди прочего, в том, что салон этот — *новый*, только что возникший, как бы нарочно воздвигнутый судьбой, чтобы послужить подмостками для трагикомедии Германна и затем исчезнуть: Чекалинский приехал из Москвы и, вероятно, вернется туда²¹. Став обладателем магической тайны, Германн чувствует, что для ее реализации нужна какая-то специальная, «классическая», приподнятая над обыденностью обстановка («он хотел в открытых игрецких домах Парижа вынудить клад у очарованной фортуны» — VIII, 249), и соткавшийся из воздуха дворец Чекалинского кажется ему удовлетворительным приближением к этому идеалу («случай избавил его от хлопот» — Там же).

2. Зрители. Чтобы быть поразительным, событие должно быть таковым не только само по себе, по своим «объективным» признакам, но и в некоторых субъективных планах, т. е. в восприятии хотя бы части действующих лиц. Эти отражения события в сознании его свидетелей и участников сопереживаются читателем и в какой-то мере становятся «прописями» для его собственных эмоций по поводу происходящего. Проводя событие сразу через несколько таких «прописей» — индивидуальных реакций, порой весьма различающихся по силе, качеству, мотивам, — автор имеет возможность создавать многомерный эффект. В каждой из подобных перспектив контраст между событием и некой нормой или ожиданием, являющийся необходимым условием эффекта, может принимать свой специфический ракурс и тематический колорит. Это убедительно иллюстрируется массовыми сценами у Ф. М. Достоевского: например, комплексное воздействие сцены с бросаемыми в камин ста тысячами рублей в «Идиоте» складывается из реакции Рогожина (восхищенного «королевским» жестом Настасьи Филипповны), Гани Иволгина (для которого это колоссальное испытание воли), Фердыщенко (готового за одну лишь тысячу вытянуть пачку денег зубами из огня), Лебедева и других. В последней главе «Пиковой дамы», кроме непосредственного изложения фактов, имеются три различных инстанции, в которых эти факты находят свое отражение. Это (а) Нарумов — приятель Германна и сам хозяин карточного салона, (б) игроки и официанты, (в) Чекалинский — банкомет и хозяин дома. Посмотрим, какой вклад в драматизм сюжета вносит каждая из упомянутых перспектив.

Присутствие Нарумова и его реакции на игру Германна отмечаются лишь в первый вечер. Это можно объяснить тем, что специфические мотивы для удивления, имеющиеся у Нарумова в отличие от других зрителей, по-видимому, исчерпываются в первый же вечер, и в дальнейшем его переживания по поводу игры Германна совпадают с реакцией всей массы присутствующих. Нарумов — «инсайдер», чья перспектива нужна для того, чтобы сделать ощутимым контраст между нынешним Германном, готовым поставить на карту весь свой капитал, и вчерашним Германном, который из благоразумия не хотел даже вступать в игру. Ведь именно у Нарумова он заявлял, что «не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее» (VIII, 227). Нарумов представляет ту часть публики, которая знает прежнего Германна и для которой указанный контраст актуален и поразителен. Его отношение к действиям Германна фиксируется на протяжении вечера трижды. Когда последний получил разрешение поставить карту, «Нарумов, смеясь поздравил Германна с разрешением долговременного поста, и пожелал ему счастливого начала» (VIII, 250). Из этой фразы видна вся степень заблуждения Нарумова относительно намерений Германна. В глазах конногвардейца Германн — неофит, подавшийся, наконец, соблазнам игры, причем слово «начало» подразумевает, что от Германна ожидается игра регулярная и более или менее обычного типа, как игра Томских и Суриных. На самом деле Германн замышляет одну-единственную и притом исключительную по масштабам игру. Не удивительно, что, услыша ставку Германна, Нарумов подумал, что тот «с ума сошел» (VIII, 250). Наконец, после выигрыша Германна говорится: «Нарумов не мог опомниться» (VIII, 251) — ясное указание на то, что на долю конногвардейца, с его знанием предыстории, пришлось большая доля потрясения по сравнению с остальными зрителями.

Видимо, не случайно то обстоятельство, что именно Нарумов, а не какой-либо другой из знакомых офицеров — тот же Томский или Сурин — доставляет Германна на место его грандиозной игры. Параллелизм и преемственность первой и последней глав, факт рондообразного с усилением повторения офицерского карточного салона первой главы в великосветском и общестолничном карточном салоне главы шестой, факт восхождения Германна с малой сцены конногвардейских казарм на большую, всем видимую, ярко освещенную сцену дома Чекалинского прочерчиваются более ясно благодаря тому, что хозяин первого, скромного салона буквально передает Германна с рук на руки хозяину второго, роскошного салона и присутствует при его первых картежных шагах.

Что касается внешних наблюдателей, Чекалинского и игроков, лишенных возможности сравнивать нынешнего Германна с прежним, то в их перспективе актуален лишь контраст между поведением

Германна и общей нормой: «... никто более двухсот семидесяти пяти септелем здесь еще не ставил», — говорит Чекалинский (VIII, 250). Есть определенная закономерность в том, что уже начиная со второго вечера эта точка зрения на Германна становится единственной (ср. уже отмеченное выше исчезновение упоминаний о Нарумове): в подобном переходе от частных мерок к общим, от ситуации, когда среди зрителей еще присутствует кто-то «свой» и потенциально сочувствующий, в бесстрастно-объективное измерение, отражается, с одной стороны, расширяющийся масштаб драмы Германна, его выход на некую более универсальную арену, а с другой — его трагический отрыв от человеческих ценностей и вознесение в абстрактные мефистофельско-наполеоновские сферы.

Группа внешних, чужих Германну персонажей четко делится на «хоровую» и «сольную» части. Игроки образуют хор статистов, чутко и нерасчлененно откликающийся на сенсацию: «все головы обратились мгновенно, и все глаза устремились на Германна» (первый вечер, ставка); «между игроками поднялся шопот» (первый вечер, выигрыш); «все ахнули» (второй вечер, выигрыш); «все его ожидали <...> все обступили Германна» (третий вечер, при появлении Германна); «поднялся шумный говор» (третий вечер, проигрыш — см. VIII, 250–252). Сольная и чрезвычайно весома партия отводится банкомету Чекалинскому.

В лице Чекалинского отчетливо различимы две грани, в одинаковой степени, но разным способом оттеняющие драму Германна. Первая из них имеет преимущественно тематическую окраску, касаясь персонального стиля знаменитого банкомета по сравнению со стилем Германна. В Чекалинском неоднократно подчеркиваются *добродушие*, учтивость, уступчивость, доходящая до покорности («поклонился <...> в знак покорного согласия», «поклонился с видом того же смиренного согласия» — VIII, 250); лицо его всегда оживлено улыбкой, у него ласковый голос и ласковый поклон. Эти дружелюбные, приятные манеры представляют собой полную противоположность плебейской агрессивности Германна, его невероятной напряженности, безумной гордыне, вызывающей позу. В широком смысле пара «Германн/Чекалинский» принадлежит, по-видимому, тому же семейству, что и пара «Сильвио/граф» в «Выстреле». Богач и бонвиван Чекалинский, несомненно, достойным образом представляет ту стихию беззаботного гедонистического времяпровождения, которая, как о том писал Г. А. Гуковский, противостоит «всепоглощающей страсти» Германна в стержневой тематической оппозиции повести. Вторая грань фигуры Чекалинского выполняет преимущественно выразительную функцию в той гамме реакций разных людей на игру Германна, о которой мы говорили выше. Это его необычайное, профессиональное *самообладание*,

умение держать себя в руках и скрывать свои чувства за этикетной маской добродушия. В отличие от падкой на сенсацию толпы, Чекалинского нелегко смутить, вывести из равновесия: мина ласковости и смирения является его устойчивым состоянием, и, будучи чем-то нарушена, немедленно восстанавливается пружинным действием воли: «Чекалинский нахмурился, но улыбка тотчас возвратилась на его лицо» (VIII, 251). Малейшее его отклонение от светской маски добродушия и приязни имеет большой вес — не меньший, чем ропот и восклицания рядовых игроков, — свидетельствуя о степени накала страстей и взрывчатости ситуации. Именно его реакции представляют собой наиболее красноречивый барометр suspense в этой титанической драме: «Чекалинский видимо смутился» (после второго выигрыша Германна); «Германн стоял <...> противу бледного, но все улыбающегося Чекалинского», «Чекалинский стал метать, руки его тряслись» (третий вечер; см. VIII, 251). Под конец Пушкин находит способ особенно выразительно подать пружино-образное «распрямление» Чекалинского, возвращение его в привычную позу (см. ниже); его стальная ласковость в конечном счете побеждает *hybris* Германна, которому не удается не только сыграть состояние, но и сколько-нибудь поколебать покой развлекающегося общества, произвести в нем волнение, «смутить веселость их».

3. Драматическое развитие: «три удара». Как уже отмечалось, погоня Германна за богатством связана, не в последнюю очередь, с его стремлением к самоутверждению. В этом смысле сенсация вокруг Германна играет не чисто выразительную роль, усиливая резонанс его успеха или провала, но и тематическую, поскольку она в какой-то мере отвечает его желанию покончить со своей социальной незначительностью и униженностью. Три вечера в игорном салоне строятся по схеме «трех ударов», с некоторым ослаблением силы во втором звене перед усилением в третьем (ср. очередь на плаху в пугачевском эпизоде и примеч. 11); и эта кривая ослабления-усиления относится прежде всего к степени внимания, оказываемого обществом Германну, к резонансу, вызываемому его действиями.

Первый вечер разработан с большой детальностью. В нем две «вершины», два *tours de force* Германна, вызывающие изумление публики: во-первых, его колоссальная ставка, которая в один миг выдвигает его из полной безвестности в центр всеобщего внимания, и, во-вторых, выигрыш. Техника, применяемая для выразительной подачи этих двух моментов, достаточно очевидна и не содержит особенно оригинальных изобретений, однако ради полноты изложения стоит хотя бы кратко указать на главные ходы, ведущие к оттенению обеих верхних точек — реплик «Сорок семь тысяч» и «Выиграла» (VIII, 250–251).

(А) Появление Германна в игорном зале и ставка [сегмент текста, начинающийся словами «Они прошли ряд великолепных комнат...» и кончающийся словами «Германн вынул из кармана банковый билет, и подал его Чекалинскому, который, бегло посмотрев его, положил на Германнову карту» — VIII, 249–250]. На протяжении всего эпизода широко применяется техника ПРЕПОДНЕСЕНИЯ и ОТКАЗА (см. примеч. 19 и 16 соответственно). Интерес публики к персоне Германна не предстает как готовая данность с самого начала: он возникает как обращение противоположной исходной ситуации, когда Германн ничем не выделяется из толпы игроков и гостей.

Фрагмент начинается с описания салона, гостей и хозяина, а затем массовой игры, за которой Германн следит в продолжение целой тальи: «Талья длилась долго. На столе стояло более тридцати карт <...> Наконец талья кончилась. Чекалинский стасовал карты, и приготовился метать другую».

Когда Германн решает действовать, он вынужден протискиваться к столу: «— Позвольте поставить карту, — сказал Германн, протягивая руку из-за толстого господина, тут же понтировавшего».

Начало большой игры Германна затрудняется и задерживается всякого рода микро-сопротивлением: психологической инерцией, непониманием, близорукостью, изумлением, недоверием — со стороны публики и банкومتта — и в результате само по себе предстает как некая миниатюрная победа Германна (характерная выразительная конструкция с преодолением серии препятствий²²). В частности,

(а) ничего не подозревающий Нарумов поздравляет Германна (см. выше);

(б) Чекалинский не верит своим глазам: «Сколько-с? — спросил, прищуриваясь, банкومتт, — извините-с, я не разгляжу»; лишь затем следует коронная реплика: «— Сорок семь тысяч, — отвечал Германн», после чего «все головы обратились мгновенно, и все глаза устремились на Германна». Эта сенсация есть уже значительное «очко» в пользу Германна, однако начало поединка задерживается попытками Чекалинского прозондировать серьезность его намерений:

(в) банкومتт замечает Германну, что «игра его сильна», на что тот отвечает «Что ж? <...> бьете вы мою карту или нет?»; тогда

(г) Чекалинский просит положить наличные деньги на карту, что Германн и выполняет.

(д) Лишь «бегло посмотрев билет» (не фальшивый ли?), хозяин дома приступает к игре.

(Б) Выигрыш [сегмент текста от слов «Он стал метать» до слов «Германн выпил стакан лимонаду и отправился домой» — VIII, 250–251]. Этот отрезок, представляющий собой другую «вершину» первого вечера, отличается чрезвычайной сжатостью. О том, какую

роль играют изумленные реакции банкومتта и публики, уже говорилось ранее, а в других комментариях необходимости нет.

Отметим в поведении Чекалинского в первый вечер ряд «Предвестий»²³ — деталей, представляющих собой либо сжатые формулы того, что он сам будет делать в кульминационной сцене третьего вечера, либо прообразы других ключевых моментов. О том, что прищуривание банкومتта переключается с прищуриванием пиковой дамы на карте, пишет Дебрецени, дающий чрезвычайно интересную тематическую интерпретацию этой сюжетной рифмы²⁴. Обращение Чекалинского с играющими: «учтиво вслушивался в их требования, еще учтивее отгибал лишний угол, загибаемый рассеянною рукою» (VIII, 250) — прообраз его поведения с Германном, которого он также ласково поправит, когда тот по рассеянности обдернется («Дама ваша убита»). Слова о том, что Чекалинский после первого выигрыша Германна «нахмурился, но улыбка тотчас возвратилась на его лицо», точно резюмируют его манеру держать себя (см. выше, п. 2) и, в частности, предвещают быстроту, с которой он придет в себя в финальной сцене (ласковость после трясущихся рук, см. ниже).

Второй вечер, как уже было отмечено, представляет собой спад драматизма, — по крайней мере в том сегменте, где Германн появляется у игорного стола и делает свою вторую ставку. На сей раз это происходит гладко, без сенсаций и препятствий. Если накануне ему пришлось протягивать руку из-за толстого господина, то теперь «понтеры тотчас дали ему место» (VIII, 251). Весь процесс игры описан в сухом хроникальном ключе, без каких-либо добавлений, призванных повышать выразительность:

«Германн дождался новой тальи, поставил карту, положил на нее свои сорок семь тысяч и вчерашний выигрыш. Чекалинский стал метать. Валет выпал направо, семерка налево» (VIII, 251). «Сильная игра» Германна на этот раз принимается всеми как норма, зато результат ее поднимает накал страстей на большую высоту, чем накануне: «Германн открыл семерку. Все ахнули, Чекалинский видимо смутился» (ср. после предыдущего выигрыша Германна: «Поднялся шопот. Чекалинский нахмурился»).

Второй вечер, с его выровненным, внешне бесстрастным началом является «одновершинным», в противоположность «двухвершинным» первому и третьему вечерам; однако сугубая сдержанность, с какой представлены вступление Германна в игру и сама игра, лишь оттеняет эмоции, прорывающиеся наружу в конце сцены.

Третий вечер — кульминация и развязка драмы, и в его эффекте основную роль играет нарушение инерций, заданных предыдущими двумя вечерами. В начальном своем сегменте [явление Германна, от слов «В следующий вечер...» до слов «...с нетерпением ожидая, чем

он кончит» — VIII, 251] третий вечер представляет собой полярный контраст к первому, показывая, какой головокружительный подъем совершил Германн — от безвестности, от настоячивых усилий обратиться на себя внимание, до превращения в знаменитость, чье появление с нетерпением ожидается: «Все его ожидали. Генералы и тайные советники оставили свой вист, чтобы видеть игру столь необыкновенную. Молодые офицеры соскочили с диванов; все официанты собрались в гостиной. Все обступили Германна...». Далее игра протекает точно так же, как в два других вечера (Германн ставит карту, кладет на нее деньги; Чекалинский мечет; нужная Германну карта ложится на нужное место; Германн объявляет, что выиграл, и открывает поставленную карту), хотя и с гораздо более полным осознанием масштаба происходящего (руки Чекалинского трясутся, игра похожа на поединок). Момент открытия карты оказывается точкой сюжетной катастрофы, перелома в привычном порядке событий. Выразительный механизм того, что за этим моментом следует, будет виднее, если расслоить эпизод на две перспективы — Германна и Чекалинского.

В линии Германна имеет место несомненная «Утрата достигнутого», поскольку туз, как ранее тройка и семерка, лег налево, а возможность, что аккуратный немец Германн обдернется, т. е. поставит вместо туза другую карту, нельзя было предвидеть. Сенсационный результат игры объявляется сразу, «в лоб» — в реплике Чекалинского: «Дама ваша убита», — в отличие от двух предыдущих вечеров, когда он раскрывался более постепенным и косвенным образом: через реакцию игроков, смущение банкмета, расчет и т. п. Остолбенение, а затем и безумная галлюцинация Германна — вполне адекватный ответ на столь быстрое и неожиданное потрясение.

В линии Чекалинского ошибка, сделанная Германном, тоже знаменует слом установившейся инерции и катартический поворот — это его отыгрыш и торжество после угрозы разорения, после унижения трясущихся рук! — и хозяин салона обставляет свой триумф с максимальным эффектом, возможным в рамках его кода поведения. Обычный для Чекалинского момент распрямления, овладения собой, восстановления устойчивой маски спокойствия и приветливости реализуется в данной сцене с особенной силой благодаря двум факторам:

(а) Резкости, с которой он на этот раз наступает. Лишь двумя строчками отделена ласковая реплика банкмета от крупного плана его дрожащих рук, и повествователь не дает каких-либо промежуточных звеньев между состоянием крайнего волнения, почти что потери лица, которому мы только что были свидетелями, и миной добродушия и невозмутимости, которая в объявлении об убитой даме предстает уже ненарушимо восстановленной. Если какой-либо процесс

перехода от одного состояния к другому, контрастному, и имел место (как в первый вечер: «нахмурился, но улыбка тотчас же возвратилась...»), то он скрыт от читателя²⁵.

(б) Совмещению этого *fait accompli* в обретении равновесия с финальностью другого плана — с убийственным известием о проигрыше Германна. Это совпадение двух точек, поставленных в двух противоборствующих друг другу линиях — Германна и Чекалинского, — придает окончательному распрямлению последнего ту дополнительную силу, «восклицательность», которой оно не имело в двух предыдущих турах игры.

Указанным эффектам способствует ряд сдвигов и инверсий, которыми последний сегмент третьего вечера [от слов «Дама ваша убита» до слов «игра пошла своим чередом» — VIII, 251–252] контрастирует с соответствующими финальными сегментами двух предыдущих вечеров. Напомним, что там после открытия карты действия шли в следующем порядке: (1) шепот и восклицания игроков, (2) волнение банкмета, с которым он, однако, быстро справлялся, (3) расчет между ним и Германном, (4) уход Германна от стола и из салона. В данной же сцене реплика Чекалинского, парирующая заявление Германна «Туз выиграл», знаменует уже законченность фазы (2) и фокусирует в себе информацию о результате игры, которая ранее распределялась по фазам (1)–(2) и отчасти (3). Весьма заметный контраст с предыдущими двумя вечерами создается благодаря обмену ролями между Германном и Чекалинским: банкмет до сих пор был получателем сигнала о результате игры и — по крайней мере в изложении — конечной точкой в цепи реакций (после игроков); теперь же он передвинулся в ее начало и выступает как источник сигнала. Германн, напротив, в первые два вечера был источником сигнала, а теперь оказывается его получателем. После заявления Чекалинского наступает пауза: игроки безмолвствуют, Германн тоже находится в оцепенении, а затем восклицает «Старуха!» Этот возглас служит толчком к возобновлению застопорившейся последовательности действий: Чекалинский (3) тянет к себе проигранные билеты. Остолбенение, однако, проходит не сразу: «Германн стоял неподвижно». Наконец, наступает (4) — он отходит от стола. Только после этого раздражается (1) — задержанная реакция игроков, причем уже не такая, как в первые два вечера: она сильнее, громче и носит характер разрядки накопленного напряжения: «Поднялся шумный говор. — Славно спонтировал! говорили игроки...» (VIII, 252). Благодаря этой ретардации вступления хора игроков мы, в сущности, имеем в конце «Пиковой дамы» массовую немую сцену, как в «Борисе Годунове» или «Ревизоре» (хотя и не полностью финальную и не указанную «открытым текстом»), функция которой всегда одна и та же — усилить «громоподобие»

развязки. Как мы видели, это было целью Пушкина и в «Арапе Петра Великого», где, однако, техника достижения данного эффекта была существенно иной (хотя и включала некоторые моменты сходства с только что рассмотренным эпизодом — например, создание и нарушение инерции, совпадение кульминационных точек двух линий).

Повесть завершается возвращением мира к исходному равновесию. Последняя фраза перед эпилогом: «Чекалинский снова стасовал карты; игра пошла своим чередом» — обозначает восстановление покоя, «веселости» и циклического хода жизни, теперь уже не только в линии банкмета, но и на уровне картежного общества в целом. Эпилог (Германн — в сумасшедшем доме, остальные так или иначе устраивают свои земные дела) знаменует уже полное изглаживание германновской драмы из людской памяти. Он может рассматриваться как иронический аналог тех романтических финалов, где герой, исчерпавший свою миссию, исчез из мира: удалялся в монастырь, пропадал без вести, погибал на какой-нибудь далекой чужой войне или — в сказочно-мифологизированном варианте — становился частью природы (животным, деревом, духом и проч.).

О «Пиковой даме» написано много: исследователи подвергли лабораторному анализу едва ли не каждую букву пушкинского текста в погоне за эзотерическими смыслами, тайными намеками и зашифрованными разгадками. Нет сомнения, что повесть заслуживает такого подхода и щедро его вознаграждает. Парадоксально лишь то, что это медленное чтение и этот микроскопический анализ столь часто проходят мимо филигранных микроструктур выразительного плана, хотя последние в общем-то лежат на поверхности, доступны восприятию любого чуткого читателя и не требуют почти никакой эрудиции для своего выявления. Роль этих структур особенно наглядна в эпизодах, подобных только что рассмотренному. Ведь здесь царит сухая, поистине хроникальная краткость, отсутствуют какие-либо живописные подробности, колоритные элементы прямой речи, авторские отступления, поэтические фигуры и т. п. Отсутствует и психология: весь необходимый психологический анализ был выполнен в предыдущих главах. На долю последней главы оставлено чистое действие, но и оно чрезвычайно просто и отмерено в скупых дозах. В подобных условиях сильные драматические эффекты создаются исключительно за счет тонко разработанной техники подачи событийного материала — его членения, расположения, оттенения, подведения под известные выразительные конструкции и архетипические схемы. Есть много оснований полагать, что именно в этой сфере лежат некоторые из наиболее интригующих тайн «Пиковой дамы» и всей пушкинской прозы.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1988. Vol. XXXVII. P. 115–152; сокращенный вариант (без раздела III): Жолковский и Щеглов 1996: 137–156.

¹ Вершинный характер этого момента карьеры Ивана Ильича тщательно отнесен предшествующим развитием сюжета: (а) ему предпослано Отказное движение (определение этого термина см. в примечании 16) в виде неполучения должности в провинции; (б) эта неудача в провинции и удача в Петербурге сцеплены каузально (будучи обойден по службе, Иван Ильич начинает хлопотать и в результате получает должность в столице), образуя конструкцию Внезапного поворота, о которой см. далее. Контраст «благоустройство новой квартиры/смерть» достаточно красноречив и многомерен, особенно если рассматривать его в слегка заостренной форме: «новоселье/погребение».

² Подробный анализ детских рассказов Толстого см.: Жолковский и Щеглов 1987: гл. 7–8.

³ Разделение конструкции Внезапный поворот на каузальную и ментальную разновидности не следует понимать как проведение непреходимой грани между последними. Ничто не мешает, например, тому, чтобы некоторый объективный механизм внутри самого действия, приводящий к перелому в его течении, сочетался с субъективной слепотой или инертностью наблюдателей, не замечающих перелома уже после того, как он произошел. Вполне резонно также предположить, что любой ментальный Внезапный поворот имеет каузальный аспект, состоящий в том, что некоторый объективный механизм, заключенный в самом действии, приводит в определенный момент к прозрению ошибающегося наблюдателя, к повороту от непонимания к пониманию, от невидения к видению. Возможны, конечно, и иные формы соединения и взаимоперехода этих двух основных разновидностей.

⁴ О конструкции Мнимая окончательность (которая сама по себе, по определению, есть Внезапный поворот ментального типа) см. Жолковский и Щеглов 1987: 138–140).

⁵ «Человек [в пушкинском понимании] существо сложное, обладающее разнородными, часто противоречивыми страстями и свойствами <...> Пушкина <...> отталкивала от себя установка романтиков на живописный и титанический характер <...> Его герои — обыкновенные, средние люди, с обычными недостатками <...> Перед нами почти всегда многосторонние характеры, развернутые более или менее широко» и т. д. (Лежнев 1966: 199–201). Предельно драматичные события, происходящие с обыкновенными людьми в реалистических обстоятельствах, — комбинация, несомненно, возлагающая большие задачи на технику контраста, совмещения и согласования, т. е. на сюжетность в изложенном выше понимании.

⁶ Далее в этой главе цитаты из произведений Пушкина даются по Большому Академическому изданию (Пушкин 1937–1959) с указанием тома римской цифрой и страницы — арабской.

⁷ Письмо к Пушкину, датирующееся около 26 декабря 1836 г., цит. по Гилельсон и Мушина 1977: 23.

⁸ О мотивах Вальтера Скотта у Пушкина см. в особенности работы Д. П. Якубовича (Якубович 1928, Якубович 1939), а также Грин 1965.

⁹ Интересно, что наряду с такой Услугой за услугу, где благодарным должником оказывается «монарх», существует противоположный случай. В некоторых сюжетах, в частности, фольклорных, чудесное спасение или иная ценная ответная услуга приходят со стороны слабосильного существа, от которого трудно было ожидать какой-либо пользы: от мыши, птички и т. п. Между этими двумя полюсами, очевидно, располагаются все остальные варианты Услуги за услугу.

¹⁰ См. аналогичную роль очереди в сюжете, рассматриваемом в статье: Тема, текст, поэтический мир: стихотворение В. Гюго «Sur une barricade...» (Щеглов 1979–1980: 274).

¹¹ Подобное нарастание в три фазы, из которых вторая представляет собой убывание нужного качества, т. е. играет отказную роль по отношению к третьей, было хорошо известно С. М. Эйзенштейну, который иллюстрировал его именно примерами из Пушкина.

Ср., например, его анализ строк из «Руслана и Людмилы»: *Тот опрокинут булавою, / Тот легкой поражен стрелою, / Другой, придавленный щитом, / Распотпан бешеным конем* (IV, 82): «Булава — средней тяжести предмет, стрела — легкий и копыта — самый тяжелый. Как начинает Пушкин? Он идет не по прямой линии — стрела, булава, копыта, а дает сначала средний уровень — булаву, потом переходит к легонькому предмету, с тем, чтобы со всей тяжестью обрушиться копытами. Как хитро это подведено: не простым нарастанием, а тремя ударами!» (Эйзенштейн 1955: 84–85).

Этой схемой Пушкин пользовался нередко. Можно наблюдать ее, например, в попытках станционного зрителя получить доступ к Дуне в Петербурге (выпроважден гусаром за дверь — хитростью проникает в дом и видит Дуню — грубо спущен гусаром с лестницы) или в ухаживании Германна за Лизаветой Ивановой (Лизавета Ивановна видит Германна, стоящего на улице под окном — Германн исчезает, Лизавета Ивановна забывает о нем — Лизавета Ивановна, выйдя из дома, видит Германна лицом к лицу, крупным планом). Совершенно аналогичная последовательность — в фильме А. Хичкока «Незнакомцы в поезде» ([«Strangers on a Train»]); женщина в многолюдном парке замечает следующего за ней в отдалении мужчину, заинтересована, постоянно оглядывается — оглянувшись в очередной раз, не видит его — внезапно обнаруживает, что он стоит рядом с ней).

¹² Чистых примеров мы в настоящий момент указать не можем, но из этого не следует, что данную последовательность нельзя занести в «словарь» литературных мотивов и конструкций условно, еще до подыскания соответствующих иллюстраций.

¹³ В ступенчатых построениях происходящее со слугой или животным может служить предвестием того, что произойдет с господином: так, в новелле Петрония о матроне из Эфеса солдат, уговаривающий женщину прекратить пост, сначала добивается этого от служанки, которая постится вместе с госпожой. Примером оригинальной субституции слугой хозяина может служить баллада А. К. Толстого «Василий Шибанов», где слуга добровольно принимает за хозяина очистительную казнь за измену последнего, которую он внутренне не одобряет. О роли животных как субститутов и «продолжений» (extensions) человека см.: Жолковский и Щеглов 1987: 105–106. Особым и интересным вопросом является возможная роль того обстоятельства, что именно Савельич — этот типичный представитель

русского национального характера и, по выражению кн. В. Ф. Одоевского, «самое трагическое лицо» повести — оказывается медиатором между двумя протагонистами эпизода, узнавая Пугачева и будучи узнан им, в то время как сами Гринев и Пугачев друг друга не узнают. Это, однако, относится уже к собственно тематическому плану повести, более глубокое исследование которого должно быть предметом особой работы.

¹⁴ Резкое изменение ситуации и смена темпа, — в частности, вызываемые чьим-то неожиданным появлением, — нередкий сюжетный ход у Пушкина. Ср. например, Сцену II «Каменного гостя» (вечеринка у Лауры), на протяжении которой события трижды принимают неожиданный оборот (когда Карлос оскорбляет Лауру, когда Лаура приглашает Карлоса остаться у нее и когда появляется Дон Гуан), и темп дважды переходит из медленного в быстрый (после оскорбления и после появления Дон Гуана).

¹⁵ Ср. отпечаток написанной строки на промокашке, прочитываемый с помощью зеркала, в новелле А. Конан Дойла «Пропавший регбист» ([«The Missing Three-Quarter»]); «Redrum», предвещающее «Murder», в романе С. Кинга «Сияние» («[The Shining]») и т. п.

¹⁶ Отказное движение — разновидность приема выразительности ОТКАЗ, подчеркивающего некое состояние *A* тем, что ему предпосылается его противоположность — *Анти-А* (например, богатству предшествует бедность, дружбе героев — нелады между ними). При Отказном движении наступлению состояния *A* предшествует не просто статическое *Анти-А*, но некоторое развитие событий в сторону *Анти-А* (например, богатству предшествует обеднение, дружбе — ухудшение отношений). См.: Жолковский и Щеглов 1987: 123–130.

¹⁷ В качестве других примеров такого ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА, где элементы нового положения дел до самого конца предстают в чьем-то субъективном и ненадежном преломлении, можно указать «Лесного царя» Гете/Жуковского (вплоть до последних слов — *Das Kind war tot* — о нарастании тревожных симптомов мы узнаем лишь из слов младенца) или сцену из детства Пушкина в романе Ю. Н. Тынянова, где няня Арина, гуляя с ребенком, встречает императора Павла и вызывает его гнев, не узнав монарха и не сняв с мальчика шапку. Арина поет маленькому Пушкину бесконечную песню обо всем, что попадает ей на улице: «— Ай-ай, какие лошадушки — на седельцах кисточки, и кафтаны красные, шаровары бирюзовые, — пела Арина, — и шапочки бархатные, а ребятушки бородагы...». Появление императора встраивается в тот же ряд: «— Ай-ай, какой дяденька-генерал едут <...> Сами маленькие, а мундирчики голубенькие, а порточки у них белые, и звончком позванивает, и уздечку подергивает» («Пушкин», «Детство», гл. 2).

¹⁸ Внимательный читатель может возразить, что фамильярность с господином в данном случае не может рассматриваться как неожиданность, потому что она обычно входит в амплуа шута (ср. хотя бы издевательства шутов над королем Лиром и проч.). Это в принципе верно, но не относится к разбираемому эпизоду, поскольку, во-первых, Пушкин на предыдущих страницах не дает примеров подобной фамильярности и не указывает на то, что она допускается в доме Ржевского; а во-вторых — и это главное — ругательная реплика Екимовны находится вне рамок ритуального шутовского поведения, каковое, как мы только что подчеркнули, Екимовной отброшено. В неигровом плане подобное обращение с господином заведомо недопустимо.

¹⁹ Прием выразительности ПРЕПОДНЕСЕНИЕ: весомость элемента *A* подчеркивается тем, что появлению *A* предшествует его ощутимая «нехватка», создается некоторая «потребность» в *A*. См.: Жолковский и Щеглов 1987: 61–62.

²⁰ Призрак графини правильно назначил Германну три карты, и именно эти карты «легли налево» в три последовательных вечера, однако Германн по рассеянности сделал ошибку («обдернулся») в том, что целиком зависело от него, а именно, ставя карту, воспользовался дамой вместо туза. Технику игры подробно разъясняет Дебрецени (Дебрецени 1983: 200).

²¹ Ср. эшафот, специально возводимый для каждой казни; уничтожение места действия после развязки драмы в литературе романтизма и др.

²² Ср., например, у Мольера четко разработанную технику всякого рода важных сообщений и предложений. Носитель сообщения или предложения встречает препятствия на каждом из маленьких этапов, на которые разбивается действие: сначала адресат его не видит, увидев — не слышит, услышав — неправильно понимает, поняв — не верит/не соглашается и т. п. См. Щеглов 1979: 55–58.

²³ ПРЕДВЕСТИЕ — прием выразительности, состоящий в предварении объекта или состояния *A* его редуцированными или закамouflированными прообразами — *Пре-А* (см. Жолковский и Щеглов 1987, гл. 4).

²⁴ Банкомет, старая графиня, а также «толстый господин» и целый ряд других лиц входят, согласно Дебрецени, в ряд «родительских фигур» повести, против которых Германн бунтует, ставя на карту отцовское наследство. См. Дебрецени 1983: 235.

²⁵ Этому изытанию промежуточных звеньев в известной степени способствует скрытый сдвиг позиции повествователя в сторону точки зрения Германна. Последний, очевидно, уже вполне загипнотизирован близостью победы и не видит ни карт, ни партнера. Намек на такое смещение точки зрения можно усмотреть в переходе от зрительных терминов в изображении действий Чекалинского к слуховым: от «руки его тряслись; направо легла дама, налево туз» к «Дама ваша убита, — сказал ласково Чекалинский» (т. е., в сущности, «услышал Германн»). Это предполагаемое нами временное выключение зрительного слежения за событиями на карточном столе, усиливающее эффект падения Германна с неба на землю, близко к технике ЗАТЕМНЕНИЯ (Eclipsing), часто предшествующего моментам развязки; об этой выразительной конструкции см.: Жолковский и Щеглов 1987: 224–229.

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК В ДРЯХЛЕЮЩЕМ МИРЕ

(Чехов, «Ионыч»)

1. Элементы поэтического мира Чехова

Сюжет «Ионыча», как и всякого другого отдельного рассказа, может быть объяснен, пересказан, правильно расчленен на составляющие лишь в более широком контексте творчества автора, позволяющем видеть релевантные для него идеи, противопоставления, ситуации — все то, что Р. О. Якобсон называл поэтической мифологией. В данном случае таким контекстом служит для нас проза зрелого Чехова — большие вещи, написанные после 1889 г. Наиболее общим тематическим знаменателем этих произведений может, по-видимому, считаться «дурная завершенность» современной действительности и ряд ее характерных последствий — таких как стагнация, выхолащивание жизни, оскудение и обесмысливание коммуникации между людьми и фактическое их разъединение.

Культурно-историческую специфику этой завершенности прекрасно сформулировал выдающийся критик Н. Я. Берковский, писавший, что за чеховскими персонажами стоит тысячелетняя Россия, что «мир у Чехова кажется устаревшим в своих основах», что это «до сердцевины своей изученный, освоенный <...>, консервативный, <...> косный <...>, знакомый, чересчур знакомый, тоскливо знакомый всем и каждому мир старой, в жизненном строе своем устаревающей России» (Берковский 1969: 52–53).

В чеховском мире, по словам критика, царит полный детерминизм: давно известны и подробно расписаны свойства предметов, связи между ними, типовые отношения человека к вещам:

Вещи вокруг человека впитали в себя его чувства и мысли, трудно разобрать, ему ли они принадлежат или же сами вещи так и родились с этим характерным для них моральным колоритом. <...> Чехов совершенно уничтожает все случайное и специальное в явлениях жизни; вольные признаки становятся общеобязательными и неизменными: религиозные убеждения связаны с фасоном калош, есть связь между цветом собачьей шерсти и собачьим голосом, студенты имеют привычку быть белокурами. В этих чеховских шутках весь горизонт закрыт, все заполнено,

всюду густо, не пройти, не просочиться чему-либо иному, кроме того единственного качества, которое преуказано (Берковский 1969: 54).

Поскольку чеховский мир заведомо неоднороден и включает, наряду с просвещенными и привилегированными слоями русского общества, резко отделенную от них народную массу, то следует оговориться: в данной работе будет идти речь почти исключительно о первой сфере. Она будет далее называться «верхним миром» — в отличие от «нижнего мира» мужиков, низшего мещанства и других «неблагообразных» жителей империи.

1.1. Культура штампов. Наиболее характерной приметой описанного Берковским «остывания» мира может считаться необычайная густота его заполнения готовыми формами: социальными и эстетическими привычками, устоявшимися ассоциациями, культурно-речевыми стереотипами. Все, что говорят и делают чеховские персонажи, отмечено респектабельным и одновременно слегка ностальгичным налетом старины, *déjà vu*, восходит к заученным наизусть классикам, к усредненной ментально благополучного XIX века, превращаемой в разменную монету разного рода «семейными чтениями». Во всех своих вариантах, от совсем глупых до положительных и передовых, жизнь бездумно движется по сети знакомых дорожек. В этой атмосфере различные чеховские герои чувствуют себя по-разному. Одни страдают, часто сами не зная почему, ибо среда по привычке навязывает им бодрое, позитивное мироощущение; другие, напротив, разыгрывают готовый сценарий непринужденно и весело, как живую жизнь. Впрочем, и сама граница между живым и окостеневающим довольно подвижна: процесс выхолащивания готовых форм может находиться у многих персонажей на весьма ранних стадиях и быть почти неуловимым. В конечном счете уклад «верхнего мира» лишен перспектив, имеет терминальную природу, и перерождение невинных привычек в механические позы и маски является лишь вопросом времени. Но первые этапы процесса могут носить по видимости вполне доброкачественный характер.

Именно эта амбивалентность и нечеткость границы создает в таких рассказах, как «Ионыч», «Учитель словесности», «Попрыгунья» и др., почву для новеллистического поворота, когда герой начинает видеть пошлость и скуку там, где раньше радовался и умилялся. Мажорный тон в начале сюжета часто достигается с помощью всякого рода праздничных мотивов: банальность и нищета духа впервые вводятся в рамках ухаживания, свадьбы, семейного торжества, бала, игры, экскурсии и т. п., где они заглушены шумным весельем участников и замаскированы вполне законной ритуальностью

самого события. «Учитель словесности», «Именины», «Ионыч», «Анна на шее» развертывают перед нами длинные сеансы ритуального времяпровождения, имитирующие спонтанную жизнь, активность и веселье.

У кого на руках эта карта, — начал торжественно старик Шелестов, <...> — тому судьба пойти сейчас в детскую и поцеловаться с няней. Удовольствие целоваться с няней выпало на долю Шелестова. Все гурьбой окружили его, повели в детскую и со смехом, хлопая в ладоши, заставили поцеловаться с няней. Поднялся шум, крик... — Не так страстно! — кричал Шелестов, плача от смеха. — Не так страстно!.. <...> Манюся прищурила глаза и показала ему <Никитину> кончик языка, потом засмеялась и ушла. А через минуту она уже стояла среди залы, хлопала в ладоши и кричала: — Ужинать, ужинать, ужинать!.. И все повалили в столовую (Чехов 1974–1983: VIII, 316–317; далее в этой главе ссылки на издание даются сокращенно с указанием тома и страницы).

Выхолащивание жизни, оскудение ее творческих ресурсов, усталость и омертвление могут выражаться и в нешаблонных формах. Отнюдь не все слова, позы, жесты заимствуются героями из культурных гардеробов эпохи: многие из них они выдумывают себе сами. Однако и эти более личные черточки имеют неприятный механический оттенок, когда они не отражают живых и интимных движений души, а вырабатываются на поверхности в виде особого рода бутафории, призванной скрывать от других и от себя пустоту, неталантливость, страх перед бессмысленностью жизни. У Чехова немало персонажей со смутным, ускользающим внутренним миром, чьи слова и отношение к людям, как у психически больных, неустойчивы и ненадежны, не могут приниматься буквально и служить мостиком к полноценному душевному контакту. Типичный пример — мать Нади («Невеста»), для которой спиритизм, гомеопатия, книги и т. п. являются лишь средством заглушить тоску и растерянность. Часто речи подобных лиц претендуют на некий игровой эффект, с подтекстом и многомерностью, воспроизводя внешние признаки игровой речи, но при этом фиктивность подтекста, бутафорский характер второго плана оказываются совершенно явственными. Образцы такой квазиглубокомысленной речи встречаем у отца Андрея («Невеста»):

Страшный ты стал! [говорит бабушка Саше]. Вот уж подлинно, как есть, блудный сын. — Отческого дара расточив богатство, — проговорил отец Андрей медленно, со смеющимися глазами, — с бессмысленными скоты пасохся, окаянный... (X, 204–205)

Разумеется, те же персонажи вполне могут употреблять и штампы, да и не всегда легко указать ту точку, где кончается их квази-индивидуальный стиль и начинается стереотипность более общего порядка.

1.2. Провал коммуникации. Автоматизм и оскудение духовной жизни приводят к невозможности сколько-нибудь содержательного общения. Несоответственная реакция партнера на порыв общительности и интимности со стороны героя, душевная глухота, уход от ответа — мотив, фигурирующий у Чехова на видном месте.

Иногда, как в раннем рассказе «Тоска», он лежит в основе всего сюжета: извозчик пытается говорить с пассажирами о смерти сына, не встречая с их стороны никакого отклика и кончает тем, что рассказывает о своем горе лошади.

В «Даме с собачкой» эта ситуация разработана особенно выразительно: «Однажды ночью, выходя из докторского клуба со своим партнером, чиновником, Гуров не удержался и сказал: — Если б вы знали, с какой очаровательной женщиной я познакомился в Ялте! Чиновник сел в сани и поехал, но вдруг обернулся и окликнул: — Дмитрий Дмитрич! — Что? — А давеча вы были правы: осетрина-то с душком!» (X, 137).

В «Ионыче» Старцев жадно интересуется, что читала Екатерина Ивановна, та отвечает: «“Тысяча душ” <...> А как смешно звали Писемского: Алексей Феофилактыч!» — и убегает от него в дом (X, 30).

В «Попрыгунье» доктор Дымов делится с женой радостью — он только что защитил диссертацию и возможно получит приват-доцентуру по общей патологии. «Видно было по его блаженному, сияющему лицу, что если бы Ольга Ивановна поделила с ним его радость и торжество, то он простил бы ей все, и настоящее и будущее, и все бы забыл, но она не понимала, что значит приват-доцентура и общая патология, к тому же боялась опоздать в театр и ничего не сказала» (VIII, 24).

Сцена с неудачными попытками коммуникации имеется также в «Невесте», где мать Нади интересуется спиритизмом, гомеопатией, любит якобы глубокие разговоры о сомнениях, которым она подвержена и т. п., но не находит общего языка с дочерью, охваченной смятением и тоской. На Надин вопрос: «Отчего я не сплю по ночам?» — она говорит: «Не знаю, милая. А когда я не сплю по ночам, то <...> рисую себе Анну Каренину, как она ходит и как говорит, или рисую что-нибудь историческое, из древнего мира...». Услышав это, «Надя почувствовала, что мать не понимает ее и не может понять <...> ей даже стало страшно...» (X, 207).

В рассказе «Архиерей» преосвященный Петр, человек одинокий и больной, говорит матери о том, как соскучился по ней, и получает в ответ лишь церемонное «Благодарим вас» (X, 191). Иногда экспансивного героя попросту гонят прочь, как в рассказе «Почта», где студент оживленно болтает с почтальоном, тот долго отмалчивается, а потом отвечает недружелюбно

и со злобой: «Как вы любите говорить, ей-Богу! Неужели нельзя молча ехать?» (VI, 338).

Что касается пьес Чехова, то они буквально наполнены примерами Провала коммуникации и, можно сказать, почти целиком посвящены этой теме, отражая ее даже внешней структурой диалога (см. об этом Скафтымов 1972: 339–380, 404–435).

1.3. «Надо» и «нельзя». Наконец, весьма зловещей чертой «устаревшего мира» является его тирания над личностью. Традиционный миропорядок насильственно регламентирован, обставлен множеством обязанностей и запретов, относящихся к разным сферам, — начиная с самого главного, как то: определение своего места под солнцем, выбор спутника жизни, друзей, профессии, и кончая самыми мелкими деталями повседневного этикета. При всей своей дряхлости и исторической исчерпанности истеблишмент еще располагает многими средствами вербовать людей, удерживать их в своей орбите и подавлять инакомыслие. Принуждение и попытки вырваться из-под него составляют одну из ядерных ситуаций поздней чеховской прозы. Бунт человека против мертвой традиции, против власти «надо» и «нельзя» обходится ему дорого.

Один из самых жестоких случаев описан в повести «Моя жизнь», где все общество в лице семьи, друзей, обывателей, начальства, городских властей и даже уличных мальчишек оказывает нажим на героя, отказывающегося от идейных соображений от респектабельной карьеры, следующей ему по рождению. Принцип, в силу которого человека подвергают травле, четко формулирует мясник Прокофий: «Есть губернаторская наука, есть архимандритская наука, есть офицерская наука, есть докторская наука, и для каждого звания есть своя наука. А вы не держитесь своей науки, и этого вам нельзя дозволить» (IX, 233).

Безнадежно больному профессору из «Скучной истории» хотелось бы в оставшиеся ему немногие месяцы сосредоточиться на вопросах жизни и смерти, но волей жены и дочери он вынужден выполнять обязанности отца семейства: «Тебе непременно нужно съездить в Харьков» (для наведения справок о будущем зяте). Те же охранители семейного престижа настойчиво советуют профессору расстаться с Катей, его воспитанницей, единственным близким ему существом.

Мы постоянно сталкиваемся у Чехова с персонажами прикрикивающими, одергивающими, следящими, напоминающими о долге, нагоняющими страх строгой и постной миной.

В рассказах «Анна на шее», «Муж», «Необыкновенный» выведены домашние деспоты, одним своим присутствием убивающие веселье и аппетит.

В «Дяде Ване» и «Трех сестрах» ради спокойствия профессора и ребенка велят запрещают смеяться и громко разговаривать.

Принудительность, как и штампы, может принимать внешне благообразный облик: в «Учителе словесности» Маня «завела от трех коров настоящее молочное хозяйство, и у нее в погребе и на погребнице было много кувшинов с молоком и горшочков со сметаной, и все это она берегла для масла. Иногда ради шутки Никитин просил у нее стакан молока; она пугалась, так как это был беспорядок, но он со смехом обнимал ее и говорил: — Ну, ну, я пошутил, золото мое! Пошутил!» (VIII, 327).

Много обязательного довлеет над героями в «Ионыче»: Старцеву как интеллигентному человеку «необходимо познакомиться с Туркиными», Котику надо учиться музыке, надо ехать в клуб; Вера Иосифовна полагает, что «пока девушка растет, она должна находиться под влиянием одной только матери» (X, 27) и т. п.

Для героини рассказа «Попрыгунья» императивными являются все условности светской и художественной жизни, которую она стремится вести: «От актрисы нужно было ехать в мастерскую художника или на картинную выставку, потом к кому-нибудь из знаменитостей. [Посылая мужа в город за платьем:] — Когда же завтра? <...> Нет, голубчик, надо сегодня, обязательно сегодня! <...> Ну, иди же... [Уступая Рябовскому:] Надо испытать все в жизни...» (VIII, 9, 14, 16).

В повести «Три года», после смерти ребенка, «все нужно было ездить на Алексеевское кладбище слушать панихиду и потом томиться целые сутки <...> и говорить жене в утешение разные пошлости» (IX, 72). Для героев этой повести, богатых купцов, вся жизнь тянется под знаком рутины и долга: «Само наслаждение искусством <...> превратилось для многих в скучную, однообразную обязанность. <...> быть может, придется жить еще тринадцать, тридцать лет...» (Там же: 78, 91).

Как это часто бывает, анти-истеблишмент — так сказать, официальная оппозиция в рамках существующего порядка — действует по тем же формулам, диктуя живым людям деспотические правила во имя просвещения и прогресса. Наиболее памятный пример — передовая Лида в «Доме с мезонином».

2. Архифабула семи рассказов

В прозе позднего Чехова можно выделить группу рассказов, между которыми в свете упомянутых трех мотивов обнаруживается значительное сходство: «Ионыч», «Невеста», «Учитель словесности», «В родном углу», а также «Дом с мезонином», «Именины», «Попрыгунья». Из них первые четыре характеризуются особенной фабульной близостью, а остальные три развивают в основном ту же

схему, но с заметными отклонениями. Для этих рассказов мы сформируем единую обобщенную фабулу, или *архифабулу*, суть которой — конфронтация нормального человека с устарелым и окостеневшим миром, черты которого намечены выше.

В центре рассказа — персонаж, полный сил и молодых *надежд*, желающий жить, трудиться, любить, общаться с интересными людьми. Все это он надеется осуществить в рамках «верхнего мира», в отношении которого питает разнообразные *иллюзии*, считая его новым, добрым, талантливым, полным заманчивых возможностей. *Попытка* героя войти в этот мир или, уже находясь в нем, сделать на него ставку в реализации своих надежд, терпит *неудачу*, наталкиваясь на автоматизм, ничтожество интересов и пустоту; он ищет живого, а находит мертвое. Наступает *разочарование*, разрешающееся либо *разрывом* героя с «верхним миром», либо *примирением*, либо той или иной *катастрофой*.

Отметим некоторые типичные обстоятельства, играющие роль в конкретизации основных моментов архифабулы. Иллюзии героя мотивируются, с одной стороны, его личными качествами: молодостью, неопытностью. Он часто изображается как начинающий жить, не принадлежащий к истеблишменту, пришедший к нему из «нижнего мира» — из плебейской среды, из глуши и т. п. Дополнительной мотивировкой его доверия к миру может служить влюбленность: свою попытку вхождения в систему он осуществляет через ухаживание и брак. С другой стороны, первоначальный оптимизм героя обусловлен, как было сказано, амбивалентностью самого «верхнего мира». Разочарование героя является, таким образом, постепенным: он не сразу понимает, что с ним делается, особенно если прозрение влечет переоценку близких людей. Неудача реализуется по-разному: иногда истеблишмент отвергает героя («Ионыч», «Дом с мезонином»), иногда обманывает («Попрыгунья»). Как эта главная неудача, так и более мелкие трения героя с системой, предшествующие ей в качестве предвестий, могут разворачиваться по-разному.

Наиболее типичный сценарий использует на видном месте мотивы Провал коммуникации и Надо / нельзя: «верхний мир» верит, что им найдены единственно правильные и необходимые формы жизни, и склонен смотреть на экспансивные выходы героя с превосходством и неодобрением. Свою псевдокультуру он несет высоко и оберегает от прикосновения чужих необученных рук. Горячему и спонтанному порыву героя, ищущего живого общения, эта среда противопоставляет строгую ритуальность, она его одергивает и отодвигает, как расшалившегося ребенка, она не принимает его всерьез. Вспомним ужас Мани в «Учителе словесности», когда Никитин просит молока из ее неприкосновенных запасов, или непримиримую

вражду серьезной Лиды к «легкомысленному» художнику в «Доме с мезонином», или неуважение Ольги Ивановны и ее артистического окружения к работающему Дымову в «Попрыгунья», или, наконец, судьбу Ионыча, принесенного Котиком в жертву музыке.

Разрыв героя с «верхним миром» может реализоваться как уход из дома («Невеста», «В родном углу»; в «Учителе словесности» — только мечты об уходе); катастрофа — как распад семьи, смерть одного из героев, потеря ребенка («Попрыгунья», «Именины»); примирение — как принятие реальности, потеря идеалов, автоматизация жизни («Ионыч»). Примирению может предшествовать Отказное движение в виде попытки разрыва и отыскания иного пути (Екатерина Ивановна в «Ионыче»).

3. Фабульная схема «Ионыча»

В каждом из рассказов, разрабатывающих одну и ту же архифабулу, последняя получает особый поворот, реализуясь каждый раз на несколько ином социально-психологическом материале и с новыми акцентами. Фабульная схема отдельного рассказа получается из архифабулы путем доразвития некоторых ее элементов до более конкретного вида. В частности, фабульная схема «Ионыча» (которую мы далее для краткости позволим себе называть также *темой* этого рассказа) задает определенную разновидность как того «естественного, свежего, стремящегося жить», что воплощено в герое, так и того «искусственного, мертвого, ригидного», на что он наталкивается в «верхнем мире». «Естественность» героя конкретизируется как стихийная почвенность, близость к мужицким корням, в силу которых он в душе остается чужд приманкам «верхнего мира» и тянется к простым и изначальным ценностям жизни. В то же время эта приземленность носит у него тяжеловатый и рыхлый оттенок, несет в себе потенции замедления, лени и застоя, которые в конце концов и реализуются. «Искусственность» среды конкретизируется как особого рода псевдокультура, имеющая подражательный и суррогатный характер, но претендующая на высокую общественную миссию. Ее индивидуальная физиономия, составляющая едва ли не главный интерес «Ионыча», не поддается краткой формулировке; мы попытаемся определить ее черты ниже, говоря о первой главе рассказа.

Своеобразие «Ионыча» состоит в том, что архифабула в нем фактически представлена два раза, образуя две линии, Старцева и Екатерины Ивановны, во многом изоморфные. Оба протагониста неопытны и находятся во власти иллюзий, оба пытаются построить на этой вере свое будущее; оба терпят неудачу и разочарование.

Эта глубинная идентичность судьбы героев не мешает Провалу коммуникации между ними, который обусловлен, с одной стороны, несинхронизированностью их линий (фазы Екатерины Ивановны отстают от фаз героя), с другой — их неодинаковой глубиной. В отличие от Старцева, эволюция Екатерины Ивановны является более поверхностной и не идет до конца. Разочарование и смена ориентации не отвращают ее полностью от истеблишмента, она остается в нем же, переходя лишь от одной «школы мысли» (служение искусству) к другой (служение людям). Прежние иллюзии сменились у нее новыми, тогда как Старцев давно все понял и не имеет никаких иллюзий — в силу того самого тяжеловатого мужицкого здравого смысла, который и раньше оберегал его от полной зачарованности туркинской культурой. Эта трезвость отчаявшегося человека плюс лень и бессилие приводят к финальной неудаче коммуникации в главе 4.

4. Композиция «Ионыча»

4.1. Соединение двух фабульных линий в одну сюжетную. Термин «композиция» употребляется нами в том же смысле, что и «сюжет», т. е. как способ линейного представления фабульных событий. В отличие от «Анны на шее», где две фабульные линии (отца и дочери) излагаются путем параллельного монтажа, в «Ионыче» одна линия (Старцева) принята за главную, другая же (Екатерины Ивановны) в основном инкорпорирована в первую, т. е. развертывается перед читателем в том виде и порядке, в каком она раскрывается перед заглавным героем. Вначале этот порядок соответствует хронологическому течению жизни героини; затем линия Екатерины Ивановны прерывается — отказав Старцеву, она уезжает, и четыре года герой ничего о ней не знает; после этого Екатерина Ивановна вновь появляется и ретроспективно сообщает о своей жизни в Москве (глава 4); с этого момента ее линия вновь излагается в хронологическом порядке и на сей раз от лица автора, а не глазами Ионыча, чьи отношения с героиней прекратились.

4.2. Эпизоды и периоды. Полученная таким способом объединенная сюжетная линия Старцева / Екатерины Ивановны рассказывается с помощью двух типов повествовательных отрезков: это, с одной стороны, эпизоды, протяженность которых измеряется минутами и часами, с другой — периоды, покрывающие целые сезоны, месяцы и годы. Особая важность моментов, проводимых героем в семействе Туркиных, находит отражение в том факте, что его отношения с ними имеют почти исключительно форму эпизодов, в то время как остальная жизнь Старцева, отдельная от Туркиных, дается суммарно

в форме периодов. Именно в эпизодах общения с Екатериной Ивановной действие движется вперед или хотя бы получает стимул к такому движению; в периоды одинокой жизни героя оно замедляется, сменяясь стагнацией и цикличностью.

4.3. Распределение сюжета по главам. Деление рассказа на главы соответствует этапам взаимоотношений двух протагонистов: (1) знакомство, (2) ухаживание, (3) предложение и неудача, (4) встреча через четыре года с переменной ролей и вторичная неудача, (5) отсутствие общения, одинокая жизнь обоих героев.

4.4. Структура главы. Внутри каждой главы действие разворачивается по схеме, которую на некотором общем уровне можно рассматривать как уменьшенное подобие сюжета всей новеллы. Напомним, что главная линия — эволюция Старцева — строится следующим образом: (а) пребывание героя в «нижнем мире»; (б) иллюзии относительно «верхнего мира», попытка войти в него, (в) неудача, примирение. Примерно такая же кривая наблюдается в пределах каждой главы. «Покой, порыв и вновь покой» — вот общая формула, шестикратное повторение которой (в масштабе всей новеллы и в каждой из пяти глав) призвано, по-видимому, с максимальной выразительностью прочертить тему рассказа и в особенности инертный, тяжеловатый элемент в обрисовке заглавного героя. Каждая глава начинается описанием жизни Старцева — жизни неполной, недостаточной, представляющей собой, в сюжетных терминах, «нехватку», требующую удовлетворения. Далее следует эпизод общения с Туркиными, открывающий перед героем возможность более яркого и осмысленного существования. Возможность эта не реализуется, и глава заканчивается той или иной формой примирения и покоя.

Эта схема полностью выдержана в главе 2 (труды и одиночество доктора в Дялиже — ухаживание и несостоявшееся свидание на кладбище — досада, усталость и успокоение в коляске) и в главе 4 (унылая жизнь Старцева, засасываемого обыденщиной, — вечер у Туркиных и свидание с Екатериной Ивановной — неудача, раздражение, успокоение). В главе 1 (одинокая жизнь в Дялиже — вечер у Туркиных, знакомство с Екатериной Ивановной — кровать, сон) отсутствует негативный момент нереализованных возможностей в конце, ибо сами эти возможности еще не полностью определились. Ослаблен и негативный характер начального периода, ибо доктору здесь еще не успела осточертеть рутинная земская служба. В главе 3 (неудачное предложение, обида — успокоение, возвращение к будничной жизни) отсутствует начальный период — «нерадостная жизнь»: такой период, общий для глав 2 и 3, дан в начале второй главы. Эти две главы, описывающие ухаживание и предложение, образуют как бы одну супер-главу, единую в плане времени и действия, хотя набор

остальных типовых моментов — иллюзии, попытка, неудача, примирение — в каждой из них свой.

Глава 5, будучи финальной и результативной, дает несколько особый вариант общей схемы, с героями произошли необратимые перемены, их отношения прервались, движение прекратилось, и основная троичная формула предстает в соответственно деформированном, хотя и узнаваемом виде. Ее элементы даны в обычной последовательности (скучная жизнь Ионыча — мотив Котика и любви к ней — отдых, ужин, игра в карты). Однако средний элемент, репрезентирующий порыв ввысь, представляет собой не новую встречу героев, а лишь реликт, тень такой встречи, ретроспективное упоминание об их прошедшем романе: «За все время, пока он живет в Дялиже, любовь к Котику была его единственной радостью...» (X, 41). За этим следует описание ужинов и карточных вечеров в клубе — очевидный аналог успокоения в финалах других глав. Таким образом, кривая эволюции Ионыча в главе 5 формально выполнена. Интересно, что автор считает нужным подвести под ней черту специальной фразой: «Вот и все, что можно сказать про него» (Там же). По-видимому, композиционная роль этой итоговой строки состоит в том, чтобы отграничить обычный затухающий конец в линии Ионыча от сверхсхемного заключительного пассажа («А Туркины?...»), где автор от себя досказывает линию Екатерины Ивановны, выпавшую из ведения заглавного героя. Благодаря этому отграничению нестандартного appendix'a структурная идентичность пятой главы всем предыдущим оказывается более четкой.

5. Сюжет «Ионыча»: логика действия и функции деталей (по главам)

5.1. Первая глава: «знакомство». Трехчастная схема, общая для всех глав, выдерживается здесь преимущественно во внешнем плане, еще не будучи наполнена тем чувством фрустрации, которое разовьется в последующих главах. Период одинокого и, надо думать, однообразного времяпровождения Старцева зимой в Дялиже описан очень кратко; за ним следует эпизод вечера у Туркиных; в конце концов Старцев, вернувшись домой, засыпает, довольный проведенным днем. Этой триаде предшествует единое для всего рассказа вступление с описанием города С. Эпизод вечера разработан тщательно, с использованием целой коллекции точно наблюденных деталей. Видимо, он был для Чехова чем-то вроде смыслового ядра рассказа: в его записной книжке первый набросок «Ионыча» сводится к этой сцене, с указанием, что она повторится через три года. В первой главе с достаточной определенностью обрисован тот специфический вариант

культуры штампов, который отличает данный рассказ, и именно этот аспект главы будет нас интересовать в первую очередь.

Семейство Туркиных — необходимый элемент губернского города С. Понять атмосферу этого дома можно лишь в связи с социальным заказом, выполняемым им в городе. Функция Туркиных — служить очагом культуры и задавать в губернском масштабе некий стандарт благополучной интеллигентной жизни, противопоставляемый ужасам «нижнего мира» — обывательской тупой бездуховности и скотоподобному существованию мужицкой массы. Качество культуры, вырабатываемой в этом доме, определяется прежде всего в этом соотношении с темным царством, засилье которого он призван облегчать и компенсировать. Их музыка, литература и интеллектуальное времяпровождение явно входят в тот же ряд аксессуаров красивой жизни, что и уют гостиной, светская беседа, вкусная еда. Вполне адекватной оказывается в этом плане реакция Старцева на игру Екатерины Ивановны. Доктора пленяет не исполнение, которого он по-настоящему оценить не может, а самый факт музицирования и вся обстановка вечера: «После зимы, проведенной в Дялиже, среди больных и мужиков, сидеть в гостиной, смотреть на это молодое, изящное и, вероятно, чистое существо, и слушать эти шумные, надоедливые, но все же культурные звуки, — было так приятно, так ново...» (X, 27). То же по поводу романа Веры Иосифовны: «...слушать было приятно, удобно, и в голову шли все такие хорошие, покойные мысли, — не хотелось вставать» (Там же: 26).

Поскольку эта культура не возникает спонтанно как проявление душевного богатства Туркиных, а создается на заказ в качестве противовеса ко всеобщей серости, то она естественным образом принимает характер «культуры вообще», имитирующей наиболее очевидные и расхожие модели в области литературы, музыки и светского обращения. Такова проза хозяйки дома с шаблонным «Мороз крепчал» и сюжетом, спародированным еще в старом чеховском рассказе «Драма»; она целиком ориентирована на «литературу» и эксплицитно противопоставлена «жизни» и тому искусству, в котором присутствует жизнь: «В городском саду <...> пел хор песенников. <...> и эта песня передавала то, чего не было в романе и что бывает в жизни». Впрочем, и литературой в элементарно профессиональном смысле произведения Веры Иосифовны не являются: это скорее бутафория, муляж, изготавливаемый специально для домашних вечеров, не пригодный и не предназначенный для массового потребления: «Я нигде не печатаю. Напишу и спрячу у себя в шкапу», — говорит романистка (X, 26). Свою цель Туркины считают выполненной, если их продукция оказывается хотя бы издали похожей на известные и институционализированные формы творчества.

Старцев и здесь реагирует правильно, задавая релевантные вопросы: «Вы печатаете свои произведения в журналах?» и «Вы где учились музыке? В консерватории?». Наряду с элементом этикетной лести, в вопросах доктора слышится и реальное любопытство: его интригует эта ситуация домашней близости к чему-то, имеющему публичный, возможно, всероссийский резонанс. Не умея сам отличить дилетантство от профессионализма, он пытается сличить прослушанное с бесспорными стандартами, каковыми в его глазах являются печатный пресс и консерваторский диплом. К чести старших Туркиных, они не метят так высоко и никому не хотят пускать пыль в глаза. Им, конечно, приятно, что неискушенный гость готов был принять их имитации за подлинники, но они вполне понимают узко локальный и светский характер своей культурной миссии. Более того, они ею гордятся и убеждены, что их настоящее место именно здесь, в городе С. Вера Иосифовна не только сама пишет в шкаф, но и не хочет, чтобы ее дочь ехала в Москву и посвящала себя искусству; спектакли, в которых Иван Петрович играет генералов, преследуют не эстетические, а благотворительные цели. Одна Екатерина Ивановна принимает свои занятия полностью всерьез, что ставит ее, наряду со Старцевым, в разряд персонажей, которые имеют иллюзии относительно «верхнего мира» и терпят разочарование.

Столь же искусственны знаменитые острооты главы семьи: «здравствуйте пожалуйста», «не имеете никакого римского права» и т. п. В подлинной, органичной культуре юмор образует более или менее постоянно действующую стихию, которая пронизывает жизнь живой непрерывной струей и может выйти на поверхность в любой ее точке. Будучи неотъемлемой частью ума и таланта, смешное не отделено строгой границей от серьезного, но находится с ним в отношениях амбивалентного сосуществования и взаимопретекания. В суррогатной культуре юмористический компонент, напротив, четко отделен от практического и не смешивается с ним. Юмор у Туркиных существует в упакованной, дискретной форме, в виде готовых приспособлений — анекдотов, шарад, смешных словечек и т. п., — в нужный момент извлекаемых из кармана («Иван Петрович <...> вынул из жилетного кармана записочки...», глава 3). Переключаясь с шуточной речи на обычную и обратно, Туркины склонны помечать переход специальным сигналом, и их серьезный модус не в меньшей мере пронизан шаблонами, чем шуточный (пример — в конце главы 3, в ответе Екатерины Ивановны на объяснение Старцева). В одной из пьес Е. Л. Шварца есть комический персонаж, полупарализованный министр, который велит лакеям придать ему, смотря по надобности, «позу крайнего удивления», «крайнего возмущения», «позу, располагающую к легкой остроумной болтовне» и т. п. Это может рассматриваться как гротескное заострение того, что в более

мягком варианте представлено у Туркиных, чья социальная жизнь так же сводится к серии трафаретов, грубо имитирующих различные состояния души и формы светского общения.

Возвращаясь к остроумию Ивана Петровича, заметим, что квази-юмор старших Туркиных ощущается ими как нечто особо утонченное, умно-сложное и демонстрируется гостям в качестве фирменной достопримечательности дома. Обыватель привык к прямолинейной, плоской речи, восприятие которой не требует умственных усилий или специальных правил чтения. В шуточных номерах Ивана Петровича, в его записочках, каламбурах и необычных словообразованиях обывателю предлагается, хотя и в крайне элементарной форме, иной тип речи: что-то, что либо не должно пониматься буквально («вы можете ухаживать за мной, мой муж ничего не заметит»), либо содержит небольшое нарушение языковой нормы, приводящее к несурезнице («здравствуйте пожалуйста»), либо скрывает в себе двойной смысл («я иду по ковру, ты идешь, пока врешь») и т. п. Наличием такого сдвига, противоречия или второго плана Туркины весьма гордятся, видя в нем особого рода хитрую парадоксальность, доступную лишь для развитого ума. Шутка для них не столько элемент веселья, общения и разрядки, сколько интеллектуальная задача, quiz для неопытного собеседника — не случайно у Ивана Петровича остроты и каламбуры соседствуют с головоломками в собственном смысле: «Иван Петрович <...> рассказывал анекдоты, острил, предлагал смешные задачи и сам же решал их...» (X, 28). Именно такое отношение к шутке разыгрывает Иван Петрович мимикой своего лица: «смеясь одними только глазами, острил» и «всегда у него было такое выражение, что нельзя было понять, шутит он или говорит серьезно». Как в прозе Веры Иосифовны за главную ценность полагалась не непосредственность жизни, а копирование «литературы» в ее наиболее ходовых схемах, так и в остротах Туркина наиболее горячей новинкой считается сама схема «игровой речи», противопоставленная плоской будничной речи; внутреннее же качество как литературы, так и юмора представляет собой совсем другую сферу и уровень явлений, о которых туркинское общество не задумывается. Этот акцент на внешних признаках культуры, из которых больше всего ценится умная сложность, виден и в музыке Екатерины Ивановны: «Екатерина Ивановна играла трудный пассаж, интересный именно своей трудностью, длинный и однообразный...» (X, 27). Весь туркинский вечер — серия механических движений, способная сойти за культурную жизнь лишь на фоне бедного, неразвитого сознания, от которого хозяева дома, в сущности, ушли очень недалеко.

Подобные искусственные приспособления у чеховских героев часто дают трещину, позволяя увидеть скрывающуюся за ними безликость и пустоту. Интересно, что с Туркиными этого не происходит.

Их горизонт, говоря словами Берковского, настолько плотно заполнен и задвинут штампами, что заглянуть в их интимный мир пожелательно невозможно. Иван Петрович на протяжении рассказа не произносит ни одного человеческого слова, говоря все время на своем «необыкновенном языке, выработанном долгими упражнениями» (Там же: 28). Социальная жизнь семьи отличается высокой организованностью. Вечер безупречно разучен и отрепетирован, номера пригнаны один к другому, каждый член семьи вступает со своей партией в отведенный ему момент («раскрыли ноты, лежавшие уже наготове»). Все мероприятие похоже скорее на спектакль или концерт, чем на теплое непринужденное общение. Гостям отведена роль зрительской массы, нерасчлененно реагирующей в нужных местах:

Потом все сидели в гостиной с очень серьезными лицами... И все почему-то вздохнули... Все окружили ее <Котика>, поздравляли, изумлялись, уверяли, что давно уже не слыхали такой музыки... <...> гости, сытые и довольные, толпились в передней, разбирая свои пальто и трости... И все захохотали» и т. п. (X, 26–28)

В других рассказах, описывающих коллективное времяпровождение — «Именины», «Учитель словесности», — участники компании индивидуализированы и пусть банально, но свободно выражают свои мнения; здесь же безупречно слаженное трио хозяев буквально не дает вставить слова никому другому. Остроумие Ивана Петровича за ужином носит явно монологический характер («предлагал смешные задачи и сам же решал их, и все время говорил»); он же первым аплодирует жене и дочери, показывая этим пример остальным. Это вытеснение нормального контакта ритуалом и лицедейством задает атмосферу, в которой совершенно естественным оказывается Провал коммуникации между Ионычем и Туркиными в последующих главах.

Театральность — с отрицательными коннотациями фальши, штампа, работы на публику — является довольно заметным лейтмотивом, сопровождающим сюжетную линию Туркиных. Ею отмечены не только собственно артистические выступления, но и разговоры хозяев салона: французские фразы Веры Иосифовны, ее нарочито громкий флирт с гостем, манерные диалоги между нею и дочерью и т. п. Метафоры сцены, позы, действия по команде и по знаку дирижерской палочки, ненавязчиво проходящие через весь эпизод вечера, выходят на поверхность в заключительном виньеточном номере лакея Павы: «— А ну-ка, Пава, изобрази! — сказал ему Иван Петрович. Пава встал в позу, поднял вверх руку и проговорил трагическим тоном: — Умри, несчастная!» (X, 28). Театральные нотки в связи с туркинским миром появляются в начале рассказа (любительские спектакли Ивана Петровича) и в финалах глав 2 и 3 (упоминания о занавесе и о плохонькой пьесе).

Мы не будем делать подробного анализа сюжетного развития в главе 1; остановимся лишь на линии заглавного героя, отражающей специфическую тему этого персонажа, — тему земного тяготения и душевной лени. В главе 1 Старцев предстает как человек достаточно заурядный, рыхлый, без особых целей и вкусов, склонный плыть по течению и находить удовольствие в расплывчатом лиризме. Этой неопределенностью характера, какой-то флегматичностью и отсутствием ярких устремлений отмечен его воскресный досуг:

...отправился в город, чтобы развлечься немножко и к стати купить себе кое-что. Он шел пешком, не спеша (своих лошадей у него еще не было), и все время напевал: “Когда еще я не пил слез из чаши бытия...”. В городе он пообедал, погулял в саду, потом как-то само собой пришло ему на память приглашение Ивана Петровича... (X, 25).

В дальнейшем, на протяжении вечера у Туркиных, инвариантным мотивом Старцева остается та же тяжеловатая материальность, слегка подернутая благодушным лиризмом. Таланты членов семьи оказывают на него убаюкивающее действие, литература и музыка воспринимаются, как уже было замечено, на одном уровне с мягким креслом и чаем. На интеллектуальные игры Ивана Петровича он реагирует про себя ленивым «занятно», и из всех удовольствий туркинского дома отдает предпочтение наиболее бесспорным и чувственно осязаемым, как то: обильный стол, уют, прелесть хозяйской дочки. Природное и земное начало в Старцеве, движимое глубинными инстинктами любви, семьи и дома, определяет модус его любовных переживаний. Уже при первом знакомстве он начинает бессознательно отделять Котика от ее искусства и окружения, видя в ней прежде всего первичные параметры девичества и женственности, обещающие счастье: «уже развитая грудь, красивая, здоровая, говорила о весне», «молодое, изящное и, вероятно, чистое существо», «свежесть, наивное выражение глаз и щек <...> простая и наивная грация» (глава 2) и т. п. Впоследствии он будет с тем же слепым упорством пытаться отодвинуть в сторону музыку и всю туркинскую премудрость, чтобы добраться до главного — до живой души любимого существа; дело кончится, однако, тем, что отстраняет его самого. Поздняя Екатерина Ивановна, с ее зрелой опытностью, уже не будет возбуждать в нем прежних любовных токов (см. главу 4).

Знакомство героев, являющееся фабульной функцией главы 1, оформлено достаточно традиционно — с использованием такого мотива литературы XIX века, как «встреча героя с героиней в светском собрании»: на балу, рауте и проч. Чехов (который, по словам Берковского, «пишет <...> об описанном уже другими <...> как бы снова

пишет, вторым слоем, по текстам Льва Толстого, да и по многим другим текстам» (Берковский 1969: 67), часто обращается к хрестоматийным ситуациям: их много в «Анне на шее», и в «Ионыче» мы тоже встретимся с ними еще не раз. Можно отметить в описании туркинского вечера по крайней мере два типовых момента: (а) то или иное «выступление» — пение, музицирование, речь — одного или обоих героев, (б) «впечатления» от вечера, переживаемые участниками перед сном. И то, и другое встречается, например, у И. С. Тургенева — в «Рудине» (заглавный герой блестяще говорит, Наталью просят играть; затем разные персонажи, ложась спать, по-разному думают о Рудине) и в «Накануне» (также встреча героев в гостях и воспоминания перед сном). Нетрудно видеть, что отход ко сну, входящий в состав данного мотива, хорошо согласуется с моментом «успокоения», которым, согласно композиционному плану «Ионыча», должна заканчиваться каждая из его глав. В главе 1 это успокоение имеет еще вполне позитивную окраску: «“Недурственно”, — вспомнил он, засыпая, и засмеялся» (X, 28).

5.2. Вторая глава: «ухаживание». Три обычные части имеют следующий вид:

(1) «... было очень много работы, и он никак не мог выбрать свободного часа. Прошло больше года таким образом в трудах и одиночестве...»

(2) У Туркиных: (а) воскресный день, занятия музыкой, разговор Старцева с Котиком в саду; (б) вечер на кладбище.

(3) Успокоение: после напрасного ожидания на кладбище доктор, «саясь с наслаждением в коляску, <...> подумал: “Ох, не надо бы полнеть!”».

В главе 2 влюбленный Старцев в нарастающей степени наталкивается на непонимание и холодность. Мотивы Надо / нельзя и Провал коммуникации играют центральную роль. Формула отношений героев: она ускользает, он ухаживает урывками и на ходу. Туркины — не просто семья, но бесперебойно функционирующий общественный институт, время их принадлежит городу и расписано по минутам. Все виды деятельности плотно пригнаны один к другому, и Старцеву удается выманить Котика в сад, лишь «воспользовавшись минутой замешательства». Партнерша Старцева эмоционально неразвита и закомплексована, как в кокон, в домашний мир, который думает и распоряжается за нее, но доктор не в состоянии этого заметить и без ума от ее «наивных глаз и щек». В ответ на попытки душевного общения она озадачивает его инфантильными выходками, угощает фирменными туркинскими шутками или же надевает маску деловитости и прячется за музыкальными и общественными обязанностями. Он интересуется ее чтением — она говорит: «А как смешно звали Писемского: Алексей Феофилактыч!» — и бежит к роялю. Наконец, доктор

получает записку с приглашением прийти в полночь на кладбище. Эта бумажка — родная сестра тех записочек, которые Иван Петрович вынимает из карманов для развлечения гостей, и скорее всего она даже не была написана специально для Старцева, а уже имелась в готовом виде в семейном наборе юмористических принадлежностей.

Кладбищенская сцена углубляет диссонанс между подлинностью чувств героя и мелководьем «верхнего мира», с которым он пытается завязать человеческий контакт. Налицо выразительная конструкция «Контраст с тождеством», поскольку один и тот же мотив кладбища наделяется совершенно разными значениями для двух протагонистов. В культуре Туркиных рандеву ночью на кладбище — второсортная шутка того же типа, что и требование поцеловаться с няней (см. «Учитель словесности»). Так понимает его сначала и Старцев, считая затею гимназической глупостью, но затем мотив любви среди могил неожиданно открывается перед ним в новом и волнующем измерении, начиная играть своими древними архетипическими коннотациями. В результате, одинокое бдение доктора на кладбище оказывается не антиклимактическим моментом, каким оно могло бы быть ввиду явной бесполезности ожидания, а, наоборот, драматическим пиком второй главы и всего рассказа.

Кладбище предстает перед героем как особый зачарованный мир, где «нет жизни <...> но в каждом темном тополе, в каждой могиле чувствуется присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную» (X, 31). Сцена, таким образом, начинается мотивами покоя и примирения, но эти последние играют не столько самостоятельную, сколько отказную роль, сменяясь вскоре иной тональностью — страстной и нетерпеливой. Роль переходного звена между грустно-лирической и патетической частями «кладбищенской сюиты» играет абзац о памятнике Деметти — итальянской певицы, умершей когда-то в С. во время гастролей. Наиболее естественный круг ассоциаций, связывающийся с мотивом Деметти, — противопоставление свободы и скованности, творческого полета и тупого застоя, конфронтация южной теплоты, легкости и полноты жизни с российской тяжелой мертвенностью, нежный экзотический цветок, погибающий в варварском краю и погребенный в равнодушных северных снегах (см. близкие темы у Тютчева, Мандельштама) — в общем плане созвучен архифабульному ядру рассказа, где живые чувства вядают в столкновении с неодолимой пошлостью существования.

В этом свете вполне понятен переход от памятника к мотивам подавляемых страстей, протеста и жажды «любви во что бы то ни стало». Любовь во второй части сцены выступает как один из первоэлементов бытия, тесно связанный с другими вечными категориями, такими как смерть, земля, природа. Беспрецедентный

в чеховской поэтике чувственный пафос этого пассажа вырастает на хтонической основе: могильные насыпи, кусты, мраморные плиты в воображении Старцева шевелятся и оживают, вызывая представления о прекрасных женских телах, о любовных объятиях. В том, что доктор не остается глух к голосу земли и к магии лунного света и испытывает неудержимую потребность осуществить свое биологическое предназначение, сказывается живое начало его природы, идущее от его плебейских, мужичьих корней; подвластность героя этим силам лишней раз подчеркивает контраст между его стихийной почвенностью и оскорбительными пустышками «верхнего мира».

Типологически данная сцена репрезентирует мотив «любви на кладбище», известный по таким примерам, как история Пирама и Фисбы (свидание у гробницы), анекдот Петрония о вдове из Эфеса (любовь в склепе), многие новеллы Возрождения (одна из которых послужила основой для шекспировских «Ромео и Джульетты»), некоторые сюжеты Пушкина («Каменный гость»: ухаживание на кладбище, любовная сцена у трупа; «Пир во время чумы» и др.)¹. Вносимый этим мотивом философский резонанс углубляет смысловые оппозиции, заданные в чеховском рассказе. Правда, любовный элемент здесь фактически не реализуется, возникшая лишь в воображении героя. Но такова уж специфика сюжетной линии Старцева, в которой, как мы увидим ниже, и другие архетипические мотивы, касающиеся любви, получают неблагоприятный для героя оборот.

Заключительная часть главы, посвященная успокоению, не содержит явных указаний на разочарование — оно в полной мере выражено в конце суперглавы 2–3, в данной же точке сюжета герой еще далек от того, чтобы признать свое поражение («он не ожидал отказа» будет сказано в главе 3). Налицо лишь усталость, которая может рассматриваться как предвестие будущих фрустраций. Наслаждение, с каким доктор садится в коляску, и характерная фраза «Ох, не надо бы полнеть!» также предвосхищают его дальнейшую эволюцию — утрату романтических интересов, ожирение, переход к элементарно-физиологическим формам *joie de vivre* (ср. «в винт играл каждый вечер с наслаждением», «еще больше пополнил» и проч.). Отметим театральную виньетку («и точно опустился занавес, луна ушла под облака...») при переходе от патетики к финальному успокоению.

5.3. Третья глава: «предложение». Из трех обычных частей представлены вторая (от начала главы до слов «...она отвернулась и вышла из гостиной») и третья (от слов «У Старцева перестало беспокойно биться сердце...» до конца главы).

Решившись просить руки Екатерины Ивановны, Старцев продолжает встречать те же препятствия, что и в главе 2: ему трудно остановить на себе ее внимание, не говоря уже о понимании и интимности.

Объяснение происходит на фоне поездки Котика в клуб на танцевальный вечер, и доктору, чтобы сказать любимой женщине о своих чувствах, приходится следовать за ней по пятам и почти насильно вырывать минуты из ее напряженного распорядка. Страсть героя, вторгающаяся в деловитую атмосферу туркинской социальной жизни, выглядит как непорядок и бестактность. В этой главе, по сравнению с предыдущей, неудаче коммуникации придан более эффектный и драматичный характер, главным образом путем усиления контраста между обычными полюсами — искренним чувством Старцева и искусственностью препятствий, отгораживающих его от любимого предмета. Если в главе 2 эта дисгармония выражалась в том, что Старцев говорил Екатерине Ивановне о книге, а она убежала к роялю, то здесь оба противостоящих момента повышены в ранге: он готовится к формальному объяснению и предложению, она — к ответственной социальной церемонии. С обеих сторон событие имеет черты ритуальности (вплоть до сходства в деталях: у нее — платье и прическа, у него — фрак и галстук), что позволяет усматривать в главе 3 элемент Контраста с тождеством, как выше в кладбищенском эпизоде.

Как и во второй главе, неудачи доктора развертываются в несколько этапов, с кажущимся улучшением (Отказное движение) перед окончательной катастрофой. Попытка объяснения происходит в три приема: (а) у Туркиных, (б) в коляске, (в) в клубе. В первой сцене доктору не удается даже заговорить с Екатериной Ивановной; во второй сцене долгожданный момент интимности кажется, напротив, близким и уловимым, но дело кончается ничем; в третьей препятствия возрастают — Старцеву стоит труда проникнуть в клуб, где он, наконец, объясняется и получает отказ. Следует третья часть главы, где речь идет о разочаровании героя и постепенном применении его с неудачей.

(а) *Первая сцена (у Туркиных)*, представляя собой первый круг старцевских мытарств, в ряде отношений подготавливает две последующих сцены. Здесь на малом отрезке пространства создается томительное ожидание встречи с предметом чувств, обостряемое ретардацией — необходимостью выслушивать досадную чепуху (ситуация «нехватки», т. е. прием Преподнесение); вводится элемент страха и отступления при мысли о решительном шаге (прием Отказное движение); и, наконец, задается ряд деталей и обстоятельств, подготавливающих неудачу, — таких как прическа, бальное платье и др. (прием Предвестие).

Старцеву приходится долго ждать появления Екатерины Ивановны, причесываемой парикмахером, причем Иван Петрович пытается его развлечь, достав из кармана записочки со смешным письмом немца-управляющего «о том, как в имении испортились все запираательства и обвалилась застенчивость» (X, 32). Данная

ремарка является вторым — после шутки с кладбищем — звеном в серии моментов, когда автоматизм туркинского культурного балаганчика образует нарастающий диссонанс с серьезностью человеческих драм, развертывающихся под его аккомпанемент (дальнейшие звенья этого ряда — «я иду по ковру...» ниже в этой же главе, весь второй вечер у Туркиных в главе 4, острящий сквозь слезы Иван Петрович в финале рассказа).

Доктору, однако, не до каламбуров; и он, как всегда, инстинктивно отсеивает туркинскую «науку» от того насущного, что, подобно магниту, притягивает его к этой семье. Внутренний диалог, происходящий в нем под звук речей Ивана Петровича, попеременно то толкает его вперед, то побуждает отступить от задуманного. Эта напряженность достигается взаимодействием разных элементов, образующих личность героя: с одной стороны, плебейский здравый смысл предостерегает против союза с «верхним миром» («Остановись, пока не поздно! Пара ли она тебе? Она избалована <...> а ты дьячковский сын, земский врач»), с другой — лень, благодушный конформизм и та же грубоватая материальность тянут поддаться соблазну («Ну и что ж? <...> И пусть. <...> Дадут приданое, заведем обстановку...» — X, 32–33).

Что касается предвестий неудачи, то уже упомянутые бальное платье и прическа, несомненно, лишний раз подчеркивают ореол неприкасаемости, которым окружена героиня в главе 3. Ее приводят в такой вид, который никак не может быть потревожен или попорчен. Прическа, платье — изящные и хрупкие объекты, они делают Екатерину Ивановну неотразимо притягательной для героя, но одновременно служат предостерегающими сигналами против любовных поползновений вроде того, которое произойдет в следующей сцене.

(б) *Вторая сцена (в коляске)*, играющая отказную роль перед катастрофическим финальным объяснением в клубе, вносит элемент улучшения: Котик внезапно кажется Старцеву более доступной, чем раньше, однако эта интимность вызвана лишь случайными внешними обстоятельствами и, едва наметившись, тотчас же ускользает. В ситуации, которая едва не сблизит протагонистов рассказа, релевантны следующие элементы: поездка вдвоем в коляске, темнота; дождь, вынуждающий подняться у коляски верх, т. е. превратить ее в закрытый экипаж; крутой поворот и опасный наклон коляски, в результате которого героиня оказывается в объятиях героя.

Все эти признаки характерны для готового мотива «любовь в экипаже», который Чехов использует в качестве модели для построения данной сцены. Он, в свою очередь, является частью более широкого комплекса мотивов, в которых тот или иной фактор сводит будущих любовников на тесном и изолированном отрезке

пространства. Такую роль могут играть, с одной стороны, физические рамки и стены, ограничивающие внутренность грота, пещеры, экипажа, маленькой комнаты, хижины и др., с другой — те или иные обстоятельства, которые удерживают персонажей в этом месте, ставят в зависимость друг от друга, сосредоточивают их внимание друг на друге, как то: гроза, непогода, движение, преследование, ограниченная видимость, дорожная тряска и проч. Эти обстоятельства могут определять и характер самой пространственной рамки: например, в случае дождя естественным образом появляется мотив общего зонта, плаща, навеса, раскидистого дерева.

Классическим прототипом является эпизод из «Энеиды», где любовному сближению Дидоны и Энея способствует гроза, загоняющая их во время охоты в пещеру; он почти точно воспроизводится в «Княжне Мери» («Гроза застала нас в гроте...»). Из новой поэзии можно указать «Под дождем» А. Н. Майкова («Мы спешили скрыться под мохнатой елью <...> Ты ко мне прижалась, в страхе очи хмурия...») и «Хмель» Б. Л. Пастернака (плащ).

Не следует забывать о древней символической связи дождя и грозы с любовью и плодородием. Когда любовная сцена развертывается в дороге, то вступают в действие дополнительные моменты, присущие мотиву движущегося экипажа: романтическое настроение, вызываемое быстрой ездой, чувство уюта, возникающее по контрасту между «диким» миром снаружи и домашней обстановкой внутри, и др.

Ухаживание и влюбленность в карете, коляске, санях, купе вагона представлены у Г. Флобера (сцена в фиакре между Леоном и Эммой, «Мадам Бовари», часть 3, гл. 1), Толстого («Война и мир», катанье на тройках, том II, часть 4, гл. 10; «Два гусара»), П. А. Вяземского («Первый снег»: «Счастлив <...> кто в тесноте саней с красавицей младой...»), Г. де Мопассана («Признание» [«L'aveu»]), А. А. Блока («На островах»), И. А. Бунина (рассказ «Волки»: героиня и гимназист целуются в телеге, на дороге появляются волки, лошадь несет), у близкой к Чехову беллетристки Е. М. Шавровой (рассказ «Жена Цезаря»: герой грубовато обнимает героиню в карете, мнет шляпку), у самого Чехова («Анна на шее»: Модест Алексеевич и Анна в купе вагона).

Особенно интересные параллели к «Ионычу» содержит любовная сцена в фиакре у Флобера. Как и в чеховском рассказе, «интимности» в экипаже предшествуют попытки героя вырваться из противоположной, «анти-интимной» ситуации. Леон нетерпеливо поджидает Эмму в Руанском соборе, и к нему пристаёт гид-швейцар, предлагая осмотреть собор. Наконец, Эмма с опозданием приходит, но влюбленные не могут остаться наедине, ибо гид ходит за ними по пятам, надоедая историческими пояснениями (ср. записочки и прибаутки Ивана Петровича).

Как мы видим, в большинстве случаев мотив ухаживания и любви в экипаже имеет позитивный исход, так что можно сказать, что это мотив благополучной любви *par excellence*².

Однако данная ситуация заключает в себе, наряду со сближающими факторами, также риск противоположного исхода. Замкнутость может настораживать одного из партнеров, ощущаться им как ловушка, побуждать к сопротивлению или бегству. В результате мотив любовных домогательств в гроте, экипаже, под зонтом и проч. оказывается удобной мизансценой не только для завязки романа (хотя такое его использование и остается наиболее популярным и количественно преобладающим), но также и для резкого сюжетного поворота с обманутыми надеждами, когда верный, казалось бы, успех внезапно уплывает из рук. Именно этот вариант представлен в «Ионыче»: Котик, прижавшаяся было к Старцеву, сухо отстраняет его и скрывается³.

Отметим детали, дополнительно оттеняющие контраст «интимное vs официальное» во второй сцене. Когда герои садились в коляску, «было очень темно, и только по хриплому кашлю Пантелеймона можно было угадать, где лошади» (X, 33). С концом интимности наступает также конец таинственной темноты и появляются элементы публичности: «И чрез мгновение ее уже не было в коляске, и городской около *освещенного* подъезда клуба кричал отвратительным голосом на Пантелеймона: — Чего стал, ворона? Проезжай дальше!» (Там же). Представитель власти, запрещающий коляске Старцева останавливаться у клуба, подхватывает на своем грубом языке ту же линию оттеснения, недопущения к героине, которую герою приходится терпеть на протяжении всего рассказа. Можно видеть здесь, в частности, переключку с началом главы, где Старцеву не дано видеть Екатерину Ивановну, причесываемую парикмахером: и там, и здесь ее заслоняет от доктора чужой человек, персонифицирующий дело, долг, истеблишмент и т. п.

Наклону коляски с кратковременным моментом интимности и финальной неудачей предшествует разговор между героями. Как обычно, он проходит под знаком мучительной искренности со стороны Старцева и полной эмоциональной непроницаемости Екатерины Ивановны. Доктор сообщает, что был на кладбище и страдал; Котик отвечает: «И страдайте, если вы не понимаете шуток» и весело смеется, «довольная, что так хитро подшутила над влюбленным и что ее так сильно любят» (X, 33). Реплика Екатерины Ивановны весьма симптоматична для туркинского мира, где, как мы видели, шутка и игра ощущаются как особые культурные украшения, отдельно добавляемые к обиходному, «серьезному» поведению, с ним принципиально не смешивающиеся и рассчитанные на аудиторию повышенного уровня, умеющую «понимать». Дело, однако, не в том,

что Старцев не принадлежит к этим избранным: он с самого начала допускал, что «Котик дурачилась» (глава 2), однако все-таки поехал на кладбище — в силу инстинктивного неприятия примитивно-дискретной модели, в которой шутке и делу отведены две пересекющиеся клетки и его увлечение Котиком числится целиком по юмористической части. Старцеву трудно себе представить, чтобы его место в жизни любимой женщины определялось столь несложным образом. Его собственное чувство шуточного / нешуточного органичнее и ближе к подлинной диалектике жизни, хотя, как всегда, герою недостает характера и ясности мыслей, чтобы выразить протест.

Сцена в коляске должна оцениваться как удачная сюжетная находка Чехова: помимо всех описанных выше функций, основанных на общих, словарных коннотациях мотива «любви в экипаже», она в символически-буквализованном виде резюмирует специфический характер данного романа — любовь и ухаживание «на ходу».

(в) *Третья сцена (в клубе)* начинается с Отказного движения — прежде, чем проследовать за Котиком в клуб, Старцев уезжает, чтобы найти фрак и переодеться. Помимо элементарной выразительной функции, свойственной Отказному движению как таковому, это удаление-возвращение играет, конечно, и тематическую роль, лишней раз реализуя мотив беготни, запретов, неловкостей, проходящий через все это ухаживание. Объяснение происходит в максимально неблагоприятных условиях: в публичном месте, во время танцев, к которым Екатерина Ивановна готовилась целый вечер. На докторе неудобный чужой фрак и жесткий сползающий галстук. Диссонанс между плебейской почвенностью героя и искусственностью мира, в который он стучится, звучит здесь весьма явственно. Патетичность и абстрактный тон его речи дисгармонируют с этикетными условностями, диктуемыми обстановкой. Старцев от них отмахивается и идет напролом: «О, как мало знают те, которые никогда не любили! <...> К чему предисловия, описания? <...> Любовь моя безгранична...» (X, 34) и т. п. В этом равнодушии к светскому событию, в нежелании хоть немного согласовать с ним свой стиль и лексикон, Старцев вновь проявляет себя как аутсайдер, нечуткий к культурным требованиям «верхнего мира» и, в конечном счете, с ним несовместимый. Эту линию в его поведении мы уже отмечали не раз, когда говорили о его реакции на вечер у Туркиных (глава 1), на занятия Котика (глава 2), на шутки Ивана Петровича (глава 3, см. выше).

На предложение руки и сердца героиня реагирует сменой шуточного регистра на серьезный: она отвечает доктору «с очень серьезным выражением» и призывает его, в свою очередь, «быть серьезным». В мотивировке отказа доминируют штампы высокого

плана — о любви к искусству, о высшей и блестящей цели и т. п. Сцена кончается так же, как и все предыдущие разговоры Старцева с Екатериной Ивановной — она его покидает.

Заключительная (третья) часть главы, описывающая разочарование и примирение, носит более развернутый характер, чем аналогичная часть в двух предыдущих главах; это обусловлено тем, что она призвана служить заключением не только к главе 3, но и ко всей супер-главе 2–3, излагающей историю ухаживания и предложения. Более того, в рамках третьей части ясно различимы два отрезка, большой и малый, замыкающие соответственно главу 3 как таковую (от слов «У Старцева перестало беспокойно биться сердце...» до слов «...успокоился и зажил по-прежнему») и супер-главу в целом (до конца главы 3). Первый отрезок идет по горячим следам сцены в клубе, тогда как второй от нее дистанцирован и бросает ретроспективный взгляд на события обеих глав (упоминания о кладбище и фраке). Статус этих отрезков как двух сюжетных единиц одного типа (финальность), но разного уровня (к главе / к супер-главе), подчеркнут тем, что, с одной стороны, оба они построены по одной и той же схеме («напряженность — релаксация»), лежащей в основе всего рассказа и каждой из глав; с другой стороны, четко различаются повествовательной манерой (первый — обычное прошедшее время и авторский рассказ, второй — форма обыкновения и воспоминания героя).

Две-три детали заключения, будучи сами по себе вполне ясными, все же должны быть упомянуты, поскольку поддерживают некоторые сквозные линии рассказа. Сюда относятся: жест Старцева по выходе из клуба («прежде всего сорвал с себя жесткий галстук и вздохнул всей грудью» — X, 34), выражающий возвращение из сферы приличий и запретов в более свойственное ему «натуральное» состояние; и сравнение всего происшедшего с глупенькой пьесой на любительском спектакле, продолжающее «театральную» линию в изображении туркинского мира.

Отметим, наконец, такой мелкий, но выразительный элемент, как широкая «спина кучера» Пантелеймона, по которой доктору хочется с досады ударить зонтиком. Пантелеймон, наделенный в рассказе целым рядом второстепенных функций, выступает в данном случае как обладатель спины, на которой можно выместить обиду. В русской литературе XIX века «спина» является типовым атрибутом кучера или извозчика, причем часто она злит седока, кажется ему воплощением тупости, бесчувственности, банальности; по ней раздраженно или нетерпеливо бьют. У Гоголя в «Носе» майор «всю дорогу не переставал тузить извозчика кулаком в спину». У Чехова пассажир думает о вознице: «ишь, какая спина» («Пересолил»). «Изогнутая спина» извозчика Алексея антипоэтична, вид ее гасит

восторженное настроение героя (рассказ Л. А. Авиловой «Костры»). Широкая спина Пантелеймона, таким образом, оказывается идеальным готовым предметом для построения мизансцены, выражающей горькое разочарование Старцева. Использование этого специфически русского штампа отвечает духу чеховского мира *fin de siècle*, для которого характерно «срастание человека со своей материальной средой» (Берковский) и, в частности, обилие устоявшихся ассоциаций между предметами и их признаками, между чувствами и способами их проявления и проч. Как «все рыжие собаки лают тенором» или «студенты часто бывают белокурами» (шуточные обобщения Чехова в его разговорах, цитируемые Берковским — см. Берковский 1969: 54), так и досада пассажира неизбежно обращается против спины кучера...

5.4. Четвертая глава: «встреча через четыре года». Функция этой главы, как и следующей, — реализовать заключительные этапы архифабульного развития: разочарование и примирение. Герой мало-помалу проникается отвращением к окружающей жизни, забывает прежние мечты и эволюционирует в сторону безразличия и душевной черствости. Потеряв всякое уважение к «верхнему миру», он тем не менее сам становится его частью — причем в наиболее косном, бездуховном варианте, лишенном каких-либо культурных или филантропических претензий. Однако, прежде чем вступить в свою терминальную фазу, этот процесс нарушается Отказным движением — последней встречей с Туркиными и Котиком, которая повзрослела, кое-что поняла и непрочь переиграть прошлое. Неудач этого шага обусловлен тем, что горькое неверие героя уже в полной мере распространилось и на семейство Туркиных, и образ Екатерины Ивановны более не связывается для него с надеждами на счастье и на иную жизнь, как то было в главах 2–3. Несмотря на новые настроения Екатерины Ивановны, доктор приобрел достаточно опыта, чтобы постигнуть ее коренную неотделимость от своего круга, на что он раньше закрывал глаза. Это открытие пресекает едва наметившееся оживление в герое прежних чувств и возвращает его в угрюмо-равнодушную колею.

Поскольку процесс деградации Старцева составляет сквозную тему главы, первая из обычных трех частей — период его отдельной жизни — разработана подробнее, чем в предыдущих главах. Вторая часть — эпизод встречи с Туркиными — также занимает много места. Ее конструктивным принципом является Контраст с тождеством: сцена вечера у Туркиных во многих деталях повторяет аналогичную сцену в главе 1, но при этом отношения между героями инвертированы по сравнению с главами 1–3. Третья часть — разочарование и успокоение — как обычно, невелика по объему, однако в данной главе она зарождается еще в недрах второй части, в гостинной Туркиных,

наползая на тот слабый огонек прежних настроений, который начал было теплиться в душе Старцева.

Первая часть показывает, как то тяжелое и инертное, что с самого начала было в герое, разрастается и захватывает контроль над его личностью: доктор полнеет, мрачнеет, становится малоподвижен. Одновременно растет его солидность, он приобретает вес в городе и понемногу сам превращается в видную фигуру того ритуально-миропорядка, который так мешал ему в эпоху ухаживания. Он, которого когда-то мучила неуловимость души любимой женщины, сам становится непроницаем для других. Пока что (в первой части главы 4) речь идет о его нежелании общаться с тупой обывательской средой. Но потом окажется, что он отвернулся и от остального человечества: Екатерина Ивановна ему больше не нужна, с больными он груб и холоден, равно как с «неодетыми женщинами и детьми, которые глядят на него с изумлением и страхом» (X, 40) в торгуемых им домах. Когда-то его отталкивали, водили за нос, заставляли ждать и бегать — теперь многие перед ним заискивают и почтительно сторонятся. Он стал, хотя и в другом роде, не менее заметной и необходимой частью местного истеблишмента, чем семья Туркиных.

В какой-то мере зеркалом жизненного пути Старцева является его экипаж и кучер Пантелеймон, состояние которых заботливо фиксируется рассказчиком на всех этапах сюжета. Так, в первом абзаце главы 4 сказано, что доктор ездил «уже не на паре, а на тройке с бубенчиками <...> пополнел <...> и неохотно ходил пешком, так как страдал одышкой. И Пантелеймон тоже пополнел, и чем он больше рос в ширину, тем печальнее вздыхал и жаловался на свою горькую участь: езда одолела!» (X, 35).

Пора сказать несколько слов о той символической параллели к эволюции героя, какую представляет собой его способ передвижения. Нет нужды напоминать, что дорога, ходьба, езда, экипаж принадлежат к обширному гнезду метафорических образов, традиционно обозначающих жизнь и образ жизни. Как мы помним, в главе 1 экипаж и возница выражены «значащим нулем» — Чехов специально отметил, что «своих лошадей у него еще не было» — и доктор без усталости проходит пешком девять верст от Дядижа до С. и обратно. В главе 2 он уже имеет свой выезд, но на любовное свидание все еще идет пешком, оставляя коляску и Пантелеймона в переулке. Напротив, успокоение в финале главы знаменуется тем, что он «с наслаждением» возвращается в коляску; ходьба пешком, в отличие от главы 1, его утомляет («я устал, еле держусь на ногах»). В главе 4 герой сменил экипаж на более престижный и уже не ходит пешком; другой новый элемент состоит в том, что кучер начинает выступать как двойник или вариация седока (известный мотив: ср. хозяева и слуги в «Мертвых душах», Обломов и Захар и т. п.).

В главе 5 процесс душевного отвердения героя завершен, и это найдет отражение в эмблематической картине его выезда:

Когда он, пухлый, красный, едет на тройке с бубенчиками и Пантелеймон, тоже пухлый и красный, с мясистым затылком, сидит на козлах, протянув вперед прямые, точно деревянные руки, и кричит встречным: “Прррава держи!”, то картина бывает внушительная, и кажется, что едет не человек, а языческий бог (X, 40).

Отметим некоторые из старых черт, появляющихся здесь в измененной функции: во-первых, крик Пантелеймона на прохожих (ср. сцену в главе 3, где на него самого кричит городской) и, во-вторых, мотив языческого бога (ср. хтонические и, в сущности, языческие коннотации кладбищенской эротики в конце главы 2; образ каменного идола, эффектный в качестве заключительной виньетки, удачно отражает известные инварианты героя — то стихийно-земное, тяжеловатое, необработанное, что проявляется и в его страсти, и в его одичании).

Помимо этой сквозной символической роли, экипаж и кучер наделяются и некоторыми другими, эпизодическими функциями в сюжете. Мы помним, например, что в главе 3 кашель невидимого Пантелеймона создает образ таинственной темноты, затем коляска способствует интимности, а в заключение спина кучера соблазняет героя возможностью дать выход досаде. Можно, наконец, упомянуть и совсем уже мелкие и проходные функции экипажа: в главе 3 доктор разъезжает в нем по городу, отыскивая фрак, в главе 4 проезжает, не останавливаясь, мимо дома Туркиных. В целом перед нами пример построения, обыгрывающего разные стороны и возможности одного и того же предмета по мере возникновения различных сюжетных и тематических функций. Подобная игра с предметами является чертой утонченного сюжетного мастерства; мы встречаемся с ней, например, в тщательно построенных детских рассказах Толстого (ср. хотя бы многообразное использование поезда в рассказе «Девочка и грибы»)⁴.

Вторая часть (вечер у Туркиных) находится в отношении тождества-контраста с центральными эпизодами глав 1 и 2. Повторение одних и тех же положений в новом свете, с другим знаком — конструкция, неоднократно представленная у Чехова. Второй вечер строится — в той мере, в какой это касается старших Туркиных, — так же, как и первый, с тем же репертуаром номеров и интермедий, с теми же остротами и мизансценами. Иван Петрович, улыбаясь одними глазами, встречает гостей неизменным «здравствуйте пожалуйста», Вера Иосифовна предлагает гостю ухаживать за ней, затем

появляется Екатерина Ивановна, все пьют чай со сладким пирогом, после этого Вера Иосифовна читает роман «о том, чего никогда не бывает в жизни», Иван Петрович говорит «недурственно», Екатерина Ивановна шумно и долго играет на рояле — все эти элементы следуют в том же порядке, что и в первый раз. Это повторение главы 1 временно прерывается сценой в саду между Ионычем и Екатериной Ивановной, представляющей собой копию соответствующей сцены в главе 2, — здесь в точности повторены детали обстановки и некоторые мотивы разговора (сумерки, скамья под кленом, волнение одного партнера и уклончивая индифферентность другого, затем — жалобы Старцева на жизнь и др.). После этого герои возвращаются в гостиную и возобновляется параллелизм с главой 1: Старцев прощается с хозяевами, уезжает, и провожающий Иван Петрович угощает его прибаутками и номером Павы. Все эти тождества, однако, служат лишь аккомпанементом для отличий и контрастов. Да, старшие Туркины остались теми же, их семейные колеса вертятся гладко и проецируют обычную картину благополучия и кипучей деятельности. Но психология младшего поколения трагически изменилась.

Отличия эпизода у Туркиных в главе 4 от глав 1–2 касаются (а) полноты воспроизведения прежних сцен и (б) отношения главных героев друг к другу и к окружающему миру.

(а) Степень полноты во второй раз намного ниже, чем в первый. Все обычные номера туркинского вечера излагаются сокращенно, без новых подробностей, тоном беглого перечисления, как давно знакомое и приевшееся. Например, чтение романа и игра Екатерины Ивановны, занимающие в первой главе по полстраницы, сведены к одной фразе. Самое заметное изменение (выражающее точку зрения героя и отбрасывающее оценочный свет на все предыдущие сокращения) состоит в том, что Старцев уезжает, не досидев до конца, так что последний пункт программы — ужин с остротами Ивана Петровича — отпадает полностью. Этот срыв ожидаемого порядка событий придает отъезду героя акцент, который дополнительно усиливается деятельностью Ивана Петровича.

Провожая доктора, хозяин принимается острить с удвоенным рвением, словно спеша разом выдать отъезжающему весь следуемый ему за вечер паек юмора: «Вы не имеете никакого римского права уезжать без ужина <...>. Это с вашей стороны весьма перпендикулярно. А ну-ка, изобрази! — сказал он, обращаясь в передней к Паве» (X, 39). Это укрупнение отбытия героя особенно подчеркнуто тем, что номер Павы, обычно приберегаемый к *общему* разъезду, исполняется *индивидуально* для Старцева. Сокращения касаются, однако, лишь сцен в гостинной, т. е. оставшегося неизменным аккомпанемент; центральная же сцена в саду, отражающая новые взаимоотношения

двух главных героев, наоборот, расширена по сравнению с соответствующим местом главы 2.

(б) Оценка туркинского мира обоими протагонистами значительно сдвинута в сторону критики. То, что в главе 1 описывалось в добродушном духе, теперь снабжается эпитетами, отражающими разочарование и горечь воспринимающего лица (Старцева): «Вера Иосифовна <...> манерно вздохнула и сказала...». Постепенно накапливаясь, эти критические элементы выливаются к концу вечера в недвусмысленный приговор: «Бездарен <...> не тот, кто не умеет писать повестей, а тот, кто их пишет и не умеет скрыть этого», «...если самые талантливые люди во всем городе так бездарны, то каков же должен быть город». У Екатерины Ивановны также нет более иллюзий: «...я такая же пианистка, как мама писательница» (X, 37, 39).

Почти зеркальная инверсия произведена во взаимном положении доктора и героини.

Начинается она с символического сдвига имен: в одном случае ласкательное домашнее прозвище заменилось формальным именованием («уже это была Екатерина Ивановна, а не Котик»), в другом, наоборот, имя-отчество вытеснилось фамильным прозвищем («его зовут уже просто Ионычем»). Маркированным членом оппозиции в данном случае следует считать прозвище, ибо оно точнее очерчивает статус человека в мире, определенно указывая на принадлежность его носителя к некоему коммунальному гнезду, на его бессознательное и покойное пребывание в рамках привычного миропорядка. Именно такой функциональной фигурой в городе С. раньше была Екатерина Ивановна, а теперь стал Старцев.

Инвертируются, далее, взаимные роли протагонистов. Теперь не Ионыч зовет Екатерину Ивановну в сад, а она его, причем в сходных выражениях: «Ради бога, умоляю вас <...> пойдете в сад! <...> Я не видел вас целую неделю, <...> а если бы вы знали, какое это страдание!» (глава 2) — «Я все эти дни думала о вас. <...> Я с таким волнением ожидала вас сегодня. Ради бога, пойдете в сад!» (глава 4). Раньше порыв героя разбивался о неотзывчивость героини — теперь он отвечает сухо и скудно на ее речи: «— Ничего, живем понемножку, — ответил Старцев. И ничего не мог больше придумать». Прерывает разговор на сей раз не она, а он: «Куда же вы? — ужаснулся Старцев, когда она вдруг встала и пошла к дому» (глава 2) — «Он встал, чтобы идти к дому. Она взяла его под руку» (глава 4).

Весь эпизод встречи героев в главе 4, от получения доктором приглашения до его отъезда домой, представляет собой, как мы сказали ранее, Отказное движение в линии деградации Старцева — возможность, пусть иллюзорную, исправить неудачу и начать все сызнова. В общую рамку этого эпизода вставлено более частное, «малое» Отказное движение того же направления, когда во время

разговора в душе доктора «разгорается огонек»; оно заканчивается, когда в ответ на взволнованные речи героини «Старцев вспомнил про бумажки [деньги], которые он по вечерам вынимал из карманов с таким удовольствием, и огонек в душе погас» (X, 39). Непосредственно после этого доктор покидает Туркиных, чтобы никогда больше не бывать у них.

Происходит, следовательно, некоторый сюжетный поворот, возвращающий Старцева на прежние пути озлобленного одиночества и душевного остывания. Психологический механизм этого поворота, равно как и малого Отказного движения, к которому он прикреплен, использует, как это обычно бывает в сюжетных конструкциях, уже известные черты личности героя: в данном случае играют роль как его общая приземленность и тяга к первоосновам, так и разочарование в «верхнем мире» с его бессилием и фальшивой бодростью. Уже в начале вечера, увидев после долгого перерыва Екатерину Ивановну, доктор почувствовал, что «чего-то уже не доставало в ней, или что-то было лишнее»: исчезла девическая непосредственность и наивность, когда-то манившая героя обещанием безоблачного счастья, а появились опыт и светскость, с которыми он, в своем нынешнем состоянии отшельнического ухода от мира, уже не знает, что делать. Но в саду темно, и в темноте Екатерина Ивановна кажется доктору прежним Котиком с детским выражением лица. Земная любовь была единственным, во что органично и горячо верил Старцев, и только воспоминания о любви, поддерживаемые сходством обстановки, оказываются в состоянии на краткое время расшевелить его душу. Пока ведется игра на струнах прежнего чувства, пока речь идет не о высоких идеях, а о таких первичных вещах, как дождь, кладбище, осенняя ночь, доктор проявляет некоторую отзывчивость.

Однако по ходу разговора выясняется, что героиня, избавившись дорогой ценой от одних иллюзий, готова впасть в новые. В полезность туркинской культурной миссии она уже не верит, насчет своих музыкальных данных не заблуждается. Но теперь ее сознанием владеет другая известная догма из репертуара «верхнего мира»: «...у вас работа, благородная цель в жизни. <...> Какое это счастье быть земским врачом, помогать страдальцам, служить народу. <...> Когда я думала о вас в Москве, вы мне представлялись таким идеальным, возвышенным...» Этого Старцев, хорошо узнавший цену «благородного труда», не может вынести — тем более, что густотой штампов тирада должна неприятно напоминать ему прежние речи Екатерины Ивановны об искусстве как «высшей, блестящей цели»... (глава 3). Он встает и идет к дому. Из попытки переиграть жизнь заново ничего не вышло, поскольку эволюция героини в конечном счете оказалась недостаточно радикальной — она просто сменила,

в рамках той же тоскливо-знакомой системы, элитарный вариант на народнический, в духе Лиды из «Дома с мезонином»; да и герой стал слишком тяжел на подъем.

Третья часть, описывающая успокоение и погружение в прежнюю жизнь, имеет сходное строение с соответствующей частью главы 3, распадаясь на два отрезка, из которых первый непосредственно связан с вечером (от слов «Через три дня Пава принес письмо от Екатерины Ивановны...» до слов «Приеду, скажи, так, дня через три»), а второй покрывает более длительный период окончательного отдаления героя от Туркиных.

5.5. Пятая глава: «одиночество и скука». Как уже говорилось, последняя глава отличается от предыдущих, будучи целиком посвящена итоговому положению дел и не содержа новых событий. Вследствие этого обычная трехчастная схема главы оказывается размытой. *Вторая часть* (подъем) и *третья* (успокоение после неудачи) представлены в остаточном и косвенном виде, как авторские упоминания соответственно о былом увлечении Старцева и о его теперешнем способе проводить вечера. Основное пространство главы занято тем, что можно рассматривать как разросшуюся *первую часть*, рассказывающую об однообразной и скучной жизни Старцева без Туркиных. Серия зарисовок, в которых Ионыч выезжает на тройке, осматривает дом, говорит с больными, ужинает в клубе и т. п., представляет собой типичный эпилог чеховских новелл последнего периода — картину жизни, остановившейся в своем развитии и вышедшей на путь циклических повторений (такой финал имеют, помимо «Ионыча», «Анна на шее», «Учитель словесности», «Володя большой и Володя маленький», «Три года», «Моя жизнь», «Скрипка Ротшильда», «Душечка» и др.). Сценки и диалоги, развертывающиеся в концовках этого типа, всегда снабжены указаниями на их повторяемость и передаются в формах обыкновения (обычно в настоящем, реже в прошедшем несовершенном времени).

Линия главного героя завершается в главе 5 его полным переждением: меняется его имя, внешность, походка, голос, характер, интересы, общественное положение. Это совсем другой человек, который не узнает собственного прошлого: «Это вы про каких Туркиных? Это про тех, что дочка играет на фортепьянах?» (X, 41). Превращение героя из живой, чувствующей и критически мыслящей личности в подобие «языческого бога» находит себе выражение и в композиционно-стилистическом плане — в смене точки зрения: Старцев перестает служить тем субъективным сознанием, через которое пропускается все происходящее, и сам становится объектом овнешняющего авторского комментария. Автор отнимает у своего героя взгляд и голос, как бы не веря более в их информативную

ценность, и досказывает от себя все, что остается сообщить о нем самом и о Туркиных. Это семейство, в отличие от Ионыча, находилось в циклической стадии с самого начала. В конце рассказа оно продолжает проходить все ту же знакомую серию механических движений: «Иван Петрович не постарел, нисколько не изменился и по-прежнему все острит и рассказывает анекдоты; Вера Иосифовна читает гостям свои романы <...>. А Котик играет на рояле каждый день часа по четыре» (X, 41). Искусственное и неживое сохранилось почти нетронутым и продолжает бодро функционировать, в то время как живое, столкнувшись с ним, поломало крылья, отчаялось и захирело. В заключительном пассаже рассказа, касающемся Туркиных, следует отметить два колоритных момента:

(а) рондообразное повторение персонажами, уходящими со сцены, тех же слов и жестов, которыми сопровождался их первый выход (ср., например, рассказ «Печенег»);

(б) слезы Ивана Петровича, сквозь которые он произносит свои остроумия и каламбуры, — типичные слезы паяца, катящиеся из-под комической маски и обнажающие фальшь и неуместность, но вместе с тем и обязательность игровой роли. Знаменательно, что если до сих пор юмор старшего Туркина служил дисгармоническим аккомпанементом к заботам и страданиям других, то теперь страдающий и острящий человек сошел в одном лице — совмещение, придающее данной детали необходимую для концовки эмблематичность.

Как это часто бывает, новелла заканчивается символической картинкой, в которой фокусируются важнейшие элементы темы, — в данном случае автоматизм и пустота, царящие под благополучно-оживленными личинами повседневности.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Жолковский и Щеглов 1986: 21–52; одновременно, под названием: «Из поэтики Чехова: “Ионыч”» / *Russian Literature*. 1986. Vol. XX. P. 179–238.

¹ Из более поздних примеров отметим эротические сцены на могилах в «Черном обелиске» Э.-М. Ремарка.

² Типовые литературные мотивы часто образуют что-то вроде гнезд или парадигматических систем. В этом плане можно сопоставить рассматриваемый мотив «любовь в экипаже» с другим популярным мотивом — «экипаж и пешеход», в котором один партнер уезжает по дороге, а другой провожает его глазами, стоя на обочине (встречается, в частности, в «Анне на шее»). Этот последний мотив

обычно выражает тему расхождения ранее близких людей, т. е. является как бы антонимом рассматриваемого здесь мотива, образуя вместе с ним род двучленной парадигмы, которая посвящена проблеме «сближение vs. отчуждение» и использует образ экипажа как инструмента и символа, способного обслуживать как первый элемент данной оппозиции (когда стенки кареты сближают партнеров и отъединяют их от остального мира), так и второй (когда они отъединяют партнеров друг от друга).

³ Почти такое же развитие событий, как в этой сцене «Ионыча», встречаем в американском фильме «Пасхальный парад» ([«Easter Parade»], 1948) Ч. Уолтерса, с той только разницей, что вместо коляски там фигурирует зонт. Особая сюжетная роль этого зонта подчеркнута тем, что это не обычный ручной зонт, а большой, покупаемый тут же по случаю дождя у владельца овощного лотка. Персонаж, пытающийся ухаживать за героиней (Джуди Гарланд), несет этот огромный зонт над ее головой, провожая ее в дождь на урок танцев. Эпизод кончается тем, что героиня, вначале благосклонно слушавшая своего кавалера, ускользает из-под зонта и скрывается в здании балетной школы. Попутно отметим, что слова песенки, исполняемой партнером Джуди Гарланд в этом музыкальном номере («Raindrops have brought us together: / That's what they were meant to do / <...> the girl who saved her love for a rainy day...»), явственно указывают на функции дождя в рассматриваемом нами мотиве: создание интимности и параллелизм «дождь / любовь». Неудачно для героя, которого играет Тайрон Пауэр, кончается ухаживание и в другом американском фильме — «В старом Чикаго» ([«In Old Chicago»], 1937) Г. Кинга, причем героиня (Элис Фэй) здесь оказывается весьма воинственной. Он проникает в ее карету и на ходу пытается овладеть ею; она делает вид, что уступает, но в удобный момент с силой выталкивает его из кареты, и он падает в бочку с водой.

⁴ Анализ этих рассказов см: Жолковский и Щеглов 1982: 116; Жолковский и Щеглов 1987: 155–253.

ЧЕРТЫ ПОЭТИЧЕСКОГО МИРА АХМАТОВОЙ

Говоря об описании поэтического мира какого-либо художника слова, мы имеем в виду задачу внутренней реконструкции наиболее общих и глубинных семантических величин (тем), лежащих в основе всех его текстов, и демонстрацию соответствия между темами и конструктами более поверхностного уровня — инвариантными мотивами, каждый из которых, в свою очередь, реализуется множеством конкретных фрагментов текста. Главным приемом поиска инвариантных мотивов и тем является сопоставление различных текстов одного автора с целью обнаружения в них общих черт смыслового, сюжетно-ситуативного, лексического и т. п. планов. По мере внимательного изучения, или медленного чтения, всего корпуса текстов автора эти сходства оказываются гораздо более многочисленными и разветвленными, чем может представиться обычному читательскому взгляду. На правомерность такого подхода к ее собственной поэзии А. А. Ахматова указывала в 1940 г.:

Чтобы добраться до сути, надо изучать гнезда постоянно повторяющихся образов в стихах поэта — в них и таится личность автора и дух его поэзии (цит. по Тименчик, Топоров, Цивьян 1978: 223).

Применить эту рекомендацию к изучению творчества Ахматовой кажется более чем своевременным. Исследователями констатировано большое количество текстовых параллелей, вплоть до самых косвенных и замаскированных, между ее стихами и произведениями других авторов, как крупных, так и второстепенных. Но чем объяснить то, что научная мысль, проявляющая столько упорства, хитроумия и эрудиции при обнаружении у Ахматовой скрытых цитат из Амари или В. А. Комаровского, остается почти равнодушной к поистине огромному количеству более или менее явных автоповторений и авторских вариаций у самой Ахматовой? Ведь последние заведомо не менее важны для раскрытия тайн «личности автора» и понимания того, что именно он старается сказать и выразить во всех своих текстах; а без такого понимания (хотя бы интуитивного) рискованно формулировать даже сам тот ряд литературных имен, в котором следует искать релевантные параллели к изучаемому явлению. Заимствования и отражения сами нередко подвергаются деформации, вписываясь в философскую и художественную систему заимствующего поэта,

в его «гнезда постоянно повторяющихся образов». Как представляется, Ахматова принадлежит к числу тех поэтических личностей с резко индивидуальным, субъективным и селективным отношением к миру, у которых эта тенденция ассимилировать и пересоздавать чужие мотивы особенно сильна.

Из многочисленных случаев автоповторений пока приведем для иллюстрации лишь три, характерные широтой хронологического разброса и (во втором примере) выходом за пределы поэтического текста в область биографии поэта и стилистики его бытовой речи:

А сторож у красных ворот / Окликнул тебя: «Куда!» (1915) — И «Quo vadis?» кто-то сказал (1942);

Я теперь за высокой горюю, / За пустыней, за ветром и зноем, / Но тебя не предаю никогда (1942) — Я сейчас плохая, но своего переведу обязательно (ответ на предложение перевести стихи Г. Тукая; отметим, что сходство стихов и устного высказывания, переданного мемуаристом, распространяется даже на порядок членов предложения);

И столетие мы лелеем / Еле слышный шелест шагов (1911) — Звук шагов в Эрмитажных залах (1942) — И замертво спят сотни тысяч шагов (1959).

Следует отдать должное здравому смыслу и критической пронительности К. И. Чуковского, который писал:

Я люблю конструировать личность поэта по еле уловимым чертам его стиля, по его инстинктивным пристрастиям, часто незаметным ему самому, по его бессознательным тяготениям к тем или иным эпитетам, образам, темам (Чуковский 1921: 25), —

и дал, идя этим путем, превосходные «реконструкции» поэтических личностей Блока и Ахматовой (многие из излагаемых ниже наблюдений над тематикой Ахматовой восходят к Чуковскому).

Мы начнем с попытки очертить *тематический комплекс*, лежащий в основе поэтического мира Ахматовой. Данный термин связан с тем, что исходный (глубинный) уровень описания в настоящей работе мыслится не как некий абстрактный символ или краткая формула, а как достаточно сложное образование, целая система взаимосвязанных понятий и положений, как своего рода жизненная философия in a nutshell. В тематический комплекс включаются наиболее постоянные черты личности лирической героини, ее фундаментальные представления о мире и человеке и общая стратегия поведения.

Это отличает нашу модель мира Ахматовой от некоторых других «портретов» поэтических миров, выполненных в рамках поэтики выразительности. В них тема сводится к одной-двум несложным смысловым фигурам, из которых разнообразие конкретных мотивов выводится путем многоступенчатого и хитроумного варьирования. Подобный подход как бы предполагал, что поэт все время высказывает одну и ту же и притом довольно элементарную мысль, но зато владеет искусством высказать ее множеством технически изощренных способов, под разными углами зрения и т. п. Ныне мы, наоборот, допускаем, что уже сами базисные идеи поэта могут быть достаточно богатыми и разнообразными. Не исключается, что они образуют единство, но природа его может быть различной. Не обязательно пытаться возвести эти ядерные идеи к какому-либо исходному семантическому инварианту; можно мыслить их соотношенными иначе, например, как звенья одной цепи рассуждений или даже как элементы совершенно гетерогенные, но субъективной волей поэта сведенные в некий органичный ансамбль.

Сформулировав тематическое ядро, мы затем демонстрируем ряд постоянных мотивов, развертывающих различные его компоненты и аспекты. Термином «мотив» обозначаются у нас единицы разного вида и разной степени конкретности. Среди мотивов фигурируют, например, событийно-ситуативные элементы (большинство мотивов); особенности актантажной структуры лирического сюжета (напр., (21), (39)); типичные для ахматовской героини модусы отношения к действительности и лирические позы (напр., (12), (33), (38)); типичные характеристики, черты предметов и ситуаций (напр., (27), (57)) и др.

Роль мотивов в построении стихотворения может быть различной. Одни охотно используются в роли тематического или композиционного стержня, другие более годятся на роль периферийных аксессуаров, третьи могут с равным успехом занимать и центральные и периферийные позиции. Примеры того, как лирический сюжет синтезируется из инвариантных мотивов, можно найти в наших разборах конкретных стихотворений Ахматовой.

В принципе следует выделять еще один род единиц, отличающихся у Ахматовой большим постоянством. Это фигурально-образные средства, применяемые при конкретизации мотивов: типичные метафоры, гиперболы, эпитеты, символы и проч. Так, «страдание» может описываться как «пытка» или «казнь», «воспоминание» — быть представленным как физическое действие или движение (путешествие, спуск в подземелье, извлечение из ларца и т. п.). Очевидно, что подобные тропы, как и мотивы, восходят к тематическому ядру и существенны для его правильной формулировки, однако в настоящей статье они систематически не описываются (хотя могут упоминаться при соответствующих мотивах или фигурировать в примерах).

Нашей целью будет не анализ отдельных текстов Ахматовой и не исследование общих конструктивных принципов ее поэтики (как, например, в известных работах Б. М. Эйхенбаума и В. В. Виноградова), но задача тематического характера: реконструкция «личной философии», заключенной в совокупности поэтических высказываний. Основным материалом исследования были пять книг: «Вечер» (В), «Четки» (Ч), «Белая стая» (БС), «Подорожник» (П), «Anno Domini» (АД). Представляется, что наш инвентарь мотивов позволяет достаточно подробно «пересказать» большинство стихотворений из указанных сборников. Хотя более поздние книги — «Тростник» (Т), «Седьмая книга» (С), «Поэма без героя» (ПБГ) — систематически не обследовались, наличие у них значительной общей части с поэтическим миром ранних сборников не вызывает сомнений.

Тематический комплекс Ахматовой (формула (1)) разделен нами на четыре сегмента, которые заведомо не могут считаться взаимозависимыми. Связанные множеством логико-ассоциативных нитей, параллелей и переходов, они окрашивают, поддерживают, мотивируют и дополняют друг друга.

- (1) **А. Судьба.** Естественный удел человека — отсутствие счастья и удачи; жестокий и равнодушный мир нивелирует и поглощает хрупкие, индивидуальные, одухотворенные ценности; эти последние, как и сам человек, эфемерны перед лицом времени и других разрушительных сил.

Б. Душа. Главные черты личности лирической героини (далее ЛГ): — пассивность, сознание своего бессилия перед силами судьбы, готовность им покориться;

— инстинктивная, вопреки судьбе, любовь к жизни и ее хрупким, теплым, одухотворенным предметам; ощущение ценности каждого отдельного момента жизни, каждой частицы сущего;

— сочувствие ко всем существам, находящимся в сходном с нею положении;

— «креативность» (или, пользуясь словом самой Ахматовой, «крылатость»), т. е. сверхчувствительность, способность выходить за границы данного, снимать ограничения, налагаемые временем и пространством, строить в духовном (или даже некоем волшебном) измерении собственный аналог мира. (Примеры манифестаций «креативности»: обостренная память и воображение, восприимчивость к скрытым от других эманациям и сигналам, понимание языка природы, вера в приметы, склонность к трансу и бреду, дар прорицания и т. п.).

В. Долг и счастье. Понимание шаткости и, в конечном счете, безнадежности человеческого положения лежит в основе жизненной стратегии лирической героини Ахматовой, ее отношения к счастью и земным благам. Поскольку счастье в принципе «не причитается» человеку и может быть лишь случайным, кратковременным и обманчивым, ЛГ склоняется к антигедонизму, если не аскетизму. С одной стороны, она испытывает страх перед счастьем, опасается его потерять, «сглазить», слишком дорого за него заплатить и т. п. С другой — глубокое чувство порядочности склоняет ее к самоограничению, сдержанности, серьезности. Правилom должна быть не погоня за благами для себя, но помощь существам, находящимся в том же уязвимом положении, солидарность, совместные попытки (хотя бы чисто символические и заведомо обреченные на неудачу) сберечь и отстоять ценности жизни перед лицом грозных нивелирующих сил.

Г. Победа над судьбой. Сознвая естественность и неизбежность несчастья, героиня старается сжиться с ним и выработать для себя удовлетворительный *modus vivendi*, прибегая для этого к креативным сторонам Души; она терпит и преодолевает несчастье, находит источники компенсации неудач и вообще находит возможности позитивной оценки своего положения, что, однако, в глазах стороннего наблюдателя лишь оттеняет его очевидно негативный характер.

Из этого сжатого изложения тематического плана поэзии Ахматовой, при всех неизбежных несовершенствах и упрощениях, более или менее ясно вырисовываются параллели, с одной стороны, с коллегами по акмеизму, настаивавшими на важности земного существования в его хрупкой и теплой конкретности (Мандельштам, Гумилев, Кузмин), с другой — с теми поэтами и мыслителями, которых занимала идея преодоления времени, пространства, победы над смертью и забвением (Федоров, символизм, Маяковский, Хлебников). Эти достаточно удаленные друг от друга участки художественно-философского спектра современности у Ахматовой образуют органичный синтез. Мы находим у нее также сильный элемент стоицизма и «непрактичного», принципиально жестокого и символического противостояния превосходящим силам судьбы. Все эти черты, как представляется, позволяют говорить о значительной близости поэта к экзистенциалистской струе духовной культуры XX в. Даже при поверхностном рассмотрении тематики Ахматовой в контексте идей и художественных символов ее времени нетрудно заметить переклички с такими современниками, как Ануй, Камю, Хемингуэй, Бердяев, Розанов, Ясперс... Эти параллели и связи несомненно должны стать предметом специального

историко-культурного исследования, посвященного месту Ахматовой и поэтов ее круга в культурно-философских парадигмах эпохи.

Перейдем теперь к изложению наиболее характерных и часто вторяющихся мотивов первых пяти книг Ахматовой. Они распадаются на четыре раздела, в главных чертах соответствующие четырем сегментам тематического комплекса. Такая группировка в известной мере условна, поскольку, как мы увидим, на формирование мотивов каждого из разделов чаще всего влияют и другие тематические сегменты.

А. Судьба

*Горя много, счастья мало
(1917)*

Тема «неудачливости судьбы и враждебности мира» имеет в первых книгах Ахматовой много вариаций, в ряде случаев согласуемых с «пассивностью и слабостью» души ЛГ, с ее пристрастием к «инициально-финальным состояниям» (см. ниже (13)—(16)) и др. Разнообразны как обстоятельства жизни, вызывающие страдание (впрочем, не всегда ясно выраженные), так и образно-лексические средства, применяемые для его описания. В плане причин или разновидностей страдания выделим:

- (2) Неудачливость, обездоленность, разочарование и т. п. *Мне счастливой не бывать* (В); *В этой жизни я немного видела, / Только пела и ждала* (Ч).
- (3) Сознание собственной эфемерности, недолговечности счастья; часто применяется мотив «связь жизни / счастья с определенным временем года», и отсюда — «обреченность, предсказуемость конца». *Он мне сказал: Не жаль, что ваше тело / Растает в марте, хрупкая Снегурка... // Пускай умру с последней белой вьюгой* (В); *Шутил: Канатная плясунья, / Как ты до мая доживешь?* (В) (оба примера — совмещение с «жестокими словами возлюбленного», см. ниже (6 в)); *Дни томлений острых прожиты / Вместе с белою зимой* (В); связывание смерти с наступлением зимы — в «Память о солнце в сердце слабеет...» (В); *Новый мост еще не достроят, / Не вернется еще зима, / Как руки мои покроет / Парчовая бахрома*.
- (4) Томление, болезнь, усталость, угасание. *Тупо болит голова* (В); *Ты опять, опять со мной, бессонница* (Ч); *В недуге горестном моя томится плоть* (БС).
- (5) Оцепенение, опреснение жизни, поэтическая немота. *Коснется ли огонь небесный / Моих сомкнувшихся ресниц / И немоты моей*

чудесной? (БС); *Все отнято: и сила, и любовь... // Веселой Музы нрав не узнаю: / Она глядит и слова не проронит* (БС).

- (6) Сложные и мучительные любовные переживания:
 - (а) «Горькие встречи». «Все, как раньше: в окна столовой...» (Ч); *И чтим обряды наших горьких встреч* (БС).
 - (б) Неутоленное ожидание, одиночество, страдания неразделенной любви. *Для тебя в окошке створчатом / Я всю ночь сижу с огнем* (В); *И это — юность — светлая пора... / Да лучше б я повесилась вчера / Или под поезд бросилась сегодня*.
 - (в) «Он» гонит, ругает, проклинает ЛГ, говорит ей властные и жестокие слова. *Ты сказал мне: ну что ж, иди в монастырь, / Или замуж за дурака* (В); *Он так хотел, он так велел / Словами мертвыми и злыми* (В); *Не люблю только час пред закатом, / Ветер с моря и слово «уйди»* (В); *Он говорил о лете и о том, / Что быть поэтом женщине — нелепость* (Ч); *Вы, приказавший мне: довольно, / Поди, убей свою любовь!* (Ч); *Не гони меня туда, / Где под душим сводом моста / Стынет грязная вода* (Ч); *Пусть он не хочет глаз моих, / Пророческих и неизменных* (БС).
 - (г) «Он» бросает, забывает ЛГ, уходит к другой. *Отчего ушел ты? / Я не понимаю...* (В); *Меня покинул в новолунье...* (В); *У разлюбленной просьб не бывает* (Ч); *И сердцу горько верить, / Что близок, близок срок, / Что всем он станет мерить / Мой белый башмачок* (Ч); *А ты думал — я тоже такая, / Что можно забыть меня* (АД).
 - (д) «Он» мучает, поработает, тиранит ЛГ. *Как соломинкой, пьешь мою душу...* (В); *Муж хлестал меня узорчатый, / Вдвое сложенным ремнем* (В); *Углем наметил на левом боку / Место, куда стрелять...* (Ч); *Но любовь твоя, о друг суровый, / Испытание железом и огнем* (П); *Ах, за что ты караешь меня* (П).
- (7) Иррациональные, анонимные силы, угрожающие спокойствию и самой жизни ЛГ. *Страшно мне от звонких воплей / Голоса беды* (В); *Здесь мой покой навеки взят / Предчувствием беды* (В); *Я боюсь того сына* (В); *Слух чудовищный бродит по городу, / Забирается в дома, как тать* (АД); *За стеною слышен стук зловеющий — / Что там, крысы, призрак или вор?* (АД).
- (8) Утраты, исчезновение из жизни ЛГ любимых людей и объектов. *Нет на земле твоего короля* (В); *Где, высокая, твой цыганенок* (БС); *И вот одна осталась я / Считать пустые дни* (П); *И ты ушел. Не за победой, / За смертью. Ночи глубоки!* (П); «Белый дом» (БС); «На пороге белом рая...» (АД); «А Смоленская нынче именинница...» (АД).

- (9) Нищета, отверженность, изгнание, аскеза. *А нынче станешь нищенкой голодной, / Не достучишься у чужих ворот* (П); *Все расхищено, предано, продано* (АД).

В плане лексических и образных средств, применяемых для описания страданий ЛГ, отметим частое употребление образов и метафор, выражающих «пассивность», например, слов со значением отнимания, не-давания, простертости ниц, физического истязания и пр., а также выражающих «долг», в частности, слов со значением наказания и расплаты: *И отняла золотое кольцо* (В); *Магдалина сыночка взяла* (БС); *Все отнято...* (БС); *Так я, Господь, простерта ниц* (БС); *Лежала и ждала ее* (БС); *Муж хлестал меня...* (В); *Словно тяжким огромным молотом / Раздробили слабую грудь; Прощай, прощай! меня ведет палач* (Ч); *Отчего же Бог меня наказывал* (Ч) и мн. др.

Б. Душа

...с детства была крылатой
(1913)

В решении трудных вопросов существования одну из ключевых ролей играет особый строй души ЛГ, в первую очередь — те ее свойства, которые мы называем «креативными»: высокая эмоциональность, чуткость, «крылатость», необычайная сила памяти и воображения. Именно за счет ресурсов души обеспечивается противовес разрушительным и нивелирующим силам судьбы. В настоящей статье эта сложная и оригинальная душа будет по необходимости очерчена очень кратко, в наиболее общих ее параметрах, без вхождения в детали.

- (10) Пассивность, подчинение превосходящим силам мира и отсюда — тенденция к замиранию, оцепенению, сну и автоматическому поведению. *Я живу, как кукушка в часах... / Заведут — и кукую* (В); *Так я, Господь, простерта ниц* (БС); *И печальная Муза моя / Как слепую, водила меня* (БС). Эта черта скажется, в частности, на своеобразных формах «Победы над судьбой» (см. мотивы (48)—(51)).
- (11) Любовь к жизни, природе, сочувствие к живому и стремящемуся жить, к тонкому, одухотворенному, хрупкому, недолговечному; любовь к культуре как носительнице живой памяти о прошлом. Характерно восхищение ЛГ объектами, совмещающими в скупом рисунке элементы природы и культуры. *И чернеющие ветки / За оградой чугунной... / <...> / Многоводный, темный город* (БС); *И две большие стрекозы / На ржавом чугуне ограды* (БС); *И на медном*

плече Кифареда / Красногрудая птичка сидит (БС); «Царскосельская статуя» (БС); «Вновь подарен мне дремотой...» (БС) и др.

- (12) «Торжественно-трепетный» модус восприятия действительности. Осознание ЛГ особой важности ее встречи с миром, ввиду недолговечности всего живого и неповторимости отдельного момента, нередко придает ее взгляду на окружающее благоговейный, трепетный и торжественный оттенок. Ахматовские описания природы и культуры часто оставляют впечатление какой-то печально одухотворенной парадности. «Пышный», «парадный», «торжественный» — весьма употребительные эпитеты. *Новогодний праздник длится пышно* (Ч); *И на пышных парадных снегах* (АД); «Небывалая осень построила купол высокий...» (АД).

Мотивы (13)—(16) содержат типичный для Ахматовой момент эмоциональной устремленности в сторону скрытого, недосказанного. Событие лирического сюжета не дается как готовая, ясно очерченная и статическая данность, а предстает в редуцированных, завуалированных, потенциальных, отраженных и т. п. формах, своей неполнотой стимулирующих работу чувств и воображения. Гамма подобных модусов показа действительности у Ахматовой весьма широка, и мы выделим лишь некоторые самые общие и очевидные их типы.

- (13) Движение, приближение, переход, подступ, путь куда-то или откуда-то — типичное состояние героев ахматовского мира. Сюда прежде всего относится очень распространенный мотив «ходьбы», странничества, путешествий. В большом количестве стихотворений герои и прежде всего ЛГ предстают идущими. Примеры: «Смуглый отрок бродил по аллеям...» (В); «Знаю, знаю, снова лыжи...» (Ч); «Все обещало мне его...» (БС); «Я знала, я снюсь тебе...» (БС) и мн. др.
- (14) Инициальное состояние (канун, начало, «первый раз», появление, приход, вход, приветствие, порог, крыльцо, стук в дверь или окно и т. п.) — другой очень частый угол зрения на событие у Ахматовой. *Ты первый раз одна с любимым* (Ч); *Здравствуй! Легкий шелест слышишь... / Я к тебе пришла* (Ч); *И если в дверь мою ты постучишь...* (Ч); *И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий* (БС); *Там впервые предстал мне жених* (БС); *Постучи кулачком — я открою* (С); *Победа у наших стоит дверей* (С) и мн. др. Общеизвестна тяга Ахматовой к начальным фазам завершившихся и канонизированных явлений (например, строки о лицействе Пушкине, начинающем Маяковском, молодом Блоке).

- (15) Финальное состояние (конец, «последний раз», уход, прощание, порог, крыльцо и т. п.). *В последний раз мы встретились тогда... (Ч); И посыпала ступени, / Где прощалась я с тобой / И откуда в царство тени / Ты ушел, утешный мой (БС); На пороге белом рая, / Оглянувшись, крикнул: «Жду!» (АД)* и мн. др.
- (16) Предчувствие, предвосхищение, ожидание, с одной стороны, и воспоминание, ретроспективное переживание, с другой, — естественные для Ахматовой модусы изображения действительности. События, как счастливые, так и несчастные, часто описываются в прошедшем или будущем времени. *Все обещало мне его (БС); Скоро будет последний суд (БС); Но, предчувствуя свиданье... (П); Вчера еще, влюбленный, / Молил: не позабудь (БС); О, это был прохладный день (БС)* и мн. др.

Нередки различные совмещения мотивов (13)—(16): например, «воспоминание о начале» (*годовщины / Первых дней твоей любви — АД*) или «о конце»; «предчувствие начала» (*Я с утра угадав минуточку, / Когда ты ко мне войдешь — БС*); «предчувствие кануна конца» (*Не чудо ль, что нынче пробудем / Мы час предразлучный вдвоем — БС*); «воспоминание о начале конца» (*Не забыть, как пришел он со мною проститься — В*) и т. п.

- (17) Значимость малого. Еще один важный тип стимулирующей обра-
 зование «редукции» состоит в сведении происходящего и переживаемого к внешне незначительным деталям. Малое — как положительное, так и отрицательное — для Ахматовой может значить очень много. *Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки (В); Качание веток задетых / И шпор твоих легонький звон (которые слаще всех песен пропетых — В)* и мн. др.
- (18) Склонность к взволнованно-экстатическим состояниям, душевному опьянению, бреду. *И взволнованным голосом петь (Ч); Не живешь, а ликуешь и бредишь (БС); В ту ночь мы сошли друг от друга с ума (С)* и мн. др. Частыми моментами таких состояний являются, во-первых, «неразличение окружающих объектов»: *Кто ты: брат мой или любовник / Я не помню... (В); Слияются вещи и лица (Ч); И куда мы идем — не пойму (Т); И я не узнала — ты враг или ору, / Зима это или лето (С); ...И мне не разобрать, / Конец ли дня, конец ли мира, / Иль тайна тайн во мне опять (С)*; во-вторых, «нарастание сил, стимулирующих экстаз, в окружающей природе» (совмещение с «приближением», см. (13)): *Крик ворон / Становится все слышней (В); Все сильнее запах теплый / Мертвой лебеды (В); Все сильнее запах спелой ржи (Ч)*;

С каждым утром сильнее мороз (АД); в-третьих, особая опьяняющая роль запахов, ветра, планет, циклически возвращающихся дат и т. п. Национально окрашенная разновидность транса и бреда — «юродивость», «блаженность», которой отмечены многие стихотворения: «А Смоленская нынче именинница...» (АД) и др.

Ряд мотивов выражает способность души ЛГ к преодолению и нейтрализации разнообразных граней: временных, пространственных, разделяющих живое и мертвое, человека и природу и пр. Приведем лишь два, наиболее нужные для последующего изложения:

- (19) Память. Она является аккумулятором всех ценных моментов жизни и ориентирована прежде всего на их сохранение и преодоление эфемерности; однако память может оказываться и источником нежелательных соблазнов и даже мучений. Важность запоминания и способность ЛГ все помнить подчеркнута во многих стихах. *Я вижу все. Я все запоминаю, / Любовно-кротко в сердце берегу (В); У него глаза такие, / Что запомнить каждый должен (Ч)*. В «Умирая, томлюсь о бессмертье...» ясно показана роль памяти для сохранения теплых, индивидуальных человеческих ценностей от анонимных, нивелирующих сил. *Только память вы мне оставьте... // Чтоб в томительной веренице / Не чужим показался ты... (Ч)*. То же выражено в «Уже безумие крылом...» («Реквием»)

Память о моментах человеческой жизни приписывается также предметам и местам — в виде теней, отражений, следов, звука шагов и т. п. Ср. «Смуглый отрок бродил по аллеям...» (В); «В ремешках пенал и книги были...» (Ч); «Хорошо здесь: и шелест, и хруст...» (АД); «Там тень моя осталась и тоскует...» (БС) и мн. др.

- (20) Дистантное общение — основная форма преодоления расстояний и физических преград. Общение ЛГ с отдаленным (в том числе и не находящимся среди живых) человеком может осуществляться как непосредственно, путем «посылания духа» (*Свой дух прислал ко мне — С*), так и через те или иные стихии или объекты-носители, как ветер, музыка, птицы и др. *Зачем притворяешься ты / То ветром, то камнем, то птицей? (БС); С первым звуком, слетевшим с рояля, / Я шепчу тебе: «Здравствуй, князь!» / Это ты, веселя и печалю, / Надо мною стоишь, наклонясь; Мы с тобой в Адажио Вивальди / Встретимся опять (С)*.

В. Долг и счастье

*Горькой было мне уладой
Счастье вместо долга.
(1956)*

Тематический сегмент «Долг и счастье» разворачивается в три группы инвариантных мотивов. Первая группа реализует тему «самоотречения» и «анти-гедонизма»; мотивы, входящие в нее, выражают аскетический настрой души, скромность, осуждение легкомысленной погони за удовольствиями и т. д. В ранних книгах Ахматовой эти мотивы нередко носят традиционный национальный оттенок:

Великий русский соблазн самоумаления, смирения, страдальчества, кротости, бедности, манивший Тютчева, Толстого, Достоевского, обаятелен и для нее. В этом она заодно с величайшими выразителями старо-русской души (Чуковский 1921: 26).

Вторая группа образуется в результате согласования той же темы «самоограничения» и т. п. с темой «любви к жизни и ее хрупким ценностям», входящей в тематический комплекс «Душа». Здесь идет речь об эмоциональных реакциях ЛГ на те частицы запретного счастья, которые все же иногда приходятся на ее долю и от которых она не имеет сил отказаться. В основе третьей группы лежит, помимо уже упоминавшегося «самоограничения», тема «альтруизма, взаимопомощи, взаимной выручки»; сюда входят мотивы, касающиеся содержания взаимоотношений ЛГ с любимыми людьми и объектами.

В первую группу мы включили мотивы (21)—(30).

- (21) «Мы». Самоумаление, смирение, отказ от «эго» выражаются там, где ЛГ, пользуясь местоимением «мы», говорит от лица некой массы, состоящей из людей скромных, богобоязненных, однотипно мыслящих, иногда немного юродивых. *А у нас — светлых глаз / Нет приказу подымать* (Ч); *Много нас таких бездомных...* (Ч); *А мы живем как при Екатерине* (П); *Принесли мы Смоленской заступнице...* / *Наше солнце, в муке погасшее* (АД). О другом значении «мы» см. (39).
- (22) Опасения расплаты за легкомысленную или гедонистическую жизнь. *А та, что сейчас танцует, / Непременно будет в аду* (Ч); *Ты — как грешник, видящий райский / Перед смертью сладчайший сон* (БС, о Петрограде); *Черных ангелов крылья остры, / Скоро будет последний суд* (БС); *Трудным кашлем, вечерним жаром / Наградит*

по заслугам, убьет (БС); *Где, день и ночь, склоняясь, в жару и холода, / Должна я ожидать последнего суда* (БС).

- (23) Угрызения совести. Прежнее легкомыслие вызывает у ЛГ раскаяние иногда само по себе, иногда — в связи с ущербом, который оно нанесло другому человеку, с недооценкой ЛГ этого человека в прошлой жизни, и т. п. *И только совесть с каждым днем страшней / Беснуется: великой хочет дани* (БС); *Кого ты на смерть проводила, / Тот скоро, о, скоро умрет* (В); см. также «Пока не свалюсь под забором...»; «Ангел, три года хранивший меня...» (оба — АД).
- (24) Переход ЛГ от прежней жизни (невинно-счастливой, легкомысленной, а то и бездумно-гедонистической) к новой жизни (под знаком аскезы, долга, самоотречения, труда, скромности). Данный мотив, как и следующий, часто совмещается с (50) «Успокоение». *Позабудь о родительском доме, / Уподобься небесному крину, / Будешь, хворая, спать на соломе / И блаженную примешь кончину* (БС).

В рамках перехода к новой жизни изменяется и характер любви, утрачивающей черты утешения или страсти и приобретающей характер долга: *Не для страсти, не для забавы, / Для великой земной любви* (П); «Ангел, три года хранивший меня...» (АД). В некоторых случаях неуместность любви-гедонизма эксплицитно связывается с трагизмом ситуации: *Не ласки жду я, не любовной лести / В предчувствии неотвратимой тьмы...* (П). Иногда принятие на себя долга и аскезы описывается без упоминания о прежней жизни: «На пороге белом рая...», «Буду черные грядки холить...» (оба — АД).

По своему содержанию долг, принимаемый на себя ЛГ, соответствует тематическим задачам помощи, сбережения ценностей и т. п.: *Из памяти, как груз, отныне лишней / Исчезли тени песен и страстей. / Ей — опустевшей — приказал Всевышний / Стать страшной книгой грозных вестей* (БС); *Забуду дни любви и славы / <...> / Но образ твой, твой подвиг правый / До часа смерти сохраню* (П); *Теперь ты наши печали / И радость одна храни* (АД).

- (25) Отклонение соблазна. ЛГ сталкивается с теми или иными соблазнами: ее куда-то зовут, ей что-то предлагают (например, контакты, обещающие счастье или веселую жизнь). Соблазн может принимать и форму воспоминаний (см. (19)). ЛГ отклоняет все это, предпочитая скромную жизнь и выполнение долга. Шутливый вариант — «Я с тобой не стану пить вино...» (Ч). Но к этому же мотиву относятся и такие трагические вещи,

как «Мне голос был. Он звал утешно...» (П), «Нам встречи нет. Мы в разных станах...» (АД) (ср. такие сходства в деталях как: *мальчишка озорной — наглец; у вас..., у нас — мы в разных станах*). Другие примеры: *Голубя ко мне не присылай, / Писем беспокойных не пиши... / Я вошла вчера в зеленый рай, / Где покой для тела и души* (БС; совмещено с «Успокоением»; нежелательный контакт носит характер «Дистантного общения»); *Нет, царевич, я не та, / Кем меня ты видеть хочешь, / И давно мои уста / Не целуют, а пророчат* (БС); *Зачем же в ночи перед темным порогом / Ты медлишь, как будто счастьем томим? / Не выйду, не крикну «О, будь единым...»* (АД). Иногда отклонение контакта выражается ослабленно — в упреках или недоумениях по поводу чьих-то попыток дистантно общаться с ЛГ: *Что ж ты бродишь, словно вор / У затихшего жилья?* (БС); *Для чего ж ты приходишь и стонешь / Под высоким окошком моим?* (П); *Неправимо виноват / В том, что приблизился ко мне / Хотя бы на одно мгновенье...* (С). Отклонение воспоминаний: *А о первой я не смею / И в молитве вспоминать* (БС); *Там строгая память <...> / Свои терема мне открыла с глубоким поклоном; / Но я не вошла, я захлопнула страшную дверь* (АД); ср. *Руками я замкнула слух*.

- (26) Тон проповеди. Тема «долга», «аскезы» предрасполагает — в плане способов изложения — к использованию формы прямого поучения, дидактических, проповеднических интонаций. Действительно, поучений об отказе от утех и выполнения долга у Ахматовой немало: ср. «Нам свежесть слов и мысли простоту...» (БС); «Высокомерьем дух твой помрачен...» (БС); «Видел я тот венец златокованный...» (АД); «Земной отрадой сердца не томи...» (АД) и др.

К первой группе можно отнести также ряд мотивов, проецирующих тему «самоограничения», «антигедонизма» в сферу любовных отношений. Действительно, большинство изображаемых в стихах любовных сценок характеризуются крайней сдержанностью и скромностью. Отметим следующие типичные моменты:

- (27) Любовь, не похожая на любовь. Неоднократно ЛГ говорит, что ее отношения с возлюбленным не имеют признаков обычной любви и должны называться как-то иначе. *Отчего все у нас не так?* (БС); *Так до конца и не знали, / Как нам друг друга назвать*. Сюда же примыкает мотив (6 а) «Горькие встречи».
- (28) Скромные, тихие проявления любви. *Настоящую нежность не спутаешь / Ни с чем, и она тиха* (Ч); *Ты задумчив, а я молчу* (БС).

- (29) «Редуцированные» (финальные, переходные, минимальные и др.) формы и состояния в общении с объектом любви. О том, что в мире ахматовской ЛГ вообще преобладают состояния этого рода, говорилось в разделе «Душа». Заметим, что проекция некоторых из них в сферу любви может давать эффект «сдержанности», «аскетичности». Так, «финальность» применительно к любовной ситуации дает «прощание»: *Где прощалась я с тобой* (БС) и т. п. Особенно часто любовное свидание сочетается с мотивом «идти», давая следующий типичный мотив:
- (30) ЛГ и ее возлюбленный (друг) идут рядом. *Мы рядом с тобой в страну обманную / Забрели...* (В); *Чернеет дорога приморского сада* (Ч); *В последний раз мы встретились тогда / На набережной, где всегда встречались* (набережная = дорога; Ч); *Здесь с тобою прошли мы вдвоем* (АД). Характерная в смысле «сдержанности» деталь — идущие не смотрят друг на друга: *Согласилась, да забыла / На него взглянуть* (БС); *Не взглянув друг на друга выйдем* (БС); *И мы тогда проходили сквозь город чужой / <...> / Взглянуть друг на друга не смея* (С). По большей части их внимание направлено вовне: см. ниже (43).

Перейдем ко второй группе мотивов ((31)—(35)) и посмотрим, как взгляды ЛГ на соотношение «счастья» и «долга» определяют восприятие ею элементов счастья в тех случаях, когда она их не отклоняет, а принимает или даже ищет.

- (31) Минимальное счастье — подарок, чудо, благодать. Идея «недозволенности, незаконности, непредусмотренности счастья» конкретизируется в виде ряда мотивов, общий элемент которых состоит в том, что «хорошее» — причем не завершенное и «полнокровное» (такое у Ахматовой никогда не встречается), а редуцированное, нематериальное, представленное инициальными или переходными состояниями, созерцанием, намеками, воспоминаниями, предчувствиями, снами и т. п. (см. (13)—(16)), воспринимается ЛГ как источник удовлетворения и веселья, в наиболее же сильном случае — как нечто совершенно неожиданное и исключительное. В образно-лексическом плане последнее выражается такими терминами, как «божья милость», «подарок», «чудо», «удача», «праздник», «торжество», нечто «царственное» (см. (12) «Торжественно-трепетный модус»).
- Простые вещи, знакомые явления природы — праздник, подарок: *Молюсь оконному лучу... / ... В этой храмине пустой / Он словно праздник золотой / И утешенье мне* (В); *Затем, что воздух был совсем не наш, / А как подарок божий — так чудесен* (Ч); *Все так же льется божья милость / С непререкаемых высот* (С).

Сон, видение, предчувствие — подарок, удача, радость, торжество: *Вновь подарен мне дремотой / Наш последний звездный рай* (БС); ср. *Приснился мне почти что ты. / Какая редкая удача!* («Подражание корейскому»); *А мне в ту ночь приснился твой приезд... / Чем отплачу за царственный подарок?* (С). Иногда в качестве чуда или подарка выступает (54) «Общение с отсутствующими»: *Как сияло там и пело / Нашей встречи чудо...* (С).

Находиться, идти рядом с возлюбленным — чудо, подарок, счастье: *Благослови же небеса — / Ты первый раз одна с любимым* (Ч); *И мы, словно смертные люди, / По свежнему снегу идем. / Не чудо ль, что нынче пробудем / Мы час предразлучный вдвоем?* (БС).

Появление возлюбленного (инициальность) — чудо, торжество: *Там впервые предстал мне жених, / Указавши мой путь осиянный* (БС); «Небывалая осень построила купол высокий...» (АД).

- (32) Опасность счастья для непривычной к нему ЛГ. Привыкнув стоически переносить страдания и неудачи, героиня опасается, что минимальное проявление «хорошего» (доброты, ласки) может оказать слишком сильное воздействие на ее непривычную душу; избегает счастья из страха его потерять, и т. п. *Только глаза поднимать не смей, / Жизнь мою храня. / Первых фиалок они светлей, / А смертельные для меня* (БС); *Горе души, не задумит, / Вольный ветер слезы сушит, / А веселее, чуть поглядит, / Сразу с бедным сердцем сладит* (АД); *Разлуку, наверно, неплохо снесу, / Но встречу с тобою — едва ли* (С).

Спонтанная «любовь к жизни» — свойство души ЛГ, заставляющее ее вопреки всему стремиться к счастью хотя бы в самых редуцированных и отраженных его формах. При «пассивности и слабости» ее натуры, с одной стороны, и признаваемой ею «недозволенности счастья», с другой, вполне естественно, что выражением таких стремлений оказываются

- (33) Мечты, надежды, ожидания, мольбы, робкие просьбы и т. п. *Для тебя в окошке створчатом / Я всю ночь сижу с огнем* (В); *В этой жизни я немного видела, / Только пела и ждала* (Ч); *...о такой тиши / С невыразимым трепетом мечтала* (БС); *О, только дайте греться у огня* (В); *Ты был испуган нашей первой встречей, / А я уже молилась о второй* (БС); *Помоги моей тревоге, / Белый, белый Духов день!* (БС).

Тон и формулировки обращений ЛГ к судьбе часто выражают трогательное доверие слабого и наивного к сильному: попытки договориться, заручиться обещаниями, просьба не обмануть и т. п.

Все обещало мне его... // И я не верить не могла... (БС); *Не обманывай меня, / Первое апреля!* (С).

Напряженность между живыми чувствами и долгом может демонстрироваться по-разному. Упомянем два типичных способа:

- (34) Детали, жесты, признания, прорывающиеся сквозь сдержанную мину и выдающие истинные желания и чувства. Примеры: «Под крышей промерзшей...» (*А в Библии красный кленовый лист / Заложен на Песни Песней* — БС); «Нам встречи нет...» (2-я строфа); «Течет река...» (*Целует бабушке в гостиную руку / И губы мне на лестнице крутой* — П); «Не оттого ль, уйдя от легкости проклятой...» (*И вижу дивный град, и слышу голос милый* — АД).

К этим вспышкам подспудных чувств близки порывы типа «Dahin!», когда ЛГ мечтает о воссоединении с любимыми объектами: *А теперь бы домой скорее / Камероновой Галереей / В ледяной таинственный сад...* (ПБГ); *О, туда, туда, / По древней подкапризовой дороге, / Где лебеди и мертвая вода* (Т); *Я к розам хочу, в тот единственный сад...* (С).

- (35) Уступка соблазну. Иногда ЛГ уступает чувствам и идет на «недозволенные» контакты с любимыми ценностями или объектами желаний, делая это украдкой, с угрызениями совести и боязнью расплаты. Данный мотив противоположен (25) «Отклонению соблазна». В образно-лексическом плане он часто обставляется как бегство, с такими драматизирующими деталями как погоня, оклики, препятствия, свидетели и т. п. *...Семь дней тому назад, / Вдохнувши, я прости сказала миру. / Но душно там, и я пробралась в сад / Взглянуть на звезды и потрогать лиру* (П); ср. *Прямо под ноги пулям, / Расталкивая года, / По январям и июлям / Я проберусь туда* («Путем вся земли»); *Ты шел, не зная пути, / И думал: «Скорей, скорей»... / А сторож у красных ворот / Окликнул тебя: «Куда!» / Хрустел и ломался лед, / Под ногами чернела вода...* (ВС); *Через речку и по горке, / Так, что взрослым не догнать* (ВС). Ситуация, где ЛГ куда-то «пробирается», налицо в: *И увидел месяц лукавый / Притаившийся у ворот, / Как свою посмертную славу / Я меняла на вечер тот...* (1946 г.); ср. *А надо мной, спокойный и двурогий, / Стоит свидетель...* (Т). Иногда целью является не свидание с любимыми ценностями, а спасение от опасности, однако обстоятельства бегства те же: см. «Побег» (*Нас окликнул кто-то с моста* — БС); см. также (42).

Третья группа мотивов ((36)—(43)) включает некоторые содержательные аспекты отношений ЛГ с близкими ей людьми

и предметами, определяемые темами «самоограничения», «альтруизма», «взаимопомощи», «сохранения» и т. п. Эти отношения предстают как неэгоистические, основанные на свободе и равенстве, а основной функцией их оказывается совместное преодоление трудностей существования в равнодушном или враждебном мире.

- (36) Неприятие материальных и собственнических пониманий любви. Любовь, признаваемая ЛГ, во-первых, скромна и отказывается от притязаний на свободу партнера, а во-вторых, пребывает неизменной в духовном измерении и не зависит от перипетий обладания, ссор, разлуки, ревности и т. п. *Ты свободен, я свободна* (Ч); *Сказал, что у меня соперниц нет, / Я для него не женщина земная, / А солнца зимнего утешный свет...* (АД). Подчеркивается равенство партнеров: *Но со мной лишь ты, мне равный* (БС). Кое-где любовь-собственность эксплицитно противопоставлена ахматовским идеалам любви. Программно в этом смысле «Я не любви твоей прошу...» (*А этим дурочкам нужней / Сознание полное победы, / Чем дружбы светлые беседы / И память первых нежных дней* — Ч). Сходные мысли — в «Как мог ты, сильный и свободный...» (АД). В некоторых стихотворениях борьба эгоистического и альтруистического вариантов любви происходит внутри самой ЛГ: «Не хулил меня, не славил...» (БС), «Долгим взглядом твоим истомленная...» (АД).
- (37) ЛГ отпускает возлюбленного на свободу. *Сердце к сердцу не приковано, / Если хочешь — уходи* (В); *Отпустила я на волю / В Благовещенье его* (БС); *Прощай, прощай, будь счастлив, друг прекрасный, / Верну тебе твой сладостный обет* (АД). Иногда добровольность любви подчеркивается тем, что отпущенный сам возвращается к ЛГ: см. «Выбрала сама я долю...» (БС), «Из памяти твоей я выну этот день...» (БС).
- (38) Дружба, братство. Обращает на себя внимание постоянное употребление, с одной стороны, слов «брат / сестра», «друг / подруга», с другой — смягченных любовных наименований, вроде «милый», «утешный» и т. п. И те, и другие используются для обозначения как собственно любовных отношений, так и чисто дружеских. Фактически различие этих типов отношений в текстах Ахматовой часто оказывается нейтрализованным (о каком из них идет речь, например, в «Тот август, как желтое пламя...» или «Вновь подарен мне дремотой...?»). Данная особенность отражает общую анти-эгоистическую и анти-гедонистическую установку поэта, приоритет взаимопомощи и совместного противостояния судьбе перед страстью и личным счастьем.

- (39) «Мы» и «наша тайна». Как отмечалось выше, местоимение 1-го л. мн. ч. может выражать тему «скромности», «отказа от эго». Второе, не менее важное значение слова «мы» (и слов «наше», «свое») у Ахматовой — «круг людей, объединенных общими ценностями и общей судьбой, окруженных чуждым или враждебным миром, обязанных по мере возможности оберегать общее достояние и помогать друг другу». В стихах, отражающих общенародные бедствия и потрясения, объем этого «мы» неограниченно расширяется, придавая стихам патриотическое и гражданское звучание, но исходный смысл мотива — «защита уязвимых ценностей от враждебных сил» — остается тем же.

Сюда же одним своим краем примыкает и мотив «Тайна». Вообще говоря, он имеет у Ахматовой и другие значения, здесь не затрагиваемые; значение, интересующее нас в связи с мотивом «мы» — это «тайна, интимность, сокровенность, призванная оберегать “наше” (жизнь, ценности) от равнодушного и враждебного мира».

В нижеследующих примерах контекст с очевидностью подтверждает указанное понимание обоих мотивов.

«Мы». *И столетие мы лелеем / Еле слышный шелест шагов* (В); *Думали, нищие мы, нету у нас ничего, / А как стали одно за другим терять...* (БС); *И брат мне сказал: Настали / Для меня великие дни. / Теперь ты наши печали / И радость одна храни* (АД); «Петроград, 1919» (в частности: *Мы сохранили для себя / Его дворцы, огонь и воду* — АД); *Отчего же нам стало светло?* (АД); *Под нашими, под теми небесами* (Т); *Наше было не кончено дело, / Наши были часы сочтены* (1944 г.); *Доченька! / Как мы тебя укрывали...* (о статуе «Ночь» в Летнем саду — С); *Принеси же мне горсточку чистой, / Нашей невской студеной воды* (С); *Так вот когда мы вздумали родиться* (С); *Я сейчас плохая, но своего переведу обязательно* (на предложение перевести татарского поэта Г. Тукая (Липкин 1969: 5).

Тайна: *Божий ангел, зимним утром / Тайно обручивший нас...* (БС); *И в тайную дружбу с высоким... / Походкою легкой вошла* (П); *Зачем ты дал ей на забаву / Всю тайну чудотворных дней* (АД).

- (40) Взаимопомощь — типичное содержание отношений ЛГ с возлюбленными, друзьями, дорогими объектами. Связь этой их функции с трагизмом существования прямо указана в стихах 1915 г.: *А теперь пора такая, / Страшный год и страшный город. / Как же можно разлучиться / Мне с тобой, тебе со мной?* (БС). Ввиду безнадёжности, в конечном счете, человеческой судьбы взаимопомощь,

как правило, может иметь лишь паллиативный, «симптоматический» характер. Отсюда преобладание таких ее форм, как «душевная помощь», «утешение», «успокаивание», «сочувствие, сопереживание», «молитвы за...». ЛГ и ее партнер «берегут» друг друга и вручают друг другу душу и судьбу.

Несколько примеров:

Душевная помощь. «Высокомерьем дух твой помрачен...» (БС); «Ты — отступник: за остров зеленый...» (П); *Если б все, кто помощи душевной / У меня просил на этом свете... (С); Но и ты мне не можешь помочь (С).*

Утешение, успокаивание. *Ты пришел меня утешить, милый (Ч); Я спую тебе, чтоб ты не плакал... (Ч); Чтоб не страшно было жениху... / Мертвую невесту поджидать (БС); ср. А человек, который для меня / ... был... / утешеньем самых горьких лет (С); Чтоб ты слышать без трепета мог / Воронья подмосковного сплетни (С); ...toi qui t'a consolée (эпиграф из Ж. де Нерваля — С).*

Молитвы за..., воспоминание, оплакивание. *Столько поклонов в церквах положено / За того, кто меня любил (БС); Для чего же каждый вечер / Мне молиться за тебя? (П); ср. Но уходи и за меня не ратуй / И не молись так горько обо мне; Люби меня, припоминай и плачь (Ч).*

Защита, охрана, покровительство. *Только душу мне оставил / И сказал: побереги (БС); И сразу вспомнит, как поклялся он / Беречь свою восточную подругу (П); Ангел, три года хранивший меня (АД); О том, как мы друг друга берегли (Т).*

- (41) Взаимные услуги и договоры («ты — мне, я — тебе») — еще один мотив, выражающий трудность условий существования, слабость существ, связанных солидарностью и обязанностью взаимовыручки. По большей части эти услуги имеют характер, описанный в (40); внешне они могут представлять собой, помимо утешения и молитв в чистом виде, также обмен символическими предметами, сувенирами и т. п. *Помолись о нищей, о потерянной, / О моей живой душе... / И тебе, печально благодарная, / Я за это расскажу потом... (Ч); Если ты еще со мной побудешь, / Я у Бога вымолю прощенье / И тебе, и всем, кого ты любишь (Ч); Я лопухи любила и крапиву, / Но больше всех серебряную иву. / И, благодарная, она жила / Со мной всю жизнь, плакучими ветвями / Бессонницу обвеивала снами (Т); Где статуи помнят меня молодой, / А я их под невскою помню водой (С; память = услуга); Принеси же мне горсточку чистой / Нашей невской студеной воды, / И с головки твоей золотистой / Я кровавые смою следы (С); Спаси ж меня, как я тебя спасала (1944 г.; к поэме); И губы мы в тебе омочим, / А ты мой дом благослови (1963 г.;*

к розе); *Непогребенных всех — я хоронила их, / Я всех оплакала, а кто меня оплачет? (1958 г.).*

- (42) Верность — предательство. Естественным драматическим развитием того типа отношений, какие связывают ЛГ с ее партнерами, являются ситуации, с одной стороны, предательства, оставления друга в беде вместо обещанных солидарности и покровительства, с другой, наоборот, непредательства, верности другу, неоставления его в беде, готовности разделить с ним несчастливую судьбу. «Оставление в беде» может, как и «Уступка соблазну», принимать образную форму бегства, со сходными деталями: покидаемый зовет партнера, тянет ему вслед руки и т. п., а тот испытывает угрызения совести, слышит воображаемые оклики, стыдится свидетелей и т. п. Этим мотивам соответствует культ верности «своим», столь характерный для жизненной этики Ахматовой и поэтов ее круга (ср. мандельштамовское: «Я друг своих друзей»).

Примеры:

Верность. *Не покину я товарища / И беспутного и нежного (В); Знаю, брата я не ненавидела / И сестры не предала (Ч); Я теперь за высокой горюю..., / Но тебя не предаю никогда (С); Я была тогда с моим народом / Там, где мой народ, к несчастью, был.*

Предательство. *И сразу вспомнит, как поклялся он / Беречь свою восточную подругу (П); Как же вышло, что тебя оставил / За себя заложницей в неволе... (АД); Ах, одна ушла ты от приступа, / Стона нашего ты не слышала, / Нашей горькой гибели не видела...; Мне казалось, за мной ты гнался, / Ты, что там погибать остался... / И «Quo vadis?» кто-то сказал (ПБГ); Всем обещаю вопреки... / Забыл меня на дне (С); Был недолго ты моим Энеем... / Ты забыл те, в ужасе и в муке, / Сквозь огонь протянутые руки... (С); Отцу сказал: почто меня оставил! / А Матери: о, не рыдай Мене (Т; в обоих высказываниях представлены инвариантные ахматовские мотивы: в первом стихе — «Оставление в беде», во втором — «Утешение», ср. ...чтоб ты не плакал — Ч).*

Близок к «Оставлению в беде» мотив Рокового расставания», при котором один из партнеров уходит от другого (т. е. из сферы теплоты, защиты, помощи, утешения) в хаос и смерть: *И ты ушел. Не за победой, / За смертью (П); И откуда в царство теней / Ты ушел, утешный мой (БС); И тебя тогда твоя тревога, / Ставшая судьбой, / уведет от моего порога / В ледяной прибой (С).*

- (43) Совместное переживание трепетности мира, любование объектами природы и культуры. Одно из характерных положений,

в котором мы застаем ЛГ и ее партнера, это совместное общение с любимыми ценностями и торжественно-трепетное восприятие окружающего мира, прекрасного в своем неповторимом, представшем в данный миг обличии, т. е. то, что характерно и для ЛГ самой по себе. Свидание героев лирической новеллы Ахматовой происходит на фоне объектов природы и культуры, которые неотделимы от их собственной судьбы и разделяют с ними черты хрупкости, одухотворенности и потенциальной незащитности перед силами зла и хаоса. Данный мотив часто реализуется как совместное созерцание героями города, предметов старины, картин, памятников и т. п., т. е. всего того, что, согласно представлениям ЛГ, способно хранить память о событиях и людях. Это позволяет в ряде случаев совместить его с (53) Претворением мгновенного в вечное». Кроме того, «Совместное переживание...» нередко совмещается с мотивом (30) «ЛГ и ее друг идут рядом». *Оттого, что стали рядом / Мы в блаженный миг чудес, / В миг, когда над Летним садом / Месяц розовый воскрес... (Ч); О, это был прохладный день / В чудесном городе Петровом! (БС); Как площади эти обширны, / Как гулки и круты мосты! (БС); Там, за пестрою оградой, / У задумчивой воды / Вспомнили мы с отрадой / Царскосельские сады, / И орла Екатерины / Вдруг узнали — это тот!.. (БС); «Все мне видится Павловск холмистый...» (БС); «В последний раз мы встретились тогда...» (БС); «Божий ангел, зимним утром...» (БС); «Древний город словно вымер...» (БС); *Но приходи взглянуть на рай, где вместе / Блаженны и невинны были мы (П); «Хорошо здесь: и шелест, и хруст...» (АД); ...художник милый, / С которым я из глубокой мансарды / Через окно на крышу выходила, / Чтоб видеть снег, Неву и облака (АД); Звук шагов в Эрмитажных залах, / Где со мною мой друг бродил (ПБГ); «Годовщину последнюю праздную...» (Т); и мн. др.**

Г. Победа над судьбой

*Холодное, чистое, легкое пламя
Победы моей над судьбой.
(1956)*

Как мы помним, типичная стратегия поведения ЛГ в негативных ситуациях состоит, на самом общем уровне, в нахождении *modus'a vivendi*: несчастливую судьбу она принимает как непреложную данность и пытается создать в этих условиях некую видимость благополучного существования. Опираясь, в частности, на инвариантные свойства и способности души, ЛГ находит источники компенсации, — которую правильнее было бы назвать квази-компенсацией, — отсутствующего счастья и вырабатывает целую гамму

позитивных реакций на печальные условия существования, от спокойной готовности принять их до различных оттенков удовлетворения и радости. Само собой разумеется, что с точки зрения обычной психологии подобная «трагическая эйфория» лишь оттеняет безнадежность действительного положения. Выделим основные способы «победы над судьбой», применяемые ЛГ.

(44) Близость к Богу, способность пророчествовать, творить чудеса, оказывать душевную помощь — частая компенсация обездоленности, неудачной любви, лишений, нищеты, аскезы и т. п. *Много нас таких бездомных, / Сила наша в том, / Что для нас, слепых и темных, / Светел Божий дом (Ч); И Муза в дырявом платке / Протяжно поет и уныло. / В жестокой и юной тоске / Ее чудотворная сила (БС).* ЛГ часто с удовлетворением и удивлением отмечает, что к ней, убогой, приходят за душевной помощью более удачливые и сильные: *Вокруг тебя — и воды, и цветы. / За чем же к нищей грешнице стучишься? (БС).*

(45) ЛГ находит сладость в сложных, мучительных, горьких переживаниях, ценит и лелеет их; радуется неудаче, приветствует боль. Это несколько мазохистическое упоение болью может иметь место в любовных отношениях (см. (6 а)) и в других ситуациях. Оно в какой-то мере опирается на (17) «Значимость малого» (даже малая примесь «хорошего» заставляет ценить страдание). Но главным источником удовлетворения является, по-видимому, самое осознание того, что страдание и есть наиболее человеческий удел. Ср. мысль А. Камю о необходимости «выбивать клин клином», противопоставляя безысходности ситуации «прочное, уверенное, идущее из глубин дохристианской истории сознание неустранимого трагизма человеческого существования» («Миф о Сизифе»).

Примеры: *Мы хотели муки жалающей / Вместо счастья безмятежного (В); Слава тебе, безысходная боль! (В); А мы живем торжественно и трудно / И чтим обряды наших горьких встреч (БС); Во мне печаль, которой царь Давид / По-царски одарил тысячелетья (БС); В мою торжественную ночь / Не приходи... (Ч).* Как видно из четырех последних примеров, мотив «сладкой горечи» сочетается с элементом «торжественности», о котором см. (12). Для понимания данного мотива много дает «Под навесом темной риги жарко...» (В), где противопоставлены ЛГ, звонко приветствующая страдание, и ее незрячий и убогий друг со своим плоским оптимизмом.

(46) ЛГ безропотно приемлет свою участь (вследствие того же сознания неизбежности страдания или пассивности, чувства долга,

вины и т. п.). *Я молчу. Молчу, готовая / Снова стать тобой, земля (В); Я не плакала; это судьба (В); Пускай умру с последней белой вьюгой (В); Мы ни единого удара / Не отклонили от себя (АД).*

- (47) Усилием воли ЛГ сохраняет спокойную и веселую мину и продолжает выполнение привычных действий. *Пусть страшен путь мой, пусть опасен, / Еще страшнее путь тоски... / Оркестр веселое играет / И улыбаются уста... (В); Быть веселой — привычное дело, / Быть внимательной — это трудней (БС).*

Группа мотивов (48)—(54) объединяется следующим моментом: ЛГ тем или иным путем вырабатывает нечувствительность, безразличие к боли, причиняемой жизнью, и выдает это за достижение, хотя ясно, что подобное «обезболивание» связано, в конечном счете, с атрофией живого, отказом от естественных человеческих надежд и стремлений и т. п.

- (48) Механическое поведение в состоянии оцепенения или транса. В ряде случаев нечувствительность ЛГ к страданию достигается тем, что она впадает в оцепенение или транс (см. (18)), начинает вести себя механически, что в образном плане иногда выражается сравнениями с заводной игрушкой. Обычно при этом сохраняется веселая мина и продолжают обычные действия, как в (47). *Я живу, как кукушка в часах... / Заведут — и кукую (В); Как соломинкой, пьешь мою душу... / Когда кончишь, скажи (В); Но зачем улыбкой странною / И застывшей улыбаемся? (В); Странно вспомнить: душа тосковала, / Задыхалась в предсмертном бреду. / А теперь я игрушечной стала, / Как мой розовый друг какаду (В).*

- (49) Омертвление, потеря памяти и чувствительности (образно — превращение в камень). *Ты давно перестала считать уколы — / Грудь мертва под острой иглой (В); Холодный, белый, подожди, / Я тоже мраморную стану (В); Ему обещала, что плакать не буду. / Но каменным сделалось сердце мое (БС); У меня сегодня много дела: / Надо память до конца убить, / Надо, чтоб душа окаменела... (Т).* Иногда идет речь о превращении в существо с пониженной чувствительностью: *Мне больше ног моих не надо, / Пусть превратятся в рыбий хвост! / Плыву, и радостна прохлада... / <...> / И не пленюсь ничьей тоской (В).*

- (50) Успокоение. Во многих стихотворениях описывается успокоение ЛГ, т. е. отдых, отрезвление, переход от «горько-сладких», острых и утонченных переживаний к простой здоровой жизни, природе

и т. п. Изменение образа жизни часто связано с переменой места (из столицы ЛГ попадает в деревню или тихий провинциальный город). В прошлом может подразумеваться либо опустошившая душу драма, либо «греховная» гедонистическая жизнь, которую ЛГ теперь отвергает — см. (24). Так или иначе, ЛГ с удовлетворением констатирует свое избавление от прошлого под влиянием мирной природы, характеризующейся добротностью, ясностью, циклическим постоянством — в противовес нервным, неустойчивым, импрессионистически-уникальным состояниям, типичным для прежней жизни. Если в прошлом была боль, то теперь ее источник «вынут» из души: нет больше страха, тревожений, бессонницы и т. п. ЛГ научилась жить размеренно и ровно. Покой и уединение в некоторых случаях восхваляются как способствующие поэтическому творчеству. Но, как и в других ситуациях квази-компенсации, оптимистический тон лишь оттеняет неблагоприятное положение. Вместе с болезненным из души оказывается «вынутым» и живое. Отброшена «проклятая легкость», но при этом жизнь перешла на более примитивную ступень, где ЛГ, по ее признанию, «душно». ЛГ либо угасает, либо приближается к состоянию немоты и безразличия, либо, в лучшем случае, подспудно тяготеет к прозаичности и простотой новой жизни, образно описывая ее как неволю и монастырь. «Здоровая и чистая» природа, успокоительная регулярность жизненного цикла имеет оборотную сторону в виде бездуховности и стагнации.

Приведем примеры «Успокоения», разделенные на три группы по (убывающей) степени негативности фактической ситуации.

Угасание, приближение смерти. *Память о солнце в сердце слабеет. / ... Может быть, лучше, что я не стала / Вашей женой... / Что это? Тьма? (В); Эта жизнь прекрасна. / Сердце, будь же мудро. / Ты совсем устало, / Бьешься тише, глуше... / Знаешь, я читала / Что бессмертны души (В); Я гощу у смерти белой / По дороге в тьму... / И стоит звезда большая... / Так спокойно обещаю / Исполнение снов (БС); Я вошла вчера в зеленый рай, / Где покой для тела и души (БС); По-новому, спокойно и сурово, / Живу на диком берегу... / ... Вот таким себе я представляла / Посмертное блуждание души (БС); И будет так, пока тиший снег / Не сжалится над скорбной и усталой (АД).*

Охлаждение, «опреснение» жизни, стагнация, немота. *Не печально, / Что души моей нет на свете... / Как светло здесь и как беспринято, / Отдыхает усталое тело (В); Вместо мудрости — опытность, пресное, / Неутоляющее питье... (БС); Я очень спокойная. Только не надо / Со мною о нем говорить. / Ты милый и верный, мы*

будем друзьями... / Гулять, целоваться, стареть... / И легкие месяцы будут над нами, / Как снежные звезды, лететь (БС); Сразу стало тихо в доме, / Облетел последний мак, / Замерла я в долгой дреме / И встречаю ранний мрак... / Нежной пленницей песня / Умерла в груди моей (П).

Неволя, заточение, монастырь, аскеза. *Так много камней брошено в меня, / Что ни один из них уже не страшен, / И стройной башней стала западня, / Высокою среди высоких башен. / Строителей ее благодарю... / Отсюда раньше вижу я зарю... (БС); Так случилось: заточенье / Стало родиной второю, / А о первой я не смею / И в молитве вспоминать (БС); Мой румянец жаркий и недужный / Стерла богомольная печаль (П); И было так светло в твоей неволе, / А за окошком сторожила тьма. / ... Теперь во мне спокойствие и счастье (АД).*

В некоторых стихотворениях «Успокоение» имеет более или менее «искренний» оптимистический колорит, не будучи сопряжено с угасанием, неволей, застоём и т. п.; негативным подтекстом такого «Успокоения» служит лишь общий грустный тонус мироощущения ЛГ, иногда с намеками на какую-то пережитую драму, а иногда и без них. Так, например, обстоит дело в «Пусть голоса органа...» (*А я иду владеть чудесным садом, / Где шелест трав и восклицанья муз — АД*), «Приду туда, и отлетит томленье...» (БС), в сюжетно сходных «Вот и берег северного моря...» и «Древний город словно вымер...» (оба — БС) и др.

Нередко, в соответствии с (13)—(14), отмечается сам момент перемещения ЛГ в ту местность, с которой связано «Успокоение» (деревню и т. д.). В образном плане оно иногда описывается как резкое перенесение, падение с неба на землю: *Я с неба ночного упала / На эти сухие поля; ...И на землю я упаду, — / Теперь мне не страшно очнуться / В моем деревенском саду (БС)*; в других случаях — как конец бегства или странствия: *Вот и берег северного моря (БС); Путь свой жертвенный и славный / Здесь окончу я (БС); Я вошла вчера в зеленый рай... (БС)* и т. п. Но и в рамках мирной сельской жизни иногда фиксируются «внутренние» моменты успокоения, которые также могут связываться с перемещением (обычно домой): *...И долго перед вечером бродить, / Чтоб утомить ненужную тревогу... / Я возвращаюсь. Лижет мне ладонь / Пушистый кот... (Ч); Я иду домой, / И прохладный ветер нежит / Лоб горячий мой (П).*

Месту действия могут придаваться черты застоя, запустения, утомительной цикличности:

Здесь никогда ничего не случится, — / О, никогда! (В); Годы можно здесь молчать (В); Здесь все то же, то же, что и прежде, / Здесь

напрасным кажется мечтать... (Ч); ...Как тому назад три года, / Те же мыши свечи точат, / Так же влево пламя клонит / Стерлиновая свечка (БС); Древний город словно вымер (БС).

- (51) Полное избавление от земных забот. Смерть нередко приветствуется ЛГ как освобождение от горя, житейских треволнений, тягостной немоты и др. *Пора лететь, пора лететь / Над полем и рекой. / Ведь ты уже не можешь петь... (БС); Чугунная ограда, / Сосновая кровать. / Как сладко, что не надо / Мне больше ревновать... / Добились мы покою / И непорочных дней... (АД); Пусть дух твой будет тих и покоен, / Уже не будет потерь... (БС); Все души милых на высоких звездах. / Как хорошо, что некого терять / И можно плакать... (С).* Избавление от мучительных переживаний может служить квази-компенсацией и в иных случаях: *Больше нет ни измен, ни предательств... (Т, цикл «Разрыв»).*

Следующие мотивы — (52) и (53) — часто соединяют идею победы над судьбой с коннотациями «торжественной трепетности», о которых см. (12). Здесь нередко употребляется лексика, выражающая царственность, парадность, триумф, славу, сооружение памятников, годовщины и т. п.

- (52) Приобщение к «царству славы». Разрушение и смерть могут приветствоваться так же, как приобщение человека к таинственной космической симфонии, воссоединение души с Богом, вступление ее в небесную рать и т. п. *Он божьего воинства новый воин, / О нем не грусти теперь... / Подумай, ты можешь теперь молиться / Заступнику своему (БС); Казалось, стены сияли / От пола до потолка (описание смерти — БС); Так вот оно, преддверье царской славы; «А Смоленская нынче именинница...» (АД); финал поэмы «У самого моря» (смерть царевича, сопровождаемая несказанным светом); *Но как заплещет, возликует он, / Когда, минуя тусклое оконце, / Моя душа взлетит, чтоб встретить солнце, / И смертный уничтожит сон.**

К данному мотиву близок мотив претворения разрухи и нищеты в чудесный свет, по-видимому, имеющий эсхатологический смысл: «Все расхищено, предано, продано...» (*Отчего же нам стало светло? — АД*).

- (53) Претворение мгновенного и эфемерного в вечное и нетленное. Эфемерность, хрупкость дорогих объектов, мимолетность впечатлений, редкость и краткость счастливых мгновений жизни, их невозвратимость квази-компенсируются переходом

в духовное измерение, где все преходящее и летучее запечатлевается навечно и как бы изымается из-под юрисдикции времени, житейских невзгод и т. д. В частности, пережитые моменты любви навсегда остаются в душах участников романа (а также в «памяти» окружающих мест и предметов) в виде неких нетленных сущностей, нимало не затрагиваемых ссорами, разлукой, изменой, смертью, забвением и прочими превратностями. (Отсюда частые утверждения ЛГ, что бросить ее, расстаться с ней — нельзя.) Данная разновидность «Победы над судьбой», которая, отметим, реализует одновременно и «Долг» (сохранить ценности!), опирается в первую очередь на аппарат «Памяти» (см. (19)).

Мысленный образ, воспоминание, тень, след, отражение заменяют «оригинал» и увековечивают его для ЛГ и последующих поколений. *Но я эту запомнила речь, — / Пусть струится она сто веков подряд / Горностаевой мантией с плеч* (В); *Лыжный след, словно память о том, / Что в каких-то далеких веках / Здесь с тобою прошли мы вдвоем* (АД); *Сердце бьется ровно, мерно. / Что мне долгие года? / Ведь под аркой на Галерной / Наши тени навсегда* (Ч); *Тень моя на стенах твоих. / Отражение мое в каналах, / Звук шагов в Эрмитажных залах* (ПБГ); *Там, где наши проносятся тени, / Над Невой, над Невой, над Невой; / Там, где плещет Нева о ступени, — / Это пропуск в бессмертие твой* (С); *Иная близится пора, / Уж ветер смерти губы студит, / Но нам священный град Петра / Невольным памятником будет* (АД); *И Ленинградцы вновь идут сквозь дым рядами — / Живые с мертвыми: для славы мертвых нет* (С).

Поэзия и история рассматриваются как залог бессмертия, компенсирующего отсутствие счастья. *Мне любви и покоя не дав, / Подари меня горькою славой* (Ч); *Твой белый дом и тихий сад оставлю. / Да будет жизнь пустынно и светла. / Тебя, тебя в своих стихах прославлю, / Как женщина прославить не могла* (ВС); *Пусть он не хочет глаз моих... / Всю жизнь ловить он будет стих, / Молитву губ моих надменных* (ВС).

Воспоминание любовно сохраняется как источник утешения.

Вновь подарен мне дремотой / Наш последний звездный рай... / Чтобы песнь прощальной боли / Вечно в памяти жила... (ВС); *И что вечно жили дивные печали, / Ты превращен в мое воспоминанье* (ВС); *И я подумала: не может быть, / Чтоб я когда-нибудь забыла это. / И если трудный путь мне предстоит, / Вот легкий груз, который мне под силу / С собою взять, чтоб в старости, в болезни, / Быть может, в нищете — припоминать / Закат неистовый, и полноту / Душевных сил, и прелесть новой жизни* (АД); *И уже не празднует тело / Годовщину грусти своей* (ВС).

Неразрушимый образ лучших моментов любви компенсирует ее недолговечность, обезболивает ее обиды и томительные перипетии.

Оттого что стали рядом / Мы в блаженный миг чудес... / Мне не надо ожиданий / У постылого окна / И томительных свиданий. / Вся любовь утолена (Ч); *Спокойно знаю — в этом тайна / Неугасимого огня. / Пусть мы встречаемся случайно / И ты не смотришь на меня* (1910-е гг.); *О, есть костер, которого не смеет / Коснуться ни забвение, ни страх* (Ч); *Все равно, что ты наглый и злой, / Все равно, что ты любишь других, / Предо мной золотой аналой / И со мной сероглазый жених* (Ч); *То ли я с тобой осталась, / То ли ты ушел со мной, / Но оно не состоялось, / Разлученье, ангел мой!* (1909 г. ?); *Разлучение наше мнимо: / Я с тобою неразлучима, / Тень моя на стенах твоих* (ПБГ).

- (54) Встречи с отсутствующими. К только что рассмотренному мотиву примыкает такой привычный для ахматовской ЛГ способ квази-компенсации, как сеансы общения с «гостями из прошлого» — умершими или далекими людьми, исчезнувшими объектами — как с живыми и присутствующими. Отличие от (53) состоит в том, что там идет речь о существовании в духовном пространстве постоянных образов прошлых объектов, а здесь — об окказиональном их явлении. Возможность таких встреч обеспечивает, во-первых, способность ЛГ к проницанию времени (память) и пространства (телепатия), на которой основан и (53): во-вторых, способность к экзотическим, взволнованным, бредовым состояниям, «юрродство», «блаженность». Там, где действует преимущественно первый фактор, рассматриваемый случай довольно близок к (53). Во многих стихотворениях, однако, общение ЛГ с гостями из прошлого имеет оттенок бреда, транса, иногда даже полупомешанности, мотивирующих неспособность уловить грань между живыми и мертвыми, смешение разных лиц и одного и того же лица в разных возрастах и т. д.

Подобные фантастические встречи особенно типичны для поздних стихов (где они иногда называются «невстречами»), но примеры их есть и в первых книгах.

Пришли и сказали: «Умер твой брат». / Не знаю, что это значит... / Брата из странствий вернуть могу... / Брат! Дождалась я светлого дня, / В каких ты скитался странах? / — Сестра, отвернись, не смотри на меня, / Эта грудь в кровавых ранах (1910 г.);

Ты опоздал на много лет, / Но все-таки тебе я рада. / ...Прости, прости, что за тебя / Я слишком многих принимала (БС); И вот одна осталась я... / Но так бывает: раз в году... / Стою у чистых вод / И слышу плеск широких крыл / В темнице гробовой (П); Заболеть бы как следует, в жгучем бреду / Повстречаться со всеми опять... / Даже мертвые нынче согласны прийти... / Буду с милыми есть голубой виноград... (АД); Наступают годовщины / Первых дней твоей любви. / Ты мои разрушил чары, / Годы плыли, как вода. / От чего же ты не старый, / А такой, как был тогда? (АД).

Примеры юродивой эйфории, поисков несуществующего — «Похороны», где ЛГ ищет место для могилы, как будто бы речь шла о выборе жилья, где она сможет общаться с умершей:

*...Она привыкла к покою / И любит солнечный свет. / Я келью над ней построю, / Как дом наш на много лет... / Между окнами будет дверца, / Лампадку внутри зажжем... (В); «Где, высокая, твой цыганенок...» (БС), где ЛГ радуется тому, что *Магдалина сыночка взяла*, ходит в бреду по комнатам и ищет его колыбельку; «Белый дом», где ЛГ аналогичным образом ищет несуществующий дом и т. п. Из более поздних стихотворений, где желанная встреча имеет явные черты сна, бреда и смещения лиц, отметим «Так отлетают темные души...» (Т).*

Выделим в заключение некоторые мотивы и детали, часто используемые для развертывания и сопровождения различных мотивов раздела «Победа над судьбой».

- (55) «Даже лучше...» и т. п. *Меня покинул... / Ну так что ж? (В); Что мне долгие года? (Ч); Что теперь мне смертное томлень! (Ч); Пусть он не хочет глаз моих (БС); Унаизусть затверженных прогулок / Солёный привкус — тоже не беда (Т); Ничего, ведь я была готова (Т); Ничего, что не встретим зарю (С); Я не плачу, я не жалею (В); Не печально, / Что души моей нет на свете (В); Уже не страшно ничего; И струится пенье панихидное / Не печальное нынче, а светлое (АД); Не страшно под пулями мертвыми лечь, / Не горько остаться без крова (С); Мне даже легче стало* Формулировки: «ничего...», «пусть...», «не страшно (не больно, не жаль)», «так без любви (БС); *Даже звонче голос нежный (АД); Там средь стволов еще светлее (С).*
- (56) Пожелания счастья и благополучия другим. Данный мотив, контрастно подчеркивая отсутствие счастья у ЛГ, в то же время способствует поддержанию позы удовлетворения и оптимизма,

конституирующей мотивы «Победы над судьбой». Ср. «Столько просьб у любимой всегда...» (все стихотворение — Ч); *Будешь жить, не зная лиха (Ч); И жниц ликующую рать / Благослови, о божье! (БС); Строителей ее [башни-западни] благодарю: / Пусть их забота и печаль минует (БС); Прощай, прощай, будь счастлив, друг прекрасный... (АД).*

- (57) Холод, прохлада, чистый холодноватый свет, вода, снег, лед — детали, часто ассоциируемые с «Успокоением» и другими мотивами «обезболивания». Примеры: «Память о солнце в сердце слабеет...» (В); *Под улыбкою холодной / Императора Петра (Ч); Приду туда, и отлетит томлень. / Мне ранние приятны холода (БС); И будет так, пока тишайший снег / Не сжалится над скорбной и усталой (АД); И без песен печаль улеглась. / Наступило прохладное лето. (П); И от наших великолений / Холодочка струится волна (С).*
- (58) Живые чувства, прорывающиеся сквозь маску благополучия. Аналогичный мотив встречается, как мы помним, в разделе «Долг и счастье»; см. (34). Это естественно, поскольку «Прорывание чувств» несомненно соотносено с общей темой, к которой восходят оба раздела — «конформизм по отношению к неблагоприятным условиям», см. (1). Сквозь искусственный оптимистический тон, как и через тон сдержанности в (34), время от времени слышится интонация живой боли, страха и т. п. Иногда она сказывается в заявлениях о нежелании говорить или знать о чем-либо. *Жгу до зари на окошке свечу / И ни о ком не тоскую, / Но не хочу, не хочу, не хочу / Знать, как целуют другую (В); Грудь предчувствием боли не сжата... / Не люблю только... слово «уйди» (В); Я очень спокойная. Только не надо / Со мною о нем говорить (БС).* В других случаях страх, сожаление, любовь и др. чувства прорываются в явной форме: *Этой сказкою нынче утешена, / Я, наверно, спокойно усну. / Что же сердце колотится бешено, / Что же вовсе не клонит ко сну? (АД); О, есть костер, которого не смеет / Коснуться ни забвение, ни страх. / И если б знал ты, как сейчас мне любы / Твои сухие, розовые губы! (Ч);* при мотиве «Претворение мгновенного в вечное»; конец стихотворения «Я научилась просто, мудро жить...» (*И если в дверь мою ты постучишь, / Мне кажется, я даже не услышу — Ч*), где «Прорывание» совмещено с финальным аккордом «Успокоения». Интересный пример «Прорывания», занимающего все стихотворение, — «Да, я любила их...» (БС), где явно подразумевается «Успокоение» (прош. вр. *любила* и общий контекст «Белой стаи»).

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Черты поэтического мира Ахматовой // Wiener Slawistischer Almanach. 1979. Bd. 3. S. 27–56.

¹ В качестве примера описания такого типа сошл мся на нашу статью о поэтике М. М. Зощенко, в которой множество сюжетов, мотивов и образов автора возводится к одной теме — широко понимаемому понятию «некультурности» (см. Щеглов 1986 а: 53–84). Применить такую схему к Ахматовой было бы весьма трудно.

III

МОТИВЫ ИНИЦИАЦИИ И ПОТУСТОРОННЕГО МИРА В «КОНАРМИИ» БАБЕЛЯ

1.

Едва ли можно считать, что рассказчик «Конармии» Кирилл Васильевич Лютов наделен такой же неповторимой индивидуальностью и «плотностью», как все остальные персонажи цикла, даже эпизодические. На протяжении значительной части повествования Лютов используется как более или менее формальная инстанция, проницаемая для любых элементов авторского голоса и мировосприятия, какие писателю угодно вводить в рассказ. В этом отношении бабелевское «я» в «Конармии» часто напоминает номинальных рассказчиков в «Бесах» или «Повестях Белкина». Эти последние, как известно, настолько лишены собственной (ощутимо отдельной от автора) личности и сюжетной роли, что мы склонны забывать их имя, не замечать их посреднического присутствия и отождествлять их голос с авторским.

Лишь в отдельные моменты Лютов перестает быть чисто функциональной фигурой и сгущается в подобие самостоятельного персонажа. Тогда становится видно, что он обладает если не столь же яркой личностью, как прочие герои «Конармии», то во всяком случае своей собственной *проблемой*, которая в первом приближении совпадает с проблемой Николая Кавалерова и других интеллигентных персонажей советской литературы 20-х гг. Как известно, для них характерна раздвоенность чувств в отношении революции, желание играть активную роль в создании нового мира и одновременно сохранить верность унаследованным моральным принципам и культурным традициям.

Эта общеинтеллигентская дилемма получает в случае Лютова специфические оттенки, обусловленные национальными и индивидуальными особенностями героя. Как многократно отмечено критиками,

рассказчик «Конармии» «оказывается пойман врасплох между двумя группами в попытках определить свою позицию по отношению к гуманистическим традициям еврейской культуры, с одной стороны, и к новым ценностям революции, с другой» (Лаплоу 1982: 32). Насилие одновременно отталкивает

его как проявление жестокости и привлекает как проявление жизненной силы (Карден 1972: 101). Это двойное притяжение вполне ощутимо в таких рассказах, как «Гедали», «Рабби», «Сын рабби» и др.

Удачные формулировки на тему двойственности рассказчика и автора «Конармии» мы находим в послесловии С. Маркиша к израильскому изданию Бабеля.

По его словам, Лютов — не автор, а лишь одна его половина, еврейская, «исступленно жаждущая обрести вторую, революционную, большевистскую, но — не теряя первой». Это желание Лютова примирить традицию и революцию носит, по словам Маркиша, «головной» характер, соседствуя с отстраненным и отчужденным взглядом и на то, и на другое. Как наследие, так и новь «принимаются и отвергаются одновременно»; в изображении традиционного еврейства последователь проявляет эстетически холодную остроту видения, «часто балансирующую на грани активной враждебности»; в то же время и товарищи по борьбе то и дело вызывают у него «страх и недоумение». Эту сложную систему притяжений и отталкиваний критик, очевидно, усматривает и у самого Бабеля (у которого, добавим, она во всяком случае носит не «исступленный», как у Лютова, а более мудрый и олимпийский характер). Эта двойная лояльность в сочетании с «позицией последовательного и бескомпромиссного нонконформизма», обеспечивающей отрешенность и остроту взгляда по отношению к обоим полюсам, составляет, по словам автора, главную силу «Конармии», которой «суждено было оказаться и самой крупной <удачей автора>, потому что нигде больше не упирался он в обе свои опоры с такой уверенностью и силой» (Маркиш 1979: 332, 343).

Более интимные уровни поэтической персоны Бабеля-Лютова затрагивает Л. Триллинг в своем введении к английскому переводу рассказов Бабеля. Хотя американский критик не проводит различия между автором и персонажем-рассказчиком и к тому же некритически использует как достоверный биографический материал рассказы Бабеля о своем якобы униженном и несчастливом одесском детстве (на их вымышленность указывает, среди других, Маркиш), выделяемые им психологические инварианты, несомненно, заслуживают внимания.

Постоянным мотивом творчества Бабеля Триллинг считает желание подвергнуться испытанию, «потребность в инициации» (по-видимому, это первое употребление термина «инициация» применительно к Бабелю). Отгороженный тепличным домашним воспитанием от реальной жизни, болезненно переживающий собственную хилость и неполноценность («на носу очки, а в душе осень»), бабелевский герой тянется к миру, где царят сила, решительность, страстность, «чувственная свобода», «безотчетное

самоутверждение», «животная грация». Чтобы приобщиться к этим идеалам (носителями которых могут быть и красные казаки, и одесские биндюжники), бабелевскому герою приходится учиться, в числе прочего, и насилию, доказывать самому себе и другим свою способность к насильственным действиям, поскольку они неотделимы от взыскуемой им «подлинной жизни». Однако насилие как таковое его не привлекает и дается с трудом. Другой половиной своего существа он ощущает кровную близость к совершенно иному идеалу «подлинности», чьи черты — отрицание чувственного разгула, духовность, смирение, жертвенность, сочувствие — воплощены такими фигурами его произведений, как Гедали или патетически беспомощный, затравленный Христос на фреске пана Аполека («У святого Валента»). «В оппозиции этих двух образов — суть искусства Бабеля; но это была не та диалектика, которую могла допустить его Россия» (Триллинг 1975: 37).

Говоря об ингредиентах бабелевского отношения к миру, не следует забывать и о *любопытстве*, которое мемуаристы и биографы единодушно считают доминантой Бабеля-человека, его «основной движущей силой» (см.: Воспоминания о Бабеле 1989: 62, 64, 181, 198, 274, 289). Во многих случаях это любопытство образует тесный симбиоз с тем желанием самопроверки и инициации, о котором говорит Триллинг.

Как замечает Дж. Фален, оно выливается в жажду жизненного опыта: «Для Бабеля ключом к жизни и искусству является погружение в опыт <...>. «Конармия» отражает его неизменное желание подвергать индивидуализм и самоуглубление интеллигента проверке жизненным опытом <...> Почти все воспоминания <...> подчеркивают его ненасытимое любопытство к жизни в сыром виде» (Фален 1974:126—128).

В том же духе П. Карден мотивирует поступление Бабеля в армию его «любопытством и желанием испытать все то, от чего он был отгорожен обстоятельствами своего воспитания» (Карден 1972: 11).

Нет сомнения однако, что любопытство было свойственно автору «Конармии» и вне всякой связи с его гипотетическим комплексом интеллигентской неполноценности или с потребностью к самопроверке. Мы узнаем из мемуаров, что наблюдение, подглядывание столь же увлекало Бабеля, как и непосредственное участие в жизни, и что рассказы разговорчивых старух и домработниц занимали его не меньше, чем общение с легендарными героями вроде Бетала Калмыкова (Воспоминания о Бабеле 1989: 62). Очевидно, любознательность была неотъемлемой частью того мудрого жизнелюбия, которое, говоря словами В. М. Ходасевич, делало Бабеля «украшением жизни для всякого, кто встретил его на своем пути» (Воспоминания о Бабеле 1989: 63).

Стремление любопытствующего Бабеля проникать в заповедные сферы жизни и приближаться, нередко с риском для себя, к горячим ее точкам, иллюстрируется целым рядом эпизодов его биографии — от начальной поры, когда будущий автор «Одесских рассказов» поселился в центре Молдаванки — района налетчиков и притонов (Воспоминания о Бабеле 1989: 15), и до последних лет, когда писатель, играя с огнем, посещал «милиционеров», как он конспиративно называл окружение Н. И. Ежова, с целью, как он говорил, «потянуть носом: чем пахнет?» (Мандельштам 1999: 382).

Для целей нашей работы безразлично, в какой мере это любопытство Бабеля передается его героям, и в первую очередь Лютову. Как было сказано, Лютов как личность не определен сколько-нибудь жестко и может служить носителем самых разных качеств и способностей автора. Напомним хотя бы, что этот «кандидат прав Санкт-Петербургского университета» наделен авторским поэтическим зрением и знанием французского языка («Берестечко»), что в своем рассказе он употребляет экстравагантные тропы и парадоксы и в полной мере освоил бабелевское искусство «точки, поставленной вовремя». Было бы естественно ожидать от Лютова и какой-то доли любопытства, столь ярко выраженного у его создателя. И, в самом деле, в «Солнце Италии» мы видим, что стоило соседу рассказчика анархисту Сидорову выйти за дверь, как Лютов подбегает к столу, жадно листает его книги, с замиранием сердца читает чужое письмо. О сходных наклонностях говорят и блуждания Лютова по древнему Берестечку в одноименном рассказе, где, пренебрегая политическим митингом, он всматривается в неприглядные остатки местной старины и подбирает с земли столетние письма. И почему бы нам не допустить частицу авторского любопытства в интеллигенте Лютове, если мы узнаем эту черту даже в некоторых из казаков «Конармии», объясняющих свое насилие и жестокость страстью к эксперименту: «Мне желательно жизнь узнать, какая она у нас есть» («Жизнеописание Павличенки, Матвея Родионыча»).

Мы заведомо не исчерпали всех характеристик личности Бабеля-Лютова и формулировок бабелевской темы, имеющих в критической литературе. Но для дальнейшего анализа более чем достаточно резюмировать уже сказанное. Проза Бабеля построена на амбивалентном отношении к революции и другим проявлениям «сырой», стихийной жизни. С одной стороны, влечение к революции совмещается/чередуются с отталкиванием, восхищение ее силой и подлинностью — с ужасом перед ее жестокостями и грязью. С другой, стремление проникнуть в эпицентр этой «подлинной жизни» и быть принятым ею на правах спонтанного и равноправного соучастника сосуществует с пафосом исследователя и

экспериментатора, движимого интеллектуальным любопытством и сохраняющего отрешенную наблюдательную позицию даже в самой гуще событий.

2.

Новелла «Мой первый гусь» разворачивает эту амбивалентную парадигму в классически ясной и законченной форме. Это рассказ о желании и его исполнении, обрамленный двумя фундаментальными переживаниями советского интеллигента 20-х гг.: завистью и раскаянием. «Зависть» (к хозяевам жизни) в начале рассказа, «совесть» (ее угрызения) в конце — вот его крайние точки. Не менее симптоматична и соединяющая их линия поведения героя — мимикрия и притеснение себе подобных с целью приблизиться к сильным, быть допущенным к их столу. Как справедливо указывает Карден (Карден 1972: 130—131), обиженная Лютовым старуха *в очках* — существо той же породы, что и он сам, взывающее к его сочувствию, но отталкиваемое им в угоду казакам¹ (как мы увидим далее, на другом уровне прочтения старуха эта имеет совершенно иные родственные связи).

Рассказ этот парадигматичен и в других отношениях. В двух его эпизодах — с нахлимом Савицким и с казаками — представлена неразрешимая двуликость новой исторической действительности, две ее нераздельные и переливающиеся друг в друга ипостаси, которые упрощенно могут быть обозначены как «романтическая» и «хамская». Ситуация эта хорошо известна, она разрабатывается во многих серьезных произведениях на революционную тему. Типичны такие сюжеты, где мятущемуся герою приходится поочередно иметь дело с «гениями» революции и с ее «толпой», спускаться из общества вдохновенных теоретиков и визионеров в сферу варваров, фанатиков, тупиц, которым дано грубо и бездумно претворять благородную идею в разочарывающую реальность. Соотношение этих двух инстанций, резкость или, напротив, размытость их противопоставления, позитивное или негативное их освещение, их конкретный облик — все это может варьироваться в широких пределах. Но в самом общем плане ясно, что столкновение Лютова с двумя обликами нового мира, сперва с ослепительным Савицким, а затем с безжалостными и недалекими людьми у костра, реализует ту же схему, что и олешинский треугольник «Кавалеров — Андрей Бабичев — Володя Макаров». Подобную переменчивость лика революции легко наблюдать и в других известных произведениях о той эпохе — в «Докторе Живаго», «Тихом Доне» и, не в последнюю очередь, в романах Ильфа и Петрова².

Мы не будем систематически исследовать, как этот дуализм революции и двусмысленная позиция героя реализуются в сюжетном

строе рассказа. Внешний сюжет и его символика подробно, хотя и с переменной убедительностью, рассмотрены в работе Эндрю 1974. Нет сомнения, что Лютов, правильно оценив уровень развития своих хозяев, разыгрывает перед ними грубоватый спектакль. О театральном и фарсовом (slapstick) характере его выступления говорят и полная избыточность сабли (да в конце концов и самого гуся), и преувеличенность жестов, нелепая в маленьком очкастом человеке, но принимаемая зрителями за чистую монету. Избираемый Лютовым путь мудрого притворства и мимикрии знаменательным образом выделяет его среди других героев 20-х гг., мучающихся проблемой своей интеллигентской неполноценности перед лицом революции или ненавидящих революцию и симулирующих верность ей ради выживания. Достаточно сравнить Лютова хотя бы с тем же Кавалеровым, который все делает страстно и открыто: и требует пропустить его на красный воздушный парад, и бросает в лицо Андрею Бабичеву язвительные филиппики... Рисунок поведения Лютова — расчетливая игра на примитивности богатырей Конармии, готовность перехитрить их и добиться желаемого, контрапунктирующая с тайной завистью к их «железу и цветам» — напоминает не столько этих интеллигентов, сколько многоопытного Остапа Бендера в конце «Золотого теленка». Как мы помним, герой Ильфа и Петрова при виде счастливых строителей социализма растерян и не знает, что ему делать: то ли продолжать хитрить и манипулировать их все еще достаточно наивными душами, то ли разоружиться перед ними и слезно проситься в их коммуны. К этим особенностям позиции Бабеля-Лютова мы еще ненадолго вернемся в последнем (четвертом) разделе статьи.

Интересна роль Ленина и ленинского текста как окончательного медиатора между героем и казаками, уже «размягченными» его залихватским поведением с хозяйкой. Имя Ленина в некоторых произведениях тех лет выступает как символ или пароль, проникающий через непроходимые, казалось бы, культурные и языковые барьеры (ср. сцену объяснения партизан с американцем в «Бронепоезде 14-69» Вс. В. Иванова, «Сами» Н. С. Тихонова). В общем ту же роль *lingua franca* выполняет ленинское слово и в данном рассказе, чему способствует универсальность фигуры Ленина, соединяющей обе упомянутые стороны революции, «идею» и «практику», и почитаемой как «сочувствующим» интеллигентом, так и обращенной в новую веру солдатской массой. Но та же двойственность Ленина помогает герою рассказа и далее придерживаться принятой им линии на притворство и скрытую обособленность. Отнюдь не сливаясь в некое катаргическое сопереживание с простоватой аудиторией, Лютов утаивает от нее свое понимание диалектики ленинского текста, предоставляя казакам ценить меткость и силу («бьет сразу, как

кураца по зерну») там, где ему самому открываются более утонченные качества. Читая бойцам газету, он про себя наслаждается «своим» Лениным: «Я читал и подстерегал, ликуя, таинственную кривую ленинской прямой»³.

3.

О фабульном, образном и других планах можно сказать еще многое, но специальным предметом нашей статьи является *архетипический* уровень рассказа, то есть используемые в нем мотивы древнего, ритуального, сказочно-мифологического и литературного происхождения. Амбивалентности авторского отношения к революции и ее бойцам соответствуют две серии таких мотивов.

Той стороне героя-рассказчика, которая жаждет испытания и хочет быть принятой «на равных» в среду казаков, соответствуют мотивы *инициации*. Об инициации у Бабеля критики говорили не раз, но это слово употреблялось скорее в образно-общезыковом, чем терминологическом смысле, и представленные в рассказе «Мой первый гусь» реминисценции конкретных обрядов по приему индивида в число взрослых членов племени еще не привлекали достаточно внимания.

Другие стороны бабелевского интеллигента — отчужденное любопытство, мимикрия, ужас, отталкивание — отражены мотивами «*посещения ада и нечистой силы*», в которых герой проникает в потусторонние области ради собственного интереса, желая вынести оттуда что-то нужное ему, например, предмет или знание. Иногда, чтобы получить желаемое, ему случается играть с обитателями ада в их игры, проявлять находчивость и хитрость, рисковать головой и с трудом уносить ноги.

Комплексы «инициации» и «посещения того света» имеют значительную общую часть, поскольку оба имеют дело с иным миром (ведь и инициация мыслилась как пребывание новичка в загробных областях). Вместе с тем каждый из них содержит и ряд специфических мотивов, инициационных или демонических по преимуществу. Да и общая часть получает различные акценты в зависимости от того, какой архетип активизируется: если идет речь об инициации, то выделяются такие моменты, как желание быть принятым, пройти испытания и вступить в братство со взрослыми членами племени; если же преобладает тематика визита к нечистой силе, то подчеркиваются прежде всего опасности такого предприятия, враждебность потусторонних сил человеку и аутсайдерский статус героя.

Для выявления подобных мотивов у Бабеля мы будем сопоставлять его новеллу не столько непосредственно с архаическими обрядами или мифами, сколько с их отражениями в литературе

и искусстве. В первую очередь нас интересуют произведения, где демонические и/или инициационные архетипы проступают более или менее явно или могут быть реконструированы с известной долей правдоподобия (строгое обоснование их присутствия в этих текстах в задачи данной статьи не входит) и где уже наметились некоторые традиционные способы отражения этих архетипов. Для мотивов «посещения иного света» — помимо эксплицитных случаев вроде дантова «Ада» или гоголевской «Пропавшей грамоты» — примерами полезных для сравнения произведений могут служить «Остров Борнгольм» Н. М. Карамзина и «Тамань» М. Ю. Лермонтова⁴. Помимо совпадений в ряде деталей, у них есть и тематическое сходство с рассказом Бабеля: как известно, в обеих повестях движимый *любопытством* герой проникает в чужой и закрытый для него мир и испытывает трудности в нахождении общего языка с его обитателями. Для мотивов инициации роль аналогичных моделей для сопоставления будут играть роман Ф. де Кеведо «История жизни пройдохи по имени Дон Паблос» и несколько рассказов американских писателей. Кроме этих, так сказать, образцовых текстов, мы будем ссылаться и на другие; вообще, само собой разумеется, что данный ряд литературно-художественных параллелей к «Моему первому гусю» открыт и может расширяться по мере обнаружения новых материалов.

Говоря о присутствии демонологических мотивов у Бабеля, мы вовсе не имеем в виду представить их как какой-то «тайный смысл», замаскированный из политико-цензурных соображений. Подобная тенденция наблюдается в ряде недавних работ о Булгакове, Ильфе и Петрове и некоторых других русских писателях, где из несомненного факта наличия демонологических мотивов делаются сенсационные выводы типа «Остап Бендер есть Люцифер», «Сталин (в булгаковском “Батуме”) — это Сатана, притворяющийся Христом» и т. д.

Подобные интерпретации неубедительны хотя бы потому, что функцией серьезного искусства не может быть передача зашифрованных сообщений. Не вдаваясь в подробную дискуссию, подчеркнем, что в нашей статье архетипы рассматриваются в более или менее общепринятом смысле — как формальные или образные элементы, принадлежащие к архаическому ядру культуры и в силу этого способные усилить эмоциональный резонанс художественного произведения в душе читателя, не обязательно сохраняя при этом свой изначальный смысл в неизменном виде. Когда подобные элементы встречаются в тексте, они, как правило, применяются эклектически, сочетаясь с мотивами более обычного типа (или с архетипами, имеющими иное происхождение и иные семантические коннотации) и потому редко дают основание для «дешифровки» текста в каком-либо определенном однозначном направлении.

Даже если в каком-либо произведении оказывается слишком много архетипических элементов сходной окраски (скажем, демонологических), чтобы можно было совсем отмахнуться от внушаемого ими прочтения, то и в этом случае вряд ли есть надобность интерпретировать этот текст как некий документ на эзоповом языке. Можно видеть в подобном созвездии однородных мотивов особого вида троп — метафору или сравнения, — в котором второй член (vehicle) не дан прямо, как в обычной метафоре, но сам должен угадываться из рассеянных по тексту признаков и намеков. Если угодно, перед нами и в самом деле своего рода шифровка (откуда, видимо, и заблуждение искателей тайнописи), но только закодирован в ней не какой-то «истинный смысл» текста, а второй член метафоры, и результатом декодирования будет не какое-то сенсационное скрытое сообщение, а по-прежнему всего лишь троп, то есть структура по преимуществу выразительного, поэтического плана. В этом качестве рассеянные метафоры «второй степени» могут быть весьма эффективными — именно благодаря своей ненавязчивости, способности «мерцать» исподволь и издали, не принуждая читателя к скучной необходимости видеть текст последовательно под одним и тем же углом зрения.

После этих несколько затянувшихся предисловий и оговорок рассмотрим мотивы «Моего первого гуся», связанные с «инициацией» и «посещением иного мира».

3.1. Вечер. Рассказчик приближается к становищу конармейцев на фоне заката: «умирающее солнце испускало на небе свой розовый дух». Как известно, в романтической традиции вечер и закатный пейзаж — пограничный хронотоп, в котором «нездешнее» оказывается в наибольшей степени придвинуто к «земному». Когда герой вступает в зону действия чуждых сил, переход почти неизменно совершается в двусмысленном освещении заката, в тот тревожный и ностальгический час, когда дружественное светило покидает мир, оставляя человека беззащитным перед таинственными силами ночи.

Прототипом бесчисленных сцен этого рода можно считать начало дантова «Ада»: «Я увидал, едва глаза возвел, / Что свет планеты, всюду путеводной, / Уже на плечи горные сошел» (Песнь I, ст. 16—18); «День уходил, и неба воздух темный / Земные твари уводил ко сну...» (Песнь II, ст. 1—2; перевод М. Л. Лозинского).

Обильные иллюстрации дают романтизм и готика. «...последний луч вечернего света угасал на медных шпицах башен» («Остров Борнгольм»). В гоголевском «Вие» путники подходят к хутору старухи, когда «сумерки уже совсем омрачили небо, и только на западе бледнел остаток алого сияния»; в «Пропавшей грамоте»: «Солнце убралось на отдых; где-где горели вместо него красноватые полосы <...> в поле становилось чем далее, сумрачнее»; в «Вечере накануне Ивана Купала»: «Вот уже и солнца нет. Небо

только краснеет на одной стороне. И оно уже тускнет. В поле становится холодной; в «Заколдованном месте»: «...солнце стало уже садиться». В «Удольфских тайнах» А. Рэдклифф замок Удольфо впервые предстает перед героиней в лучах заходящего солнца; на ее глазах солнце заходит, и стены замка обволакиваются мраком (гл. XVIII). В новелле Л. Тика «Белокурый Экберт» путник встречается таинственную старуху на закате и идет за ней к ее лесному дому в сумерках; аналогичная встреча с незнакомцем происходит в его же «Руненберге». Картина сумерек — последние лучи солнца на снежных вершинах, горная местность, постепенно погружающаяся во мрак и холод, — подробно развернута в «Дракуле» Б. Стокера, где герой в дилижансе приближается к роковому замку (гл. 1). Демонический гость в романе Булгакова появляется в Москве «в час небывало жаркого заката», когда окна верхних этажей «ослепительно отражают в стеклах изломанное и навсегда уходящее от Михаила Александровича солнце» (часть 1, гл. 1). В «Тамани» соответствующий момент несколько отклоняется от стереотипа — рассказчик подъезжает к своему новому жилью уже глубокой ночью, при свете месяца. В целом постоянство мотива настолько очевидно, что примеры можно не продолжать.

3.2. Боязливый проводник. В стан конармейцев героя сопровождает квартирьер. Он предупреждает Лютова об опасности и намекает на возможный способ спасения: «Канитель тут у нас с очками и унять нельзя. Человек высшего отличия — из него здесь душа вон. А испорть вы даму, самую чистенькую даму, тогда вам от бойцов ласка». Представив новичка казакам, «квартирьер побагровел и ушел, не оборачиваясь». В целом ряде повествований интересующего нас типа фигурирует проводник, который, доведя героя до границы «другого мира», отказывается идти с ним дальше, иногда с признаками суеверного страха:

«Проводник мой боялся сам не зная чего и просил меня идти назад к хижинам. <...> Я оборотился назад, но мальчик, провожатый мой, скрылся» («Остров Борнгольм»). «Здесь наши пути расходятся», — говорит таинственный спутник, доведя Христиана до подножия гор, к которым героя манит непреодолимая сила; сказав это, он исчезает («Руненберг»).

Метафору ада и бегства можно усмотреть также в «Мертвых душах». Чичиков и Манилов, блуждая по комнатам гражданской палаты, получают в провожатые чиновника — «Виргилия»; на пороге присутствия «новый Виргилий почувствовал такое благоговение, что никак не осмелился занести туда ногу и поворотил назад, показав свою спину, вытертую как рогожа, с прилипнувшим где-то куриным пером» (том I, гл. 7).

Типично подчеркивание таких моментов, как расставание героя с нормальным миром, с теплом и безопасностью человеческой

компании, как отсечение пути назад. Иногда, как в бабелевском «Гусе», проводник буквально передает героя с рук на руки представителям «другого мира». Средство транспорта, на котором прибыл герой, покидает его, в то время как багаж остается при нем, снижая его мобильность.

В романе Стокера кучер дилижанса поспешно выгружает вещи пассажира, для встречи которого прислана коляска из замка («квартирьер <...> поставил на землю мой сундучок»), и, хлестнув лошадей, уезжает; глядя вслед удаляющемуся экипажу, Харкер чувствует «странный холод и одиночество» («Дракула», гл. 1). Печорин велит денщику «выложить чемодан и отпустить извозчика» («Тамань»). Козел, доставивший Рупрехта на шабаш, «домчав меня до самой толпы, неожиданно сронил на землю <...> а сам исчез» (В. Я. Брюсов. «Огненный ангел», гл. 4).

При всем том следует признать, что мотив «отрезаемого пути назад» возможен не только при демонологической теме, но и во всяком повествовании, где персонаж попадает в дурное или опасное место⁵.

Предостережения о неблагоприятии места, советы, как уберечься от беды, могут исходить как от проводника, так и от иных лиц, с которыми герой общается накануне своего путешествия.

«Мы туда не ходим <...> и Бог знает, что там делается», — говорит мальчик («Остров Борнгольм»). «Есть еще одна фатера, — отвечал десятник, почесывая затылок: — только вашему благородию не понравится; там нечисто!» («Тамань»). В «Дракуле» об опасности поездки в замок предупреждает героя боязливое поведение крестьян и пассажиров дилижанса. У Гоголя инструкции о том, как добраться до пекла, дает деду шинкар, который, «сказавши это <...> ушел в свою кануру и не хотел больше говорить ни слова» («Пропавшая грамота»; ср. «квартирьер побагровел и ушел, не оборачиваясь»).

3.3. Негостеприимные люди у костра. Во дворе, куда квартирьер приводит Лютова, «казаки сидели <...> на сене и брили друг друга»⁶. Неподалеку варится ужин: «У хаты на кирпичиках стоял котел, в нем варилась свинина, она дымилась, как дымится издали родной дом в деревне»⁷. Когда мы в следующий раз видим казаков, они «сидели уже вокруг своего котелка <...> недвижимо, прямые, как жрецы». Фигуры, расположившиеся у огня или за трапезой, напоминают нам о «Фаусте» И.-В. Гете, где участники Вальпургиевой ночи сидят у многочисленных костров (Мефистофель — Фаусту: «Здесь тысячи огней горят рядами <...> Мы от огня к огню пойдем повсюду»; часть I, сц. 21, перевод Н. А. Холодковского), а также о

«Пропавшей грамоте» («Теперь только разглядел [дед], что возле огня сидели люди...»).

Сцена, где казаки в ответ на отдавание чести оказывают Лютову более чем неприветливую встречу, близка к гоголевской: в обоих случаях хозяева не смотрят на гостя и не говорят с ним. «Вот дед и отвесил им поклон, мало не в пояс: “Помогай бог вам, добрые люди!” Хоть бы один кивнул головой; сидят да молчат, да что-то сыплют в огонь <...> ни один не глядит на него. <...> только одна рожа сунула горячую головню прямехонько деду в лоб...» («Пропавшая грамота»). В бабелевском рассказе казаки «сидели <...> недвижимо, прямые <...> и не смотрели на гуся»⁸ (некоторая временная затянутость этого момента — все еще не смотрят, хотя уже признали — комментируется ниже, — см. п. 3.9).

Единодушный, словно по сговору, отказ хозяев замечать пришельца, вероятно, имеет своим источником отвращение и презрение к живым, которым известны обитатели иного мира (о чем см., напр., Пропп 1946: 52—53), хотя этот характерный мотив фигурирует и в инициационных рассказах, в остальном не содержащих сколько-нибудь заметных inferнальных черт, например, в «Четвертом дне за пределами Санта-Круз» П. Боулса (см. ниже).

3.4. Мучительство. Не реагируя на приветствие Лютова, казаки издеваются над ним, не хотят с ним говорить, выбрасывают его сундук и ходят по его ногам. Подобное и еще более жестокое обращение с новоприбывшим — не редкость в армии и в учебных заведениях, где пресловутые традиции «цука» и «дедовщины», весьма вероятно, восходят к ритуальному мучительству, описываемому в работах об инициации. Для всех подобных сцен характерны презрительные замечания о тепличном воспитании героя: «Новичок! Городской! Маменькин сынок!» (Н. Г. Помяловский, «Очерки бурсы», Очерк четвертый); «Дворянчик! На конфектах воспитан!» (И. А. Кушечевский, «Николай Негорев, или Благополучный россиянин», часть 1, гл. 4) — ср.: «Ты из киндербальзамов...» («Мой первый гусь»). Похоже на то, что эти насмешки новых компаньонов над домашним, родительским воспитанием имеют ритуальные корни, подчеркивая такой центральный аспект инициации, как «отъем новичка у матери и у женщин и перевод его в ряды взрослых воинов племени» (Иванс и Файнстоун 1971: 446). Не случайно в этих сценах за мучительством и оскорблениями в адрес дома часто вводится, в виде реакции, тема тоски героя по тому же дому. Она есть и в только что цитированных очерках русской бурсы, и в бабелевском «Гусе»: «[Свинина] дымилась, как дымится родной дом в деревне, и путала во мне голод с одиночеством без примера».

3.5. Непристойные жесты и звуки. Виды истязаний вообще очень многообразны. В «Симплициссимусе» Г.-Я.-К. фон Гриммельсгаузена

герой-новобранец постоянно голодает; вдобавок сверстники подвергают его неприятным розыгрышам, заставляя нюхать испорченный воздух (гл. 28). Это напрямую подводит нас к памятным читателю жестам молодого казака в бабелевском «Гусе». «Он повернулся ко мне задом и с особенной сноровкой стал издавать постыдные звуки».

Склонность чёрта вести себя бесстыдно, в частности, показывать зад, предлагать его для целования и т. д., хорошо известна⁹. На картине И. Босха, изображающей издевательства чертей над грешниками, красавица глядится в зад дьявола, как в зеркало. В «Огненном ангеле» Брюсова новичку на шабаше предлагается поцеловать черта в зад, «черный и издающий противный запах, но в то же время странно напоминающий человеческое лицо» (гл. 4). Подобные акты, где зад по сути выполняет функции лица, естественно связать с таким известным свойством потустороннего мира, как «оборотность»¹⁰. Мотив «зад=лицо» применительно к черту мы встречаем в эссе В. В. Набокова о Гоголе, где образ Чичикова он вслед за Д. С. Мережковским интерпретирует в демонологическом духе: «...Чичиков <...> в экстазе бьет себя по пухлому задку, *то есть по своему подлинному лицу*, босой розовой пяткой» [«Chichikov <...> ecstatically hitting his chubby behind — *his real face* — with the pink heel of his bare foot»] (Набоков 1961: 71, выделено нами). Об этой парадигматической подмене лица задом напоминает у Бабеля их синтагматическое следование друг за другом в одном абзаце: «парень <...> с прекрасным рязанским лицом <...> повернулся ко мне задом».

Действия белокурого парня непосредственно напоминают нам о дантовом дьяволе, который «трубу изобразил из зады» ([«ed elli aveva del cul fatto trombetta»] — «Ад», песнь XXI, ст. 139). Данное место из Данте — мостик, позволяющий установить ассоциативную связь между поведением молодого казака (которое, заметим мимоходом, также описывается метафорой, хотя и иной, чем у поэта: «орудия номер два нуля <...> крой беглым»), с одной стороны, и известным типом демонического поведения, с другой. Мы имеем в виду довольно широкий круг мотивов, в которых нечистая сила использует тело (свое собственное, людей или животных), а также различные части тела в качестве музыкальных инструментов. Дьявольская музыка — музыка тела *par excellence*.

Гоголевские черти-музыканты «тузили себя в щеки кулаками, словно в бубны, и свистали носами, как в волторны» («Пропавшая грамота»). В романе Гриммельсгаузена дьявол «трубил через нос так, что раздавалось по всему лесу»; другие оркестранты шабаша вместо флейт, свирелей и т. п. играют на змеях, кошках, суках, конских черепах и т. п. («Симплициссимус», гл. 17). Известна карикатура на Лютера, где он изображен в виде волынки, на которой играет дьявол, причем нос самого Лютера устроен как флейта.

В «Фаусте» Гете музыканты Вальпургиевой ночи — лягушки и сверчки — очевидно, сами же служат себе и инструментами. На некоторых картинах Босха можно видеть чудовище, играющее на собственном длинном носе как на трубе («Воз сена»), и чертей, дующих в тела грешников («Сад земных наслаждений»). У одного из таких грешников-инструментов труба вставлена в зад.

Отметим особую эффектность сцен (у Данте, Босха), где в роли духового инструмента выступает не нос, губы и т. д., а именно зад: ведь здесь имеет место совмещение сразу двух элементов демонической топики — «музыкальной игры на теле или его частях» и «зада в роли лица»¹¹.

3.6. Герой, забрасываемый испражнениями. Жест молодого казака можно рассматривать и в рамках другой серии мотивов, также связанной с иным миром, на сей раз под специфическим инициационным углом зрения. Ближе всего к Бабелю стоит эпизод из плутовского классика испанского барокко Ф. де Кеведо «История пройдохи по имени дон Паблос». Мотивов, более или менее явно восходящих к процессу инициации, включая разные виды квазисмерти и возрождения, в этом романе очень много.

В интересующем нас эпизоде (гл. 5, перевод К. Н. Державина) герой романа оказывается почти в том же положении, что и Лютов. Поступив в университет, он без всякой видимой причины подвергается жестоким издевательствам со стороны студентов. Со знаменательными словами: «Видно, это Лазарь и собирается воскреснуть, так от него воняет!» — новые товарищи окружают Паблоса и оплевывают его с ног до головы, так что его плащ «стал белым, как яблоко на мишени». Затем «один пакостник <...> припасший в утробе своей добрый снаряд, обернулся ко мне тылом и залепил его мне прямо в лицо». Этот подвиг повторяют все остальные: «Судя по тому, что они извергли на меня из своих желудков, я полагаю, что, дабы не входить в изъясн на лекарей и аптекарей, они ждали новичков, чтобы принять слабительное». Обратившегося в бегство героя бьют и травят все, кому он попадает на пути. Но это не все: дома над Паблосом аналогичным образом потешаются слуги, наполняя испражнениями его постель. По окончании этих испытаний между героем и его обидчиками, как и в рассказе Бабеля, устанавливается мир: «После этого я решил начать новую жизнь и с тех пор, подружившись со всеми, жил как среди братьев. Ни в классах, ни в университетском дворе никто меня больше не обижал».

Эпизод этот содержит и другие детали явно инициационной природы. Издеваясь над Паблосом, один из слуг схватил его за палец и «дернул так сильно, что вывихнул его». Отрубание пальца — один из наиболее известных видов членовредительства в обрядах инициации, широко отраженный в сказках (см. Пропп 1946: 76—77); его

явный отголосок налицо в новелле А. Конан Дойла «Палец инженера» («The Engineer's Thumb»).

Интересно также то место романа, где Паблос ложится спать в одной комнате со слугами, которые сыграли над ним ночью злую шутку: «Я заснул и увидел во сне, что нахожусь с отцом и братьями». Один из типичных моментов инициации состоит в том, что какие-то новые лица заступают в жизни посвящаемого на место родителей и других членов семьи. Это замещение может демонстрироваться символически — как буквальное водворение нового лица на место родителя, например, в его постель, в его спальню и т. п. Так, Гриневу в «Капитанской дочке» (гл. 2) снится, что в постели его отца лежит чернородый мужик (Пугачев); в «Станционном смотрителе» отец Дуни укладывает мнимобольного гу-сара, нового «руководителя» своей дочери на жизненном пути, в собственную постель. У Кеведо мы находим менее наглядный случай подобного замещения: как на то намекает сон, новые «братья» героя занимают место родного отца и братьев тем, что спят рядом с ним.

Символику новообретенного братства, напоминающую об этой сцене романа, можно видеть и в финале рассказа Бабеля: Лютов и казаки спят вшестером на сеновале, «согреваясь друг от друга, с перепутанными ногами».

Мотив экскрементов, вони и нечистот часто фигурирует в ритуалах инициации, обозначая, по-видимому, смерть и разложение. Так, в некоторых вариантах русской сказки Баба-яга имеет вместо костяной «говняную ногу». В некоторых традициях у посвящаемых мальчиков

возбуждали отвращение: они должны были пить мочу своего учителя и пр. Их сажали в яму с навозом и водой, обсыпали их испражнениями животных. <...> Не вдаваясь в частности, Шурц говорит, что наряду с перенесением боли часто требовалось преодоление отвращения» (Пропп 1946: 58, 75).

3.7. «С волками жить — по-волчьи выть». Убийство скота и птицы.

Побратавшись в результате испытаний со студентами и слугами, герой Кеведо приходит к заключению, что ему следует жить, как они: «Пословица говорит, и говорит правильно: с волками жить — по-волчьи выть. Глубоко вдумавшись в нее, пришел я к решению быть плутом с плутами, и еще большим, если смогу, чем все остальные». В осуществление этого плана Паблос «прежде всего <...> присудил к смертной казни и подвергал ей всех свиней, попадавших в наш дом, и всех цыплят, заходивших со двора в мою комнату» (гл. 6).

Таким образом, у Кеведо, как и в бабелевском рассказе, копрологическое издевательство над героем соседствует с охотой последнего на домашних птиц и скотину.

Как известно, в некоторых инициационных традициях испытания включают убийство врага, успешную охоту на дикого зверя или угон чужого скота, «уподобляющие членов военного объединения хищным зверям». В Спарте иницилируемые юноши должны были в течение года жить тем, что им удавалось украсть (Элиаде 1975: 81, 83, 109). Если видеть в убийстве гуся, цыплят, свиней и т. п. отзвук этих древних обычаев, то современный герой даже более близок к обрядовому прототипу, чем Паблос, поскольку в новелле расправа с птицей совершается в рамках самих испытаний, а не постфактум, как в романе.

Рассказ американского писателя П. Боулза «Четвертый день за пределами Санта-Круз» ([«The Fourth Day Out From Santa Cruz»]; 1950) имеет с «Моим первым гусем» ряд общих моментов. Разработаны они иначе, чем у Бабеля, и влияние последнего кажется нам маловероятным. Несомненная тема рассказа — инициация, под рубрикой которой он и помещен в антологии О. Иванса и Г. Файнстоуна (Иванс и Файнстоун 1971: 474—479).

Члены экипажа корабля не обращают ни малейшего внимания на юнгу Рамона, не приглашают его к своему столу, не узнают при встречах на улице или в таверне. Он решает любой ценой изменить это положение. Однажды во время рейса он видит, как матросы развлекаются отчаянным положением птицы, летящей за кораблем. Обессиленная птица хочет сесть на палубу, но боится людей. Матросы заключают пари, сядет она или упадет в волны. «Первой мыслью Рамона было предложить матросам немного отойти, чтобы птица могла набраться храбрости и сесть», но он вовремя спохватывается, сообразив, каким беспощадным насмешкам подвергнется за такую сентиментальность. Он бежит в камбуз, приносит оттуда корабельного кота-маскота и натравливает его на птицу. Кот подстерегает птицу, прыгает за ней; та, видя безнадежность положения, прекращает свои усилия и падает камнем в море. Матросы, заключавшие пари, рассчитываются друг с другом; один из них приносит бутылку коньяку, разливает его всем и предлагает стакан Рамону: «Выпьешь?».

Убийство домашнего животного в процессе инициации происходит в рассказе Р. Райта «Человек, который был почти мужчиной» ([«The Man who was Almost a Man»], 1961; см. Иванс и Файнстоун 1971: 449—457).

Юный герой тайком от взрослых покупает револьвер и, пробуя стрелять, нечаянно убивает лошадь. Когда ему говорят, что он должен будет в

возмещение убытка работать на хозяина лошади два года, он вскакивает на ходу в товарный вагон и уезжает — «куда-нибудь, куда-нибудь, где он будет взрослым мужчиной...»¹².

Если все эти параллели верны и действия Лютова с гусем действительно имеют инициационный подтекст, то их преувеличенность, выпяченность (понятную нами на «реалистическом» уровне как признак притворства и показухи, см. выше, п. 2) естественно будет мотивировать ритуальность поведения.

3.8. Слепая старуха с птицей. Как известно, слепота — черта Бабы-яги, хранительницы царства мертвых (Пропп 1946: 58—59). Слепота и кривизна вообще характеризует обитателей загробного мира (Неклюдов 1979).

В «Тамани» также есть слепой — мальчик, о котором Печорин не без оснований замечает: «Признаюсь, я имею сильное предубеждение против всех слепых, кривых, глухих, немых, безногих, безруких, горбатых и проч.». Бельма, поднимаемые старухой на героя, также могут ассоциироваться с инициацией и страной мертвых: «Белый цвет [в который некоторые племена окрашивают неофитов, залепляя, среди всего прочего, и глаза] есть цвет смерти и невидимости» (Пропп 1946: 58—61).

Из других возможных параллелей отметим, что во многих сказках и обрядах иницилируемый требует у Яги пищи и ест ее (Пропп 1946: 65). Яга, будучи «хозяйкой» (отметим употребление Бабелем этого терминологического слова), имеет в своем распоряжении животных. Особенно характерна вещая птица, часто сопровождающая всякого рода демонических старух в литературе и фольклоре. В «Белокуроем Экберте» Тика героиня убегает от такой старухи и похищает, а затем убивает птицу, которая позже вновь является ей как символ угрызений совести (убийство птицы вообще приносит несчастье и требует искупления — ср. «Сказание о старом мореходе» С. Т. Кольриджа).

Яга обычно фигурирует в контексте избушки, забора, двора, ворот; все это налицо в новелле Бабеля. Еще одной интригующей деталью бабелевской старухи является пряжа («пошел к хозяйке, сучившей пряжу на крыльце»), которая и вообще богата мифологическими значениями, и, среди прочего, интересна тем, что «с прядением и пряжей часто связана хозяйка нижнего мира» (Топоров 1982: 344). В некоторых из наблюдений, касающихся старухи и ее атрибутов, мы вступаем на почву достаточно отдаленных и проблематичных ассоциаций фольклорно-мифологического плана, на которых было бы опрометчиво настаивать, но которые мы все же считаем нужным упомянуть¹³.

3.9. Священнодействие. «Они сидели недвижимо, прямые, как жрецы, и не смотрели на гуся». В уподоблении казаков жрецам

инициационная природа всего происходящего, можно сказать, выходит на поверхность и была давно отмечена комментаторами (Эндрю 1974: 12—13). На церемониал указывает и то редко замечаемое обстоятельство, что конармейцы *не смотрят* (на гуся и, очевидно, на Лютова тоже), хотя, казалось бы, герой к этому моменту уже совершил свой антиподвиг и заслужил их благосклонное внимание. Почему не смотрят? Видимо, потому, что *смотреть еще рано*. Если бы казаки все время открыто следили за манипуляциями Лютова с птицей, их реакция была бы естественной, «реалистичной», и только. Но поведение конармейцев, как и Лютова, имеет архетипический план, в котором оно наделено чертами ритуального действия, — в частности, состоит из ряда этапов, следующих друг за другом в дискретной последовательности. Вплоть до определенного момента хозяева «не видят» гостя из другого мира; по прохождении инициации они его «увидят», но для этого должны быть выполнены еще некоторые формальности (в виде, например, слова или жеста: «Парень нам подходящий...», «Братишка, садись с нами снестать...»).

Пройдя испытания, приглашенный к костру герой читает газету «громко, как торжествующий глухой», то есть перенимает торжественную жреческую манеру своих новых товарищей и отправляет совместно с ними обряд, знаменующий его переход в новый статус. Но не следует ли воспринимать фигуральную глухоту Лютова, наравне со слепотой и другими повреждениями органов чувств, также и в ином плане — как еще один намек на состояние смерти?¹⁴

3.10. Охранная грамота. В свете всех этих сопоставлений получает особую роль и встреча героя с начдивом Савицким, которого на уровне социально-философской тематики мы охарактеризовали как представляющего «романтическую» ипостась революции. Герой, направляющийся в иное царство, может получать для этого разрешение и охранную грамоту от каких-либо высших инстанций. Так, Данте и его проводнику неоднократно приходится напоминать обитателям ада, что их путешествие одобрено там, «где исполнить властны / То, что хотят» («Vuolsi così colà dove si puote / Cid che si vuole, e riù non dimandare» — «Ад», песнь III, ст. 95—96 и др.). В результате черти и другие стражи ада, хотя и всячески запугивают и оскорбляют путника, воздерживаются от нанесения ему прямого вреда. То же происходит и в «Моем первом гусе»: бойцы выбрасывают сундучок как субститут героя, но не трогают его самого, охраняемого сообщением квартирьера, что «согласно приказания товарища Савицкого, обязаны вы принять этого человека к себе в помещение и без глупостей». Вступительная часть новеллы в большей степени посвящена подчеркиванию именно этой роли Савицкого как властелина, повелевающего сонмами подчиненных. Этому служат и его пышные метафорические атрибуты, и грозное письмо к Ивану Чеснокову.

4.

Кроме рассмотренных выше архетипических мотивов, призванных усилить поэтический резонанс новеллы, имеется еще один подтекст, находящийся в ней в совершенно ином отношении — как другая версия той же фавулы, содержащая принципиально иное решение сходной темы.

Мы имеем в виду малоизвестный рассказ М. Горького «На соли», опубликованный в «Самарской газете» в 1895 г. (Горький 1968: 189—201, 545—548). Можно, но не обязательно предполагать, что Горький давал читать или пересказывал эту вещь Бабелю в ранний период их знакомства. Сравнение двух произведений, обрабатывающих по-разному одну и ту же тему или мотив, может иметь ценность независимо от вопроса о том, было ли одно из них известно автору другого, имеет ли место отклик или полемика и т. п. Количество тем, фабульных схем и иных художественных конструкций, бытующих в готовом виде в неписаном «словаре» литературы, гораздо больше, чем может показаться на первый взгляд, и следует допустить широкие возможности их независимого использования и даже независимого порождения разными писателями¹⁵.

Герой рассказа Горького, повествующий от первого лица, приходит в поисках заработка на соляные работы, о которых он слышал как о невыносимом каторжном труде. Рабочие — в массе своей люмпен-пролетарии и воры — встречают героя враждебно, осыпают его оскорблениями и угрозами, дразнят за очки («Здравствуй, стеклянные зенки!»), отстраняют от общей трапезы («Дурак был твой отец, коли дал тебе такое имя. У нас котлу Максимов не пускают в первый день работы. У нас Максимы первый день на своих харчах работают. <...> Пшел от котла!») и разыгрывают над ним жестокие шутки. В отчаянии герой обращается к своим мучителям с гневной речью, взывая к их совести и заявляя, «что я такой же человек, как и они, что мне так же хочется есть, что для этого я так же должен работать, что я пришел к ним, как к своим... — Все мы равны,— говорил я им,— и должны понимать друг друга...». Выслушав его, возчики соли собирают ему на дорогу горсть медяков и просят уйти от них, заявляя, что он им не пара: «Ничего у нас не может выйти... <...> Вали своей дорогой! <...> Говори спасибо за то нам [что не побили]!»

Рассказ Горького в четыре раза длиннее новеллы Бабеля, не содержит ни демонических, ни инициационных мотивов и кончается неудачно для героя. Тем не менее в нем достаточно общих точек с «Моим первым гусем», чтобы их сопоставление могло представить интерес. Главный контраст между двумя рассказами состоит в различной реакции героя на сходные обстоятельства. Герои Горького,

неисправимые гуманисты и романтики, имели обыкновение отвечать на несправедливость и зло мира моральными увещаниями и проповедями, а при неудаче — громогласными обличениями и экстремальными поступками (ср. «Трое», «Фома Гордеев»). Бабелевское решение в аналогичной ситуации радикально иное. Оно отражает реальность XX века, заменившего принципы гуманизма и здравого смысла массовым циничным насилием и абсурдом. На них немислимо отвечать прямо, героически, «с открытым забралом», так как этим способом невозможно не только победить, но и кого-либо удивить, эпатировать, оставить след, что на худой конец оставалось в запасе при *ancien régime*, как-никак уважавшем этикет и приличия. Любые взаимоотношения с новыми структурами власти должны учитывать их иррациональный характер, не поддающийся традиционным аргументам. Поэтому для героев нового века столь типичны обходные пути — мимикрия, показное усердие, преувеличенная имитация принятых моделей языка и поведения. В эти характерные формы облакаются в XX веке как приспособленчество с целью выживания, так и ироническая субверсия репрессивного миропорядка.

Второе представлено в чистом виде такими героями, как Хулио Хуренито, Швейк или Остап Бендер. В новелле Бабеля мы находим смешанный случай, когда герой к партнерам относится двойственно, сознает неизбежность мимикрии и лицедейства, однако прибегает к этому средству не в пародийных и не в защитных целях, а из сложных побуждений, отчасти идеалистического, отчасти интеллектуального порядка. Лапидарность, глубина и выразительность «Моего первого гуся», усиленные богатством архетипических подтекстов, делает эту новеллу почти эмблематическим прообразом многих позднейших произведений советской литературы, обращавшихся к сходным темам.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые, по-английски: *Some Themes and Archetypes in Babel's Red Cavalry* // *Slavic Review*. 1994. Vol. 53. № 3. P. 653—670; на русском языке: Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева / Сост. и ред. М. Б. Мейлах и Д. В. Сарабянов. М.: Школа Языка русской культуры, 2000. С. 769—789.

¹ Идентичность Лютова и старухи отмечает и Дж. Эндрю: «Оба носят очки, обоих толкают; отпихивая старуху, Лютов тем самым отвергает то, что он видит в ней от себя самого, отказывается играть роль Вечной Жертвы» (Эндрю 1974: 18).

² О соотношении идеального и земного социализма у Ильфа и Петрова см. нашу работу об их романах (Щеглов 1990—1991: I, 11—24).

³ Вопрос о соотношении «кривой» и «прямой», о двойственности Лютова в сцене чтения и т. п. разбирает Эндрю (Эндрю 1974: 19).

⁴ В «Тамани», помимо черт демонического мира, упоминаемых далее в нашей статье, следует отметить сугубо маргинальное положение места действия. Тамань — крайняя точка Кавказа, то есть «край света» для кавказского офицера; будучи же древней Тмутараканью, она такова и для русского читателя, знакомого со «Словом о полку Игореве». Хата контрабандистов у воды, будучи расположена на краю Тамани, является «окраиной второй степени». В «Острове Борнгольм» контактам путешественника с тремя персонажами загадочного романа предшествуют подобия и субституты смерти — сон и морская болезнь. Засыпая, он как бы переходит границу, разделяющую два мира. Вид острова вызывает у путешественника «образ неумолимой смерти». Молодой человек в Гревсенде — «более привидение, нежели человек»; чувства его «мертвы для внешних предметов»; он «срывает листочки с дерева» (ср. карамзинское «Кладбище», где наряду с черепами, мглой и другими признаками смерти, «древо без листьев стоит»); молодая женщина томится в подземелье и говорит о смерти, и т. д.

⁵ В известном фильме «Бульвар Сансет» ([«Sunset Boulevard»], 1950) этот мотив «ловушки» выражен весьма эффектно. Вскоре после того, как начинается роковое для героя пребывание на вилле стареющей кинозвезды, туда являются бейлифы и увозят за долги его автомобиль. Обилие inferнальных ассоциаций в изображении этого местопребывания героя не вызывает никаких сомнений.

⁶ Мотив бритья, конечно, крайне интересен и заслуживает дальнейших разысканий. Пока приведем следующую соблазнительную, хотя и заведомо проблематичную параллель. В немецкой народной книге о Фаусте описан своеобразный способ представителей иного мира брить друг друга: четыре волшебника на постоялом дворе в еврейском квартале поочередно рубят друг другу головы (принимая меры, чтобы голова затем приросла снова) и посылают их к цирюльнику для бритья (Легенда о докторе Фаусте 1978: 87—88).

⁷ Вид варева, дымящегося в котле, может ассоциироваться с кухней ведьмы («Фауст», часть I, сц. 6) и с адскими котлами.

⁸ Данная сцена, по-видимому, играла для Бабеля роль навязчивого персонального символа. Она повторяется во сне героя в позднем рассказе «Аргмак», хотя и с иным значением, чем в «Гусе»: «Из ночи в ночь мне снился тот же сон. Я рысью мчусь на Аргмаке. У дороги горят костры. Казаки варят себе пищу. Я еду мимо них, они не поднимают на меня глаз. Одни здороваются, другие не смотрят, им не до меня. Что это значит? Равнодушие их обозначает, что ничего особенного нет в моей посадке, я ежу как все, нечего на меня смотреть. Я скачу своей дорогой и счастлив» (выделено нами). Отметим здесь множество *костров*, у которых сидят казаки, — более эксплицитную, чем в «Гусе», параллель с кострами в «Фаусте».

⁹ В двух сценах «Фауста» Гете (с ведьмой — часть I, сц. 6; с Фаустом — сц. 14) Мефистофель «делает неприличный жест» («macht eine unanstaendige Gebaerde»; «mit einer Gebaerde»), восхищая своего партнера в первом случае и шокируя во втором. Характер жеста не уточняется.

¹⁰ О свойстве иного мира представлять человеческие и земные явления в обратном виде см. Неклюдов 1979, а также нашу статью о «Скрипке Ротшильда» Чехова (Щеглов 1994: 79—102).

¹¹ Мотив «игры на теле и его частях» нередок у раннего Маяковского: «Ищите жирных в домах-скорлупах / и в бубен брюха веселье бейте! / Схватите

за ноги глухих и глухых / и дуйте в уши им, как в ноздри флейте» («Владимир Маяковский»); «Я сегодня буду играть на флейте. / На собственном позвоночнике» («Флейта позвоночник»). Нетрудно показать место этих мотивов в поэтической системе авангарда и лично Маяковского. Но вопрос об их генезисе, о том, попали ли они туда из демонологии и если да, то какими путями, остается неисследованным.

¹² Стрельбе в лошадь в рассказе Райта предшествует длинный эпизод покупки револьвера. Оружие предстоящей инициации тем самым подано в укрупненном виде, его ввод в повествование «продлен». Не это ли имеет место и в новелле Бабеля в отношении сабли, которую герой берет с земли без особой на то надобности? На «реалистическом» уровне (п. 2) мы видели в манипуляциях Лютова с саблей признак театрального поведения. По-видимому, на уровне ритуально-архетипического подтекста эта демонстрация сабли тоже играет определенную роль.

¹³ Символично-мифологические коннотации старухи были пронизательно замечены Эндрю: «Старуха еще более загадочна и подобна маске, чем другие персонажи, и, по-видимому, выполняет чисто символическую роль в рассказе. Довольно трудно сказать, что именно она символизирует, но можно отметить <...>, что она играет центральную роль в Судьбе героя, встречаясь ему как некое сверхъестественное существо на перекрестке его жизни» (Эндрю 1974: 17).

¹⁴ Стоит отметить, что в одном из шедевров позднего Чехова, рассказе «На святках» (1899), поза, та же, что и у бабелевских казаков, связывается со слепотой: «Ее старик <...> стоял и глядел *неподвижно и прямо*, как слепой» (далее эта фраза повторена у Чехова еще раз). В бельмах старухи, позе сидящих казаков и чтении на манер «торжествующего глухого» можно видеть, таким образом, единый ансамбль деталей, как бы заражающих друг друга семей «слепоты» посредством тонких (как внутри-, так и межтекстовых) сходств и переходов.

¹⁵ Ю. Н. Тынянов в статье «О литературной эволюции» называл подобное самозарождение сходных структур из одинаковых функций «конвергенцией», говоря, что в подобных случаях «вопрос хронологический — кто раньше сказал? — оказывается несущественным» (Тынянов 1977: 280).

ЛЮДИ И ВЕЩИ

Антиробинзонада Михаила Зощенко¹

I

Одной из характерных тем литературы революционной эпохи (первая треть века) можно считать «живописный беспорядок», воцарившийся в России в процессе распада старых и рождения или усвоения новых форм жизни. Хаос и какофония, столь противоположные нормативному строю традиционной культуры, были своеобразнейшей приметой времени, которой мало кто из советских писателей не отдал хотя бы косвенной дани. При этом, тема крушения дореволюционного мироустройства нередко передавалась символически в виде таких положений и сюжетов, где в буквальном, физическом смысле подвергались дезинтеграции, рассыпанию и причудливой перетасовке всякого рода целостные системы и прочно сложенные наборы предметов. Таким символизмом обладал, например, сюжет первого романа И. Ильфа и Е. Петрова, где насильственно разрознывается, разбрасывается по стране, распахивается по самым неожиданным нишам новой действительности добротный гарнитур гамбовских стульев — ностальгическая эмблема дворянско-буржуазного *ancien régime*². Ту же метафору (и в том же 1928 г.) мы находим у О. Э. Мандельштама: «Центробежная сила времени разметала наши венские стулья и голландские тарелки с синими цветочками» («Египетская марка», гл. 1).

Старая культура отличалась высокой степенью упорядоченности. Методический, сладострастный демонтаж этого столетиями складывавшегося порядка, расшатывание и осквернение его филигранно разработанных, любовно обжитых структур (наряду с более или менее скрытой ностальгией по ним же) становится на многие годы неперемнным элементом трактовки прошлого в советской литературе. Для нее типичен интерес ко всякого рода сдвигам, изломам, курьезным контаминациям и гибридам, «карнавальным» перестановкам и иным парадоксам, отражающим распад и перемалывание старого в результате революционного катаклизма. Мало кто из советских писателей удерживается от определенного злорадства при изображении метаморфоз, постигающих прежние системы вещей, понятий, слов и т. п. Вместе с тем понятно, что разбушевавшиеся деструктивные силы не могут выборочно поражать одно лишь «проклятое наследие старого режима», но неизбежно грозят хаосом

любим сферам упорядоченного быта, включая и новейшую деловую, технологическую культуру, проникающую в советскую Россию с Запада. В варварских руках новых хозяев жизни элементы цивилизации в той или иной степени деформируются под действием тех же законов распыления и энтропии, что и остатки победленного старого уклада. Эти явления тоже находят отклик в советской литературе — с той разницей, что сатирическое освещение бывает в таких случаях направлено уже не на причудливо искажаемую культуру, а на варварство людей, которым она попала в руки (см. хотя бы новеллу Ильфа и Петрова о строительстве небоскреба в городе Колоколамске).

Все зрелые и стабильные культуры — в том числе та, которая сложилась в предреволюционной России, включая и русский язык, отшлифованный литературой и речью образованных классов, — характеризуются некоторыми общими признаками. Наиболее очевидными универсалиями такого рода можно считать принципы *системности, функциональности и специализации* объектов, составляющих каждый сегмент нормальной культуры. В языке на этих началах организуются фонемы, слова, стили и другие лингвистические категории; в общественной жизни и быту — социальные группы, люди, вещи, символы; в любой из отраслей техники — соответствующие ей материалы, детали, инструменты. Каждый из этих объектов занимает в своей сфере вполне определенное место и наделен в ней кругом четко очерченных ролей и системных отношений с другими единицами.

Потребности носителей высокоразвитой культуры, как правило, детально разработаны и дифференцированы, разветвляясь на последовательно утончающиеся функции, или «черты» (features), обслуживаемые специальными процедурами и устройствами. Эти последние варьируются применительно к различным ситуациям, контекстам, полам, возрастам и другим условиям. В языке, например, предусмотрены наборы элементов (лексических, фразеологических, синтаксических и др.) для выражения богато нюансированной системы значений; наборы эти могут варьироваться в зависимости от стилистической разновидности речи и от разного рода контекстных факторов; мы называем «точностью» языка умение безошибочно выбирать элемент, отвечающий одновременно всем существенным параметрам. Аналогичным образом, в материальной культуре тонко разграниченным функциям соответствует специализация инструментов (скажем, в гастрономической области — ложки, вилки, палочки, ножи разных размеров и форм для разных видов еды, закусок, соусов; различные сосуды для разных видов напитков), причем все это также в нескольких сериях, предназначенных для различных контекстов (например, особые приборы для формального обеда,

путешествия, похода, ресторана, «скорой еды» (fast food), обеденного перерыва на работе, для разных времен дня и года и других условий). Подобная же дифференциация имеется в предметах одежды и туалета (онегинские «щетки тридцати родов и для ногтей, и для зубов»), в средствах передвижения и во всех других сферах потребностей, находящихся в ведении данной культуры³. Нарушение специализации, употребление предметов в несвойственных им функциях — Том Кэнти, щелкающий орехи государственной печатью, Пьер Безухов, выходящий на поле битвы в сюртуке и шляпе, поедание калов в сказке К. И. Чуковского, растопка печей книгами и мебелью в революционные годы — воспринимается как забавная или печальная аномалия.

Существенно *постоянство* связи между «чертой» (функцией) и выполняющим ее предметом: все мыслимые нужды носителей культуры предусмотрены, и, даже если какая-то потребность возникает весьма редко, средства ее обеспечения не создаются всякий раз заново, но имеются наготове. Они должны обладать запасом устойчивости и прочности в предвидении варьирующихся внешних условий. Все сказанное с еще большим основанием относится к функциям, возникающим часто.

Развитая культура характеризуется, далее, *комплектностью* своих элементов: предметы, с одной стороны, образуют наборы, не подлежащие разрозниванию (уже упоминавшиеся гарнитуры и сервисы); с другой — состоят из частей, каждая из которых, в типичном случае, имеет смысл лишь в составе целого и делает предмет тем, что он есть. Важным аспектом комплектности является взаимное *соответствие* частей или элементов, их отмеченность как принадлежащих одному и тому же целому, их взаимообусловленность и точная пригонка друг к другу. Существуют синтагматические правила, регулирующие сочетаемость и совместимость предметов. Известна требовательность носителей культуры к аспекту соответствия, к тому, «идут» или «не идут» друг другу разные части комплекта (ср. в «Юности» Л. Н. Толстого: «Отношение сапог к панталонам тотчас решало в моих глазах положение человека»). Наконец, важна *кондиция* объекта, т. е. то стандартное состояние, которому он должен отвечать, чтобы успешно функционировать в системе культуры.

Столь утонченная регламентация культуры на определенном этапе свидетельствует о ее силе, прочности и престиже. Но в конце концов она становится тягостной для многих носителей культуры и ощущается ими как симптом одряхления, обесмысливания и автоматизации жизни. Так, римские сатирики не раз высмеивали невероятную специализацию в гастрономических вопросах⁴. Пресыщение сверхструктурностью существующего порядка и тяга

к расшатыванию, компрометации его условностей характерны для периодов заката, *fin de siècle*, ярким примером чего является Россия рубежа столетий, отраженная в произведениях А. П. Чехова. У последнего проникновенно показаны многообразные формы окостенения культурных устоев «тысячелетней России» (см. Берковский 1969: 50) и намечены как бы пунктиром направления их распада и демонтажа, от чего логически оставался лишь один шаг к фактическому разрушению старой системы, каковое и было произведено в социальной сфере революцией, а в эстетической революционным и авангардным искусством⁵.

Среди больших писателей советского периода принципы «классической» культуры нашли по крайней мере одного яркого сторонника, который не только оставался им верен, но и вызываясь выдвигал их в качестве предпосылок нормального существования, подлежащих защите от сил разрухи и безумия. Читатель, видимо, уже догадался, что речь идет о М. А. Булгакове. В центре жизненного пафоса Булгакова — идея разумного *порядка*, неотделимого от *порядочности*, обеспечивающего благообразное и достойное человека устройство жизни. Катастрофичности и абсурду реального мира у Булгакова противостоит идеал высокоорганизованной, четко функционирующей, более того — во многом ритуальной, этикетной культуры, без которой немислимы не только элементарный комфорт, но и добро, благополучие, психическое здоровье, неизвращенные человеческие отношения. Для положительных героев Булгакова даже мелкие частности бытового кода имеют принципиальное, идеологическое значение. Есть особый пафос и героика в том, что на соблюдении этих якобы мелочей они готовы настаивать даже в экстремальных ситуациях, как бы видя в ритуализме культуры последний шанс ее сохранения. Такой характер имеют семейные праздники Турбиных под петлюровскую канонаду, обеденные церемонии профессора Преображенского на глазах у ошеломленного пролетарского домкома и т. п. Всем памяты программные высказывания на эту тему наиболее известных булгаковских персонажей — тех, которые посреди общего безумия излучают спокойную уверенность и силу и способны (пусть лишь в рамках фантазии и утопии) противостоять отовсюду надвигающейся «тьме египетской». Даже самые авторитетные из этих героев, высоко поднятые над житейскими дрязгами, — такие, как Воланд или лишь ненамного уступающий ему по магическим потенциалам Филипп Филиппович Преображенский, — не считают ниже себя напоминать простым смертным о кодах культурного поведения, проявляя необычную для олимпийцев готовность входить в сугубо секулярные и технические детали быта. Этим они отнюдь не разменивают свою харизму на тривиальности. Напротив, бытовые наставления имеют в их устах весомость еретических скрижалей

и символов веры, дерзко противопоставленных официальному единomyслию.

Поучения эти затрагивают все аспекты культуры, поименованные выше. Для каждого объекта или действия преподается его «грамматика» — *место, время, сочетаемость, кондиция*:

«Нужно не только знать — что съесть, но и когда и как <...> И что при этом говорить <...> Не признаю ликеров после обеда: они тяжелят и скверно действуют на печень» (СС, гл. 3); «Простите, пожалуйста, к смокингу ни в коем случае нельзя надевать желтые ботинки» (ЗК, последняя сцена); «Вино какой страны вы предпочитаете в это время дня?» (Воланд — буфетчику, ММ, гл. 18); «Свежесть бывает только одна — первая, она же и последняя» (Там же); «Водка должна быть в 40 градусов, а не в 30» (СС, гл. 3).

Целая серия афоризмов имеет темой *специализацию*, соответствие между вещами/людьми и их функциями:

«Я сторонник разделения труда. В Большом пусть поют, а я буду оперировать» (СС, гл. 3); «Может быть, она <Айседора Дункан> в кабинете обедала, а кроликов режет в ванной. <...> Но я <...> буду обедать в столовой, а оперировать в операционной!» (СС, гл. 2).

Шарикова обучают пользоваться вилкой, салфеткой, туалетом; среди прочего, иронически признавая этим ограниченную применимость своих принципов в реальных условиях нового быта, профессор предписывает бывшей собаке ловить блох пальцами, а не пастью (СС, гл. 6).

Есть и поучения на тему *комплектности*, например, пассаж о коврах и калошной стойке, бывших до разрухи неотъемлемыми принадлежностями подъезда (СС, гл. 3), или авторский призыв: «Никогда не дергивайте абажур с лампы! Абажур священен» (БГ, часть 1, гл. 2). Образцом комплектности и специализации является такой типично булгаковский оазис «культуры во время чумы», как больница в «Записках юного врача»:

Инструментарий в ней <был> богатейший. При этом <...> я вынужден был признать (про себя, конечно), что очень многих блестящих девственно инструментов назначение мне вовсе не известно. Я их не только не держал в руках, но даже, откровенно признаюсь, и не видал («Полотенце с петухом»)⁶.

Советуясь с Борменталем о том, что дать почитать Шарикову для его умственного развития, Филипп Филиппович останавливается на «Робинзоне Крузо» (СС, гл. 7). Это не случайно: ведь Робинзон — классический пример *героя порядка*, в котором идеи специализации,

функциональности и преодоления «разрухи» воплощены в предельно ясном виде. В самом деле, герой романа Дефо лишен каких-либо инструментов и средств, но зато располагает как бы детальной схемой или кодом своей культуры, по которым и воссоздает, сегмент за сегментом, ее действующее подобие из несовершенных подручных материалов. Выброшенный стихией на дикий остров, Робинзон сохранил разветвленную и четко осознаваемую систему потребностей (features), от которых — вопреки максимально неблагоприятным условиям — он отнюдь не думает отказываться:

Собственно говоря, в таком жарком климате вовсе не было необходимости одеваться; но я не мог, я стыдился ходить нагишом; я не допускал даже мысли об этом, хотя был совершенно один, и никто не мог меня видеть (Дефо 1932: 208).

От Робинзона идет прямая линия к сочувственно упоминаемому юным врачом англичанину, ежедневно брившемуся на необитаемом острове («Пропавший глаз», ЮВ), и к Турбиным-Шервинским с их домашними праздниками, ваннами и оперными ариями посреди кровавого разгула гражданской войны.

Деятельность Робинзона может рассматриваться как одна из многочисленных стратегий деавтоматизации (остранения) вещей, в ходе которой вещь расчленяется на свои первоначальные функциональные компоненты и затем, если это нужно, собирается заново — в ту же или другую вещь. Типичный ход робинзоновской мысли таков: (а) осознание нужных функций и отсутствия на острове специализированных, «цивилизованных» инструментов для их выполнения; (б) терпеливое воссоздание функционально сходных инструментов на основе локальных ресурсов — как природных, так и «обломочных» (остатки разбитого корабля). Стремясь воссоздать эквивалент нужного ему приспособления, Робинзон прежде всего сводит последнее к ряду обслуживаемых им features, которые мы в привычной жизни склонны не замечать и сливать воедино. Затем он выискивает в наличном материале возможность удовлетворения каждой из них:

В моем хозяйстве недоставало еще многих вещей <...> У меня не было посуды для хранения жидкости <...> У меня не было ни одного горшка, в котором можно было бы что-нибудь сварить <...> Правда, я захватил с корабля большой котел, но он был слишком велик, чтобы варить в нем суп и тушить мясо. Другая вещь, о которой я часто мечтал, была трубка, но я не умел сделать ее. В конце концов я придумал, чем ее заменить <...> Мне нужна была посуда, которая не пропускала бы воду и выдерживала бы

огонь <...> Допустим, что мне удалось бы когда-нибудь убить козу или птицу, я все же не мог бы содрать с нее шкуру, разрезать и выпотрошить ее. Я был бы принужден кусать ее зубами и разрывать когтями, как дикий зверь (Дефо 1932: 170–171, 190, 206; курсивом выделены features, нуждающиеся в обеспечении).

Из решения чисто практических задач, вроде варки супа или расчленения мяса, вырисовывается целая жизненная философия. Гибель дома-корабля и полная изоляция от мира возвращает героя в исходное состояние, из которого ему дается возможность заново, «от нуля», пройти весь путь цивилизации, но при этом избежать многих ошибок, сделанных человечеством. В частности, Робинзону становится нагляден вред лишних, ненужных вещей, необходимость соответствия между нашими потребностями и средствами их удовлетворения. Этот принцип оказывается весьма действенным в этическом плане, поскольку не оставляет места для многих пороков. Так, он обесмысливает страсть к накоплению со всеми вытекающими отсюда пагубными последствиями. Регулируя свои отношения с вещами, мы способствуем своему душевному оздоровлению:

Природа, опыт и размышление научили меня понимать, что мирские блага ценны для нас лишь в той степени, в какой они способны удовлетворять наши потребности, и что сколько бы мы ни накопили богатств, мы получаем от них удовольствие лишь в той мере, в какой можем использовать их, но не больше. Самый неисправимый скряга вылечился бы от своего порока, если бы очутился на моем месте (Дефо 1932: 204; курсив наш — Ю. Щ.).

В русской литературе первой трети XX в., да и более поздних лет, предметная сторона культуры занимает исключительно большое место. Никогда прежде вещам и способам обращения с ними не уделялось столько внимания, а главное — никогда бытовые объекты, их наборы и констелляции, их судьба не наделялись столь явной идеологической и символической ролью, как в прозе и поэзии послереволюционной эпохи. Сюда, конечно, в полной мере относится и случай Булгакова. Но его идеализация целостной системы вещей, созданной человеком для своего удобства и находящейся с ним в гармонических отношениях, довольно необычна и выглядит как вызов. Для большинства коллег Булгакова реалистичный взгляд на современность предполагал показ мира вещей — во всяком случае тех, которые имеют отношение к старой культуре, — не иначе как бесповоротно фрагментированным и разрозненным. Знаменем времени, «именем игры» является деформация и переакцентировка вещей, пересмотр их установившихся систем и ценностных коннотаций.

Говоря словами поэта, «вещи рвут с себя личину, теряют власть, роняют честь»⁷. Отработанная цивилизацией иерархия и синтагматика предметного мира нарушены, вещи и слова выбиты со своих мест, оторваны от привычного соседства и родства, предстают в одиночку или в новых, острающих комбинациях, где они могут быть либо любовно поэтизированы, либо, наоборот, оглулены и лишены «чести», в зависимости от установок автора. Данная парадигма отношения к вещам имеет одно из наиболее чистых воплощений в мемуарах В. П. Катаева «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» (1973). Эта ценнейшая для историков культуры книга — своего рода «паноптикум печальный» объектов дореволюционного быта, рассыпанных перед читателем в изобилии, но не в нормальных для них контекстах и сочетаниях, а в хаотически перемешанном виде, продиктованном прихотливыми сцеплениями авторских воспоминаний. Мотивировка такой экспозиции вещей, а вместе с нею и названия книги, недвусмысленно разъясняется автором:

Время разбило мои воспоминания, как мраморную могильную плиту, лишило их связи и последовательности, но вместе с тем сохранило их подробности, неистребимые никакими силами, как вызолоченные буквы, составлявшие имя некогда жившего на земле человека: <...> подобие *разбитой жизни*. Но разбитой *не морально, а физически (на куски)*, вследствие вечно действующего закона уничтожения и созидания <...> <Эта восхитительная жизнь> разбита временем, как *древняя мозаичная картина*, обнаруженная археологами при раскопках какого-то древнего византийского храма (Катаев 1973: 295–296, 404; курсив наш — Ю. Щ.).

Исторический катаклизм XX века осмысливается, помимо прочего, как грандиозный сдвиг в «вещественном оформлении»⁸ жизни: кажется, будто целая Атлантида вещей неожиданно погрузилась под воду, оставив ошарашенного носителя цивилизации на замусоренном берегу, где лишь трудноузнаваемые обломки напоминают о недавней густоте и пестроте окружавшего его предметного мира. Появляется новый литературный жанр — ностальгическая коллекция, альбом, каталог ушедших вещей (см., например, Гранин 1990)⁹. Читателям предлагается «заняться составлением благодарно-радостного списка всего, что видели» (Горный 1937: 97). В мемуарах бывшего сатириконевода С. Горного, многозначительно озаглавленных «Только о вещах» (1937), предметный реквизит старой культуры разложен по темам и рубрикам: специальные главы посвящены канцелярским принадлежностям, «каменным шарикам», сортам мыла, бутылкам, книжной полке, стеклярусу, пекарне... Автор стремится представить каждую семью вещей во всем богатстве ее форм, сортов

и разновидностей. Его книга — мемориал в честь разветвленной специализации, бесконечной детальности, густоты, теплоты и обжигности дореволюционной культуры. Внимание подолгу задерживается на каждой из исчезнувших вещей, на ее фактуре, в цвете, употреблении, на интимных, полусознанных ощущениях, которые были с нею связаны. Все вещи, независимо от их сравнительного веса в прошлой жизни, уравниваются в едином лирическом панегирике:

Бумажечку-то, ведь эту обложечку <от мыла, с изображением раджи> которую столько раз в руках держали, — бросали <...> сметали в мусорную корзину <...> Может быть, теперь эту обложечку в дневничок потаенный, в тетрадь личную <...> вклеили бы. За киот бы запрятали. И никакого кощунства в этом не было бы <...> Раджа-то ведь не плохой (Горный 1937: 60–61).

Вещи в книге Горного объединяются не ассоциативно-хаотично, как в «Волшебном роге», а с видимой систематичностью — по классам и парадигмам. Но это уже совсем не та упорядоченность вещного мира, о которой говорилось в начале статьи как о фирменном знаке старой культуры. Возврат к ней был бы невозможен. Уже само превращение вещей в главных героев повествования и размещение их по своему рода музейным витринам равносильно их радикальному острашению и переакцентировке. Изъятые из практических контекстов и пропорций своего прежнего бытия, они перебираются как некие россыпи неожиданно найденных драгоценностей. Перед лицом холодной вечности, где «все будет плоско, черно и без вещей» (Горный 1937: 49), все вещи в равной мере заслуживают любви и памяти:

Потом <...> всего этого уже не будет <...> Все есть чудо <...> И мелкое, и смешное, и глупое — теперь все одинаково важно — сравнялось с главным: и главное, и глупое равно исчезнет — вот и надо задержать (Горный 1937: 90, 98, 102).

Разумеется, метафора «разбитой жизни» не была единственным способом изображения вещей в послереволюционной литературе. Но и в тех произведениях, где предметная сфера предстает в относительно цельном виде, она уже не может трактоваться в прежнем духе, как некий благополучный порядок, имеющий ценность сам по себе. Чистое бытописание никого больше не интересует. Роль, назначение, взаимоотношения, внешний вид вещей подлежат деавтоматизации. Место четко определенных, прямых и практических функций, которые были присущи предметам в целостной системе, занимают иного рода функции: знаково-символические, эстетические, поэтико-ностальгические, мифологические (в смысле Р. Барта, когда изображенный

объект выражает не столько свой прямой смысл, сколько те или иные «мифы» массовой культуры, см. Барт 1996: 233–235).

В «Зависти» Ю. К. Олеши мир вещей подан под оригинальными углами зрения, играет новыми и неожиданными ракурсами; меняются их размеры, внешний вид, место, сравнительный вес и значение. Свободная игра метафор ничего не оставляет от приевшихся ассоциаций, далеко разносит вещи смежные и родственные, сопоставляет вещи «далековатые». Примерно то же происходит в прозе Мандельштама, предающего, по меткому выражению Берковского,

«необузданной радости остроумного и неожиданного названия вещей, радости вторых и третьих шуточных крестин». Одновременно у Мандельштама вырастает метонимический потенциал отдельной вещи, она принимает в себя свойства соседних членов того же комплекса и нагружается необычно сгущенным зарядом историко-культурных ассоциаций (Берковский 1989: 292, 298, 295).

К той же струе революционного перетряхивания культуры несомненно принадлежит и языкотворчество В. Хлебникова, который, в числе других своих грандиозных работ, производит разрушение филигранной *специализации* слов, достигнутой столетиями развития литературного языка.

В «программных» стихах Хлебникова, т. е. тех, где смысл задан и понятен (а они составляют значительную часть его поэзии), легко видеть, как поэт пользуется заведомо неточными словами, иногда лишь весьма отдаленно пригодными для выражения требуемого смысла (*В Коране я дурашка*, т. е. профан); сооружает без видимой нужды сложные перифразы, вместо того, чтобы прибегать к удобным готовым формулам (*вам не хватает искусства напева* — о неумеющих петь); создает стилистически невозможные сочетания (*его священную чуприну, ведет гулять младую чушку*); допускает грамматическую неточность (*из травы сниму копытце; да, давно и я горели*); вообще, действует по принципу «бриколажа», т. е. выполнения нужных функций с помощью подручных, но сплошь и рядом совершенно не предназначенных для этого средств — все равно, как если бы кто-либо пытался забивать гвозди микроскопом или разливать кофе из раструба садовой лейки (см. Хлебников 1968–1971: II (1), 156; IV, 49; I (1), 124; I (2), 196; I (1), 165; I (2), 177)¹⁰.

При всех должных поправках на различие между словесной и предметной сферами трудно не видеть значительного сходства в обращении разных авторов XX в. с заданным им культурным материалом, и, в частности, не видеть в языковом анархизме Хлебникова одной из ближайших параллелей к бытовой практике персонажей Зошенко.

II

Говоря о Зошенко, мы будем держаться в рамках его «классического» периода, т. е. прежде всего рассказов 20-х и ранних 30-х годов, частично вошедших и в «Голубую книгу». Их герой, комичный и безалаберный статист коммунальной квартиры, очереди и улицы, в критике часто именуется «обывателем», хотя сам автор довольно недвусмысленно характеризовал его как «пролетария» (Зошенко 1928 б: 10–11). Зошенковский герой, конечно, не может считаться обывателем в общепринятом смысле; как нам уже приходилось замечать, если это и обыватель, то революционной формации (Щеглов 1986 а: 55). Его принадлежность к революционной парадигме узнается, среди прочего, по анархической непочтительности обращения со сложившимися предметными и языковыми системами. При этом не только деформируется угол зрения на вещи, путь их восприятия, вызывания из памяти и т. д. (как у Олеши или Катаева), но происходит буквальная перетасовка и переквалификация вещей в ходе практического манипулирования с ними. В духе классических традиций новеллистики, физический объект у Зошенко становится стержнем сюжета¹¹.

Огульному зачислению зошенковского героя в обыватели мешают и такие его черты, как детская непосредственность и живость воображения. Как мы не раз увидим ниже, он неспособен удовлетворяться мещанским благополучием и с энтузиазмом предается фантазированию и творческому пересозданию действительности — правда, на нарочито тривиальном материале, переводящем поэтический полет фантазии в плоскость пародии и гротеска. Пародийность эта в своих многообразных переливах затрагивает многое — в том числе и ту фигуру традиционного, «респектабельного» обывателя, с которым его так часто смешивают.

Приступая к иллюстрациям, договоримся о терминах. Далее под «зошенковским героем», его особым «миром», «субкультурой» и т. п., будет подразумеваться не столько какой-либо конкретный персонаж, сколько фигура отвлеченная и собирательная, «конструкт», удобный для демонстрации нескольких отобранных признаков, которые, по крайней мере в нашем понимании, образуют цельный семантический комплекс в рамках общей темы «некультурности», центральной для поэтического мира Зошенко (см. Щеглов 1986 а: 24). В толпе зошенковских персонажей нельзя указать ни одного, кто воплощал бы сразу *весь* спектр этих признаков или *только* их. В рассказах данный набор свойств представлен в разбросанном виде, затрагивая героев в неодинаковой степени — одних основательно, других лишь «по касательной», и проявляясь в различных модальностях — иногда через сюжетные события или какие-то весомые, программные высказывания,

а иногда в виде пунктирных штрихов и летучих намеков, включая и всякого рода шутки, преувеличения, оговорки, обмолвки и другие фигуры речи со стороны персонажей или рассказчика. За неимением чистых случаев и возникает необходимость в «идеальной» персоне, которая концентрировала бы в себе названные свойства, лишь частично соотносясь с конкретными действующими лицами.

Понимаемый таким образом «зощенковский человек» конституируется как почти идеальная противоположность всем ранее перечисленным принципам нормативной культуры дореволюционного или современного типа. По заданным ему извне условиям существования он может считаться собратом Робинзона Крузо, будучи заброшен — подобно моряку из Йорка — в дикую местность, лишенную каких-либо вещей, если не считать разбросанных там и сям обломков разрушенной цивилизации (в романе Дефо эту роль выполняет разбитый волнами корабль, из которого герой ухитряется вынести кое-какие вещи для своего островного хозяйства). Оба принуждены в своей борьбе за выживание так или иначе изворачиваться, импровизировать, «изобретать». На этом, однако, сходство кончается: как мы увидим далее, во многих важных чертах ментальности и поведения зощенковский герой и Робинзон диаметрально противоположны. Еще более антитетичны «уважаемые граждане» Зошенко тем героям Булгакова, для которых Робинзон служит образцом в их борьбе за сохранение культурного кода. При параллельном чтении двух авторов может показаться, что в своем обращении с материальным аппаратом цивилизации зощенковские герои задуманы как прямые антиподы булгаковских, как наглый, эпатажирующий ответ «революционной» действительности на доктрины Воланда и Ф. Ф. Преображенского. Верно, что перед нами существа хаотические, но в их хаосе «есть метод»; хаос этот специфически (хотя и в значительной степени неосознанно) нацелен против каждого из признаков нормальной культуры по отдельности, и в своей совокупности стремится воплотиться в новый принципиальный миропорядок, в некую пародийную и вызывающую «антикультуру».

Разумеется, и сама эта антикультура, и все жесты по ее канонизации насквозь сатиричны. В этом мы твердо придерживаемся традиционных взглядов на зощенковское творчество и далеки от попыток ревизовать или хоть сколько-нибудь релятивизировать ту недвусмысленно негативную, сатирическую оценку, которой писатель подвергает своего персонажа, его философию и образ жизни. Все, что мы знаем о Зошенко, сближает его из советских коллег более всего именно с Булгаковым по верности традиционным ценностям и принципам цивилизованного общежития. Можно к тому же продемонстрировать известные приемы и «прописи» сатирического письма¹², которыми писатель маркирует свои ситуации в качестве

именно карикатуры и пародии; но сейчас это также не является нашей задачей (кое-что на эту тему сказано в другой нашей статье о Зошенко — см. Щеглов 1986 а: 58–59, 69–71 и далее).

III

Начнем хотя бы с нарушений принципа *комплектности*. Как цельные предметы, так и их узаконенные наборы подвергаются в мире Зошенко бесцеремонному разрозниванию.

Меняя рояль на сельскохозяйственные продукты при военном коммунизме, инструмент разбирают на части: «кому педали, кому струну, кому что» («Твердая валюта»). Двум безработным приятелям предлагают работать дегустаторами: одному приходится целыми днями пробовать масло и сыр без какого-либо питья, другому — вино без закуски («Какие у меня были профессии»). Пытающемуся похоронить своего родственника работник похоронного бюро заявляет, что колесницу можно получить хоть сегодня, а лошадей не раньше чем через четыре дня («Рассказ о беспокойном старике»; ГК: «Неудачи»). В театре дама и ее спутник общаются лишь в антракте, поскольку билеты «разные — <один> внизу сидеть, а <другой> аж на самой галерке» («Аристократка»). В почтовом отделении продажа марок и отправление заказных писем производятся в разных окнах, вынуждая людей стоять в двух длинных очередях («Выгодная комбинация»). Владелец иллюстрированной книги разрывает ее на отдельные страницы и развешивает их по стене («Передовой человек»; УГ: 218).

Если комплект или составной предмет остается более или менее цельным, то нередко оставляет желать лучшего *соответствие* между его частями, их взаимная пригонка.

Всем памятен велосипед, у которого «колесья не все. То есть, колесья все, но только они сборные. Одно английское <...>, а другое немецкое <...> И руль украинский» («Страдания молодого Вертера»; ГК: «Неудачи»). Велосипеду под стать пароход, не проходящий ни под один мост («Обмисширились»). Рубашки или ботинки выдаются не по размеру, а как попало: «Подходи, братишки, получай без выбору» («История болезни»; «Письма в редакцию: Панама»).

В ряде случаев (рояль, книга) нарушение комплектности естественно следует из ослабления функциональности (о котором подробно ниже): раз функция не важна и забыта, то любая отдельно взятая часть предмета или набора может цениться ничуть не менее целого. В других примерах (театр, похороны, велосипед, одежда, обувь)

разрознивание и неточное соответствие вызываються иными энтропийными факторами, в том числе одной из основных стихийных сил зощенковского мира — вороватостью (поскольку граждане расхватаются, развинчивают, так или иначе разбирают на части все, что поддается расчленению).

Распространяясь с комплектов и составных предметов на более широкие конфигурации вещей, несоответствие реализуется как нарушение синтагматических правил, определяющих сочетаемость и совместимость объектов в физическом или социальном пространстве. Лошадь вводят в лавку («Тяжелые времена»), рояль ставят во дворе («Твердая валюта»), заведующий мужской баней оказывается женщиной («Баня и люди»; СУ: 286).

Показательно, что когда автор или рассказчик от себя комментирует подобные факты, он, подобно Булгакову, придает им расширительное значение, рассматривая правильные или неправильные формы организации предметного мира как символы нормальности/ненормальности жизни вообще. Приходя в себя после скандальной сцены в парке, когда за ним с ругательствами гнались сторожа, герой «Страданий молодого Вертера» рисует в своих мечтах идеальные картины будущего, в которых не только его велосипед имеет «колосья, похожие друг на друга как две капли воды», но и отношения между людьми оказываются учтывыми и гуманными.

IV

Особенно обстоятельно тематизирована у Зощенко игра с принципом *функциональности*, который в его мире нарушается множеством забавных и парадоксальных способов. Начать с того, что не ощущается уже сама дифференциация потребностей, «черт», лежащая в основе нормативной культуры:

«Человек <...> — существо капризное, требовательное. Ему и досочки подавай для спанья, и свечку в фонарь втыкай, и вентиляторы устраивай для свежего воздуха» («Открытое письмо»; УГ: 228). Вызывает порицание Вася Конопатов, пожелавший воспользоваться удобствами трамвая: «Стой, подлая душа, на месте, не задавайся. Так нет, начал, дьявол, для фасона за кожаные штуки хвататься. За верхние держатели. Ну и дохватался» («Часы»). Редукция услуг и удобств играет поэтому воспитательную роль: «Нехай уборная в холоде постоит. <...> По морозцу-то публика задерживаться не будет. От этого даже производительность может актуально повыситься» («Режим экономии»).

На проявляющих слишком специализированные нужды зощенковский пролетарий — этот стихийный союзник булгаковского

Швондера — смотрит косо, подозревая в них классово чуждый элемент. Дороговизна электроэнергии, например, заставляет коммунальных жильцов задуматься о видах деятельности, требующих света, и отделить по этому принципу сознательных агнцев-пролетариев от козлиц-интеллигентов:

Ну хорошо, <начнем> с лампочки. Один сознательный жилец лампочку-то, может быть, на пять минут зажигает, чтоб раздеться или блоху поймать. А другой жилец до двенадцати ночи чего-то там жует при свете. И электричество гасить не хочет. Хотя ему не узоры писать.

Третий найдется такой, без сомнения интеллигент, который в книжку глядит буквально до часу ночи и больше, не считаясь с общей обстановкой.

Да, может быть, еще лампочку перевертывает на более ясную. И алгебру читает, что днем.

Да закрывшись еще в своей берлоге, может, тот же интеллигент на электрической вилке кипяток кипятит или макароны варит. Это же понимать надо! («Летняя передышка»).

Отношение зощенковского героя к материальным объектам плохо увязывается с его провербиальной «обывательской» натурой, если признать отличительной чертой обывателя практичную приземленность, знание, «что зачем» и «что почем» в мире материальных ценностей. Перманентным состоянием зощенковского человека является *вещевой голод*, отсутствие у него в настоящем или прошлом каких-либо ценных устройств или предметов и, как результат, весьма слабое знакомство с ними. Посреди потребительского изобилия нэпа этот городской пролетарий ведет, как известно, почти пещерное существование, не ездит на трамвае, не пользуется часами, телефонами и электричеством, не моется, не посещает театров и ресторанов. Как старая культура, к тому же и сама давно «разбитая» (в катаевском смысле), так и современная технологическая цивилизация доходят до героя, как правило, лишь случайно и отрывочно, выпадая в его мир наподобие каких-то неведомых космических осколков. Не владея *никакими* вещами, зощенковский человек с жадным интересом воспринимает *любые* вещи, бывшие вещи и фрагменты вещей, лишь в отдаленную вторую очередь задаваясь вопросом об их назначении и кондиции. Если мысль героя Дефо направлена от функции к предмету, то зощенковский персонаж, наоборот, идет от вещи к функции, до каковой к тому же и дело доходит далеко не всегда (о чем ниже). Вещь не столько дорога ему своей работой, соответствием тем или иным потребностям (тем более что последние, в отличие от Робинзона, у него развиты слабо

и не поощряются), сколько зачаровывает его самой своей «предметностью», хитрой оформленностью, напоминанием о манящем мире техники и изобилии, посланницей которого она является. На этом фоне часть, осколок, пустая оболочка оказываются ничем не хуже целого: разбитый стакан, остановившиеся часы, струны от рояля, клетка от птицы, отвинченный от самовара крантик равно значительны и оказывают на нашего героя гипнотическое действие, как гвоздь или пуговица на островитян времен капитана Кука¹³.

Слабость зошенковского героя по части функций, нежелание разбирать, «что к чему» и «что для чего», проявляется, среди прочего, в его языковой практике — в манере говорить о тонких механизмах и их частях, т. е. об объектах функциональных *par excellence*. Нелюбови к специализации соответствует неспособность и нежелание вникать в сколько-нибудь технических терминах в смысл приборов или деталей. Объекты неясной природы обозначаются как «рогульки», «штучки», «штуковины» и т. д. Эти детские словечки становятся чем-то вроде неопределенных местоимений, выражающих то наивное восхищение говорящего премудростью техники, то, напротив, наплевательски-огульное отношение к устройствам, сложность которых превосходит его понимание¹⁴.

«Лопнула шестеренка. <...> Черт ее разберет. Я в этих семеренках не разбираюсь. Квалификации такой нет у меня, чтоб в этих восьмеренках разбираться» («Шестеренка»; УГ: 240). «Действительно: масса винтиков, валиков и хитроумных загонюлинок бросилась нам в лицо. Было даже удивительно подумать, как эта машинка, столь нежная и хрупкая на вид, может работать и соответствовать своему назначению» («Диктофон»). Пилот о потере детали самолета: «Загонулинку уронил» («Черт»). Настройщик рояля развинчивает «всякие гаечки, штучки и гвоздики» («Честное дело»). Катаясь в трамвае, герой «начал <...> для фасона за кожаные штуки хвататься. За верхние держатели» («Часы»). «У третьего трактора <...> какую-то немаловажную штуковину оторвали» («Дорвались»). Члены союза химиков имеют у себя на складе «разные химические штучки, всякие химические газы, дымовые шашки и прочую тому подобную чертовщинку» («Поимка вора оригинальным способом», ГК: «Коварство»). В футурологической сценке у астронома крадут с телескопа «увеличительную стекляшку, через что смотреть на небесные миры» («Через сто лет»; УГ: 157). В известном военном рассказе утопающие хватаются за «рогульку» плавучей мины («Рогулька»).

Язык зошенковских героев — наглядное воплощение разрухи, постигшей высокоорганизованную культуру. Где бы ни зашла речь о машинах или инструментах, способ описания отказывает им в сложности, переводит на более элементарные виды энергии

(например, механическую вместо электрической или паровой), приравнивает к грубовато сколоченным бытовым приспособлениям, приводимым в действие примитивными манипуляциями: «Аэроплан не лошадь <...>. И бензин наливай, и пропеллер закручивай... Да еще не в ту дыру плеснут бензин — и пропала машина» («Полетели»). Именно в этом стиле выдержаны иллюстрации Н. Э. Радлова к рассказам Зошенко и его же рисунки в совместных «Веселых проектах», где в хитроумные приборы, скрепляемые проволоками и гвоздями, встроены в качестве деталей старый сапог и садовая лейка, где подвываются веревками аварийные колонны консервируемых исторических зданий, где поезд движется с помощью велосипедных передач и педалей, и т. п.

V

Как зошенковский герой становится собственником вещей? Менее всего путем сознательного выбора и поиска: ведь он, как было сказано, и сам не знает заранее, что ему нужно (в отличие на этот раз не только от Робинзона, но и от «архетипического» обывателя — скажем, от новобрачной в рассказе Катаева «Вещи», которая загодя планирует, что покупать на Сухаревке для обеспечения семейного уюта). Чаще всего, зошенковский персонаж не «выбирает», а «подбирает» предметы, которые так или иначе сваливаются на него в виде приятной, хотя подчас и чреватой хлопотами неожиданности, как лошадь, выигранная в лотерею («Лошадина история»). Его легко встретить вблизи дешевых распродаж, блошиных рынков, а то и просто свалок.

Характерно присвоение им объектов, от которых бывшие владельцы отказались за *неадекватность*: испорченных, подержанных, бракованных, уцененных. Все выбрасываемое вызывает вождение как потенциальная собственность и немедленно ею становится: так, во время похорон «впереди шествия кидали еловые ветки и сучки. Правда, ветки эти тут же моментально подбирали сзади идущие родственники и прохожие, и даже в некоторых местах происходила свалка» («Суета сует»; УГ: 280). Вещь, в «большом» мире прекратившая свое земное существование, здесь наделяется новой жизнью — нередко в новом качестве и под другим именем.

Один берет себе стакан, «нарочно в трех местах треснувший»; другой вызывается поесть пирожное, на котором «надкус сделан и пальцем смято»; третий покупает часы, которые «хотя стоячие, а все-таки дешево <...> чуть не даром». Женщина едет на базар купить «ящик браку антоновки»; неизвестные забирают выбрасываемую кооператорами тухлую капусту («Стакан»; «Аристократка»; «Пауки и мухи»; «Веселенькая история»; «Бочка»).

Разница между вещью функционирующей и негодной не так существенна, как различие между вещью любого качества и отсутствием каких-либо вещей, пустотой — своего рода карикатурное преломление тезиса С. Горного о том, что нужно лелеять всякую вещь, и хорошую и плохую, ибо «там»-то уж никаких вещей не будет...».

Этот путь приобретения наглядно представлен в рассказе «Качество продукции»:

У моих знакомых, у Гусевых, немец из Берлина жил. <...> А когда уезжал этот немец, то много чего оставил хозяевам. Цельный ворох заграничного добра. Разные пузырьки, воротнички, коробочки. Кроме того, почти две пары кальсон. И свитер почти не рваный. <...> Все это в кучку было свалено в углу, у рукомойника. <...> А вещи, действительно, были хотя и ношенные, и, вообще говоря, чуть держались, однако слов нет — настоящий, заграничный товар, глядеть приятно.

Сваленная на выброс рухлядь немедленно возводится ее новым владельцем в ранг полноценного имущества: «Гусев даже подробный список вещам составил». Когда природу предмета (банки с розовым порошком) установить не удается, он все равно присваивается, функция же ему придумывается постфактум: «Пуцай это будет пудра. Пуцай я буду после каждого бритья морду себе подсыпать». Радующийся всему, что ни выпадет на его бедный вещами клочок земли из «большого» мира, такой персонаж в чем-то подобен ребенку, который *играет* подобранным с земли предметом, мысленно преобразая его в полезное приспособление, наделяя его именем и ролью в неких увлекательных игровых сценариях. Здесь, как во многих других местах, можно убедиться, что зощенковский герой отнюдь не лишен воображения, бодро имитируя нормальную культуру, выстраивая себе из случайных, убогих материалов воздушные замки комфорта. Мы увидим ниже, что подобное фантазирование иногда заходит очень далеко.

Мало общего с целенаправленным выбором имеет и второй наиболее типичный для нашего героя способ обзаведения материальными ценностями и услугами: присвоение *бесплатного*. Тщетно было бы втолковывать зощенковскому человеку робинзонскую мудрость, что «мирские блага ценны для нас лишь в той степени, в какой они способны удовлетворять наши потребности». То, к чему по той или иной причине открывается доступ даром, присваивается им автоматически, без размышлений — вне зависимости от нужды, в количестве, заведомо превосходящем возможности потребления, и невзирая на неудобства и тяготы, которые ненужное способно принести своему обладателю. Взятие неподходящего — например,

сапог не по размеру — оправдывается народной мудростью «Даровому коню в зубы не смотрят» («Письма в редакцию: Панама»). Внезапная возможность *располагать вещью* (льготой, услугой) опьяняет, дает ощущение праздника: никто не может устоять перед соблазном обрести — хоть на краткий миг — что-то такое, что в обычных условиях достается лишь за деньги (которых, естественно, у зощенковских героев никогда нет). Размышлениями над «феноменом бесплатного» открывается повествовательная часть «Голубой книги»:

Конечно, плата, она как-то ограничивает человека в его фантазиях. Она борется с излишествами, с проявлениями разных темных сторон характеров. <...>

Вот если подумать, что с завтрашнего дня трамвай будет бесплатным <...> Тут не только, я извиняюсь, на подножках, тут на электрической дуге будут ехать.

Другому вовсе и не надо ехать — ему всего два шага шагнуть. Ему это для прогулки очень полезно, а он непременно поедет <...> хотя его могут там задавить до смерти. <...>

И он ведь, заметьте, до конца рейса доедет, хоть это ему и не надо. А если трамвай круговой, так он, я так думаю, весь круг обернет, а то и два загнет, прежде чем добровольно слезет на своей останковке. <...> Некоторые по три круга станут погибать. А некоторых вообще будет не выкурить с трамвая. Они, может, даже спать там лягут. Они до остервенения дойдут, если объявить, что это даром («Сколько человеку нужно»; ГК: «Деньги»).

В рассказах Зощенко нет недостатка в иллюстрациях этого закона:

Дорвавшись до театрального буфета, спутница героя готова съесть неограниченное количество пирожных («Аристократка»). Парень катается на бесплатной карусели до потери сознания («Сколько человеку нужно»). Гражданин в бане держит три шайки: «В одной стоит, в другой башку мылит, а третью левой рукой придерживает, чтоб не сперли» («Баня»). Мужики по даровой цене приобретают у городских жителей рояли и экзотических птиц («Твердая валюта», «Попугай»). Герой по «дармовой провизионке» едет в Москву, терпя в пути неудобства и лишения («Пассажир»). Алкоголику-слесарю предлагают по воскресным дням бесплатный билет в театр; возможность даром находиться в театре увлекает его независимо от спектакля: «До того понравилось — уходить не хотел. Театр уже, знаете, окончился, а он, голубчик, все сидит и сидит». Даровой театр оказывается притягательнее выпивки и используется как средство лечения от алкоголизма («Сильное средство»). Видя на явно неинтеллигентном

гражданине очки, рассказчик затрудняется объяснить это — разве тем, что тот «служит на оптическом заводе, и там даром раздают очки» («Слабая тара»).

Попав в распоряжение зошенковского героя, даровая ценность не подлежит выбросу и эксплуатируется до предела, часто в ущерб ее собственнику и с насилием его над собой, как, например, в рассказе о муже («Возвращенная молодость», гл. 16):

У молодой матери избыток молока, которое ей приходится отцеживать. «Сначала это молоко выбрасывалось. Потом крайне рассудительный и бережливый супруг этой женщины, огорченный бессмысленной тратой столь драгоценной и полезной влаги, стал выпивать его. Он выпивал это дамское молоко, давясь от отвращения и гадливости. Первое время его мучило и даже рвало. Но он пускался на всякие хитрости, чтобы перебить природное отвращение. Он посыпал свой язык солью и перцем и зажимал нос пальцами, когда подносил стакан к своему рту». Постепенно, однако, он привыкает к напитку и пьет его охотно. Врач перевязывает грудь женщины и тем останавливает ток молока — к неудовольствию мужа, «который за последние дни прямо даже пристрастился к бесплатному напитку и заметно округлился в теле».

Не менее известен и третий главный способ приобретения вещей зошенковским человеком — *кража*. Все, что плохо лежит, автоматически прибирается к рукам, и тоже без всякого выбора. Вороватость — одна из движущих стихийных сил зошенковского мира, настолько универсальная, что она регулярно используется как сюжетный механизм, мотивирующий большие и малые перипетии и повороты событий (т. е. в точно такой же роли, как, например, бури, разбойники и пираты в греческом романе, капризы рынка и биржи у Бальзака или Золя, придворные интриги у Дюма, демонические силы у романтиков и т. п.).

Достаточно вспомнить, как воровство в рассказе «Не все потеряно» помогло моральному перерождению мягкотелого интеллигента, а в «Бочке» — решению хозяйственных проблем. Крадут вещи ценные, как пальто («Мелкий случай из личной жизни»; ГК: «Любовь») и грошовые, вроде салфетки («Стакан»), карандаша или чернильницы («Воры»; УГ: 259); берут вспелю, не зная, что находится внутри упаковки («На живца»); похищают предметы портативные, как полотенце («Авантюрный рассказ»; УГ: 276), и громоздкие — мебель, портьеры («С луны свалился»; ЛЖ: 57); валяющиеся свободно и такие, которые нужно специальным усилием отделять, отвинчивать от их места, как лампочка или самоварный «крантик» («Гости»; «Стакан»). Одним словом, «вор не разбирается <...> а прет и прет, что под руку попадет» («На живца»).

VI

Было бы натяжкой утверждать, что зошенковскому человеку (даже в принятом нами условном значении термина) *никогда* не случается иметь осознанные потребности и нормальным путем приобретать полноценные вещи. Некоторый спрос на объекты культуры ему не чужд (телефон, например, он себе ставит по собственной инициативе — см. «Телефон», «Европеец»), и в известных границах он может даже проявлять избирательность: «Мечтаю, чего куплю. Сапог, думаю, покупать не буду. Куплю сандалии» («Доходная статья»). Характерно, однако, что поставленный перед возможностью свободного выбора, зошенковский персонаж в общем скучает и мается, не проявляя и малой доли того энтузиазма и смекалки, какие пробуждаются в нем при непредвиденном и, так сказать, «авантюрном» столкновении с вещами. Желает он по большей части как-то неопределенно и тускло, необходимостью выбора тяготится, приобретает без толка и фантазии. Кустарь, выиграв деньги по займу, не знает, что с ними делать:

«Да чего-нибудь куплю <...> Вот дров, конечно, куплю. Кастрюли, конечно, нужны новые для хозяйства <...> Штаны, конечно...». Богатство не приносит ему счастья: «Дровец, конечно, купил... А так-то, конечно, скучновато» («Богатая жизнь»).

Ситуация изобилия для нашего героя непривычна и томительна; отдать предпочтение чему-либо одному трудно, поскольку вещь он привык оценивать не в сравнении с другими вещами, а на фоне скудости и отсутствия каких бы то ни было вещей; разнообразие утилитарно-нужных предметов гасит интерес к ним; и только единичная, непредвиденная, случайно свалившаяся на голову вещь способна пробудить любопытство и воображение.

Выше (в разделе IV) уже говорилось о нарушении принципа *функциональности* — неправильном употреблении предметов. Присмотримся поближе к этому явлению. Как мы увидим ниже, оно отличается разнообразием типов и может в конечном счете вести к построению диковинной новой цивилизации, пародирующей порядок вещей в нормальном мире.

Коль скоро предмет попал в распоряжение зошенковского человека, функции его, как уже было сказано, меняются — и не только потому, что их не всегда удается выяснить, как в рассказе про немецкую пудру, но и по более общим причинам. Очевидно, что переходя из тонко дифференцированного, тесно заполненного вещами пространства в безвещное и неорганизованное, предмет никак не может сохранить свои прежние роли в системе. Да и герою,

с его неразвитыми потребностями, завладеть предметом всегда легче, чем найти ему адекватное применение.

О специализации вещей здесь, естественно, нет и речи. Даже самые элементарные ее формы воспринимаются как диковинка:

«В городской больнице» захочешь плюнуть — плевательница. *Сестра захочешь — стул имеется.* Захочешь сморкнуться — сморкайся на здоровье в руку, а чтоб в простыню — ни боже мой» («Плохой обычай»; курсивом мы подчеркнули простейший и потому «эмблематичный» пример).

Тема смены и сдвига функций представлена во множестве комических вариаций, с примерами на каждом шагу.

Телефон применяется для отвлечения жильцов при ограблении квартиры («Телефон»); трактор — как средство катанья и передвижения, в том числе в свадебном кортеже («Дорвались»); ванна — как жилая комната («Кризис»); подтяжки — как дамская сумочка («Прелести культуры»), дрова — как подарок ко дню рождения («Поимка вора оригинальным способом»; ГК: «Коварство»).

Аналогичная практика распространяется и на интеллектуальную сферу —

например, когда компилятор «Голубой книги» (этот представитель нового, более просвещенного поколения зошенковских пролетариев) использует строки поэтов в качестве прямых авторских высказываний, якобы подтверждающих его рассуждения. При этом он отбрасывает, как ненужную шелуху, рифмы, метафоры и другие поэтические излишества (Щеглов 1986 а: 79–81).

В неправильном употреблении вещей может гротескно преломляться как скудость ассортимента самих вещей, так и дефицит умственных операций у рассказчика-героя. Сочетаясь вместе, эти два фактора проявляются в своеобразной полифункциональности вещи, как, например, арбуза в рассказе «Стакан».

На поминках слесаря Блохина деверь покойного ест арбуз: «Против арбуза сел. И только у него, знаете, и делов, что арбуз отрезает перочинным ножом¹⁵ и кушает». Ругая героя за разбитый стакан, деверь говорит, что таким «гостям прямо морды надо арбузом разбивать», на что тот возражает: «Я <...> товарищ деверь, родной матери не позволю морду мне арбузом разбивать». Грубое поведение деверя герой, в свою очередь, объясняет тем, что тот «нажрался арбуза» и что «съеденный арбуз ему, что ли, в голову бросился».

Остановив свое внимание на одном предмете — арбузе, — рассказчик и другие лица, словно загипнотизированные, возвращаются к нему снова и снова. Показательно, что в своих нередких *драках* зошенковские типы не заботятся о подыскании более подходящего оружия, но применяют (или грозятся применить) либо первый подручный предмет (как в примере «арбузом по морде»), либо орудие своей профессиональной работы (так сказать, «предмет номер один», причем даже не собственный, а «казенный»).

Безбилетному пассажиру кондуктор «хотел своей *медной рукояткой* личность разбить за такое нахальство» («Хороший знакомый»; УГ: 324). Гардеробщик угрожает клиенту «*галошей* по морде ударить» («Мелкий случай»). Гражданин в бане говорит: «Как ляпну тебе *шайкой* между глаз — не зарадешься» («Баня»). Фельетонист негодует на некоего Васку Егорова, говоря, что «про <него> я и писать бы не стал, а взял бы *чернильницу*, да тиснул бы его по башке — вот вам и весь фельетон» («Спец»).

Так же и в любых «кризисных» ситуациях. Докладчику попала в глаз головка чиркнутой спички; он «схватился рукой за глаз, завыл в голос и упал на пол. И *спичками* колотит по полу. От боли, что ли» («Спичка»; УГ: 247). Некто Вася Кучкин «купил себе пальтишко с воротником и кровать. *На кровати* валяется и *пальтишком* прикрывается» («Паразит»).

За подобными фразами, когда орудие работы или просто ближайший наличный предмет автоматически привлекается для действия, к которому он совершенно не приспособлен — так, словно в поле зрения никаких других вещей нет и не предвидится, — проступает та же гротескная ситуация полного вещевого дефицита, что и за переполняющими зошенковские рассказы мотивами автоматического, неразборчивого присвоения и всевозможного «бриколажа». При этом, как в примере с кроватью и «пальтишком», возникают курьезные сочетания, соположения, переключки — типичное явление при малочисленности любого рода объектов (предметов, понятий или слов).

Новое употребление вещи далеко не всегда является утилитарным. Как уже отмечалось, так называемому зошенковскому «обывателю» и «мещанину» не чужды идеализм и детская свежесть восприятия, и неразвитую практическую функцию ему может заменять своего рода *эстетическое и игровое* отношение к предмету, делая его своеобразным пародийным родственником героев Олеси (для Кавалерова ведь типичны тот же остранный взгляд на вещи и ослабленность интереса к их традиционным утилитарным функциям).

Вор залез в дом и набрал полный мешок вещей, но пленяется детским волчком, начинает запускать его и на этом попадает («Вор»). При генеральном ремонте дома управдом позаботился о лепных украшениях, но забыл о туалете и дверях («Свободный художник»). «Оно, конечно,

звонить некуда — это, действительно, верно», — размышляет владелец нового телефона, сидя у стены и смотря, «как это оно оригинально висит» («Телефон»), или лежа на кровати и «с восхищением посматривая на новый, блестящий аппарат» («Европеец»).

Характерно, что телефоном он любит пользоваться сам, в одиночестве, а не старается пустить им пыль в глаза другим, т. е. не только практическая, но и «престижная» апперцепция вещи, столь типичная для классического мещанина и обывателя, для него не всегда играет главную роль — ср. уже упомянутую катаевскую новобрачную из рассказа «Вещи», которая каждому своему новому приобретению устраивала публичные смотрины. Трамвай он, впрочем, пускает в ход именно как знак статуса — чтобы поухаживать за барышней и «великосветские манеры показать» («Часы»), тем самым невольно пародируя обывателя традиционного типа.

Замена утилитарной функции на эстетическую может происходить в совмещении с другими темами, зощенковскими или общесоветскими, как, например, негодность потребительских товаров.

Диетическая овсянка — геркулес — характеризуется как «очень вкусная, белая, мягкая. Одно худо — шамать ее нельзя. Единственный недостаток. <...> Шелуха заедает» («Что-нибудь особенное»). Купленную игрушку «дьяболо», в которую, как оказывается, нельзя играть, вешают на стенку в виде украшения («Игрушка»; УГ: 284). Вынужденной эстетизации способствует также порча или разрушение комплектности: потеряв одну галошу, владелец ставит другую на комод как сувенир («Мелкий случай из личной жизни»; ГК: «Неудачи»).

Сходные парадоксы, когда вещь вешается на стену или выставляется для обозрения вместо того, чтобы выполнять свою функцию, мы находим в уже упомянутом «Европейце», в рассказе «Утонувший домик» (см. ниже) и других местах.

Отсутствующая практическая функция может заменяться *экспериментальной* (которую можно назвать также *метафункцией*), когда использование технического приспособления сводится к проверке или демонстрации его работы: «— Алло, говорю, откуда это мне звонят? — Это, говорят, звонят вам по телефону» («Телефон»). Разумная устроенность вещи вызывает у людей детское изумление, каждый хочет убедиться, что она в самом деле что-то «делает». В ходе таких испытаний предмет подвергается варварскому обращению и может прийти в негодность:

Было даже удивительно подумать, как эта машинка, столь нежная и хрупкая на вид, может работать и соответствовать своему

назначению <...> Когда машина была осмотрена <...> было приступлено к практическим опытам. <...> все <...> стали подходить, пробуя ругаться в отверстия на все лады и наречия <...> жаль, что эта машинка оказалась несколько хрупкая и неприспособленная к резким звукам («Диктофон»).

Несколько иной опыт ставится в «Тормозе Вестингауза», где едущие в поезде спорят, может ли пройти безнаказанной самовольная остановка поезда (неисправный тормоз не срабатывает).

Наконец, едва ли не главным, что можно и должно делать с неиспользуемым по назначению предметом, оказывается его *охрана* от воровства и вандализма, этих постоянно действующих природных сил зощенковского мира. Купив на выигранные деньги дрова, счастливцев теряет покой: «Куб у меня дров куплен. Следить надо» («Богатая жизнь»). «Охранная функция» разрастается за счет практических употреблений предмета, иногда совершенно отменяя последние, а в предельном случае приводя — как и метафункция — к разрушению предмета. А поскольку охрана, как и любые другие отправления в хаотическом мире, осуществляется плохо, без необходимых ресурсов и персонала, то для обслуживания данной функции героям приходится изобретать импровизированные, порой довольно громоздкие приспособления. Таким образом, попутно подвергается поправанию и такой принцип нормальной культуры, как соответствие средств целям, наличие готовых устройств для решения предсказуемых проблем.

Хозяин дома, оберегая имущество от гостей, вывинчивает и прячет в карман лампочку в уборной; лампочка раздавлена («Гости»). Зубной врач запирает ожидающих пациентов в пустой столовой, чтобы они не растащили вещи из приемной («Авантюрный рассказ»; УГ: 275). Владелец велосипеда «носит на себе машину в свободное от катанья время», в том числе, когда приходит в гости или взбирается на шестой этаж («Каторга»). Табличка на доме, отмечающая «уровень воды <в наводнение> 23 сентября 1924 г.» перевешивается жильцами на высоту второго этажа, чтобы сделать ее недоступной для вандалов: «В нашем районе <...> хулиганы сильно балуют. Завсегда срывали фактический уровень. Вот мы его повыше и приспособили. Ничего, благодаря бога теперь не трогают. <...> Высоко потому... А касемо воды — тут мельче колена было. Кура могла вброд перейти» («Утонувший домик») ¹⁶.

Некоторые из этих парадоксов, как видно из зощенковских же фельетонов, имели близкие прототипы в реальности. Учреждение купило для своих сотрудников билеты на концерт в пользу политкаторжан; бухгалтерия, стремясь сохранить «оправдательные документы» на уплаченные деньги, подшила билеты к делу; никто из сотрудников не смог прийти на концерт («Скверный анекдот»; УГ: 265). Ленинградские власти вынесли решение

убрать с Литераторских мостков на Волковом кладбище бюсты и памятники во избежание их кражи («Дни нашей жизни»).

Этот мотив гиперболизирован в «Веселых проектах» Зошенко и Радлова в виде идеи собрать все памятники Ленинграда в одну ограду, чтобы их могли охранять всего два сторожа (ВП: 25). В духе тех же проектов предлагается способ защитить библиотечные книги от вредителей: «...читальное зало. И сидят читатели. И близко к книгам их не допускают. Книги сами по себе, а читатели и писатели сами по себе. А дают им бинокли и подзорные трубки, и через это они со стороны глядят в книги. <...> Специальная боковая барышня страницы перелистывает» («Тяга к чтению»; УГ: 303).

Когда у зошенковского героя все же прорезаются те или иные культурные нужды, то, как и следовало ожидать, крайне слабо обстоит дело с их *специализированным, стандартизованным и постоянным удовлетворением*. В типичном случае функции более тонкого и разветвленного плана вообще оставляются без обслуживания, если они в данный момент не находятся в фокусе внимания, если на них не падает свет — иногда в буквальном смысле: отсутствие электрического освещения скрывает хаос и запущенность в комнатах жильцов («Бедность»). Этот принцип потемкинской деревни особенно нагляден в известном рассказе о Петюшке Яшикове («Операция»), который, идя на глазную операцию, сменил рубашку, но не позаботился о носках (вновь вспоминается Робинзон, стеснявшийся ходить голым и при полном отсутствии людей). За пределами собственно предметной сферы сходную модель можно видеть в сюжетах, где приличия перестают соблюдаться при отпадении сдерживающих факторов или инстанций: герой орет на даму, когда понимает, что «все равно <...> теперь с ней не гулять» («Аристократка»); освобожденный от партийной дисциплины позволяет себе пить и хулиганить («Рассказ о человеке, которого вычистили из партии»; ГК: «Неудачи») и т. п. В конечном счете, все подобные мотивы восходят к глобальной зошенковской теме «некультурности» (в широком смысле) как универсального субстрата жизни, удерживаемого от неблагообразных проявлений лишь постоянным приложением внешней силы (см. Щеглов 1986 а: 58, 64).

Даже когда идет речь о самых основных и, казалось бы, ежечасно возникающих нуждах, герой не располагает готовыми средствами для их обеспечения и прибегает к импровизированным приспособлениям, опирающимся на разного рода случайные факторы, иногда в довольно причудливых сочетаниях. Общим знаменателем таких устройств почти всегда служит то или иное обращение к *стихийным силам природы*, передача последним части функций, для которых культурой давно уже выработана соответствующая техника, зошенковскому человеку, однако, неизвестная или оказывающаяся не под силу. Он охотно встраивает расчет на природные элементы в обслуживание своих нехитрых

нужд. «Пора использовать до конца естественные силы природы», — заявляют авторы проекта «Трубострой» (ВП: 6). Роль проводников или помощников стихийной энергии чаще всего ложится на всякого рода дефекты и прорехи деградирующего быта.

Можно, например, обходиться без вентилятора, поскольку в стене много дыр и щелей («Открытое письмо»; УГ: 228). Гвоздь или дырка в полу употребляются в роли солнечных часов, по которым люди встают на работу («Дырка»). Летом отпадает надобность в ватерклозете, да и во многом другом: «Братцы <...>, ну на что вам в летнее время ватер или, скажем, входная дверь? Перебейтесь до осени. Осенью, может, справим» («Свободный художник»). В страхе перед счетчиком жильцы выключают электричество, тем более что «дело к весне. Светло. А там лето. Птички поют. И свет ни к чему. Не узоры писать» («Летняя передышка»). Лужу в номере гостиницы вытирать не обязательно, потому что, как объясняет портье, «кутру она, наверно, и сама высохнет. Климат у нас теплый» («Спи скорей»). Можно обойтись и без домов: «При таких неслыханных климатических условиях <в Ростове> просто нет такой острой необходимости в крытых помещениях» («Много ли человеку нужно»).

Верно, что подобные операции с силами природы часто упоминаются лишь для красного словца, как заведомое преувеличение, например: «Другой, более здоровый парень и с такой бы трубой прожил <т. е. с неисправным дымоходом>. В крайнем случае сунул бы голову в окно — так бы и жил» («Много ли человеку нужно»). Но в поэтике черного юмора, которой придерживаются повествователь и герои Зошенко, риторическая фигура речи и действительность никогда не разделены твердой границей: что в одном рассказе было словесной игрой, то в другом, а иногда и в том же рассказе может предстать как сюжетное событие.

Так, жильцу, вселенному в коммунальную ванную, с мрачным юмором советуют: «Хотите <...> напустите полную ванну воды и ныряйте себе хоть целый день». Потом в этой ванной у него рождается «небольшой ребеночек», и шутка оборачивается реальностью: «Знаете, довольно отлично получается: ребенок то есть ежедневно купается и совершенно не простуживается» («Кризис»).

Напомним, что в одном ряду с природными силами стоят у Зошенко и такие человеческие факторы, как вороватость, склонность хватать бесплатное и другие атавистические «материально-телесные» инстинкты, равно как и общая тяга к энтропии, разрухе и хаосу. Все это работает в зошенковском мире столь же неукоснительно, как энергия солнца, ветра или воды. Если, как мы видели на многих

примерах, культурные приспособления здесь редки, импровизированные и недолговечны, то некультурность, напротив, всегда к услугам и представлена большим разнообразием форм; источники ее пролегают близко к поверхностной пленке цивилизованного быта и прорываются наружу при первой возможности. Задача людей сводится к тому, чтобы умело подстроиться к этим природным ресурсам и канализировать фонтанирующую повсеместно силу некультурности на решение своих практических задач. Делать это можно на постоянной основе, ибо мировых запасов некультурности хватит на много поколений вперед: «Говорят, ничто не вечно под луной. Явно врут. Отдел жалоб будет вечно» («Через сто лет»; УГ: 156).

Поясним сказанное хотя бы на примере воровства. Как подлинная сила природы, оно имеет свои плюсы и минусы. С одной стороны, это фактор, требующий постоянных мер бдительности — вроде того, как в низкой местности необходимы ограждения и дамбы против наводнений. Вспомним, сколько усилий затрачивается в зошенковском мире на «охранную функцию». С другой стороны, это надежный резервуар дешевой энергии, которой, при устранении нежелательных побочных эффектов, можно с успехом заменять конвенциональные технические устройства. Иллюстрацией может служить рассказ «Бочка».

Кооператоры, не зная, как избавиться от гниющей капусты, готовы нанять для этого подводу, но жалеют денег. Догадливый приказчик Васька Веревкин предлагает: «А на кой пес, товарищи, бочонок этот вывозить и тем самым народные соки-денежки тратить и проценты себе слабить? Нехай выкатим этот бочонок во двор. И подождем, что к утру будет». «Выперли мы бочку во двор. На утро являемся — бочка чистая стоит. Сперли за ночь капусту». Столь дешевое решение проблемы отбросов вызывает общую радость: «Славно, <...> товарищи, пушай теперь хоть весь товар тухнет, за всегда так делать будем».

Как всякое нормальное новшество, «метод Веревкина» подвергается корректировке практикой. Технология совершенствуется по мере того, как выявляются некоторые непредвиденные черты источника энергии — воровства:

Вскоре стухла еще у нас одна бочечка. И кадушка с огурцами. Обрадовались мы. Выкатили добро на двор и калиточку приоткрыли малость. Пушай, дескать, повидней с улицы. И валяйте, граждане! Только на этот раз мы проштрафались. Не только у нас капусту уволокли, а и бочку, черти, укатали. И кадушечку слязмили.

Ну, а в следующие разы спорченный продукт мы на рогожку вываливали. Так с рогожей и выносили.

Пролагая тропы назад в природу из цивилизации, герой Зошенко способен подниматься до настоящего изобретательства, реализуя — один или с помощью сотоварищей по борьбе с бытовыми проблемами — важные функции и их совмещения. Чего стоит хотя бы безупречный тандем кооператоров и воров в «Бочке»! Эксплуатация стихийных сил некультурности носит здесь обоюдный и симметричный характер: кооператоры подстраиваются к ворам как к постоянному устройству для уборки нечистот, а воры к кооператорам — как к неиссякающему источнику «ценного» пищевого продукта.

Другой пример — сопряжение (и уравнивание) двух разнородных естественных факторов: разрухи и вращения Земли вокруг оси — мы находим в рассказе, где солнце, достигая дырки в полу, указывает герою время вставания на работу («Дырка»). Система в конечном счете подводит своего конструктора, так как в ней не был принят в расчет диахронический аспект разрухи: пол осел, дырка передвинулась, герой опоздал на работу. Надо надеяться, что подобно кооператорам в «Бочке», он учтет это в следующей модели своих солнечных часов.

Слегка перифразируя слова поэта, можно назвать зошенковского героя «изобретателем, изобретающим назад». Прогрессивное изобретательство Робинзона и регрессивное — зошенковского пролетария — совпадают в начальном пункте: оба героя лишены технических приспособлений и инструментов и должны их чем-то заменить, для чего приходится эти устройства мысленно деавтоматизировать, возвести к исходным «чертам», или функциям. Далее их пути расходятся: если герой робинзоновского типа создает для осознанной «черты» соответственный технический *инструмент*, то его зошенковский собрат, напротив, ищет способа изъять данную функцию из ведомства культуры и техники и найти (или вспомнить в докультурном прошлом) такой *природный фактор*, которому можно было бы перепоручить ее обслуживание — хотя бы на временной, «сезонной» основе, как в примере с клозетом в летний период.

Ни один привычный элемент цивилизации не принимается, таким образом, за сам собой разумеющийся и раз навсегда данный. Будучи придуман «нарочно» (характерное словечко зошенковского человека, означающее подозрительную сложность и искусственность)¹⁷, он легко поддается как «остранению», так и «устранению»: его ничего не стоит пересмотреть, упростить, заменить или вовсе убрать из картины. Нужны ли, например, перила на лестничной клетке? Элементарный расчет показывает, что не нужны: трезвый человек, поднимаясь на свой этаж, способен держаться на ногах самостоятельно, пьяному же устойчивость обеспечена тем, что он «может и на четвереньках назад возвратиться» или, в крайнем случае,

держаться за стены» («Свободный художник»). Намечается что-то вроде новой инженерной специальности — демонтаж технологий, созданных предыдущей эпохой.

Помимо природы, технические задачи могут передаваться другим подручным объектам или факторам. Вообще все поминутно приходит на помощь всему, и любая цель может выполняться любым путем, кроме того, который специально для нее предназначен. Большая часть происходящего в зошенковском мире — это уникальные формы конверсии и совместительства, сегодняшним читателем воспринимаемые как мифологический прообраз многого в позднейшей советской жизни. Легко узнается, например, принцип возложения на клиента части работ по обеспечению сервиса: пассажиры рубят дрова для растопки паровоза, ищут слетевшую с головы машиниста шапку, наконец, сами приводят в движение поезд с помощью велосипедных передач («Шапка»; «Поезд “Максим Максимыч”» в ВП: 8). В составе разного рода комплектов — например, костюмного — функция более детального и «тонкого» плана, особенно если она не находится в фокусе внимания извне, может возлагаться на элементы более общего, внешнего и «грубого» уровня того же комплекта.

Пальто надевается прямо на ночную рубашку («Прелести культуры»); в порядке шутки высказывается идея, что можно обойтись без брюк, если надето пальто («Химики»); не предвидя, что на операционном столе придется снять ботинки, герой не позаботился сменить носки («Операция»).

Как нам уже доводилось отмечать (Щеглов 1986 а: 63, 72), зошенковскому герою-рассказчику свойственно прощать несовершенства самому себе, себе подобным и окружающей неблагоприятной действительности. Если Робинзон и его продолжатели, вроде булгаковского юного врача, постоянно имеют перед мысленным взором образ дискретной, четко специализированной культуры и прилагают героические усилия, чтобы пробиться к ней из навязанного им обстоятельствами хаотического синкретизма, создавая все новые полезные устройства, то зошенковские люди, напротив, стремятся к закреплению на неопределенный срок такого состояния, при котором функции (features) перелаживаются на окружающую природу и на прорехи быта. Все в их психологии и «поэтическом мире» клонится к тому, чтобы рационализировать дикость и разруху, переосмыслить их как норму и достигнуть удовлетворительного модуса вивенди в совершенно неприемлемых, с традиционной точки зрения, условиях. Этому служат и сюжетные мотивы вроде «благодарной некультурности» (см. Щеглов 1986 а: 63–64), и разнообразными композиционными приемами, сдвигающие акцент с проявлений некультурности на что-то иное (Там же: 69–73), и инверсия

традиционных оценок, и неизменно благодушный и успокоительный тон рассказчика при описании самых катастрофических обстоятельств. Этот черный юмор Зошенко в широком плане созвучен духу революционной эпохи, учившей с циническим спокойствием принимать и оправдывать самые радикальные нарушения традиционных норм морали, пристойности и здравого смысла (ср. «Конармию» И. Э. Бабеля)¹⁸.

В вещной сфере данная тенденция проявляется в спокойном и оптимистичном отношении рассказчика к неадекватному использованию вещей, равно как и во всякого рода бодрой предприимчивости и выдумке по части демонтажа культуры («Бочка» и др.). Живя посреди хаоса, зошенковский человек склонен претворять его в своем воображении в некое подобие традиционного комфорта, включающего и специализацию, и комплектность, и другие признаки настоящей цивилизации: «Что ж, <...> и в ванне живут хорошие люди. А в крайнем <...> случае, перегородить можно. Тут, <...> для примера, будуар, а тут столовая...» («Кризис»). Подобного рода фантазии выглядят как пародия на конструктивный пафос культурных героев XIX в. — наследников Робинзона, на их готовность обживать сколь угодно неблагоприятную обстановку и вписывать в нее привычные им схемы домашнего уюта — вспомним, к примеру, как Гленарван, Паганель и их спутники со всевозможными удобствами располагаются во время наводнения на ветвях огромного дерева омбу (Ж. Верн, «Дети капитана Гранта», гл. 23–25)¹⁹. Но в случае Паганеля речь шла не более чем о веселой, бодрой шутке — понятно, что превратить ветви дерева в спальню, кабинет и т. д. невозможно, — тогда как зошенковским людям подобные уравнивания дают реальную иллюзию комфорта и лишают их стимула к дальнейшим улучшениям.

Будуар в ванной, бочка и прочее — пока лишь единичные, изолированные экскурсы зошенковских людей в сферу творческой выдумки. Следующим логическим шагом было бы систематическое изобретательство в собственном смысле, а в перспективе и построение чего-то вроде всеобъемлющей альтернативной культуры, основанной на хаосе и старающейся его закрепить. При этом, чтобы лечь в основу новой, «черно-юмористической» науки и техники, чтобы дать возможность массовых операций и воплотиться в альтернативный порядок, хаос должен принять, конечно, не простые, а самые гиперболические и заостренные формы.

Именно на этом основаны иллюстрированные «альбомы» Зошенко и Радлова «Веселые проекты» и «Счастливые идеи», где одновременно пародируются и цивилизация как некое идеальное состояние мира, и его реальное хаотическое состояние, и психология зошенковского человека, как она описана на предыдущих страницах нашей статьи.

Следует оговориться, что хотя ВП и СИ фактически воспроизводят типичный менталитет зощенковского пролетария, его фигура не занимает в них того места, что в рассказах. Инициатива канонизации хаоса формально исходит не от него, а от авторов. В фокусе сатиры не столько герои — «Петюшки» и «Васьки», сколько условия их существования — жилищный кризис, грязь, бездорожье, некачественные предметы ширпотреба, аварийность зданий и т. п. Непосредственной мишенью служит не человеческий, а материально-бытовой аспект разрухи и некультурности. В этом смысле книжки Зошенко и Радлова по видимости более «гуманны», чем рассказы: рядовой человек в них не виновник, а мученик окружающей нелепицы, которому писатель и художник протягивают руку посильной помощи. В этом сдвиге акцента на обстоятельства следует, однако, видеть скорее иронический прием, чем существенное изменение темы. Приведем полностью (но без графических иллюстраций) два примера:

Карнизомобиль

Наша машина проста и оригинальна. Вы видите перед собой легкий, изящный экипаж на одну персону.

Для движения экипажа нами использованы естественные силы природы — падение карниза или части его.

Быстрота движения в некоторых районах может быть доведена до 100 километров в час и больше.

Годен только для городского движения.

Машинизация хлебопечения

На многих заводах хлебопечение поставлено правильно. Хотя отсутствует фордизация и стандартизация. Гвозди, тараканы и окурки кладутся в хлеб без всякой системы, отчего одному едоку попадает два гвоздя, а другому ничего. Пора изжить эту несправедливость! Пора механизировать хлебопечение.

Ироническая тактика подобных «рационализаторских предложений» ясна: принимая за непреложную данность чудовищно неустроенный советский быт, проекты эти глумливо провозглашают своей целью якобы те же самые принципы экономии, самодостаточности, компактности, портативности, на которых обычно базируются «правильные» технические усовершенствования в условиях нормальной цивилизованной жизни.

В самом деле, *компактность* более чем уместна в условиях острой нехватки жилого пространства; и вот Зошенко с Радловым предлагают «универсальный комод (Де-Валяй), который может обслуживать все случаи нашей небогатой жизни», служа попеременно

как комод, обеденный стол, зеркальный шкаф и кровать (СИ). В основе подобных устройств лежит один из фундаментальных приемов технического изобретательства — *совмещение* различных функций в одном объекте, в данном случае *разновременное* (конверсия). В зощенковском мире оно может диктоваться дефицитом не только пространства, но и предметов: мы уже видели, как вещевой голод заставляет героя применять предметы не по назначению, в несвойственных им ролях. Такие конверсии, естественно, представлены и в «альбомах» — например, переоборудование в жилье самых неподходящих для этого помещений и контейнеров («Ядро-коттэддж»; «Контр-проект»; ВП: 7, 21). Есть здесь и примеры *одновременного* совмещения функций — скажем, когда труба-дымоход, проходящая через весь дом, используется жильцами разных квартир для стирки, сушки, приготовления пищи, купанья, обогрева и др. («Теплофикация»; ВП: 23).

Во многих проектах узнается типичный для зощенковских героев принцип передачи функций внешней среде и стихиям: аварийные балконы подтягиваются веревками к деревьям, электроэнергия генерируется для уличных фонарей — водой из водосточных труб, а для освещения театра — аплодисментами зрителей и т. п. («Рассуждение о балконах»; «Рационализация жизни» — СИ; «Трубострой» — ВП: 6). Использование сил природы, в том числе вездесущей разрухи, иллюстрируется уже цитированным «Карнизомобилем».

Самообеспеченность человека или технического устройства приобретает в зощенковском мире особую актуальность ввиду невозможности получить сервис. Отсюда такие изобретения как «спортивный шкаф (Не рыдай)», в котором можно носить верхнюю одежду во время катанья на коньках, «переносный аппарат-душ имени академика Ушемихина» для жаркого городского лета и даже дорожный аппарат «За рулем» — «автомобиль с собственным подвижным шоссе» для езды по российскому бездорожью (СИ).

Как и следовало ожидать, не вполне традиционный характер носят и сами функции, обслуживаемые «веселыми проектами». В частности, развивается целая индустрия изобретений, направленных на защиту от воровства и на контроль над всеми другими видами разрухи и хаоса. Как уже говорилось, разруха может быть полезным двигателем, если ее умело направлять и ограничивать.

Купающийся прикрепляет одежду к шесту, привязанному к поясу и торчащему из воды («Вешалка “Прима”»; ВП: 5); одежда с помощью блока подтягивается на дерево, когда ее владелец входит в воду (СИ); особые скрепы, надеваемые на обувь, мешают ей разваливаться на ходу («Популярный прибор “Антипотеряй”»; СИ); робот, вделанный в сейф, хватает вора («Безопасный денежный шкаф»; ВП: 27); памятники старины свозятся в одно

огороженное место («Охрана памятников старины»; ВП: 25); в протекающую галашу вмонтирован насос для откачки воды («Мировая галаша»; ВП: 16).

Передразнивание, шутовская имитация солидных идей и институтов социально малопрестижными лицами — излюбленный метод сатиры XX века; вспомним хотя бы «Рога и копыта» Остапа Бендера, эту обезьяну бюрократического советского учреждения. Зошенко не был исключением: его рассказы и иллюстрированные «проекты» 20-х гг. читаются как пародия на классическую цивилизацию, как своего рода робинзонада в кривом зеркале. Наряду с черным юмором, рационализирующим совершенно немислимую жизнь, и с радикальными сдвигами в традиционных взаимоотношениях человека и предметного мира, это еще одна крупная черта, позволяющая рассматривать творчество Зошенко в контексте магистральных течений послереволюционной литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Антиробинзонада Зошенко. Человек и вещь у М. Зошенко и его современников//Die Welt der Slaven. 1999. Bd. XLIV. S. 225—254.

¹ В статье употребляются следующие сокращенные обозначения изданий и произведений Зошенко и Булгакова: БГ — М. Булгаков, Белая гвардия (роман); ВП — М. Зошенко, Н. Радлов, Веселые проекты (= Зошенко 1928 а; перепечатано в СУ); ГК — М. Зошенко, Голубая книга; ЗК — М. Булгаков, Зойкина квартира; ЛЖ — М. Зошенко, Личная жизнь (= Зошенко 1934); ММ — М. Булгаков, Мастер и Маргарита; СИ — М. Зошенко, Н. Радлов, Счастливые идеи (= Зошенко 1931; перепечатано в СУ); СС — М. Булгаков, Собачье сердце; СУ — М. Зошенко, Суэта сует (= Зошенко 1993); УГ — М. Зошенко, Уважаемые граждане (= Зошенко 1991); ЮВ — М. Булгаков, Записки юного врача.

Рассказы Зошенко, упоминания которых в статье не снабжены сокращенной ссылкой на источник, цитируются по трехтомному собранию сочинений писателя под ред. Ю. В. Томашевского: Зошенко 1986.

² Сюжет «Двенадцати стульев», конечно, был известен давно — ср. хотя бы «Шесть Наполеонов» А. Конан Дойла. Он же разработал и мотив внезапной катастрофы, вынуждающей владельца ценностей бежать и находить для них импровизированный тайник, — мотив, который оказался актуален в условиях революционной России. Другим вариантом такой фабулы был не дошедший до нас роман Л. Н. Лунца о бриллиантах, запрятанных бегущей от революции «буржуазией» в платяную шетку (см. Шкловский 1928: 86). В нем не было, однако, символического мотива разрознивания.

³ Одержимость цивилизации XX в. выискиванием и обслуживанием новых функций остроумно пародируется в рассказе А. Т. Аверченко «Рыцарь индустрии» (1909).

⁴ Например, требование гурманов, чтобы шука была выловлена в определенном месте Тибра — «между двумя мостами»; см.: Гораций, Сатиры, кн. II, 2, 34 и особенно кн. II, 4 (текст целиком посвящен высмеиванию сверхтонченной гастрономической культуры); Ювенал, Сатиры, XIV, 7—14 и др.

⁵ О чертах преемственности между Чеховым и радикальным авангардом см. Щеглов 1988: 318—322.

⁶ Пафос «Записок юного врача» — этого раннего шедевра Булгакова — состоит именно в том, как начинающий врач героическими рывками, от операции к операции, поднимается на уровень профессионализма, заданный ему предшественниками (в лице таинственного Леопольда Леопольдовича, в котором угадываются черты будущего Преображенского и Воланда). В частности, его познания из диффузных («...в голове у меня все спуталось окончательно, и я мгновенно убедился, что я не понимаю <...> какой, собственно, поворот я буду делать: комбинированный, некомбинированный, прямой, непрямой!») становятся дифференцированными («...все прежние темные места <в учебнике акушерства> сделались совершенно понятными, словно налились светом») («Крещение поворотом»).

⁷ Из стихотворения Б. Л. Пастернака «Косых картин, летящих ливня...» (1922).

⁸ «Вещественное оформление» — термин В. Э. Мейерхольда (см. Гарин 1974: 125).

⁹ Подробнейшее описание различных сторон дореволюционного быта дает также Дурьлин 1991: 44—114; о «поминальных списках вещей» см. Кассиль 1965: I, 261.

¹⁰ Понятие «бриколажа», позаимствованное из структурной антропологии К. Леви-Стросса, было применено к Хлебникову Хенриком Бараном; см. Баран 1985: 7—25.

¹¹ Как известно, новелла часто строится вокруг одного конкретного объекта, который связывает разные точки сюжета, играет важную роль при новеллистическом повороте, и при этом часто имеет символический характер. В XIX в. Пауль Хейзе даже выдвинул особую «теорию сокола» (Falkentheorie), названную так по 9-му рассказу 5-го дня «Декамерона», где охотничий сокол использован как для создания кризиса, так и для его разрешения. Каждая новелла, по Хейзе, должна иметь своего «сокола» (цит. по: Барш 1983: 43, 73). В самом деле, новеллы, имеющие в центре сюжета предмет (и часто озаглавленные его именем), весьма типичны: «Этрусская ваза» (П. Мериме), «Ожерелье» (Г. де Мопассан), «Пиковая дама» (А. С. Пушкин), «Бочонок амонтильядо» (Э. По), «Фальшивый купон» (Л. Н. Толстой), «Письмо» (С. Моэм) и бесчисленное множество других. Зошенко явно находится в русле этой традиции («Стакан», «Диктофон», «Лимонад», «Царские сапоги», «Галаша» и мн. др.).

¹² Понятие «прописи» того или иного состояния, в которое автор стремится привести аудиторию (смех, экстаз, настороженность и т. п.), развивается в работах С. М. Эйзенштейна (напр., «Пафос»).

¹³ О типологическом сходстве персонажа Зошенко с фигурой «дикаря» см. Щеглов 1986 а: 310.

¹⁴ О тематической роли выражений неопределенности у Зошенко см. Щеглов 1986 а: 73—74.

¹⁵ Разрезание арбуза перочинным ножом — лишь одна из бесчисленных рядовых, неакцентированных деталей в рассказах Зощенко, указывающих на упадок различных аспектов культуры (в данном случае специализации).

¹⁶ В «Утонувшем домике» мотив охраны, отменяющей собственную функцию предмета (в данном случае знаковую), разработан остроумно и в сюжетном плане. Приняв высоко висящую табличку за действительный уровень наводнения, рассказчик представляет себе драматические картины стихийного бедствия. Со своей стороны, жители дома беспокоятся, принимая его за «агента». Когда обоюдное недоразумение рассеивается, патетическая версия, как это часто происходит у Зощенко, оказывается «развенчана» в пользу более приземленной и соответствующей своеобразным законам его мира (ср. хотя бы рассказ «Четыре дня» с примерно сходным развитием сюжета).

¹⁷ Ср.: «Блестит на облаках всем на удивленье какая-нибудь там световая бутылка с шампанским. Пробка у ней нарочно выскакивает» (ГК: «Деньги», 5). О подоплеке словечка «нарочно» в мышлении зощенковского человека см. Щеглов 1986 а: 79–80.

¹⁸ Ср. характерный тон *understatement* в сцене расправы конармейцев со стариком «за шпионаж» в «Берестечке» и в других подобных эпизодах «Конармии». Снятие эмфазы с насилия и убийства — основной прием книги Бабея. Как и Зощенко, автор «Конармии» представил эту позицию не в качестве своей собственной, а от имени рассказчика-персонажа — интеллигента Лютова, романтически взыскующего «подлинной жизни». Экстраполировать на Бабея мировосприятие его героя не более правомерно, чем отождествлять философию зощенковских рассказчиков с авторской.

¹⁹ «Раз кухня и столовая у нас в нижнем этаже, то спать мы отправимся этажом повыше, — заявил Паганель. — Места в доме много, квартирная плата невысокая, стесняться нечего. Вон там, наверху, я вижу люльки, будто уготованные нам самой природой; если мы основательно привяжем себя к ним, мы сможем спать, как на лучших кроватях в мире...» и т. д.

О психологии этих жюльверновских героев см. проникновенные замечания Ролана Барта: «Nautilus et Bateau ivre» (Барт 1996: 122–125). Их близкая «родня» — персонажи Конан Дойла, также обычно устраивающиеся со всем возможным уютом и комфортом во всякого рода «полевых» условиях. См. об этом Щеглов 1973: 343–372 (и в настоящем издании, с. 86–104).

ЗАМЕТКИ О ПРОЗЕ ЛЕОНИДА ДОБЫЧИНА

(«Город Эн»)

Сочинения Леонида Добычина (1896–1936) переизданы московским издательством «Художественная литература» в серии «Забытая книга»¹. Из появившихся в ней до сих пор авторов (среди которых Н. С. Гумилев, К. К. Вагинов, Л. П. Гроссман и др.) Добычин в наибольшей степени заслужил нерадостное право издаваться под такой рубрикой. Он был забыт прочнее, чем многие репрессированные и отовсюду вычеркнутые писатели, хотя умер своей смертью и формально не входил в проскрипционные списки советских библиотек. Его книги редко вспоминались даже теми знатоками и энтузиастами, которые в наиболее глухие годы социалистического реализма твердо держали в памяти подлинный, «гамбургский» счет литературных ценностей 20-х — 30-х годов. Одна из причин этого, видимо, в том, что Добычин не ассоциировался ни с какой из влиятельных школ и группировок того времени (как, например, южане, акмеисты, обэриуты, серапионы, перевальцы), которых последующие анафема и замалчивание не смогли лишить ореола еретической славы и тайной когорты почитателей. Добычин был одиночкой, провинциалом, обладал упрямым, замкнутым характером, держался в стороне от литературного истеблишмента и писал в манере, советскому читателю в общем непривычной, хотя и понятной в более широкой перспективе искусства XX века (в частности, в свете таких фигур, как В. Хлебников или Дж. Джойс). Наиболее культурные критики, как, например, известный исследователь русского авангарда Н. Л. Степанов, в свое время заметили и выделили Добычина как значительное явление, но этих единичных голосов оказалось недостаточно, чтобы обеспечить ему литературное бессмертие — особенно ввиду мощных сил, действовавших в противоположном направлении. Выразительный портрет писателя и рассказ из первых рук о его трагической судьбе содержатся в посмертных мемуарах В. А. Каверина «Эпилог».

Вышедшая в 1935 года повесть Добычина «Город Эн» навлекла на автора безобразную кампанию травли со стороны сервильных деятелей ленинградской писательской организации. Подвергнувшись участи булгаковского Мастера, писатель предпочел добровольный уход из жизни покаянию в мнимых идеологических

ошибках. Каверин высказывает психологически правдоподобную гипотезу, что Добычин

покончил с собой с целью самоутверждения. Он был высокого мнения о себе. «Город Эн» он считал произведением европейского значения <...> Его самоубийство похоже на японское «харакири», когда униженный вспарывает себе живот мечом, если нет другой возможности сохранить свою честь. Он убил себя, чтобы доказать, что презирает виновников своего позора (Каверин 1989: 204–205).

«Он не мог себе представить, как скоро будет забыт его шаг», — добавляет мемуарист. Среди массового разгрома культуры уход Добычина был едва замечен, да и в годы восстановления справедливости и «возвращения имен» место этого писателя, всегда считавшего недостойным высказываться вперед, оказалось лишь где-то в самом хвосте очереди. Нынешний выход его книги — примерно такое же событие, каким была бы публикация неизвестного первоклассного памятника хорошо изученной эпохи, скажем пушкинской или авангардной. За пресловутым собранием ленинградских писателей в марте 1936 года, вытолкнувшим Добычина из литературы и жизни, последовало более чем полувековое затемнение, провал памяти в классической советской традиции, в его случае непросто затянувшийся.

Автор предисловия, Виктор Ерофеев, бесспорно, прав, характеризуя Добычина как «настоящего писателя» (заглавие его предисловия). В целом, однако, нам не кажется, что этот очерк, хотя и блестяще написанный, полностью отдает должное интереснейшему мастеру русского модернизма и адекватно оценивает его оригинальность, в особенности то «европейское» измерение, которое осознавал в себе сам писатель. Но этого, возможно, и не надо ожидать, когда целью является общее ознакомление широкой публики с совершенно новым для нее автором. Настоящее открытие Добычина и введение его в научно-критический обиход, надо полагать, является делом ближайшего будущего.

Предлагаемые заметки, задуманные как рецензия на книгу Добычина, несколько переросли формат рецензии (не став, однако, и исследованием в строгом смысле) и сосредоточились на «Городе Эн» — повествовании от первого лица о «детстве и отрочестве» в до-революционном провинциальном городе (есть мнение, что речь идет о Двинске «с его смешанным в начале века польско-русским населением» — см. Каверин 1989: 202). Вошедшие в ту же книгу рассказы на советские темы из сборников «Встречи с Лиз» (1927) и «Портрет» (1931) — ничуть не менее замечательная и интригующая проза, чем

«Город Эн». Обращает на себя внимание их четкое стилистическое отличие от повести, указывающее на достаточную широту диапазона художественных манер внутри совсем небольшого по объему добычинского наследия. Как подлинный художник, Добычин не повторял самого себя, умело варьируя свои методы и приемы в зависимости от тематики и материала. Рассказы эти явно требуют особого анализа, который мы откладываем до другого случая.

С некоторыми из суждений автора предисловия все же трудно не поспорить, и мы воспользуемся этим как поводом для более внимательного взгляда на «Город Эн». Кое-где определения Ерофеева курьезным образом перекликаются со взглядами гонителей Добычина, хотя понятно, что как пресуппозиции, так и выводы у него совершенно другие

Это относится прежде всего к пресловутой «обывательской» теме. Обывательство — всепокрывающий (по-англ. «одеяльный» — «blanket») термин, который в XX веке применялся к слишком широкому кругу явлений и давно уже вызывает к уточнению и переоценке. (Совершенно различны, например, «обыватели» у Зощенко, с одной стороны, и у М. А. Булгакова, Ю. К. Олеши, В. П. Катаева, И. Ильфа и Е. Петрова — с другой. См. об этом Щеглов 1986 а: 55). Объясняющая сила этого социологического понятия (которое к тому же утяжелено негативной окраской, препятствующей объективному анализу) представляется особенно спорной в применении к такому нетрадиционному художнику, как Добычин. Вот как отзывается Ерофеев о повествователе «Города Эн»:

Он — маленький веселый солдатик обывательской армии, который бойко рапортует об интригах и сплетнях. У него есть свое «мировоззрение», совпадающее с моральной нормой, он негодует против ее нарушений, расшаркивается перед взрослыми и умиляется своим мечтам. Он мечтает о дружбе с сыновьями Манилова (Ерофеев 1989: 12).

Поскольку маловероятно, чтобы Ерофеев приписывал подобное мировоззрение самому Добычину, из его оценки следует, что писатель полностью дистанцирован от своего героя и изобразил последнего в резко сатирическом свете. Это, однако, было весьма далеко от намерений Добычина. Эпитеты «веселый», «бойкий» также едва ли применимы к рассказчику «Города Эн». Не приходится сомневаться, что, будь процитированные слова сказаны в 1936 году (а какие-то подобные слова, вероятно, и говорились), писатель расценил бы их как поклеп на своего героя и распространил бы на них свой «дерзкий и взволнованный протест» на злополучном собрании ленинградских литераторов.

В самом деле: не говоря уже о неправомерности приклеивания устойчивого социологического ярлыка к столь юному, на глазах меняющемуся герою, можно ли однозначно считать благодушным конформистом рассказчика, в каждом абзаце которого многократно проглядывает отталкивание от взрослого истеблишмента, стремление уклониться от его понимания, принятия и поддержки?

С первых же страниц повести «Город Эн» окружающий ребенка мир «маман», ее приятельниц-дам, учителей гимназии и городских обывателей предстает (в значительной своей части) как непреложная, но чуждая и бессмысленная данность, как бессистемное нагромождение объектов малопонятного назначения, в которые лучше не вникать умом и душой, но которые тем не менее приходится затверживать, как катехизис. Весь сюжет «Города Эн» — это столь же упорные, сколь и совершенно инстинктивные усилия юного героя прорыть потаенные ходы теплого и чистого индивидуального существования в этой со всех сторон обступающей косной среде. Это запись того, в каких подпольных (и порой нелепых, даже чудовищных) формах зарождаются в душе ребенка ростки собственных идей, оценок и привязанностей и с какой безотчетной, но неуклонной решимостью укрывает он это хрупкое, во многом еще незрелое и примитивное душевное хозяйство от непонимающих взглядов. Конечно, ни о каком открытом протесте не может быть речи: герой считается с реальностью, научился ужиться с нею, усердно платит ей всю внешнюю дань (откуда, очевидно, и заблуждение Ерофеева).

Есть в повести места, где борьба подростка за свое *privacy* происходит в более или менее открытой, хотя и сугубо пассивной форме:

«Горшкова <учительница французского языка> <...> целилась, чтобы, схватив мои руки, пожать их, но я успевал их отдернуть и сесть на них быстро. Горшкова не очень мне нравилась. <...> Горшкова о мире <с японцами> не знала еще, и я не сказал ей, чтобы она не расчувствовалась и не набросилась мять меня» (63); «Карманова <...> с интересом на меня посмотрела, и я постарался, чтобы у меня в это время был “непроницаемый” вид» (96).

Примеры подобного ухода от нежеланного внимания как взрослых, так и сверстников, примеры притворства и удерживания своего мнения при себе могут быть значительно умножены. Но в гораздо большей степени стремление героя отгородиться от «официального» мира и не вдумываться в его катехизис локализуется на глубинном и бессознательном уровне. И едва ли не главную прелесть книги составляют разнообразные симптомы этой отчужденности в безотчетных, ускользающих из-под самоконтроля сферах поведения, прежде всего в языке и стиле.

В стилистическом плане проза Добычина представляет собой уникальное явление в советской литературе 20–30-х годов, не похожее ни на традиционное реалистическое письмо, ни на популярные в то время орнаментально-сказовые формы, ни на интеллектуальную ироническую прозу тыняновского типа. На первый взгляд перед нами просто тысяча мелочей ежедневной жизни, без какой-либо системы или сквозной нити. Ни лица, ни события, ни обстановка не выходят за пределы ординарного. Изложение кажется конспективным и невыразительным. Между тем читать приходится с большим вниманием, буквально ползти по тексту, не пропуская ни одной мелкой детали — главным образом потому, что все детали представляются равно незначительными, и трудно предугадать, которые из них могут оказаться важными для понимания целого. Ввиду мизерных масштабов всего происходящего («я нашел пятка», «мы поболтали», «мальчик соорудил мне гримасу», «я сказал «здравствуйте»» и т. д.) — читателю приходится настраивать себя на микроскопическое зрение, как при разглядывании филигранного узора.

Мы быстрее подберем ключ к пониманию этого повествования, если заметим, на какой жанр оно ориентировано. «Город Эн» — повествование о детстве и отрочестве, о психологическом созревании, но построенное в форме хроники, на что, между прочим, намекает уже само заглавие (ср. «История одного города»). Особенностью хроники (летописи) является то, что события в ней не обязаны складываться в какие-либо известные конфигурации, иметь развитие, кульминацию, развязку и т. п. Хроника фиксирует аморфное течение жизни, не имеющее определенной логики и цели. Большие и малые происшествия формально равны; хронист не берет на себя сортировку событий по важности и не вводит для их организации никакого порядка, кроме простой временной последовательности. Правда, и в хронике неизбежна хотя бы минимальная упорядоченность, вытекающая из единства, во-первых, объекта описания (город, государство) и, во-вторых, актантов (на протяжении хроники упоминаются одни и те же ключевые фигуры этого города или государства: правители, члены знатных семей и т. п.). Эти два внешних объединяющих фактора налицо и в повести Добычина.

Что касается формата изложения, он в «Городе Эн» близок к погодному, типичному для всякого рода анналов, хотя буквальных рубрик типа «в лето такое-то» мы здесь не найдем. Как все в этом повествовании имеет уменьшенный масштаб, так и исчисление времени ведется не по годам, а по отрезкам меньшей длины — временам года. Функцию летописных помет о «летах» выполняют систематические, на видных местах выставляемые указания о смене сезонов:

«Дождь моросил» (17; первая фраза повести!), «Снег лег на булыжники» (22), «Масленица приближалась» (29), «Зима кончалась» (30), «Уже просохло» (31), «Лето мы провели в деревне» (37), «Сенокос уже прошел» (37), «Этой осенью заразился на вскрытии и умер отец» (40), «Прошло рождество» (42), «В Новый год падал снег» (42), «Уже таял снег» (44), «Первого апреля мы были свободны» (44), «Стояла хорошая погода, и они устроили пикник» (46), «...нам видны были <...> деревья и листья, которые падали с них» (51), «Уже подмерзало» (53), «Зима наступила» (53), «Рождество пролетело» (54), «Быстро наступила весна» (55), «На лето Кармановы переехали...» (56) и т. д., вплоть до последних слов повести: «Лето она в этом году проводила в Одессе» (124).

Повествование движется временными циклами, вновь и вновь обозревая один и тот же круг городских персонажей (Александра Львовна, Кармановы, Кондратьевы) и аспектов городской жизни (учеба, постройка собора, отголоски войны и революции) и фиксируя любые события, сдвиги и изменения по каждой из этих линий, например:

«Рождество пролетело <...> газета “Двина” сообщила однажды, что Япония напала на нас. <...> В окне у Л. Кусман появились “патриотические открытые письма”. Серж стал вырезать <...> фотографии броненосцев и крейсеров <...> Мы с маман были раз у Кармановых... (54).

Этот «формуляр» лиц и измерений выдерживается в неизменном виде до самого конца, но рассказчик, следуя ему, не остается одним и тем же. Симбиоз двух жанров, хроники и повести о детстве, осуществлен, среди прочего, в том, что на фоне стандартной формы изложения оттеняется постепенное, едва заметное повзросление самого «летописца»: в последних кругах мир его кажется менее причудливым и субъективным, бледнеют многие мифы, которыми он жил в начале повести. Все это завершается эффектной концовкой, проясняющей смысл всего предыдущего, о чем речь ниже.

В чертах хроникального жанра, использованных автором «Города Эн», находит своеобразное преломление центральная тема этого произведения, как мы ее понимаем, а именно — бессистемное, фрагментарное, косноязычное отражение действительности формирующимся сознанием подростка, которое чуждается готовых категорий и иерархий, придающих связность миру взрослых, но само еще не располагает сколько-нибудь серьезным аппаратом для упорядочения и объяснения вещей. Избранный Добычиным тип повествования хорошо согласуется с такими чертами рассказчика, как, с одной стороны, фотографичность, поверхностное перепрыгивание с предмета на предмет, неспособность отличать малое

от большого, неразвитость обобщений и оценок, с другой — свобода от шаблонов, непринужденность, самостоятельный взгляд на мир, уход из-под цензуры взрослых. В этом отношении жанровая форма повести стоит в одном ряду с ее оригинальными стилистическими особенностями, к обзору которых мы теперь и перейдем.

Несколько бросающихся в глаза стилистических курьезов повторяются — правда, с интересными вариациями — по многу раз, все настойчивее привлекая к себе наше внимание и заставляя задумываться над их функцией и взаимосвязью. Перед нами, очевидно, сгустки какой-то особо важной для автора художественной информации, и если мы хотим понять характер добычинского рассказчика и смысл всего произведения, то начинать удобнее всего с этих четко опознаваемых «фирменных» черт его повествовательной манеры.

Мы имеем в виду такие «добычинизмы», как:

- (1) краткость, синтаксическая и лексическая бедность фразы и абзаца, полностью обходящихся без метафор и иных признаков литературности;
- (2) пристрастие к фразам, кончающимся на оголенный, не распространенный дополнениями и обстоятельствами глагол («теплый ветер дул»);
- (3) неразвитость диалогов и невыделение прямой речи новой строкой (все без исключения диалогические реплики «загнаны» внутрь абзаца);
- (4) частое прерывание этой прямой речи, равно как и всякого рода цитат и названий, текстом рассказчика, иногда довольно длинным и вставляемым в необычном месте («Опасный, — называлась статья про пятнадцатилетних, которая там была напечатана, — возраст»);
- (5) обилие слов и фраз в кавычках;
- (6) обилие глаголов совершенного вида на *по-* («поболтал», «поговорили» и т. п.).

В нижеследующих заметках о «Городе Эн» мы постараемся, среди других наблюдений над поэтикой повести, прокомментировать и эти «родимые пятна» добычинского стиля (порядок, в котором они перечислены в списке, соблюдаться не будет).

Слова в кавычках, переполняющие текст «Города Эн», — это прежде всего чужие слова, в отношениях с которыми у героя нет полной легкости и наблюдается некоторая церемонность. Это термины из обихода взрослых, со всех сторон обступающие юного рассказчика, но по тем или иным причинам остающиеся вне его собственной понятийной системы.

Отношение к закавычиваемому объекту, вообще говоря, неоднозначно. Оно может быть вполне позитивным, и тогда кавычки будут значить просто недостаточное владение соответствующим культурным

кодом, вследствие чего данное название ощущается как выпадающее из системы и немотивированное. Мы знаем, например, что рассказчик хорошо себя чувствует в мире Гоголя и его персонажей (см. далее), однако нужда в кавычках порой возникает и здесь: «Ее смуглое лицо было похоже на картинку “Чичикова”» (17), или: «Возвратясь, мы, как “Гоголь в Васильевке”, посидели на ступенях крыльца» (62).

Но в других и, возможно, более многочисленных случаях кавычки означают вежливо-дистанцированное отношение к инокультурному объекту, уклонение от знакомства с его смыслом, с его положением в некоей объясняющей системе. Рассказчик доносит до нас чужеродный элемент в нетронутым, неассимилированном виде, без попытки передать его суть собственными словами, наподобие закрытого пакета, в содержимое которого ему неудобно заглядывать. Как бы примитивен и хил ни был на первых порах собственный познавательный аппарат добычинского подростка, он тщательно ограждается от «освоения» чужих готовых категорий, сеток понятий, точек зрения. Ни одна частица культуры взрослых не принимается на веру и не интегрируется ребенком автоматически: каждая из них помечается недвусмысленными признаками цитатности и только с таким ярлыком допускается в его собственный дискурс. Закавычивание деавтоматизирует чужое слово, напоминая о произвольности его связи с означаемым. Эта коннотация кавычек кое-где выступает явным образом, например: «Из комнаты, *называвшейся* “библиотека”, я вытащил “Арабские сказки для взрослых”» (62, курсив наш — Ю. Щ.). Кавычки служат своего рода предупредительными сигналами, расставляемыми юным героем вокруг объектов, которые он считает за благо огибать и обходить стороной, намечая среди этих нагромождений чужого тайные вехи своего собственного, независимого пути.

Закавычиваются в первую очередь те объекты дореволюционной культуры — институты, ритуалы, титулы, предметы быта, — в отношении которых в советской литературе 20-х — 30-х годов была широко распространена позиция насмешливого десакрализующего остранения. Главным ироническим приемом была демонстрация этих осколков прошлого в обнаженном и разрозненном виде, с акцентом на экзотическом звучании самого имени или термина, в бессмысливающем отрыве от системы, в которой место этих предметов было привычным и престижным. Такое «демонтирующее» обращение с культурой старого мира типично для Ильфа и Петрова, Катаева, Олеси и в разной степени для большинства тогдашних авторов (см. об этом Щеглов 1990–1991: I, 31), и Добычин, конечно, находится в той же струе. Однако как техника, так и художественный контекст остранения у него своеобразнее, чем у кого бы то ни было. Оригинально уже то, что этот выделяемый в качестве экзотики

лексикон и реквизит «раньше времени» у Добычина не вытаскивается из полузабытого прошлого, как у авторов указанного типа, а выступает как часть вполне актуального окружения рассказчика (поскольку действие в этом самом «раньше времени» и развертывается). Писатель, таким образом, находит возможность реализовать данный прием в синхронном плане и дать ему органичную психологическую мотивировку.

Можно отметить необычную широту диапазона того, что может закавычиваться. Рядом с культурно-бытовыми элементами, в отношении которых этот полиграфический прием еще как-то можно понять, в кавычки попадают порой вещи довольно неожиданные. Сложность системы закавычивания вызывается, среди прочего, уже упоминавшейся постоянной контаминацией «отмежевывающего» аспекта кавычек с моментом чисто детского косноязычия, отрывочности и непереваренности знаний героя о мире. Придание «цитатного» звучания самому разнообразному и порой малоподходящему материалу порождает богатство смысловых оттенков, делающих добычинскую прозу столь занимательным чтением:

«В “монументальной И. Ступель” маман заказала решетку и памятник» (41); «я улизнул в “приемную”» (39); «мы посидели немного в “фойе”» (81); «это был “палац”» (37); «здесь жил ранее “граф Михась”. Мы слышали, что он “умер во время молитвы”» (86); «алтарь, где висело изображение “троицы”» (91); «она была рыжая, с “греческим” носом» (94); «Луиза училась в “гимназии Брун”» (95); «во время экзаменов к нам прикатил “попечитель учебного округа”» (99); «выскакивая на “большой перемене”, мы видели их» (117); «их начальница, в “ленте”, торжественная» (58); «Щукина исполняла “сонату апассионату”» (83); «начинались молебны “о даровании победы”». В окне у Л. Кусман появились “патриотические открытые письма”» (54); «в день “перенесения мощей Ефросинии Полоцкой” был “крестный ход”» (107); «затрубили “вечернюю зорю”» (106); «она поднесла маман “Библию”» (103) и т. п.

Отметим такие крайние, показательные случаи, как заключение в кавычки имен собственных, а также имени автора книги или изображенного на портрете лица, понятого как название книги или картины:

«У двери стояла “Агата”, сестра Грегуара» (83); «Я представил себе “Графскую пристань”» (78); «с волосами дыбом и широкими усами, он напоминал картинку “Ницше”» (21–22); «— Ты читал книгу “Чехов”? — краснея, наконец, спросила она» (54); «Как демон из книги “М. Лермонтов”, я был — один» (83); «Два раза уже я прочел “Достоевского”» (72); «Я читал там “Мольера”, которого мне посоветовал библиотекарь» (99) и др.

Собственное имя, даже редкое, необычно видеть закавыченным ввиду его особого семиотического статуса. Как было отмечено, кавычки делают акцент на условном характере связи слова с референтом: «затрубили “вечернюю зорю”» (106) означает, в сущности, «затрубили так называемую вечернюю зорю». Имя же собственное как правило немотивировано, так что подчеркивание этого факта избыточно. Что касается имени автора или оригинала портрета, превращаемого в название произведения, то здесь перед нами особо наглядный пример той негибкости, неуклюжести обращения с кодом, которая, как было сказано, может скрывать за собой либо детское невладение системой взрослой культуры, либо отталкивание от последней, либо то и другое вместе.

Следующая, после кавычек, степень «отмежевывания» от объектов взрослого мира — это уже отказ от всякого их именованья, даже чужими словами. В некоторых курьезных случаях рассказчик имеет в своем распоряжении все необходимые имена, но предпочитает пользоваться местоимениями:

«Когда *это* было готово, А.Л. показала нам *это*» (88, курсив наш — Ю. Ш.) — из предыдущего известно, что Александра Львовна строит «часовенку в память “усекновения главы”» (87). Ср., однако, тот же оборот и в применении к более доступной детям материи: «Олов предложил мне пойти на базар. Я еще никогда не бывал *там*, и мы побежали *туда*» (61, курсив наш — Ю. Ш.).

В свете того, что мы сказали о неконформизме добычинского подростка, может показаться нелогичной его склонность отражать действительность не непосредственно, не от своего имени, а через комментарии и оценки третьих лиц. Возможно, именно в этом увиделась Ерофееву солидарность с обывательским мировоззрением и «расшаркивание перед взрослыми». И в самом деле, о многих немало важных событиях — таких, например, как русско-японская война, революция, социальные трения, превратности частной жизни, — мы узнаем лишь из того, что сказали по этому поводу «маман», мадам Карманова, гости, газеты и другие авторитетные носители *vox populi*. Рассказчик весьма охотно «рапортует» (по выражению Ерофеева) об их обычно более чем банальных интерпретациях, не спешит высказать собственное мнение и, во всяком случае, всегда готов — хотя бы внешне — подчинить последнее вердикту взрослых:

«Миру мы очень обрадовались, но Карманова <...> расхолодила нас. — Если бы мы воевали подольше, — говорила она нам, — то мы победили бы» (63); «Серж, — писался еще, — ты не видел борцов? Я не прочь бы взглянуть на них, Серж, но ты знаешь, маман где-то слышала, что это — грубо» (73);

«...господа возле нас толковали об Англии и осуждали ее. — Христианский народ, — говорили они, — а помогает японцам. — Действительно, — пожимая плечами, обернулась ко мне и поудивлялась маман. Я смутился. На книге про Маугли напечатано было, что она переводная с английского, и я думал поэтому, что Англию надо любить» (56); «В день “божьего теля” мы видели, стоя у окна, “процессию”. Позже “Двина” описала ее, и маман говорила, что это “естественно, потому что Бодревич поляк”» (85); «Из газеты “Двина” мы узнали однажды о несчастье, случившемся с Александрой Львовной. Скончался ее муж, доктор Вагель. — Мало, мало, — сказала маман, — довелось ей наслаждаться семейной жизнью» (80).

Иногда для отклика на живой факт юный рассказчик специальным усилием извлекает из памяти те или иные чужие слова: «...нас стали расспрашивать <о беспорядках в городе>. Мы припомнили тут кое-что из своих разговоров с Кармановой. — Простонародье бунтует, — сказали мы. — Мер принимается мало» (62). Порой кажется, что подросток готов полностью передать взрослым прерогативу толкования, определения и называния любых элементов действительности, даже явлений природы: «Птица щелкнула вдруг и присвистнула. — Тише, — сказала маман. Она поднесла к губам палец и с блаженным лицом посмотрела на нас. — Соловей, — прошептала она» (62). Мы видим здесь, как ребенка обучают комплексному стереотипу реагирования на определенное явление, включая слово, жест, громкость голоса, выражение лица. На поверхности он кажется вполне восприимчивым учеником. Суждения взрослых, безусловно, перекрывают ростки его собственного мироотношения, они — главная и твердая инстанция, внутренние же реакции самого ребенка эфемерны, «неофициальны», не имеют определенных очертаний и ступеньваются перед авторитетом взрослых.

Не следует, однако, вслед за Ерофеевым торопиться с выводами. Почти обязательное привлечение чужого слова для отражения фактов действительности — прием столь же неоднозначный, как и массовое закавычивание, и, как и оно, негативный *rag excellence*. Да, критическое мышление у добычинского подростка неразвито, не имеет необходимых категорий для осмысления мира и в изобилии пользуется «протезами», заимствуемыми из рассуждений взрослых. Существенно, однако, что эти клише чужого мышления ни в какой момент не сливаются с собственным голосом героя, он вводит их в качестве четко отграниченных цитат со ссылкой, фактически оставляя за собой право в разной степени отдаляться и отмежевываться как от самих этих слов, так и от соответствующих предметов. Следует напомнить, что

(а) в буквальном цитировании всегда скрыт элемент обесмысливания;

(б) ссылки на чужие афоризмы, ярлыки и дефиниции (из каких состоят речи «маман» и К^о) легко использовать как средство «устранения путем объяснения, определения» (англ. explaining away, defining away) всего того, о чем скучно думать и говорить самому, и

(в) размен факта действительности на банальные реакции и плоские комментарии обывателей есть уже в определенной мере тривиализация самого этого факта.

Эти возможности в различной степени и реализуются каждый раз, когда добычинский рассказчик передает слово взрослым. Охотно предоставляя им судить о «серьезных» вопросах, сам он погружен в бесконечно малые, но единственно дорогие ему предметы и процессы своего внутреннего мира. Обильная цитация чужих отзывов, таким образом, подхватывает функцию кавычек и добавляет к выражаемому ими смыслу новые оттенки.

Представлен у Добычина и такой испытанный способ выхолащивания смысла, как низведение его до набора малопонятных, хотя и звучных слов. Ср., например, отражение им событий 1904–1905 годов: «Мне очень понравились <...> слова “гаолян” и “фанза» (60); «Мы стали употреблять слова “митинг”, “черносотенец”, “апельсин”, “шпик”» (65) и т. д.

Следующая симптоматичная черта стиля добычинского рассказчика — избытие приставочных глаголов совершенного вида на *по-*, явно перевешивающее нормальную их встречаемость в русском языке:

«Попев, как в церкви, отец Федор обошел все комнаты» (29); «Тут мы поговорили о счастливых встречах» (29); «Торжественные, мы поели» (33); «Мы поговорили» (39); «<Горшкова>, быстро набросаясь, схватила меня и потискала» (57); «Мы подивились славянам, которые брали в рот для дыхания тростинку...» (60); «— Они <мужики> как скоты, — сказал Олов, и мы поболтали о них» (61); «Там я посмотрел на леса электрической станции и побродил» (71); «Довольные, мы посмеялись» (71); «Я с ним поболтал» (90); «Я сказал, что не буду носить их <шерстяные чулки>. Маман порыдала» (108).

Приставка *по-* выражает в русском языке «некоторое количество», «квант» действия, т. е. передает ту же идею выделения и ограничения, что и кавычки или иные сигналы цитатности. В формах на *по-* выражается дозировка действия, каковое изымается из потока жизни и предстает как локализованное и неспособное иметь серьезных последствий. Элемент остановки и нераспространения за некую конечную точку снижает драматизм описываемого поведения, подчеркивает в нем то ли своеобразный ритуал (ритуал, как известно, также разыгрывает драматическое событие условно, в точно очерченных временных и бытовых рамках), то ли просто пустяшность, легковесность. Добычинское «Маман порыдала», — в сущности,

иронический отголосок лермонтовского «Пускай она поплачет,/Ей ничего не значит», где совершенный вид с *по-*, в сочетании с будущим временем, означает безбольность запрограммированной, четко отмеренной реакции на печальное известие. Ср., напротив, «И плакали, плакали мы...» («Мы встретились вновь после долгой разлуки...» А. А. Фета), где несовершенный вид вкупе с повтором передает неконтролируемый разлив спонтанно нахлынувшей эмоции.

Когда подобным образом описываются духовно-интеллектуальные проявления («я с ними поболтал», «мы поговорили об этом», «мы посмеялись», «маман порыдала»), то тривиализация, естественно, оказывается более явной, чем в других случаях (вроде «мы поработали», «мы погуляли» и проч.). Ведь данные глаголы предполагают внутренний, содержательный аспект, который в «упакованном» виде становится нерелевантным («поговорили» снимает вопрос о том, что именно было говорено и т. п.).

Как показывают формы 1-го лица («мы поговорили», «мы посмеялись», «я побродил» и т. п.), эта снижающая трактовка действий и эмоций в полной мере распространяется героем и на самого себя. Напомним, что стремление его к «расподоблению» с миром взрослых бессознательно. Сам он, очевидно, себя из массы никак не выделяет и внешне ведет себя «как все».

Среди других признаков настроенности добычинского героя на совершенно иную, нежели у взрослых «длину волны», отметим несуразную интерпретацию и сдвиг акцентов при передаче фактов (прием вообще типичный для рассказов о детях, а также для Зощенко, которого Добычин ценил²). Например, реакцией рассказчика на разгром немецкой школы оказываются грустные мысли о том, что ему «на ум никогда ничего не взбредет» (65). К этому же ряду относится неадекватное понимание книг: Достоевский «нравится тем, что в нем много смешного» (72)³, Чичиков вызывает любовь (73). Вполне в духе детского и «неофициального» сознания, в предметах замечаются случайные и маргинальные признаки вместо главных: «Он мне показал эту книгу <Мопассана>. Она называлась “Юн ви”. Переплет ее был обернут газетой, в которой напечатано было, что вот наконец-то и в Турции нет уже абсолютизма, и можно сказать, что теперь все державы Европы — конституционные» (97; курсив наш — Ю. Щ.).

В этом же ряду должна быть отмечена поистине варварская нечувствительность в упоминаниях о смерти как близких, так и просто знакомых людей.

Ср. особенно начало гл. 9: «Этой осенью заразился на вскрытии и умер отец. До его выноса в церковь наша парадная дверь была отперта, и всем можно было входить к нам...» (40; далее следует описание похорон,

с большим любопытством к деталям, но без всяких сочувственно-уважительных интонаций и эвфемизмов, какими культурная традиция окружает тему смерти).

Ср. также: «Уже подмерзало. Маман, отправляясь на улицу, уже девала шерстяные штаны. Чигильдеева запечатала свой мезонин и отбыла в Ярославль крестить у племянницы. Она умерла там. Она мне оставила триста рублей, и маман не велела мне распространяться об этом» (53); «...надвигались экзамены. Снова мы трусили, что “попечитель учебного округа” может явиться к нам. Мы были рады, когда вдруг узнали, что кто-то убил его камнем» (121).

Прямая речь персонажей Добычина отмечена крайней плоскостью и автоматизмом: произносимое слово в его мире редуцировано, понижено в своем творческом и интеллектуальном значении, низведено до уровня бытовой вещи и рутины. В повести много прямой речи, выполняющей функцию очевидного комментария к наличной ситуации, обязательного речевого компонента тех или иных житейских стереотипов и т. п. Сам герой часто прибегает к этим механическим формулам и шаблонам речи взрослых, чтобы скрыть от них свои настоящие, «неофициальные» чувства.

«Простившись с мадамзель Горшковой, мы поговорили про нее. — Воспитанная, — похвалили ее мы и замолчали, выйдя на большую улицу» (19); «— Серж хороший? — спросила [маман], когда мы возвращались. — Да, он воспитанный мальчик, — ответил я ей» (26; выдавая эту этикетную фразу, герой в душе думает совсем иное: «— Серж, Серж, ах, Серж, — повторял я», Там же); «Приходили сторожа из присутствия, трубачисты и банщики и поздравляли нас. — Хорошо, хорошо, — говорили мы им и давали целковые» (23); «Мы вошли в церковь и столпились у свечного ящика. — На проскомидию, — отсчитывая мелочь, бормотали дамы» (18). «Впереди был виден лес, воинственная музыка неслась оттуда. — Это лагеря, — сказала нам маман» (34; а именно в лагеря и ехали); «...мы рассказали <гостям> о резиновых шинах. — Успехи науки, — подивились они» (25). Далее герой с отцом на прогулке слышат незнакомый звук, видят дрожки с бесшумными колесами. «Мы посмотрели друг на друга и послушали еще. — Резиновые шины, — наконец заговорили мы» (40). Здесь сугубо плоская и механическая словесная реакция комично оттенена ретардацией (вслушивание), явно настраивающей на ожидание какого-то более живого отклика.

Другая функция речей в добычинском тексте — чисто информационная: «Из пассажирских вагонов смотрели на нас офицеры. — “Карательная”, — пояснила нам Ольга Кускова» (68); «— Электрический театр, — сказали они нам, — открывается на этих днях. — И они предложили нам посмотреть его вместе» (80). Прямая

форма речи здесь явно необязательна и заменима косвенной, что мы и видим во втором примере. Диалога как живого, творческого общения нет, как нет и индивидуализации речи — все говорит одинаково шаблонно и нейтрально. Реплика овеществляется, тускнеет и уравнивается с любым другим элементом «тоскливо знакомого», наизусть разученного мироустройства.

Вероятно, именно с этим связана характерная для «Города Эн» форма введения прямой речи. Последняя никогда не выделяется новой строкой, как в нормальном литературном диалоге (в том числе и в рассказах самого Добычина), а всегда идет «в подбор» с речью повествователя, хотя тире сохраняется. (Заметим, что такая передача речей обычна также для хроник и летописей.) Вот, например, типичный добычинский абзац:

Дни проходили друг за другом, однообразные. Розалия от нас ушла. — Муштруете уж очень, — заявила она нам. Мы рассердились на нее за это и при расчете удержали с нее за подаренные ей на пасху башмаки. После нее к нам нанялась Евгения, православная. Она была подлиза» (46–47)⁴.

Необычный, но чрезвычайно частый в «Городе Эн» прием разрыва прямой речи авторской ремаркой, часто в нарочито неподходящем месте, может, по-видимому, рассматриваться как острабяющее «укрупнение», «замедление» тривиальной фразы:

«— Черты, — подписал он под нею название, — лица» (50); «— Все меньше, — сказала она мне, — у нас остается друзей» (84–85); «Опасный, — подумал я, — возраст» (89); «Если бы, — томно вздохнув, заглянула она мне в глаза, — дети Шустера были как вы» (89); «— Это, — спросил я его, — неприличная книга? — и он подмигнул мне» (97).

Демонстрируя крупным планом реплику во всей ее ординарности, данная синтаксическая уловка выполняет примерно ту же функцию, что и оголение глагола в конечном положении (см. далее).

На следующей ступени редукции прямая речь превращается в косвенную с союзом *что*. Союз *что* или *как* (особенно повторенный несколько раз, как, например, в классическом пушкинском: «Он верил, что душа родная...») способен обесмысливать высказывание или, во всяком случае, подчеркивать отмежевание говорящего от его содержания. Это тоже очень частый способ передачи разговоров у Добычина:

«Они говорили, что следует поскорее сбыть с рук Самоквасово и что вообще хорошо бы распродать все и выехать» (58); «Маман разъясняла мне, как грешно утаить что-нибудь во время исповеди» (55); «Дамы поговорили

о том, что теперь на войне уже не употребляется корпия и именитые женщины не собираются вместе и не щиплют ее» (54); «Седобородые, они <гости> беседовали про изобретенную в Соединенных Штатах говорящую машину и про то, что электрическое освещение должно вредить глазам» (38).

Слыша вокруг себя лишь затертые и плоские слова, герой-рассказчик Добычина и сам не отличается яркостью фантазии в передаче окружающей реальности. Надо, впрочем, отдать должное добычинскому подростку: он не слеп и не глух, многое замечает вокруг себя и охотно пускается в описания, где представлены и природа, и город, и люди, и вещи. Нельзя отрицать, что в повести присутствует и детская пристальность зрения, и любопытство, и даже удивление при виде мира — иначе зачем было бы ему фиксировать всю эту маловыразительную жизнь с такой подробностью? Чего совершенно нет у юного рассказчика Добычина, это той праздничной и артистической оригинальности увиденного, которая часто и без достаточных оснований считается неизменным свойством детского восприятия, впоследствии утрачиваемым. Стоит сравнить неприязнительные картинки из жизни города Эн хотя бы с полным чудесным миром Пети в повести Катаева «Белеет парус одинокий», которая совпадает с книжкой Добычина по времени выхода в свет и по изображаемой эпохе и представляет собой полный ее антипод в целом ряде других отношений. (Сопоставление этой пары советских повестей о детстве было бы интересной темой для отдельной статьи.)

Мир, увиденный добычинским подростком, состоит из элементарных, всем известных предметов; ведут они себя вполне обычным и очевидным образом и описываются сухо, «как-то голо» (как выразился Л. Н. Толстой о пушкинской прозе), простым названием, без метафор или каких-либо иных живописных аксессуаров. Крайняя, почти базовая (basic) простота языка и образности делает прозу Добычина легко переводимой — качество, которое, скажем мимоходом, должно благоприятствовать его будущей известности на Западе. Типичный пример: «Пахло снегом. Вороны кричали. Лошаденки извозчиков бежали не торопясь. С крыш покапывало...» (24) и т. д. Неустанное фиксирование подобных очевидностей на протяжении всей книги наводит на мысль, что именно эта абсолютная, не боящаяся бедности и тусклости, фотографичная неприкрашенность и выступает у Добычина в роли того свежего, первозданного взгляда на мир, каковой, по общепринятому взгляду, отличает ребенка от взрослого. Предметы как таковые, в своих наиболее будничных, сто раз отмеченных проявлениях, настолько приковывают внимание юного героя, что для занимательных подробностей и острающих ракурсов в манере Олеси просто не остается места. Именно способность видеть эти серенькие, какие-то безрадостные

и начерно набросанные вещи как новые, слышать в них тайную «музыку» спасает добычинского ребенка от скуки и банальности взрослого мира, вносит поэтическую струю в его полуподпольное существование. Как небо от земли, далека от Добычина метафорическая стихия писателей «одесской школы», у которых те же повседневные вещи, рассматриваемые с помощью особых оптических ухищрений, пленяют красотой и экзотичностью (известно, что автор «Города Эн» не любил орнаментализма и прозу Бабеля находил «парфюмерной» — см. Ерофеев 1989: 5). Нарочитая прозаичность и неяркость добычинского письма близко родственна, на наш взгляд, живописи таких его современников, как Д. Даран, С. Расторгуев, Т. Маврина и другие художники «группы 13», запечатлевавших заведомо заштатные и «неинтересные» углы действительности в небрежных, как бы неотделанных и полудетских, но поэтичных и многозначительных этюдах.

Этой эмоциональной нагруженности будничного и очевидного способствует у Добычина своеобразный синтаксический прием, наблюдаемый в типичных для него фразах:

«<Отец Федор> отслужил молебен. Александра Львовна Лей и инженерша с Сержем *присутствовали*» (29); «Оркестр, погрузившийся на парход вместе с нами, *играл*» (56); «Плот, скрипя веслом, *плыл*. За рекой распаханные невысокие холмы *тянулись*» (35–36); или: «На шите над входом всадник *мчался*» (47).

Конструкция эта примечательна тем, что глагол оголен от постпозитивных обстоятельств и уточнений и в таком нарочито тривиализованном виде вынесен в конец предложения, в позицию логического сказуемого, обычно занимаемую наиболее новыми и содержательными элементами высказывания. Нормальным порядком слов в русском языке было бы: «Плот плыл, скрипя веслом», «За рекой тянулись невысокие холмы»; «Играл погрузившийся вместе с нами оркестр»; «На шите над входом мчался всадник» и т. п. Добычинская фраза с инверсией странновата и выглядит бедно, причем бедность эта не столько настоящая, сколько демонстративная, искусственно созданная и разыгранная. В самом деле, во всех процитированных предложениях необходимые для их смысловой полноты слова, как правило, налицо, хотя и задвинуты в малозаметную позицию и приглушены по сравнению с семантически полупустым глаголом, выдвинутым на роль главного компонента сообщения. В подобных случаях — а они весьма многочисленны — добычинский принцип приоритета элементарного и очевидного предстает в наглядном виде.

Собственная эмоциональная жизнь юного рассказчика в начальной стадии повествования еще очень примитивна, но, как уже

говорилось, в ней имеется некий внутренний тайник, почти герметически изолированный от вмешательства взрослых. В этом укрытии формируется индивидуальное душевное и интеллектуальное хозяйство подростка; процесс этот протекает кропотливо, на ощупь, со всеми странностями, порождаемыми темнотой, изоляцией, скудостью и случайностью подручных «стройматериалов». Обходя готовые приспособления мира взрослых, герой опирается на данные своего личного опыта, а они еще весьма мизерны и накапливаются медленно. Неудивительно, что во внешних отношениях с окружающими он соблюдает безупречный конформизм, да и внутренне ощущает себя частью коллектива («мы посмеялись», «мы поболтали» и т. п.).

В эмоциональном плане для юного героя характерны безотчетные переживания простейшего, нерасчлененного типа:

«Приятно стало» (34), «Я рад был» (25), «Приятно и печально было» (38), «Я был тронут» (26), «Я был польщен» (18), «Я негодовал на них» (18), «Мне завидовали» (33), «Я, радостный, слушал его» (91).

Наплывы непонятных чувств находят выражение в кратких однообразных вскрикиваниях, как если бы герой впервые учился говорить (а в плане его эмоционального развития именно это и имеет место).

«— Миленький, — с любовью думал я» (19; о наклеенном на стену ангеле); «С извозчика я увидел Большую Медведицу. — Миленькая, — прошептал я ей» (97–98); «Кто-то шелкнул меня по затылку <...> — Голубчик, — подумал я» (24).

Типичны места, где герой мысленно вызывает к имени предмета чувства, гипнотизирует себя этим именем, как бы высекает эмоцию из его повторения: «Серж, Серж, ах Серж, — повторял я» (26); «Натали, Натали, — думал я» (58); «Карл, — хотел я сказать» (82).

Характера своего отношения к Сержу, Натали или Васе (гимназисту, шелкнувшему мальчика по затылку и надолго ставшему героем его фантазий) рассказчик нигде не поясняет, и мы об этом ничего определенного сказать не можем; причиной этому на сей раз не его обычная скрытность, или умолчание «с подтекстом», или что-либо в этом роде, а зачаточный, эфемерный и неяркий характер самих этих переживаний. Конечно, они дороги герою, от них, выражаясь его словами, «приятно становится». Но они остаются невысказанными, да и в интимных мыслях героя не идут дальше соображений о том, какое имя больше подходит знакомой девочке: Туся? Натуся? Натали? (71) — или праздных игр фантазии, подставляющей ту же героиню в разного рода житейские ситуации: «Я представил себе

<при виде похорон на улице>, что, быть может, когда-нибудь так повезут Натали» (90) и т. п.

Мышление добычинского рассказчика развивается ассоциативно, связывая вновь встречаемые факты с немногочисленными, ранее полученными впечатлениями. Следует отдать должное цепкости, с какой юный герой удерживает подмеченные моменты жизни и применяет их к новым фактам ради ориентации в хаосе мира. В то же время понятно, что подобные произвольные и субъективные сцепления идей могут давать довольно причудливые результаты. Предметы сплошь и рядом вступают в ассоциации по тривиальным, несущественным признакам. Многие сопоставления работают явно вхолостую, ведут в тупик, никак не способствуя сколько-нибудь информативному освещению явлений. Перед нами какое-то «броуново движение» понятий, их беспорядочное блуждание и столкновение друг с другом; в лучшем случае это своего рода пробные шары, наугад запускаемые героем в разные стороны в поиске связности мира. Эту связность он готов строить только из сырых материалов собственного опыта, в каком бы скудном количестве те ни поступали, а не из готовой, категоризированной действительности, в которой столь комфортно жилось взрослым.

Редкая деталь описываемого добычинским героем мира не встречается хотя бы дважды: в первый раз — как непосредственное наблюдение, во второй, третий и т. д. — как материал для сравнений, противопоставлений, реминисценций, обобщений, гипотез и иных мысленных конструкций. Может показаться, что мы имеем дело с поэтикой лейтмотивов. Однако, в отличие от лейтмотивов в традиционном смысле слова, повторяющиеся элементы у Добычина сплошь и рядом совершенно случайны, не несут тематической функции, утверждаются в памяти паразитически, без достаточных содержательных оснований. Эти повторяющиеся тривиальности важны не сами по себе, а как демонстрация мышления, которое при виде нового произвольно выуживает из памяти известное и виденное, пусть нерелевантное, но имеющее хоть какую-нибудь точку соприкосновения с этим новым. Несколько примеров:

Герой покупает в книжной лавке «Священную историю» (19). Потом к отцу приходят гости: «Бородатые, как в “Священной истории”, они сели за карты» (25). Семья получает пасхальные открытки, а затем наступает утро — «солнечное, с маленькими облачками, как на той открытке с зайчиком, которую <...> прислала мадамзель Горшкова» (33). В Севастополе дети катаются на татарской лошади Караате (75); позже, на улице города Эн, герой видит знакомого на дрожках: «Он правил. Я вспомнил, как правил иногда Караатом» (82). Рассказчик замечает в знакомом доме книгу Ницше с пометками хозяина на полях: «Как для кого!», «Ого!» и т. п. (35).

Много спустя на детском балу «мне подали с “почты амура” письмо. В нем написано было: “Ого!” — и я вспомнил заметки Кондратьева на “Заратустре”» (95).

Если какой-то объект или человек особенно заинтересовал рассказчика, он входит в светлое поле его сознания и начинает активно замешиваться в восприятие всего нового. Именно по этому признаку, а не из каких-либо эксплицитных признаний героя, узнаем мы об интересе его к данному объекту или лицу.

Маман сообщила, что завтра придет в гости знакомая дама с мальчиком по имени Серж, и «послала нас с нянькой гулять. Пахло снегом. Вороны кричали <...> — Вдруг это Серж, — говорили мы с нянькой о тех мальчиках, которые нравились нам» (24).

Такова вся линия Васи Стрижкина. Гимназист Вася, как-то поддразнивший героя («Кто-то шелкнул меня по затылку. В пальто с золочеными пуговицами, это был ученик» (24)), затем несколько раз встречается ему на улице (идет, посвистывая (31), сидит на скамейке, поглаживая вербовую веточку (32), и т. д.). Герой узнает от других отдельные детали Васиной жизни (закурил сигарку в классе и был высечен (30)). Все эти случайные черточки фокусируются в единый образ Васи, который отныне способствует ассимиляции новых понятий, придавая им эмоционально окрашенную конкретность. «Маман <...> читала мне Евангелие. “Любимый ученик” в особенности интересовал меня. Я представлял его себе в пальтишке с золотыми пуговицами, посвистывающим и с вербочкой в руке» (33); «Расстроганный, я засмотрелся на раны Иисуса Христа и подумал, что и Вася страдал» (40).

Фантазируя о малознакомом Васе, игнорируя реального Васю (который служит в полиции, 51), рассказчик постепенно начинает видеть в нем какого-то ангела-хранителя, приносящего счастье: «Я помолился ему. — Васенька, — сказал я и перекрестился незаметно, — помоги мне» (46). В столь же фантастическую фигуру, но враждебного плана, вырастает учитель чистописания, которого герой мечтает уничтожить (58, 59, 68, 69 и др.).

Одним из заметнейших отличий героя «Города Эн» от «обывательской армии», в которую зачисляет его Ерофеев, является жадность к чтению: он потрясен Достоевским (68, 72), увлекается Мольером (99, 104), сравнивает себя с лермонтовским Демоном (83). При этом одно литературное произведение играет в его жизни роль своего рода «основной книги», текста на все случаи жизни — это «Мертвые души». Реминисценции из гоголевской поэмы проходят сквозной нитью через повесть «Город Эн», начиная с ее заглавия. И типичная для нашего героя манера использовать объекты «не по назначению», по тривиальным, неспецифическим признакам, проявляется

в обращении с «Мертвыми душами» как нельзя более наглядно. Видимо, на каком-то этапе они были единственной прочитанной герою книгой и превратились для него в универсальную точку отсчета, в некую парадигму жизни. Для юного читателя Чичиков и Манилов вовсе не какие-то одиозные гоголевские типы, а представители человечества вообще, своего рода *Everyman*'ы, и притом с достаточно позитивным и даже романтическим знаком. С ними связываются, например, такие приятные ассоциации, как дружба, путешествия, сельская природа, гостеприимство. Созданные, как и Вася Стрижкин, фантазией добычинского героя, они становятся объектом его мечтаний и прибежищем от реальности:

«Я думал о том, что нам делать с этим <воображаемым> выигрышем. Мы могли бы купить себе бричку и покатить в город Эн <...> Я подружился бы там с Фемистоклосом и Алкидом Маниловыми» (23); «Я пожал Сержу руку: — Мы с тобой — как Манилов и Чичиков. — Он не читал про них» (26); «Распростившись с гостями, я слушал с крыльца, как шурашали по песку их шаги. Я стоял как Манилов» (60); «Экипаж встретил нас у железной дороги. <...> Мужики боронили. <...> Я представил себе путешествия Чичикова» (62); «Заинтересованный, я стал смотреть на все лица и, как Чичиков, силится угадать, кто писал» (74).

Даже инженерша Карманова чем-то напоминает добычинскому подростку героя «Мертвых душ»: «Нас обогнала внушительная дама <...> Ее смуглое лицо было похоже на картинку “Чичикова”» (17; показательное присутствие этого эмблематичного примера на первой же странице повести). Надо полагать, что сходство дамы с Чичиковым могло быть лишь достаточно отдаленным, но дело в том, что в багаже добычинского рассказчика не так уж много разных координат для отсчета и фигур для сравнения, и среди них Чичикову выпало одно из самых видных мест.

Гоголевский лейтмотив играет роль своего рода экрана, хорошо видимого из любой точки повести, на который в виде ярких пояснительных символов проецируются ее главные темы и коллизии. Противостоящий герою взрослый мир на этом экране представлен тоже — в училище празднуют столетие Гоголя. Реакция рассказчика построена по обычной для него схеме: с должной вежливостью отозвавшись о юбилейных манипуляциях, он спешит уйти в свой внутренний мирок и там лелеет *своего* Гоголя.

«Прошло, оказалось, сто лет от рождения Гоголя. В школе устроен был акт. <...> директор, цитируя “Тройку”, сказал кое-что. Семиклассники проносили отрывки. <...> Я был тронут. Я думал о городе Эн, о Манилове с Чичиковым, вспоминал свое детство» (99).

Вполне естественно, что героя не удовлетворяет казенная обличительная трактовка гоголевских персонажей: «Слышал ли ты, Серж, будто Чичиков и все жители города Эн и Манилов — мерзавцы? Нас этому учат в училище. Я посмеялся над этим» (72–73). Ерофееву здесь видится конгениальность добычинского героя названным персонажам, свидетельствующая о его обывательских наклонностях. Между тем весь фокус рассмотрения прозы Добычина должен, очевидно, быть иным. Перед нами не критика определенной социальной среды (т. е. она здесь есть, но в этом отношении «Город Эн» никак не выделяется из общего потока литературы тех лет), а в первую очередь запись «неофициальных», черновых и ассоциативных процессов мысли и внутренней речи. В данном случае эти процессы мотивированы незрелостью формирующегося сознания. Но и безотносительно к этой особой ситуации они являются одним из главных предметов интереса писателей XX века. Как известно, настоящей энциклопедией этих неподцензурных форм мышления является Дж. Джойс, и поэтому с ходу отводить автора «Улисса» в качестве важной координаты при обсуждении прозы добычинского типа, как это делает Ерофеев, вряд ли целесообразно⁵.

Стати говоря, вовсе не случайно, что в «Мертвых душах» добычинский рассказчик больше всего любит и цитирует именно маниловский эпизод. Психология Манилова — и его склонность тяготиться действительностью и уходить в мир мечты, и его праздная, прихотливая ассоциативная мысль (наиболее, так сказать, «джойсовская» во всей поэме) — близка подростку Добычина. Гоголевский лейтмотив «Города Эн» обладает, таким образом, повышенной эмблематичностью, отражая тему повести (структуру души и механизмы мысли юного героя) сразу на двух уровнях. С одной стороны, принцип обращения героя с жизненным материалом наглядно демонстрируется трансформациями, которые претерпевает в его версии общеизвестный литературный сюжет (та же, в сущности, процедура, что и в популярном жанре пародий, показывающих, как тот или другой автор стал бы обрабатывать такой-то заданный ему классический мотив). С другой стороны, указанный принцип находит отражение и в исходном характере самого сюжета, выбранного для подобной демонстрации (эпизод с Маниловым, а не Собакевичем или Ноздревым).

Пример с Гоголем позволяет видеть, что внешняя ориентация на примитив и нехудожественное повествование хорошо уживается у Добычина со вкусом к символу, лейтмотиву, изящному совмещению функций и другим атрибутам развитой литературной техники. Вся эта художественная арматура, однако, успешно камуфлируется на всем протяжении повести и обнажается лишь под самый занавес

в броской символической концовке. Повзрослевший рассказчик, случайно посмотрев через пенсне товарища, обнаруживает свою близорукость и понимает, что «до этого все, что я видел, я видел неправильно». Обзаведясь собственным пенсне, он начинает воспринимать мир по-новому: «За рекой, удивляясь, я видел людей, стадо, мельницу <...> Я увидел узор из гвоздей на калитке <...> я увидел, что звезд очень много и что у них есть лучи» (123–124). Прозрение, падение пелены с глаз — символ и вообще емкий по значению, и в данной повести едва ли сводимый к одной исчерпывающей интерпретации. Но мы едва ли ошибемся, усмотрев в заключительных строках «Города Эн» знак отхода от той замкнутости и варки в собственном соку, которая помогала герою уберечься от господствующей пошлости, но при этом существенно искажала все перспективы и пропорции в его мире. В последних строках книги, как это обычно бывает в повестях о детстве, рассказчик показан стоящим на пороге новой жизни. В его случае это не в последнюю очередь означает новое зрение, расширенный кругозор, готовность всматриваться в мир и компетентно разбираться в нем.

Нам, читателям и исследователям Добычина, по-видимому, тоже предстоит еще не раз и не два посмотреть свежим взглядом на его произведение, корректируя фокус и обращая внимание на другие аспекты, о которых в этих заметках почти ничего не говорилось, — в частности, на крепкую, точно продуманную тематическую и композиционную структуру повести, скрытую за тысячей мелочей ее фабулы и за хаотично-фотографическим потоком впечатлений. Но это, конечно, уже предмет для других статей и исследований.

«Город Эн» — последнее произведение Леонида Добычина, и в нем его искусство приобретает зрелые формы. Вместе с большинством художников авангарда и модернизма Добычин в 30-е годы двигался в сторону компромисса с классической традицией, смягчая вызывающую левизну и остроту стиля, свойственную его рассказам 20-х годов. Тот же процесс шел в плане содержания: зарисовки абсурда и хаоса советской жизни, представленные в рассказах, сменились более безопасной дореволюционной тематикой, в отношении которой ироническая и оглуляющая трактовка была прочно установившейся традицией. Пронизывающее повесть модернистское отношение к миру и ко внутренней жизни человека подверглось несомненной адаптации в целях удобоваримости для широкого (а не только просвещенного) читателя. Состоит она, во-первых, в том, что техника «неофициального» ассоциативного мышления — главный объект художественного исследования в «Городе Эн» — продемонстрирована на уменьшенной модели, чуть ли не в игрушечном масштабе. Детство, небольшой город, коротенький

перечень впечатлений, обозримый круг лиц и событий, к которым рассказ снова и снова возвращается — все это обязывает добавлять по меньшей мере частицу «мини-» к любым мысленным сопоставлениям добычинской прозы с «Улиссом» или чем-либо подобным. Основные операции, действующие внутри данной модели, также очень ясны и легко перечислимы, и не случайно каждая из них повторяется десятки раз (см. их обзор выше). Многократно возвращаясь к одним и тем же формулам и ходам мысли своего героя, автор как бы сигнализирует о том, что «в его сумасшествии есть метод», что перед нами не абсурд и заумь, а очень четко работающий тип сознания, за закономерностями которого в состоянии уследить каждый читатель (нелишняя забота в дни, когда художникам предъявлялось обвинение в «сумбуре»).

Во-вторых, указанная адаптация проявилась в заботе автора о том, чтобы и для этих завихрений человеческой психологии, тщательно отобранных и «управляемых» конструктором модели, подыскать традиционно-реалистическую мотивировку, приемлемую для большинства читателей. Удобной мотивировкой оказалась, конечно, та же сфера детства, детского сознания, где всегда с умилением дозволялись отклонения от «нормальной» логики и от культурных канонических форм поведения и мысли; где всегда, в известных пределах, в юмористической трактовке и в понимании их временного возрастного характера, признавались права подсознания, инстинкта и (да!) варварства... Читатель, который с негодованием отпрянул бы от Джойса или его советского варианта, получал возможность снисходительно улыбаться глупостям и чудачествам подростка (к тому же воспитывавшегося при прежнем строе) без каких-либо применений к себе или к человечеству в целом. (Обращение к детству, видимо, можно считать довольно типичной тактикой писателя с неприемлемой темой: ср. хотя бы сказки Е. Л. Шварца.)

В данном случае камуфляж не помог: советский художник, имевший несчастье не угодить идеологическим инстанциям, не мог выйти из спора с ними иначе как виноватым, и Добычин, хотя в общем и избежал обвинений в буржуазном упадочном психологизме, был решительно заклеен по другой статье («обывательство»). Но синтез различных жанров и установок, осуществленный в повести, — каковы бы ни были мотивы автора — оказался художественно убедительным и органичным, сделал «Город Эн» одним из тех избранных произведений словесного искусства, которым обеспечен успех у любых читательских аудиторий, независимо от возраста, литературной подготовки и эстетических убеждений.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Литературное обозрение. 1993. № 7–8. С. 25–36.

¹ См.: Добычин 1989. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы в скобках.

² О типичном для зошениковского героя-рассказчика сдвиге акцента с собственного одиозного, «некультурного» поведения, о превратном понимании им всей ситуации см. Щеглов 1986 а: 69–72.

³ Этот нетрадиционный взгляд на Достоевского как комического писателя начал утверждаться в критике лишь в последнее время — см., например, работу: Конради 1988.

⁴ В этом коллекционировании штампов и банальностей Добычин, в сущности, продолжает чеховскую линию. У Чехова культура бытовых штампов богата и запечатлена с большой наблюдательностью (ср., например, целые каскады банальных формул в сцене разъезда гостей, рассказ «Именины»). Близость не случайна, поскольку автор «Города Эн» рисует примерно ту же эпоху и в точности ту же среду, что Чехов, а последний в своем ироническом отношении к культурным и речевым окаменелостям прошлого предвосхитил поэтику авангарда. Выражаясь словами Н. Я. Берковского (которому глубокое понимание Чехова и современной литературы не помешало в свое время активно включиться в кампанию поношения Добычина), в чеховских рассказах и пьесах перед нами предстает Россия «устаревшая в самых своих основах», «тоскливо знакомая всем и каждому». Именно эту Россию изображает и Добычин, и именно с ней столь упрямо не идентифицируется юный герой его повести. Но нетрудно увидеть и разницу. У Добычина культурные клише чеховской России, вспоминаемые с почти сорокалетней дистанции, представлены в совсем уже выхолощенных и суммарных чертах, огубно, без той злорадно-филигранной разработки, которую получают они у Чехова. С этим следует связать и приглушенность, краткость, торопливость плоских речей у Добычина, недаром запрятываемых в глубь абзаца; ср., напротив, аналогичные реплики у Чехова, всегда выделяемые новой строкой, как бы выставляемые на обозрение, в качестве эффектных *one-liner*'ов. См. Берковский 1969: 50–64; Щеглов 1988.

⁵ «Связь с Джойсом, о которой говорила враждебная Добычину критика <...> нуждается в доказательстве; скорее всего, он сопоставлялся с Джойсом по общему негативному признаку: как не надо писать» (Ерофеев 1989: 11).

КОНСТРУКТИВИСТСКИЙ БАЛАГАН ЭРДМАНА

1. Вводные замечания

В культуре 1920-х — 1930-х годов есть фигуры, чье значение, несмотря на их давнюю и заслуженную популярность, проясняется далеко не сразу. Так, лишь весьма постепенно выдвинулся в фокус нашего внимания уникальный феномен авангардной драматургии — комедии Николая Робертовича Эрдмана (1900–1970). Известную фотографию, где совсем еще молодой Эрдман стоит рядом с В. В. Маяковским и В. Э. Мейерхольдом, надо воспринимать как достоверное иконическое обозначение его ранга на театральном литературном Олимпе XX века. Мало кто станет в настоящее время оспаривать место автора «Мандата» и «Самоубийцы»¹ среди наиболее ярких фигур модернистского театра в России и классиков отечественной драматургии (в которой, к слову сказать, давно уже наметился ряд имен, прославленных одной-тремя пьесами: Д. И. Фонвизин, А. С. Грибоедов, А. В. Сухово-Кобылин).

Современной критике еще предстоит полноценно прочесть текст Эрдмана, раскрыть секреты его столь поражающего современников смеха². На театральных подмостках Эрдману сопутствовал неизменный успех: постановки обеих его пьес в СССР и во многих странах Запада начались в середине 20-х гг. и продолжают до сих пор. Насколько это приближает нас к пониманию Эрдмана — другой вопрос. Ведь для успеха спектакля, вообще говоря, отнюдь не требуется, чтобы сценическое решение исходило из объективного прочтения замысла драматурга (эта оговорка касается даже идеально близкого автору театра, каким был для «Мандата» мейерхольдовский театр) или из правильного восприятия поэтической структуры текста (чего едва ли можно ожидать от зарубежных постановщиков и зрителей). Расставить в этих вопросах надлежащие вехи, отделив, насколько возможно, Эрдмана как такового от «отсебятины» бывших и будущих режиссерских интерпретаций — дело историков литературы и театра. Приходится признать, однако, что эти дисциплины пока делают лишь первые пробные шаги в поиске формул художественного своеобразия «Мандата» и «Самоубийцы».

Как это часто бывало в прошлом, писатель был извлечен из полужабвения и опубликован — в оригинале и в переводе — значительно

раньше на Западе, чем на родине. Сильной стороной западных славистов, несомненно, является всесторонняя философская и культурно-эстетическая контекстуализация фигур новейшей русской литературы, коль скоро их ценность кем-то авторитетно засвидетельствована и рекомендована их вниманию. Слабее обстоит дело с умением *впервые* заметить какое-либо яркое инокультурное явление, самостоятельно диагностировать его как значительное и достойное внимания. Эту операцию западная славистика почти никогда не в состоянии выполнить без подсказки извне, со стороны автохтонной читательской аудитории и критики или, в отдельных случаях, Нобелевского комитета. Пока эти инстанции молчат или посылают неясные сигналы, это обычно сказывается в виде лакун и превратных мнений на соответствующих участках западной славистики.

Не располагая однозначными авторитетными указаниями в отношении Эрдмана, первые публикаторы на Западе проявили почти анекдотическую слепоту и наивность в оценке его поэтики. В их предисловиях и статьях автор «Мандата» покровительственно характеризовался как писатель, хотя и заслуживающий внимания (главным образом, благодаря «оппозиционной» тематике, столь ценившейся политизированным литературоведением тех лет), но в художественном отношении заведомо второстепенный:

«Хотя и ясно, что в печатном виде ни та ни другая пьеса Эрдмана не может претендовать на то, чтобы быть великой литературой, обе доказали свою жизнеспособность на театральной сцене. “Самоубийца”, при надлежащей постановке, может даже считаться значительным явлением театра — благодаря своему пронзительному выступлению в защиту маленького человека», — писала Марджори Хувер (Хувер 1972: 432).

«Пьеса едва ли отличается искусностью построения или глубиной социального обличения. Но ее комизм живет и сегодня, и она имеет право на свое место в русской литературе», — заключал свое предисловие к «Мандату» Вольфганг Казак (Казак 1976: 8).

За четверть века, прошедшие после смерти Эрдмана, в публикациях, статьях и воспоминаниях о драматурге не могли, конечно, не появиться и более проницательные отзывы о его творчестве. Помимо содержательных аспектов интерес критиков все более привлекают специфические для комедий Эрдмана приемы поэтического «плетения словес». По меткой формуле автора недавнего предисловия, «эрдмановский диалог — это причудливые композиции слова, изощренная словесная икебана» (Свободин 1990: 15). Да и само содержание ищется на более глубоком и абстрактном уровне, нежели простая сатира на советские порядки. Так, в новейшей

американской монографии темы Эрдмана формулируются в таких терминах, как «ложное величие Слова» и «деструктивная сила превратного употребления языка» (в «Самоубийце»), как «подчинение героев соблазнительной пустоте лозунгов» и их «реакция на неопределенный, непостижимый и меняющийся мир» (в «Мандате») — Фридман 1995 а: XVII — XVIII. Автор «Мандата» и «Самоубийцы» получает посмертные почести как «умнейший из современников» и «великий писатель» (Этуш 1990: 391).

Настоящая статья — еще один пробный шаг в том же направлении. Ее целью является уяснение поэтического мира драматургии Эрдмана на фоне типологически родственных ей явлений театра. На этой основе будет сделана попытка указать место «Мандата» и «Самоубийцы» в литературе 20-х и 30-х годов, — в частности, в том созвездии произведений (включающем «Хулио Хуренито» И. Г. Эренбурга, рассказы М. М. Зощенко, романы и фельетоны И. Ильфа и Е. Петрова и исторические новеллы Ю. Н. Тынянова), где был прозорливо выдвинут ряд формул и мифологем, оказавшихся релевантными для понимания всей советской истории, ментальности и культуры.

Для ответа на последний вопрос казалось бы естественнее всего обратиться к тематической стороне эрдмановской драматургии, проанализировать высказывания персонажей, выявить заключенные в пьесах идеологические «сообщения». В этом отношении из двух комедий более многообещающей заведомо представляется вторая, традиционно более уважаемая и цитируемая ученой критикой, более ценящая интеллигентными читателями и любителями театра, чем «Мандат»³. Последний в общем пользуется репутацией легковесного фарса, хотя и в нем, как известно, отражены достаточно важные черты эпохи (нэп, обывательство, неопределенность положения «бывших людей» и проч.). Зато «Самоубийца» не только содержит идеи самого серьезного калибра, но даже, можно сказать, перенасыщен ими⁴. Кажется, что если драматургии Эрдмана суждено когда-нибудь завоевать признание со стороны высоколбой теории и критики, то именно благодаря второй комедии, являющей собой непочатый край поводов для философско-этических, психоаналитических и компаративных построений.

В самом деле: в «Самоубийце» затрагивается широкий спектр тем, общим знаменателем которых является, пожалуй, лишь актуальность и частая встречаемость в тогдашней литературе. В лице Аристарха Доминиковича, например, узнается тип интеллигента, отстраняемого от участия в новой жизни и превращающегося в озлобленного обывателя (ср. Кавалерова и многочисленных героев этой категории). Притча Аристарха о насадке-интеллигенции, которая высидела пролетариат и теперь принимает от него свою погибель

(ЭП: 130; С: 58), находит соответствие в «Роковых яйцах» и «Собачьим сердцем» М. А. Булгакова.

Представлены в пьесе и другие известные феномены и типы советского общества: журналист с марксистским жаргоном, священник, приспособливающийся писатель, пестрая коллекция обывателей обоего пола... В линии главного героя пьесы, Семена Подсекальникова, отражен целый ряд знакомых тем, как, например, идея о том, что в тоталитарном обществе свобода слова, совести и свобода от страха возможны лишь в крайних ситуациях смерти, тюрьмы или сумасшедшего дома: «В настоящее время <...> то, что может подумать живой, может высказать только мертвый»; «Что хочу, то и сделаю. Все равно умирать. Никого не боюсь» (ЭП: 108, 133; С: 35, 61; ср. пребывание Швейка и бухгалтера Берлаги в психиатрической больнице; духовную свободу в тюрьме, обретаемую героями «В круге первом» А. И. Солженицына и т. п.). Кое-где в драме Подсекальникова проглядывает — с очевидным намеком на советские условия — чеховский мотив талантов, погубленных средой: «С самого раннего детства я хотел быть гениальным человеком <...> Жизнь моя, сколько лет издевалась ты надо мной» (ЭП: 134; С: 62). Видную роль играет идущий от Достоевского мотив чье-то самоубийства, используемого другими в своекорыстных политических целях (Верховенский и Кириллов в «Бесах»). Почти под занавес вводится в «Самоубийце» патетическая декларация любви к земному бытию как таковому, утверждение права личности на неучастие в революциях, вызывающая апология быта, телесного существования и житейского тепла: «Перед лицом смерти что же может быть ближе, любимей, родней своей руки, своей ноги, своего живота...» (ЭП: 161; С: 87–88) — еще одна заметная тема XX в., к которой обращаются персонажи и лирические герои у столь разных авторов, как О. Э. Мандельштам, Ю. К. Олеша, М. А. Шолохов, Б. Л. Пастернак («Доктор Живаго»)... Наконец, проходящая через всю пьесу линия невидимого комсомольца Феди Питунина, который взаправду кончает жизнь самоубийством в финале («Подсекальников прав. Действительно, жить не стоит»), по-видимому, воспроизводит еще одну характерную тему Достоевского — власть усвоенной извне мечты или абстрактной идеи над молодым, не имеющим твердой почвы сознанием, способность идеи полностью подчинить себе и даже убить человека («помечтал, да и сделал») (см. Энгельгардт 1924: 83–84).

Как связаны между собой эти темы? Какая из них должна быть выделена как главная? Можно ли говорить об оригинальном эрдмановском угле зрения, объединяющем их в органичное целое? Ответ на эти вопросы труден и чреват опасностью гиперинтерпретации, попросту говоря — чрезмерного мудрствования, которое, кстати

сказать, давно уже расцвело пышным цветом в соседней с Эрдманом области булгаковедения⁵. Иными словами, мы далеко не уверены в том, что предпочтение «Самоубийцы» «Мандату» по линии «проблематичность vs легковесность» ведет к правильному прочтению драматургии Эрдмана. Да, вторая комедия содержит пестрый ряд зарисовок советского общества, касается широкого круга историко-философских вопросов, полна остроумных выпадов и смелых намеков на современность. Однако ее видимая энциклопедичность лишена единого фокуса — начать хотя бы с явного отсутствия единства личности у главного ее героя Подсекальникова, который сбивает с толку окружающих сменами настроения, выступает с лозунгами самого различного толка и проявляет себя в одних сценах как ограниченный обыватель, а в других — как прозорливый наблюдатель жизни, стоящий на уровне передовых идей века. Коротко говоря, при всей своей формальной стройности, «Самоубийца» представляется едва ли не менее пестрой и разбросанной пьесой в тематическом плане, чем «Мандат» — в плане сюжетно-композиционном.

Этот идейный эклектизм «Самоубийцы» едва ли следует считать изрядном, подлежащим изжитию в сценических или литературно-критических интерпретациях. Подобного рода жонглирование популярными темами типично для эстрадно-сатирического обозрения — жанра, бывшего для Эрдмана в полном смысле слова родной стихией, из которой он вышел и в которую в конечном счете вернулся. Оно характерно также для авангардной поэтики, связь с которой обеих комедий несомненна. Как известно, искусству авангарда, во всяком случае в его российском зрелищно-агитационном и сатирическом ответвлении (Мейерхольд, Маяковский, Эйзенштейн, Хлебников, Ильф и Петров и др.), был свойствен вкус не к углублению в неизведанные темы, а к внешней разработке уже готовых тематических заданий с помощью фейерверка формальных приемов, включая как обязательный компонент клоунаду и эксцентрику. Родство эрдмановского «Самоубийцы» с этой традицией чувствуется в любой сцене — чего стоит хотя бы каскад комических словесных трюков (gags), в которые переработана в монологах Подсекальникова гамлетовская дилемма «быть или не быть»!⁶

Учитывая это, мы не будем в нижеследующих заметках говорить о «Мандате» и «Самоубийце» под углом тех категорий, которые в них обсуждаются более или менее открыто (мещанство, интеллигенция, марксизм, старый режим, советская власть и т. п.). Хотя эта явная тематика несомненно играет в комедиях отведенную ей роль, оригинальный вклад Эрдмана в современный театр, как представляется, заключен не в ней, а в более абстрактной модели мира, лежащей в основе эрдмановской «человеческой комедии», — другими

словами, не в «сообщении» пьес, а в том, что можно вольно называть их «кодом». В это понятие нами включаются, с одной стороны, поэтический строй текста, а с другой — парадигмы, управляющие поведением персонажей: их ментальный облик, их представления о пространстве, времени и каузальности, то, как они классифицируют и категоризируют действительность, характер их реакций на слова и события и т. д. Вполне вероятно, что в авангардных комедиях типа «Мандата» и «Самоубийцы» именно указанные аспекты — в большей степени, чем фабула, зарисовки социальной среды или политические аллюзии, — являются сферой прозрений и формул, фиксирующих глубинные черты советской эпохи.

Такой сдвиг исследовательского интереса позволит даже в наиболее фарсовых сценах Эрдмана увидеть не просто «монтаж аттракционов» по готовой, с миру по нитке собранной тематической канве, но и явление искусства в собственном смысле, как оригинального отображения и творческого осмысления действительности. И при таком подходе «Мандат», где откровенно царят эксцентрика и слэпстик, окажется, может быть, не менее серьезной комедией, чем «Самоубийца» с его многогранной проблематикой и литературными реминисценциями.

Сказанное можно пояснить аналогией, например, с фильмами Ч. Чаплина. Среди них, как известно, есть идейно непритязательные «комические» ленты, основанные на беготне, падениях, швырянии пирожных и т. п., и есть большие вещи с социальным содержанием, как «Новые времена» [«Modern Times»], хотя и последние (как «серьезный» «Самоубийца» Эрдмана) никогда не обходятся без физических трюков традиционного типа. На примере Чаплина особенно видна ненадежность сравнения произведений по социально-философской ценности их тематики и сюжета. Нетрудно видеть, что вся чаплиновская продукция составляет континуум, в котором достаточно условно не только разделение лент на серьезные и легковесные, но и самое их разграничение как отдельных текстов, изъятие из того создаваемого by installments эпоса, частями которого они являются. Первичным, инвариантным для всего цикла измерением является, конечно, сам чаплиновский герой, его своеобразная психология, положение в мире, взаимоотношения с вещами и людьми и т. п. В качестве манифестаций этого инварианта «чисто развлекательные» моменты приключений героев не менее показательны, чем социально нагруженные. Лишь на этом уровне, отвлекаясь от конкретных фильмов, можно говорить о глубинной тематике художника (в отличие от тех актуальных проблем, которые могут служить сюжетом отдельных лент и которые решаются у Чаплина вполне банально: вносит ли, например, «Великий диктатор» [«The Great Dictator»] что-либо оригинальное в понимание тоталитаризма?) и ставить вопрос о ее соотношении с магистральными идеями и культурно-философскими парадигмами своего времени.

Как мы увидим, способы моделирования мира и человека в эрдмановском театре находятся в безупречной гармонии с его жанрово-типологическими и языковыми особенностями. Именно с последних мы считаем нужным начать наш обзор «источников и составных частей» драматургии Эрдмана.

2. Приемы и мотивы фольклорного театра

Очевидно родство эрдмановской драматургии с балаганной фольклорной комедией, с приемами ее учеников Мольера и Фонвизина, а также с той разновидностью сценического балагурства, которая представлена в диалогах шекспировских шутов (не раз переписывавшихся Эрдманом для современных постановок Шекспира) и в репризах цирковых клоунов. Основа этих жанров — бесшабашная и безответственная логическая акробатика на языковой подкладке: псевдодоказательства, псевдосиллогизмы и дефиниции, глумливые дискуссии, задачки и ответы, построенные целиком на жонглировании словами, на их наглом передергивании и переворачивании.

Балаганная эстетика играла, как известно, немалую роль в искусстве символизма и авангарда (см. Гаспаров 1977; Келли 1990; Клэйтон 1994). Из репертуара народного театра ближайшие параллели к Эрдману обнаруживаются в кукольных сценариях о Петрушке и в комических диалогах барина со слугой. Отголоски этих фольклорных жанров налицо уже в списке действующих лиц и в вещественном реквизите эрдмановских комедий.

В «Мандате», например, есть такие персонажи, как Шарманщик, Барабанщик и «Женщина с попугаем и бубном», наделенные определенными ролями в эксцентрических замыслах семьи Гулячкиных. Шарманщик (музыкант) — обязательный участник кукольных представлений, наперсник Петрушки; бубен и попугай — его известные атрибуты (ФТ: 252, 261, 279, 294, 304; НТ: 284). По ходу действия Петрушка (Ванька), нуждаясь в аккомпанементе для похорон или танцев, велит музыкантам: «Играйте камаринского», «давай барыню» (НТ: 259, 295) — ср. «Мандат», где Варвара, пытаясь выжить неудобного жильца Ивана Ивановича, без конца побуждает Шарманщика и его спутников играть, петь и танцевать. Параллель идет и дальше. Музыкант торгуется и договаривается с Петрушкой о плате, но последний нарушает договор: «Музыкант: А мне на чай забыл, Ванюша? Ванька: Я тебе вексель вышлю по радио» (НТ: 295–296, 439). В том же духе мадам Гулячкина, получив от Шарманщика и компании весь установленный сервис, отказывается выста-

вить обещанные кулебяку и водку, чем навлекает на себя их гнев (ЭП: 57, 60; М: 62, 66).

В народном театре вообще обычны сцены, где Петрушка заказывает разным профессионалам (Доктору, лошадиному-цыгану) те или иные услуги, по получении которых он вместо платежа бьет партнера палкой и вынуждает уйти ни с чем (НТ: 253).

Нередким элементом балаганных комедий являются шутовские похороны и гроб, мешок или ящик, в который запикивается и откуда потом появляется (если ему удастся остаться в живых) кто-то из героев (ФТ: 48, 171, 187, 267, 310). Не исключено происхождение этого контейнера от ящика с куклами, из которого в некоторых сценариях вылезает Петрушка, крича: «Вот я и приехал сюда — не в тарантасе-рыдване, а... в дубовом ящике» (НТ: 284). Подобного рода предмет фигурирует на центральном месте в обеих комедиях Эрдмана. Персонажи «Мандата» без конца перетаскивают сундук, в котором поочередно находятся платье царицы, новоявленная претендентка на престол Настя и сосед Иван Иванович. В «Самоубийце» часть действий четвертого и пятого разворачивается вокруг гроба, где лежит мнимый покойник Подсекальников; его «воскресение», спровоцированное суетой живых вокруг тела, близко напоминает эпизоды со вскакивающими из гроба Аникой-воином, Гусаром и т. д.

В текстах драматурга можно найти и ряд других цитат и отголосков из народных пьес. Так, намерение Гулячкина уехать в другой город, чтобы спастись от якобы грозящего ему ареста:

Павел Сергеевич: Мамаша, я уезжаю в Каширу.

<...>

Надежда Петровна: Зачем уезжаешь?

Павел Сергеевич: Потому, что за эти слова, мамаша, меня расстрелять могут (ЭП: 27; М: 19)

— становится понятнее в свете нередких заявлений балаганных героев: «поеду в такой-то город»: «Петрушка: Поеду в Варшаву. Музыкант: Зачем? Петрушка: За картошкой» (ФТ: 309). «Завтра поеду в Петербург и куплю салопы, башмаки, чулки и туфли» (НТ: 229). Мотивом отъезда, как и в «Мандате», часто бывает конспирация. Петрушка, боясь рекрутчины, скрывается при приближении Капра-ла, прося Музыканта: «Скажи ему, что я уехал в Париж», или «Уезжаю... в Вязму, на Валдай, да ты никому не болтай», или «Если он... станет спрашивать меня, так ты ему скажи, что я уехал в Еривань» (НТ: 279, 283, 288).

Лейтмотив жильца Ивана Ивановича в «Мандате» — постоянные угрозы обратиться в милицию, ее призывание («Милиция, милиция,

милиция!»), — сохраняет дух тех сцен кукольного театра, где Петрушку волокут в «полицу» (ФТ: 283).

Опасения Гулячкина, что его как при старом, так и при новом режиме могут «мучительской смерти предать» (ЭП: 49; М: 48), напоминают об угрожающих формулах из «Царя Максимилиана»: «Не испугала ли тебя предстоящая мучительная смерть?.. Сейчас же повелю злой смерти предать...» и т. п. (ФТ: 149–150, 196–197). Военные команды, которые подает бывший генерал Автоном Сигизмундович племяннику Анатолию и денщику Агафангелу (М: 72), имеют прототип в сценах Петрушки с Капралом (ФТ: 268–269, 278, 284–286 и др.).

Параллели с народным театром постоянно прослеживаются на уровнях тематики, сюжетных мотивов и фарсовых трюков. Так, разговорам Автонома Сигизмундовича с Агафангелом (М: 68–71) соответствует популярный жанр диалога барина (помещика, офицера) со слугой (старостой, денщиком), в котором барин справляется о состоянии какого-то имущества, порученного попечению слуги: коня, леса, поля, усадьбы и т. п., например: «Барин: Афонька-малый!.. Коней-то ты поил?.. В моем поле был?.. Ну что, хлеба хороши?» и т. д. (ФТ: 58). Чаще всего из расспросов выясняется, что по тем или иным причинам (например, из-за варварского обращения слуги) опекаемую собственностью постигла беда (ФТ: 69, 75)⁷. В «Мандате» таким объектом забот барина является дореволюционный журнал:

Автоном Сигизмундович: Где мои «Русские ведомости»?

Агафангел: Так что погибли, ваше превосходительство.

<...>

Автоном Сигизмундович: Ну, так, может быть, <ты> как-нибудь по-небрежному с ними обращался?

Агафангел: Никак нет, ваше превосходительство. Каждое утро мокрой тряпочкой вытирал (М: 68–69).

Автоном Сигизмундович: Где же он <портрет бельгийского короля Альберта из «Всемирной иллюстрации», находившийся в уборной, — Ю. Ш.>?

Агафангел: Так что не досмотрел и использовал, ваше превосходительство.

Автоном Сигизмундович: Истинно можно сказать — король-страдалец (М: 70).

3. Словесные пинки и оплеухи

«Брычками и пинками переполнена вся <народная> комедия, они составляют самую существенную и самую смехотворную часть

для зрителей», — замечает Д. А. Ровинский (ФТ: 305). Отголоски фольклорных оплеух, раздаваемых направо и налево без видимого повода, можно встретить и в пьесах Эрдмана. Как «Петрушка сидит и поет, тут неизвестно кто вдаряет его по затылку палкой» (ФТ: 312), так и персонажи «Мандата» нечаянно опрокидывают на голову партнеров горшки и бьют друг друга по уху (ЭП: 25; М: 17, 89).

Еще более массовый характер в театре фольклорного типа имеют пинки словесные — всякого рода дерзкие каламбуры, насмешки и намеки, часто в диалоге нижестоящего с вышестоящим. Как правило, они сходят безнаказанно, маскируясь простотой или ошибкой говорящего, либо тем, что он лишь передает слова других, либо тем, что слуга подлаживается к барину, отвечая ему в рифму (типа: «Афонька-малый [*вариант*: новый! — Что прикажешь, барин пьяный [*вариант*: голый]?»), либо недогадливостью и глухотой самого адресата. Часто фраза бывает настолько замысловатой, что адресат вынужден переспросить, в ответ на что партнер либо дает своим словам невинное толкование, либо повторяет их в отредактированном, безобидном варианте (так сказать, каламбур в диахронии, когда два возможных прочтения подаются последовательно).

Староста: Здорово, барин-батюшко... Я был на Нижегородской ярмонке, видел свиней вашей породы, да вашу барску шкуру продал...

Барин: Что ты, дурак, разве бывает свинина барской породы?

Староста: Вашего завода (ФТ: 65).

Шутки этого типа встречаются у Фонвизина:

Митрофан: <...> Ночь всю такая дрянь в глаза лезла.

Г-жа Простакова: Какая же дрянь, Митрофанушка?

Митрофан: Да то ты, матушка, то батюшка.

Г-жа Простакова: Как же это?

Митрофан: Лишь стану засыпать, то и вижу, будто ты, матушка, изволишь бить батюшку («Недоросль», действ. 1, явл. 4).

У Эрдмана фольклорная схема несколько изменена. Словесный щелчок — не исходная реплика, перетолковываемая затем в невинном духе, а, напротив, заключение диалога, его комическая *pointe*:

Павел Сергеевич: А вдруг, мамаша, меня <в партию> не примут?

Надежда Петровна: Ну что ты, Павлуша, туда всякую шваль принимают (ЭП: 27; М: 20).

Павел Сергеевич: Это Уткин раз в разговоре сказал: «Теперь, говорит, всякий дурак знает, что такое Р. К. П.».

Варвара Сергеевна: Как же, Павлушенька, ты не знаешь? (ЭП: 44; М: 41)

Надежда Петровна: А уж Варя моя, Олимп Валерианович, из-за вашего сына аппетита лишилась. Если она за обедом, Олимп Валерианович, Валериана Олимповича вспомнит, так у ней даже самый вкусный кусок поперек горла становится. Мамаша, говорит, много я видела на свете ужасно красивых людей, но Валериан Олимпович всех ужасней (М: 81–82).

Олимп Валерианович: Какому же, простите за выражение, идиоту он хочет такие вещи доказывать?

Надежда Петровна: Вам, Олимп Валерианович, вам (М: 81).

Надежда Петровна: <...> тебе за такое геройство каменный памятник высекут...

Павел Сергеевич: Высекут?

Надежда Петровна: За такое геройство обязательно высекут. В назиданье потомству (ЭП: 48; М: 48).

Маргарита: Пожалуйста, не прикидывайся. Сознавайся, с какою ты шлюхой сидел.

Александр: Да, наверно, с тобой, Маргарита Ивановна.

Серафима: С вами, с вами (ЭП: 116; С: 44).

Словесная оплеуха может быть ненамеренно обращенной на самого говорящего:

Сын: В Париже все почитали меня так, как я заслуживаю. Куда бы я ни приходил, везде или я один говорил, или все обо мне говорили... Где меня ни видали, везде у всех радость являлась на лицах, и часто, не могли ее скрыть, декларировали ее таким чрезвычайным смехом, который прямо показывал, что они обо мне думают (Фонвизин. «Бригадир», действ. 3, явл. 3).

Настя: ...Вы, пожалуйста, из-за этого чего не подумайте.

Иван Иванович: Я, Анастасия Николаевна, никогда ничего не думаю (ЭП: 37; М: 33).

Варвара Сергеевна (*глядя в зеркало*): ...Мне улыбка очень к лицу, только жалко, что она в этом зеркале не помещается (ЭП: 43; М: 40).

Олимп Валерианович: <...> Валериан.

Валериан Олимпович: Я, папа.

Олимп Валерианович: Ты почему же не напеваешь?

Валериан Олимпович: Моя песенка спета (М: 60)

или направленной в огород каких-то престижных понятий, лиц, институтов:

Мария Лукьяновна: Что случилось?

Серафима Ильинична: Егорка до точки дошел.

Мария Лукьяновна: Что ты, мамочка, до какой?

Егорушка: До марксистской, Мария Лукьяновна (ЭП: 114; С: 42).

Аристарх Доминикович: Нужно прямо сознаться, дорогие товарищи, что покойник у нас не совсем замечательный. Если б вместо него и на тех же условиях застрелился бы видный общественный деятель <...> это было бы лучше, дорогие товарищи.

Семен Семенович (*в гробу*): Это было бы просто прекрасно, по-моему (ЭП: 149–150; С: 77–78).

Валериан Олимпович: Этот сундук? А что в нем такое?

Тамара Леопольдовна: Молодой человек, я вам открываю государственную тайну. В этом сундуке помещается все, что в России от России осталось.

Валериан Олимпович: Ну, значит, не очень тяжелый (ЭП: 59; М: 65).

Автоном Сигизмундович: Вот тоже еще патриарх Тихон также в России от России остался.

Валериан Олимпович: Он-то, дядюшка, от России остался, зато в нем, дядюшка, от России ничего не осталось (М: 74).

Всем эрдмановским героям в равной мере свойственна эта склонность к словесным «брычкам и пинкам», щедро раздаваемым ими во все стороны, безразлично к родственным и политическим пристрастиям говорящего, к тому, «с кем он» в расстановке сил пьесы. При этом самые недалекие персонажи, как правило, отпускают и самые остроумные замечания, словно становясь пассивными передатчиками авторского ума и юмора. Текст пьесы сплошь состоит из блестящих афоризмов и каламбуров, имеющих характер случайных обмолвок и не замечаемых ни самим невольным шутником, ни кем-либо другим из находящихся на сцене. И чем удачнее, ярче сентенция, тем более странно выглядит ее неосознание говорящим, тем полнее его идиотизм и очевиднее факт его использования автором в качестве некой чревовещательной куклы для собственного голоса.

Такой характер имеют все цитированные выше выпады героев против самих себя, своих близких и ценностей «своего» круга, — как,

например, последние два примера (о России и о Тихоне) или высказывания о монархии и старой культуре в невольных каламбурах закоренелого монархиста и сторонника «старого времени» Автонома Сигизмундовича:

Подумать только, что раньше таких людей вся Россия переносила, теперь только пять человек переносят (ЭП: 65; М: 78; о «великой княжне» Насте, которую поднимают и несут четыре монархиста).

Люди <в старой России> были великие. Ну вот, скажем, к примеру, Сытин. Печатал газету «Русское слово», и как печатал. Трехэтажный дом для газеты построил и во всех трех этажах печатал. Зато, бывало, мимо проедешь, сейчас же подумаешь: «Вот оно — оплот Российской империи, трехэтажное “Русское слово” (ЭП: 69–70; М: 69).

Обязательным элементом балаганных диалогов было передразнивание всякого рода авторитетной речи: брани, угроз, приказов и т. д. Нижестоящий делает вид, что недослышал или недопонял слова вышестоящего:

Городовой: А вот я пойду на тебя просить... в полицу.
Петрушка: Что такое? В больницу? Я здоров, я не пойду в больницу.
Городовой: Не в больницу, а в полицию (ФТ: 283).
Капрал: Слушай!
Петрушка: Скушаю.
Капрал: Не кушать, а слушай. Держи ровно!
Петрушка: Что такое Матрена Петровна?
Капрал: Не Матрена Петровна, а держи ровно! Какая тебе Матрена Петровна? Какой ты бестолковый! (ФТ: 285).

Данный прием Эрдман, видимо, считал слишком примитивным для пьес, но обильно использовал в интермедиях и юморесках: «выражали — вы рожали», «съезд — съест» (ЭП: 184, 192), а также в скетчах военного времени о солдате Шульце — немецком варианте Швейка. Этот персонаж перевирал слова патриотического «письма с фронта», диктуемого ему офицером, записывая «мы не раз биты» вместо «мы не разбиты», «Гитлер паразит» вместо «Гитлер поразит <весь мир>», «Гebbельс пишет с водки» вместо «пишет сводки» и т. п. (ЭП: 357)⁸.

Стихия словесных «брычков и пинков» — одна из важных линий типологического сходства героев «Мандата» с фигурами кукольной

комедии, шекспировскими шутами и цирковыми клоунами. Как известно, общей чертой подобных персонажей является легковесность и безответственность, позволяющая безнаказанно уязвлять любых лиц, задевать сколь угодно щекотливые темы. Поймать, репрессировать скомороха или клоуна нелегко — и не только из-за его защитной дурашливости и социального аутсайдерства. Цензура балаганных острот затрудняется их увертливой и летучей композицией, отсутствием связной тематической линии, которая поддавалась бы уловлению и разгрому. Персонаж шутовского типа свободно носится на волнах языковой стихии, острит оппортунистически, «ради красного словца», и, запустив очередную словесную стрелу, перебегает на новое место, прежде чем кто-нибудь успел опомниться. Эта нарочитая прерывность балаганного дискурса тесно связана с другой, уже упоминавшейся стратегией «заметания следов», — универсальным разбросом объектов шутки, отсутствием постоянной мишени. Мир рассматривается шутом как идиотичный насквозь, состоящий из дураков всех мастей, и объектом «пинков» могут быть, как мы видели, не только престижные институты, но и кто угодно, включая самого шутника и его окружение. Подобная нивелирующая установка шутовской речи, естественно, в какой-то мере камуфлирует ее более рискованные моменты⁹.

В условиях современной культуры идеальной рамкой для словесного озорства данного типа являются конференсы, интермедия, скетч, обозрение и другие эстрадно-цирковые разговорные жанры, в которых Эрдман был непревзойденным мастером. Пересадка их стиля и приемов в литературную, сюжетную драму была интересным экспериментом Эрдмана. После двух экскурсов в полновесную драматургию писатель, по-видимому, не столько трагически замолчал (согласно распространенному мнению), сколько вернулся в родную ему стихию эстрадной сатиры, где, как показывают недавно опубликованные тексты, он много и плодотворно работал до конца жизни, хотя и эта область подвергалась жестокому контролю и принесла драматургу немало неприятностей и разочарований.

4. Загадки и недоразумения

Плут народного театра — слуга, Петрушка — нередко говорит загадками, ставя партнера в тупик и вынуждая требовать объяснений: «Барин: ...У наших крестьян и посев хороший бывает?.. Староста: В полосу зерно, в борозду друго, и посев весь. Барин: Что ты болтаешь, ничего не поймешь! Староста: Каждый крестьянин по семь кулей высевае» (ФТ: 67; вся пьеса построена на таких зашифрованных

ответах слуги и переспрашиваниях барина). Этот же стиль разговора характерен для шекспировских шутов: «Шут: Жаль, что у меня нет двух колпаков и двух дочерей. Лир: Для чего, дружок?» или «Шут: Дай мне яйцо, дяденька, а я дам тебе за то два венчика. Лир: Какие это такие два венчика?» («Король Лир», действ. 1, сц. 4; перевод Пастернака). Герои Эрдмана постоянно — хотя и отнюдь не всегда с ироническим умыслом, как в приведенных примерах, — вызывают своих партнеров на расспросы шокирующими заявлениями, непонятными из-за пропуска целой серии смысловых звеньев:

Надежда Петровна: Он, Павлуша, за нашей Варенькой в приданое коммуниста просит.

Павел Сергеевич: Что? Коммуниста?

Надежда Петровна: Ну да.

Павел Сергеевич: Да разве, мамаша, партийного человека в приданое давать можно? (ЭП: 24; М: 16).

Шарманщик: ...я в жилом помещении играть не согласен.

Варвара Сергеевна: Но поймите, что мы выживаем.

Шарманщик: Я вижу, что выживаете. Нынче очень много людей из ума выживают. <...>

Варвара Сергеевна: Мы совсем не из ума выживаем, а жильца.

Шарманщик: Ах, жильца, ну это дело другое. За что же вы его, сударыня, выживаете?

Варвара Сергеевна: За то, что он хулиган. Можете себе представить, он из меня девушку до конца моей жизни делает.

Шарманщик: Да ну?! Как же он из вас, сударыня, девушку делает?

Варвара Сергеевна: ...я невеста. Ну а брат мой, Павел Сергеевич, нынче утром на этого жильца ультиматум поставил. Если ты, говорит, из квартиры его не выживешь, ты у меня из девического состояния не выйдешь (ЭП: 40; М: 37).

Серафима Ильинична: Где же выход?

Александр Петрович: В трубе, Серафима Ильинична.

Серафима Ильинична: Как в трубе?

Александр: Есть такая труба <...> геликон, или бейный бас, и в этом басы весь выход его и спасение.

Мария Лукьяновна: Для чего же, простите, ему труба? (ЭП: 98; С: 24)

Персонажи народного и шекспировского театра часто прибегают и к загадкам в собственном смысле слова: «Шут: Можешь ли ты сказать, отчего нос на лице человека посередине? Лир: Нет. Шут:

Чтобы иметь по обе стороны от себя по глазу. Чего не разнюхает нос, то глаза досмотрят» («Король Лир», действ. 1, сц. 5). Прием прямой загадки или головоломки (quiz) мы встречаем и у Эрдмана:

Павел Сергеевич: ...вы мне <...> скажите, мамаша: что, по-вашему, есть картина?

<...>

Павел Сергеевич: ...теперь картина ни что иное, как орудие пропаганды.

Надежда Петровна: Орудие? Это как же так? (ЭП: 22; М: 14)

Автоном Сигизмундович: <...> Анатолий.

Анатолий: Я, дядюшка.

Автоном Сигизмундович: Кто царь птиц?

Анатолий: Орел, дядюшка... (М: 90)

Павел Сергеевич: ...Да, кстати, ты не знаешь, Варенька, что такое Р. К. П.?

Варвара Сергеевна: Р. К. П.? Нет, не знаю. А тебе зачем? (ЭП: 44; М: 41)

Загадки и недоразумения — часть общей стратегии недоговаривания, переспросов, выдавливания информации «по капле», с помощью которой в народной комедии и в театре Эрдмана строится диалог:

Ответчик: ...Откуда ты, Ванечка?

Ванька: Я пришел из Берлина, из самой Германии.

Ответчик: Чего ж ты приехал сюда, Ванюша?

Ванька: Я приехал сюда жениться.

Ответчик: Хорошее дело... А там, в Германии, разве не мог себе невесту найти?

Ванька: Нетути.

Ответчик: А кого ж ты берешь себе в невесты?

Ванька: Попову дочь.

Ответчик: Так, так. А сколько ты приданого за нее берешь? и т. п. (НТ: 294)

Автоном Сигизмундович: Валериан.

Валериан Олимпович: Я, дядюшка.

Автоном Сигизмундович: Для чего ты сюда притащил эту штуку?

Валериан Олимпович: Ничего подобного.

Автоном Сигизмундович: Что ничего подобного?

Валериан Олимпович: Я ее, дядюшка, не притащил, а спас.

Автоном Сигизмундович: Как спас?
 Валериан Олимпович: Вы, дядюшка, все равно ничего не поймете.
 Автоном Сигизмундович: Почему не пойму?
 Валериан Олимпович: Потому что я сам ничего не понимаю.
 Автоном Сигизмундович: Как же ты, Валериан, не поймешь того, что ты сам делаешь? (М: 73)

Клеопатра Максимовна: Вот.
 Олег Леонидович: Что — вот?
 Клеопатра Максимовна: Здесь.
 Олег Леонидович: Что здесь?
 Клеопатра Максимовна: Здесь его похоронят,
 Олег Леонидович: Кого похоронят? (ЭП: 154)

5. Дискретность, сукцессивность, монументальность

Функцией вопросов и переспросов является, таким образом, разбитие информации на ряд смысловых квантов, подаваемых с расстановкой (сукцессивно) и крупным планом; другими словами, подчеркнутая *артикуляция* любых важных сообщений и заявлений. Коммуникативная ясность и четкость — неременная черта балаганного театра. Слово, несущее сюжетно важный смысл, стилистически нейтрализовано, очищено от индивидуальных и локальных оттенков, шероховатостей и излишеств, свойственных живой речи (что, разумеется, не исключает вкраплений выисканных и выразительных слов, чья лексическая окраска лишь эффективно оттеняется нейтральностью фона). Высказывание сводится к своему информационно-логическому костяку, стремится к лаконизму и выделенности смысловых членений. Логическая схема сообщения скандируется путем окликаний, откликов, анонсов, переспрашиваний, повторов, неторопливо выдвигающих в поле внимания поочередно все ее главные элементы, начиная с таких преамбул, как привлечение внимания адресата (всегда образует отдельную реплику) и указание модальности предстоящего обращения (новость, вопрос, приказ и т. п.).

Петрушка: Музыкант, а музыкант!
 Музыкант: Что такое?
 Петрушка: А знаешь что?
 Музыкант: Что такое?
 Петрушка: Я тебе новость скажу.
 Музыкант: Какую?

Петрушка: А вот <какую>: сколько ни волочиться, задумал, брат, жениться...
 Музыкант: На ком же ты, Петрушка, жениться задумал?.. и т. д.
 (ФТ: 307, 261; смонтировано из двух диалогов).

Музыкант: Что скажешь, Петрушка?
 Петрушка: Я тебе новость скажу.
 Музыкант: Какую? и т. д. (НТ: 254)

Анатолий: Какую я интересную новость узнал: Какую я интересную новость узнал!
 Автоном Сигизмундович: Какую новость?
 Анатолий: Оказывается, никакого Бога не бывает.
 Автоном Сигизмундович: Как не бывает?
 Анатолий: Очень просто, совсем не бывает.
 Автоном Сигизмундович: А кто же, позвольте узнать, вместо Бога у нас, молодой человек?
 Анатолий: Водород.
 Автоном Сигизмундович: Что?
 Анатолий: Вообще, всякие газы (М: 71)¹⁰.

Автоном Сигизмундович: <...> Агафангел.
 Агафангел: Здесь, ваше превосходительство.
 Автоном Сигизмундович: Ты что же это? А?
 Агафангел: Виноват, ваше превосходительство.
 Автоном Сигизмундович: Что виноват?
 Агафангел: Не могу знать, ваше превосходительство.
 Автоном Сигизмундович: Как не могу знать? и т. д. (М: 68)

Эрдман с большим успехом использует эту схему фольклорного диалога для выделения слов, острот и всякого рода комических черт речи. По словам известного артиста Г. М. Ярона, в эстрадных текстах драматурга «каждое слово звучало, как колокол, проносилось через рампу, било наверняка» (Ярон 1990: 329). Рассчитанный на большую аудиторию, вплоть до самых дальних ее рядов, диалог в «Мандате» и «Самоубийце» состоит из крупных дискретных блоков с эффективными концовками, напоминающих о репризах цирковых клоунов и о громогласной риторике площадных агитаторов. Критик А. П. Свободин удачно соотносит Эрдмана с той традицией французской драматургии (Скриб, Сарду, Ростан), которая отдавала предпочтение «репликам-фразам» перед «репликами-абзацами»: «Автор “Мандата” и “Самоубицы” обладал удивительным умением расчленять слово, раскладывая его, препарировать, превращать в диалог. Монументализация слова <...> требовала от актера дикции высшей пробы» (Свободин 1990: 14). Окруженная пустотами

и паузами, эрдмановская реплика весома, как поэтическая строка (известно, что драматург читал свои комедии наизусть, как стихи — ЭП: 409, 420, 454) или как надпись на камне (лапидарность, которой в образном плане вторят неоднократные упоминания памятников в тексте обеих пьес). Монументализм реплик укрупняет и изолирует небольшие группы слов, создавая идеальный режим для их шокирующих со- и противопоставлений:

Настя: А если вы, Надежда Петровна, об Иване Ивановиче говорите, так он не мужчина вовсе, а жилец (ЭП: 30; М: 23).

Павел Сергеевич: Варька, ты зачем рожи выстраиваешь?..
Варвара Сергеевна: Это вовсе не рожа, Павлушенька, а улыбка (ЭП: 43; М: 41).

Валериан Олимпович: Но в конце концов, она <Варвара> не нашего круга, она мне не партия.

Олимп Валерианович: Зато ее брат в партии.

Валериан Олимпович: Но та партия нам тоже не партия (М: 57).

Характерная единица балаганного диалога — законченный «номер», работающий не смысловыми или речевыми оттенками, а остротой или шуткой («gag»), о завершении которой сигнализирует концовка (*pointe*, *punchline*), рассчитанная на хохот зрителей:

Доктор: Что болит?

Петрушка: Голова болит.

Доктор (*осматривая голову*): Это средство маленькое. Дам тебе лекарство: остричь догола, череп снять, кипятком ошпарить, на плите поджарить... с полена дров ударить, будет голова здорова.

Петрушка: Это вроде жаркое будет (НТ: 301).

В мейерхольдовском спектакле «Мандат» было зарегистрировано 300 взрывов хохота в зрительном зале (Рудницкий 1969: 339). Смех, как и аплодисменты, отмечает конец некой самоценной единицы текста. Пьеса Эрдмана, подобно народной комедии, строится в виде длинной цепи диалогических номеров, в рамках которых и каждая отдельная фраза тяготеет к самостоятельному эффекту, как бы просясь в цитаты и «крылатые слова». Эта законченность, самодостаточность и некоторая торжественность эрдмановской реплики может достигаться целым ансамблем приемов как логико-риторического, так и чисто языкового (лексического и синтаксического) плана, которые, вообще говоря, должны быть предметом специального анализа. Чаще всего

эту закругленность придает фразе тот или иной заключенный в ней аттракцион в самом широком смысле слова — выпад, загадка (см. примеры выше), оксюморон, парадокс, нелепо употребленное слово, намек, афоризм, номологическое высказывание, цитата и т. п.:

Надежда Петровна: <...> На кого же и уповать, когда в Москве из хороших людей, кроме бога, никого не осталось (ЭП: 34; М: 31).

Варвара Сергеевна: Я чувствую, маменька, он <пистолет> начинает выстреливать (М: 45).

Тамара Леопольдовна: <...> Но позвольте, если он <муж> будет служить, значит, он должен работать, а если он станет работать, как же он будет зарабатывать? (М: 28).

Настя: У незамужних барышень знакомых не бывает (ЭП: 30; М: 23).

Валериан Олимпович: Но, позвольте, Россию спасал я, отчего же раздевать ее будут другие. (ЭП: 65; М: 78).

Иван Иванович: Коммунист?! Пусть же он в милиции на кресле присягнет, что он коммунист (ЭП: 60; М: 66).

Егорушка: <...> Пусть редактор своею железной рукой вырвет с корнем его половую распущенность (ЭП 115; С: 43).

Иван Иванович: Дети, Анастасия Николаевна, не позор, а несчастье (ЭП: 38; М: 34).

Автоном Сигизмундович: Эти коммунисты настоящие звери (М: 73).

Широнкин: Нынче сумасшедших домов нету, теперь свобода (ЭП: 26; М: 19).

Иван Иванович: <...> Без бумаг коммунисты не бывают (ЭП: 61; М: 66).

Мария Лукьяновна: Человек перед смертью в штанах не нуждается (ЭП: 92; С: 17).

По этим и бесчисленным другим *punchlines* в аналогичном стиле можно безошибочно опознать эрдмановский текст. В «Самоубийце», представляющем собой попытку более традиционной драматургии, многие персонажи произносят довольно длинные монологи, но и в них можно заметить тенденцию к распадению на законченные аттракционы — афоризмы, оксюмороны и проч., как, например, в речи Аристарха, уговаривающего Подсекальника застрелиться ради интеллигенции:

Аристарх Доминикович: <...> Вы стреляетесь. Чудно. Прекрасно. Стреляйтесь себе на здоровье. Но стреляйтесь, пожалуйста, как общественник. <...> мертвого не заставишь молчать, гражданин Подсекальников. Если мертвый заговорит. В настоящее время, гражданин Подсекальников, то, что может подуматься живой, может высказать только мертвый. Я пришел к вам, как к мертвому, гражданин Подсекальников. Я пришел к вам от имени русской интеллигенции (ЭП: 107–108; С: 35).

В формальном плане можно отметить такие приемы закругления и разграничения реплик, как имя-отчество в конце обращений (часто в сочетании с параллелизмом последних):

Тамара Леопольдовна: Ах, если бы вы знали, чье это платье, Надежда Петровна.

<...>

Надежда Петровна: Ах, да чье же, Тамара Леопольдовна!

Тамара Леопольдовна: Ах, и не говорите, Надежда Петровна.

Надежда Петровна: Ах, скажите, Тамара Леопольдовна... и т.д. (ЭП: 33; М: 29)

Барабанщик: Обманщица вы, Надежда Петровна.

Женщина: Жульница вы, Надежда Петровна.

Иван Иванович: Домовладелица вы, Надежда Петровна (ЭП: 60; М: 66),

эмфатические повторы и параллелизмы внутри реплики:

Надежда Петровна: Перешептываются, так и есть перешептываются. Арестуют они меня, окаянные, сейчас арестуют (М: 44).

Павел Сергеевич: Всех уничтожу. Всех! (ЭП: 78; М: 106)

Автоном Сигизмундович: Заходите, господа, заходите! Окружайте его, окружайте! (М: 95).

Мария Лукьяновна: Он в таком состоянии, в таком состоянии... (ЭП: 88; С: 12),

а также нетипичную для неформальной речи синтаксическую полноту, правильность и обстоятельность фразы (нечто подобное типично также для Зошенко, когда его герои, пытаясь имитировать «культурную» речь, выражаются нарочито церемонным языком¹¹).

Как замечает Эраст Гарин, «у персонажей комедий <Эрдмана>, в авторской читке, четкая, преувеличенно аккуратная

дикция — она заставляет сомневаться в интеллигентности действующих лиц» (Гарин 1967: 312). Разговорный стиль, несомненно, присутствует, но его признаки скупы отобранны и ритуализованы, сводясь прежде всего к эмфатической инверсии дополнения. Составляя глагол в одиночестве в конце фразы, такая инверсия придает глаголу особый вес, а всей реплике — своеобразную замедленность и важность:

Надежда Петровна: Ну что ты, Павлуша, туда всякую шваль принимают (ЭП: 27; М: 20).

Павел Сергеевич: Вы что это, мамаша, из нашей квартиры какую-то гражданскую войну устраиваете (ЭП: 46; М: 45).

Иван Иванович: Как же вы, Анастасия Николаевна, в таком виде пойдете? Любог гражданин может любому милиционеру пожаловаться, что вы на общественной улице какую-то семейную баню устраиваете (М: 86).

Павел Сергеевич: <...> Я теперь всю Россию на Варваре женю (ЭП: 78; М: 106).

Ильинкина: Что вы мне говорите — кондитерская, когда они ложки серебряные, понимаете, ложки у меня в девятнадцатом году отобрали (М: 97).

Маргарита Ивановна: Вы зачем Александру Петровичу набиаетесь? Для чего вы подобную грязь разводите? (С: 15).

Семен Семенович: Если вы еще раз мне про мопса расскажете, я с вас шкуру сдеру. <...> Идиотка вы старая (ЭП 102; С: 28).

Тяга эрдмановской реплики к самодостаточности проявляется, помимо прочего, в том, что она часто включает информацию о происходящем на сцене, т. е. берет на себя функцию авторской ремарки. Малочисленность ремарок как таковых в «Мандате» давно была замечена¹². Эта черта характерна и для народного театра, где персонажи дублируют словами свои действия (например, приходы и уходы):

Царь Максимьян: Скороход-фельдмаршал, явись перед тронном грозного царя Максимьяна.

Скороход-фельдмаршал: ...На что Скорохода-фельдмаршала призываете, И что делать повелеваете?

Царь Максимьян: Поди и приведи доктора.

Скороход-фельдмаршал: ...Пойду и приведу доктора.

Доктор: ...Вот я доктор, вот я лекарь, Вот я славнейший аптекарь... (ФТ: 223).

Настя: Послушайте, закройте на минутку глаза, я только пройду в ту комнату.

Автоном Сигизмундович: Закрывайте, господа, закрывайте.

Олимп Валерианович: Закрыты, ваше высочество (М: 88).

Валериан Олимпович: Ой.

Автоном Сигизмундович: Прости меня, Анатолий.

Валериан Олимпович: Это странно, дядюшка: по уху вы по моему съездили, а прощения у Анатолия просите (М: 89).

Семен Семенович: Виноват. Вы зачем же в карман ко мне лезете? Что вам нужно? Оставьте меня, пожалуйста (ЭП: 94; С: 19; только из этих слов мы узнаем, что Александр лезет в карман к Семену).

Невербальные звуки, вроде чихания, тоже не передаются авторской ремаркой, но приравниваются к словесным репликам:

Солдат: Ты что здесь буянишь и не боишься никого?

Петрушка: Апчхи!

Солдат: Смирно!

Петрушка: Апчхи!

Солдат: Молчать! Под ружье и слушай команду.

Петрушка: Апчхи! и т. д. (ФТ: 310).

Настя: Апчхи.

Все: Ой!

<...>

Валериан Олимпович: Апчхи (М: 52).

Употребляя слово для передачи несловесных элементов — передвижений, чиханий и проч., — эрдмановская поэтика обнаруживает созвучие с народным театром по линии условности, которую последний, как известно, предпочитает жизнеподобию, стремясь, где только можно, к минимизации изобразительных средств и материалов. Этим определяются такие черты фольклорного представления, как замена декораций устным описанием места действия; исполнение мужчинами ролей женщин, а также животных (коней, коров), часто с минимумом грима; использование одних и тех же физических предметов в различных функциях; обозначение лодки (в одноименной народной драме) с помощью определенного рассказывания и движений актеров-ребцов, и т. п.¹³

Для гиперартикулированной поэтики Эрдмана характерно, что всякого сюда массовые сцены, шумы, скандалы, суматохи предстают аккуратно разложенными на дискретные компоненты с точным

указанием порядка таковых. Где только возможно, производится «транслитерация» шумовых и функциональных элементов; форма записи придает им одинаковый статус с полновесными словами (это типично и для поэтического текста; ср. хотя бы «Левый марш» Маяковского, детские стихи вроде «пиф-паф, ой-ой-ой» и др.). Хоровые партии, междометия, однотипные возгласы скрупулезно расписываются и раздаются конкретным персонажам:

Барабанщик: Кто говорит милиция?

Шарманщик: Что милиция?

Женщина <с попугаем и бубном>: Какая милиция? (ЭП: 60)

Валериан Олимпович: Что случилось?

Олимп Валерианович: В чем дело?

<...>

Все <...> с криками:

Милиция, милиция, милиция!

Спасите, спасите, спасите!

Играйте, играйте, играйте! (М: 64–65).

Отец Елпидий: Хоп!

Александр Петрович: Чеси!

Виктор Викторович: Шевели! (ЭП: 126; С: 55).

В этот момент в последовательном порядке раздаются: слово «стой», выкрикнутое Александром Петровичем, грохот захлопнувшейся двери, визг Семена Семеновича и, наконец, шум падающего тела, после чего наступает совершенная тишина (ЭП: 93; С: 18).

В последней ремарке подчеркнем указание о «последовательном порядке» четырех шумовых элементов. Видимо, так же следует понимать и предыдущие три серии реплик (некоторое подозрение в simultанности может вызвать лишь пример «Все уходят с криками...») — во всяком случае, наш текст не дает никаких указаний в ином смысле, вроде скрепляющей фигурной скобки или ремарки «вместе», как в оперных либретто. Подобное предпочтение линейности контрапункту естественно воспринимать в рамках общей эрдмановской установки на четкую успешность, неслиянность единиц как текста, так и драматического действия.

Авторская ремарка из «Самоубийцы» («В этот момент в последовательном порядке...») представляет особый интерес, иллюстрируя склонность авангардного театра (и некоторых других типов поэтики¹⁴) моделировать беспорядок и хаос «сырой» жизни в виде четко и замысловато построенных аттракционов. Данную черту можно

наблюдать у Мейерхольда, в чьих режиссерских тетрадах встречаются партитуры вроде следующей:

Бургомистр, прощаясь, *ударяет* задом правую половину двери, отчего левая *поддает* Петрю, который *летит* вперед на скамью. Бургомистр — «извините» — невольно *нажимает* на правую половину двери, тем самым левой *ударяет* себя по носу. Потом *огibaет* дверь и *вылетает* в пролет между дверью и левым бортом галереи (Рудницкий 1969: 269; курсив наш — Ю. Ш.).

Как мы увидим, подобных мизансцен немало и у Эрдмана.

Принцип «поэтической», замедленной и монументализованной артикуляции нагляден в обращении с собственными именами, которые в комедиях Эрдмана отмечены необычной выисканностью и длиной, с особым упором на полисуффиксальные образования (Павлушенька, Варюшенька, маменька), на экзотические, редкие имена и на имена-отчества с повтором: Тамара Леопольдовна, Олимп Валерианович, Валериан Олимпович, Зотик Францевич, Ариадна Павлиновна, Наркис Смарагдович, Автоном Сигизмундович, Степан Степанович, Фелицата Гордеевна, отец Павсикахий («Мандат»); Семен Семенович Подсекальников («гражданин Подсекальников»), Аристарх Доминикович, Клеопатра Максимовна, Вольдемар Арсеньевич, отец Елпидий («Самоубийца»). Эти необычные именованья занимают в скупом балансе эрдмановских реплик непропорционально большое место за счет их густой встречаемости. Типичен, например, (особенно при обращении) их повтор в каждом предложении, какое в результате маркируется как новое и отдельное, не сливаясь с другими предложениями в сплошной поток:

Клеопатра Максимовна: Вы кому обещали? Раисе Филипповне? <...> Да что вы! Мсье Подсекальников. Если вы из-за этой паскуды застрелитесь, то Олег Леонидович бросит меня. Лучше вы застрелитесь из-за меня, и Олег Леонидович бросит ее. Потому что Олег Леонидович — он эстет, а Раиса Филипповна просто сука (ЭП: 111; С: 38–39).

Надежда Петровна: Для вас старалась, Олимп Валерианович. А уж Варя моя, Олимп Валерианович, из-за вашего сына аппетита лишилась. Если она за обедом, Олимп Валерианович, Валериана Олимповича вспомнит, так у нее даже самый вкусный кусок поперек горла становится (М: 81).

Надежда Петровна: А в ком же <дело>, Автоном Сигизмундович, в ком же? Если во мне, Автоном Сигизмундович, то я-то — мать, чепуха, гадость, Автоном Сигизмундович (М: 93).

Мария Лукьяновна: Вам, конечно, товарищ Калабушкин, не до этого, но подумайте только, товарищ Калабушкин, я одна, совершенно одна. Что же мне делать, товарищ Калабушкин? (ЭП: 90; С: 14).

Уникальность имен-отчеств гарантирует их полное и тщательное выговаривание — без тех фонетических редуций, которыми сопровождаются именованья более обычного типа. Надо думать, что эти последние, которых также немало в эрдмановском тексте — Иван Иванович, Семен Семенович, Павел Сергеевич, Надежда Петровна и т. д., — рассчитаны на полновесную артикуляцию в силу системного выравнивания с редкими именами. Во всяком случае, модели их употребления в тексте те же самые, что и для редких имен (повтор, нагнетание имен-отчеств):

Шиرونкин: Вы, Надежда Петровна, с сыном не перешептывайтесь. Я, Надежда Петровна, вашего сына не испугаюсь. Я, Надежда Петровна, на всем свете никого не боюсь. Мне, Надежда Петровна... (ЭП: 26–27; М: 19)

Настя: А если вы, Надежда Петровна, об Иване Ивановиче говорите, то они не мужчина вовсе, а жилец (ЭП: 30; М: 23).

Длинные экзотические именованья, включающие клишированные эпитеты, типичны и для некоторых жанров народного театра; например, в драме о царе Максимилиане многократно упоминаются «палач Брамбеус», «грозный царь Максимилиан», «Маркушка-гробокопатель», «сороход-фельдмаршал» и т. п.

Стремясь разнообразить формы замедленной, сукцессивной речи, Эрдман подчас ищет для нее и другие модели за пределами собственно балаганной поэтики. Иногда это перечисления имен в гоголевском духе, преследующие, в терминах Б. М. Эйхенбаума, «артикуляционно-мимические» цели («Серафима Ильинична: Божии матери: Вутиванская, Ватопедская, Оковицкая, Купятицкая, Ново-Никитская, Арапетская, Псковская, Выдропусская, Старорусская, Святогорская, Венская, Свенская, Иверская и Смоленская, Абалацкое-Знамение, Братская-Киевская, Пименовская, Испанская и Казанская, помолите сына своего о добром здравии зятя моего» — ЭП: 88–89; С: 13); иногда — нечто похожее на сказочно-былинные повторы и параллелизмы с многократными обращениями по имени (выделяем их разбиением авторского сплошного текста на «стихотворные» строчки):

Спросишь, Варюшенька, маменьку: «Где у нас маменька, папины штаны?» — «Съели мы их, говорит, Павлушенька, съели. Мы,

говорит, в восемнадцатом году все наше имущество на муку променяли и съели». Спросишь, Варюша, у маменьки денег. «Откуда у нас, говорит, Павлушенька, деньги? У нас, говорит, в восемнадцатом году все отобрали». «На что же мы, маменька, скажешь, живем?» «Мы, говорит, Павлушенька, папенькины штаны доедаем». Какие же это у нашего папеньки штаны были, если его штанами целое семейство питается? (ЭП: 44–45; М: 42)¹⁵

Вы представьте себе, мамаша, какой из меня памятник может получиться! Скажем, приедут в Москву иностранцы. «Где у вас лучшее украшение в городе?» — «Вот, скажут, лучшее украшение города». — «Уж не Петр ли это Великий?» — «Нет, скажут, поднимай выше, это Павел Гулячкин» (ЭП: 49; М: 48).

Да такой человек, как Павел Сергеевич, даже не человек, а охранная грамота. Если за меня нужно будет поручиться, он поручится, если за меня нужно будет похлопотать, он похлопочет, если меня нужно будет порекомендовать, он порекомендует, если мне нужно будет сапога вычистить, он вычистит (М: 58).

Установка на дифференциацию словесной массы проявлялась не только в тексте самого Эрдмана, но и в оценке им чужих текстов — насколько можно судить по немногим сохранившимся критическим высказываниям драматурга. Так, в композиции из стихов Маяковского, подготовленной театром на Таганке, его раздражала стилистическая монотонность:

Нельзя так соединять стихи со стихами, нельзя однородное по стилю слиговывать, ведь тем разрушаются границы поэм... Я и не заметил, где оборвалось «Облако», где пошло из «Флейты», а где другие стихи... и получилось, что «чем глаже, тем гаже» (Смехов 1990: 431).

При совместной работе над сценариями Эрдман желал видеть обсуждаемый вариант «на бумаге так, чтобы можно было прочесть глазами... и со всеми знаками препинания» (Вольпин и Любимов 1990: 415).

О той же одержимости артикуляцией говорит уникальный почерк драматурга, писавшего печатными буквами, каллиграфически вычерченными в манере старинного полуустава (ЭП: 162, 299, 434).

Как вспоминает его вторая жена Н. В. Чидсон, «первое письмо Николая Робертовича <...> меня страшно удивило. Оно было написано печатными

буквами от руки, каждая буква была как бы отдельно. Я решила, что он боится и поэтому меняет свой почерк (он ведь был женат). Это меня возмутило <...> Он начал меня уверять, что это его почерк, что он всегда так пишет...» (Чидсон 1990: 338).

В едином контексте со стилем Эрдмана можно рассматривать и его речевой дефект. У заикающихся, как известно, может вырабатываться склонность к лапидарной речи — ведь произносить им почти так же трудно, как высекать на камне. Физическая затрудненность речи и ее искусственный, преувеличенно-артикулированный строй взаимосвязаны: недаром Петрушка говорит с помощью вложенной в рот машинки («пищика») (см. ФТ: 305; Образцов 1981: 195 и др.). Есть свидетельства, что Эрдман умел ставить свое заикание на службу театральным эффектам: «...при чтении своих произведений <он> умел использовать этот недостаток, заикаясь точно перед репризой, которую таким образом подавал», — вспоминает В. А. Этуш (Этуш 1990: 394). Выразительную сторону эрдмановского заикания оценил первый исполнитель роли Гулячкина, близкий друг драматурга Эраст Гарин, который «полностью перенял у Эрдмана манеру говорить и пользовался этим всю жизнь» (Там же). Протяжная, прихотливо интонированная, отчетливая с точностью до буквы дикция Гарина памятна всем, кто когда-нибудь слышал этого замечательного актера со сцены или экрана.

6. Фольклорная модель мира

Принципы, показанные выше на материале сценической речи, — дискретность, четкая артикуляция, монументализм комичных и гротескных высказываний, — относятся, в соответствующем преломлении, и к изобразительному аспекту эрдмановских комедий. Сюда входят свойственный героям тип ментальности и поведения, своеобразие их представлений об окружающем мире и восприятия ими слов и событий, а также созвучия всего этого с общественной и культурной атмосферой начинающейся эры сталинизма. Читателя, интересующегося спецификой конкретных комедий, следует предупредить, что на данном уровне различия между «Мандатом» и «Самоубийцей» делаться не будет. Не доходя до подробностей тематики и сюжета, мы ограничимся наиболее универсальными чертами «психологической субстанции» обеих пьес в столь же обобщенном контексте породившей их эпохи. Следует признать, что указанные черты распределены по двум комедиям не вполне одинаково: в первой пьесе они выражены более резко, чем во второй, представляющей шаг от авангардной эксцентрики в сторону более традиционного театра. Соответственно, «Мандат» будет и в этой части наших заметок цитироваться чаще, чем «Самоубийца».

В глазах персонажей «Мандата» и «Самоубийцы» мир предстает в фольклоризованном, освобожденном от реалистических бытовых форм виде. Отвлекаясь от специфически интеллигентского и авторского по своему стилю словесного остроумия и от пусть крайне мистифицированного, но все же современного фона, можно сказать, что психология этих героев устроена в принципе так же, как у Петрушек, Докторов и других героев кукольных комедий. Фольклорное начало сказывается прежде всего в том, что сложнейший континуум советской жизни представляется героям в виде дискретных монументальных блоков, связанных друг с другом самыми простыми и непосредственными отношениями. Реальность нэпа и первой пятилетки моделируется как своего рода сказочное пространство, где все сущее — от элементарных бытовых отправлений до высших манифестаций престижа и власти — отлито в серию крайне обобщенных стереотипов, система которых внешне отличается полной четкостью и ясностью: «коммунисты», «жулики», «старое время», «милиция», «партия», «начальство», «немцы», «мандат», «колоратурное сопрано», «разврат», «Россия», «Кремль», «арестовать», «расстрелять», «фаворитка» и проч. Единицы эти организуются в столь же крупно вырубленные оппозиции и альтернативы: либо коммунисты, либо жулики; либо арестуют, либо пустят в Кремль без доклада, и т. д.

Когда эти стереотипы помечаются какими-то более конкретными чертами, последние чаще всего указывают в сторону фольклора и лубка. Так, по мнению мадам Гулячкиной, «начальство» только и делает, что катается на машине — представление о красивой жизни, фигурирующее и в театре Петрушки (НТ: 296). Мир милордов и принцесс из копеечного романа воспринимается прислугой Настей как достоверная реальность вчерашнего дня: «Господи, какая жизнь. И такую жизнь <...> ликвидировали. Если бы наше правительство принцесскую жизнь знало, разве бы оно так поступило?» (ЭП: 36; М: 32), — что вполне логично, если иметь в виду, что представления героев «Мандата» о «нашем правительстве», «коммунистах» и т. п. совсем недалеко отстоят по своему уровню организации от картин жизни, представленной в романах для кухарок.

Как в фольклоре, события и предметы в воображении героев Эрдмана тяготеют к своей максимальной форме: если наказание, то «мучительная смерть»; если вознаграждение, то в виде «каменного памятника, словно первопечатнику какому-нибудь»; если вели оппозиционные разговоры, значит «свергли Советскую власть» и т. п. Эти крайние состояния мыслятся как имеющие наступить немедленно и полностью, без каких-либо промежуточных степеней или звеньев. Исторические эпохи и формации, например, могут сменять друг друга в одночасье:

Автоном Сигизмундович: <...> Вот погоди, старое время придет (М: 72).

Тамара Леопольдовна: Мой супруг мне сегодня утром сказал: «Тамарочка, погляди в окошечко, не кончилась ли Советская власть?» — «Нет, говорю, кажется, еще держится». — «Ну, что же, говорит, Тамарочка, спусти занавесочку, посмотрим, как завтра» (ЭП: 34; М: 30).

Поверив, что «старое время» автоматически вернулось с мнимым приездом великой княжны, герои «Мандата» удивлены, видя вокруг какие-то остатки советского строя:

Ариадна Павлиновна: Подумайте, какие эти большевики самонадеянные. Сейчас я с мужем по улице иду, а милиционер стоит на углу и делает вид, как будто бы ничего не случилось (М: 94).

Этот мир мифологем мыслится эрдмановскими обывателями как имеющий непосредственное отношение к их повседневной жизни. Даже иерархически высшие его сферы, заряженные почти сверхъестественными потенциями, способны в любой момент войти в интимный контакт, пересечься с персональным пространством эрдмановского героя: в обеих комедиях, например, персонажи шлют послания или звонят по телефону в Кремль, готовятся принимать у себя высокопоставленных особ, громко призывают милицию, опасаются визита «коммунистов» («Звонок... Наверное, коммунисты звонят» — ЭП: 54; М: 58), ожидают пришествия «старого времени», вздыхают о том, что к ним не едет великий князь Николай Николаевич и т. д. Причинно-следственные сцепления между блоками мироздания не только предельно упрощены, но и доступны рядовому человеку и должны оберегаться от его неосторожных прикосновений во избежание непредсказуемых катастроф и геологических сдвигов. Обыватель верит в свою способность, пусть неумышленно, воздействовать на ход событий в большом мире.

В окружающей среде рассеяны объекты — ящики с платьем, трубы, горшки с лапшой, револьверы, портфели, справки, — от которых тянутся невидимые нити к каузальным механизмам большой важности; манипулирование предметами чревато далеко идущими переменами в общем положении дел и в судьбе конкретных граждан. Каждый предмет буквально распирает изнутри энергия того действия, которого от него ожидают и боятся. Характерно, скажем, бегство враспынную при виде «мандата» или пандемониум вокруг револьвера, каковой, в представлении семьи Гулячкиных, непременно должен выстрелить, а то и «взорваться»:

Надежда Петровна: <...> Только бы он у меня не выстрелил, только бы не выстрелил.

<...>

Павел Сергеевич: Мамаша, сию же минуту откройте глаза, иначе может произойти катастрофа.

<...>

Надежда Петровна: Взорвется он у меня, Павлушенька, ей-богу, взорвется.

<...>

Надежда Петровна: Я чувствую, Павлушенька, он начинает выстреливать.

Павел Сергеевич: Вы что это, мамаша, из нашей квартиры какую-то гражданскую войну устраиваете? (ЭП: 45–46; М: 44–45).

Путь от действия к его последствиям, от намерения к осуществлению, от возможности к реальности рисуется как пробегаемый напрямик, легко и однозначно, без каких-либо помех и элементов случайности, которые вносили бы в исход неопределенность, как это бывает в реальной жизни, а также без предохранителей, рассчитанных на защиту от неопытных рук (foolproof). Поэтому ходить, говорить и действовать следует с сугубой осмотрительностью: на цыпочках, в перчатках, шепотом... Способность хлопотать или сокрушаться по поводу гипотетических событий, даже если они отделены от актуальности многими шагами, придает эрдмановским персонажам сходство с «умной Эльзой» из сказки братьев Гримм — невестой, рыдающей при мысли о том, что подвешенная в погребе мотыга в будущем упадет и разобьет голову еще не родившегося ребенка. Эта неукоснительность ожидаемого результата относится в равной мере и к дурным, и к приятным, желанным событиям. Герою достаточно первого шага в воображаемой цепочке причин и следствий, чтобы либо в отчаянии схватиться за голову, либо радостно увериться, что объект желаний у него прямо-таки уже «в кармане».

Так, для Павла Гулячкина нет сомнения, что хранение сундука с якобы царским платьем окажет радикальное воздействие на его судьбу («памятник высекут» или «мучительской смерти предадут», смотря по тому, кто будет у власти — ЭП: 48; М: 48). Принимая от соседки-нэпманши означенный сундук, мадам Гулячкина просит замолвить о ней словечко в смысле награды или пенсии, когда наступит «старое время» (ЭП: 34; М 30). В то же время она уверена, что вступление Павла в партию достаточно для превращения его в «начальство», за чем последуют непрерывные разезды на автомобиле: «Ты катаешься, а я молюсь, ты катаешься, а я молюсь, ну и житье

у нас будет» (ЭП: 24; М: 17). Купив самоучитель игры на «бейном басы», безработный Семен Подсекальников планирует в ближайшем будущем серию сольных концертов, долженствующих обеспечить благосостояние семьи:

Семен Семенович (*вынимает из-под подушки книжку*).

Александр Петрович: Это что?

Семен Семенович: Руководство к игре на бейном басы.

Александр Петрович: Как? На чем?

Семен Семенович: Бейный бас — это музыка. Духовая труба. Изучить ее можно в двенадцать уроков. И тогда открывается золотое дно. У меня даже смета уже составлена. (*Показывает листок бумаги*.) Приблизительно двадцать концертов в месяц по пяти с половиной рублей за штуку. Значит, в год получается чистого заработка тысяча триста двадцать рублей (ЭП: 95; С: 20).

Семен Семенович... *собирается дуть*.

Мария Лукьяновна: Господи. Если ты существуешь на самом деле, ниспошли ему звук.

В этот самый момент комнату оглашает совершенно невероятный рев трубы.

<...>

Семен Семенович: Ну, Мария, бери расчет. Больше ты на работу ходить не будешь.

<...>

Серафима Ильинична: А на что же мы жить будем?

Семен Семенович: Я заранее все подсчитал и высчитал. Приблизительно двадцать концертов в месяц по пяти с половиной рублей за штуку. Это в год составляет... Одну минуточку. (*Шарит в карманах*.) Где-то здесь у меня подведен итог. (*Вынимает записку*.) Вот он. Слушайте. (*Раскрывает записку. Читает*.) «В смерти мо...» (*Пауза*.) Нет, не то. (*Прячет. Вынимает другую*.) Вот он. Вот. Написано: «В год мой заработок выражается в тысяча триста двадцать рублей». Да-с. А вы говорите — на что нам жить (ЭП: 103–104; С: 30)¹⁶.

7. Могущество слова

Особенно велика вера обывателя в магию слова, символа, печатного знака или документа, иллюстрацией чему служит вся история с «мандатом» — справкой из домоуправления, при одном виде которой «все разбегаются» (ЭП: 61; М: 67). В обеих комедиях к слову относятся как к действию, чреватому самыми крайними последствиями:

<...> за эти слова <...> меня расстрелять могут (ЭП: 27; М: 19).
<...> мои заслуги перед отечеством <...> Я, может быть, в самое опасное время одного коммуниста вместо «товарищ» господином назвал. А вы что сделали? (М: 99).

Павел Сергеевич: <...> я прошу зафиксировать эти слова, которые я буду сейчас говорить, потому что за эти слова я могу получить повышение в жизни. Ваше императорское высочество! Вы... сукина дочка.

Все: А-а-а-а-ах!!!

<...>

Павел Сергеевич: <...> Ведь за эти слова меня, может быть, в Кремль без доклада будут пускать. Ведь за эти слова санатории имени Павла Гулякина выстроят» (ЭП: 76–78; М: 104–106).

Повышенную роль слова, его почти мистическое восприятие можно считать одной из характерных особенностей русской культурной ментальности, получивших яркое выражение в тоталитарную эпоху¹⁷. Выше отмечалось, что события у Эрдмана легко принимают форму «фольклорного максимума». Для мира, где знаки имеют столь гипертрофированные последствия, характерно, что применительно, например, к идее личной *свободы* этот максимум выражается не в каких-либо необыкновенных поступках, а главным образом в возможности произнести определенные слова или сделать жест. Чаще всего речь идет о том, чтобы показать тот или иной кукиш — хотя бы в кармане — сильным мире сего (не обязательно советским: герой Эрдмана мыслит и в глобальном масштабе). Обретя реально или фиктивно подобную свободу, герой с торжеством демонстрирует ее пораженной аудитории как некую волшебную способность:

Подсекальников: Я могу никого не бояться, товарищи. Никого-го. Что хочу, то и сделаю. <...> Все могу! Боже мой! Никого не боюсь! Захочу вот — пойду на любое собрание, на любое, заметьте себе, товарищи, и могу председателю... язык показать. Не могу? Нет, могу, дорогие товарищи! В том-то и дело, что все могу. Никого не боюсь. <...> Что хочу, то и сделаю. Что бы сделать такое? <...> для всего человечества... Знаю. Знаю. Нашел. До чего это будет божественно, граждане. Я сейчас, дорогие товарищи, в Кремль позвоню. Прямо в Кремль. Прямо в красное сердце советской республики. Позвоню... и кого-нибудь там... изругаю по-матерному. Что вы скажете? А? (*Идет к автомату... Снимает трубку.*) <...> Позовите кого-нибудь самого главного. Нет у вас? Ну тогда передайте ему от меня, что я Маркса прочел и мне Маркс не понравился (ЭП: 133–134; С: 61–62).

Павел Сергеевич: Я сейчас всем царям скажу, всем — английскому, итальянскому, турецкому и французскому. Цари, — мамаша, что сейчас будет, — цари... вы мерзавцы (ЭП: 76; М: 104).

Сюжет обеих комедий строится вокруг бумажки, наделенной мнимым могуществом, — справки из домоуправления в «Мандате», предсмертной записки Подсекальникова в «Самоубийце». Уверенные, что этой записке суждено потрясти страну, соседи осаждают Семена Семеновича с требованиями отредактировать ее текст в их интересах; у дверей героя выстраивается длинная очередь желающих (по выражению Олеси) «оставить шрам на морде истории».

В начале этих заметок говорилось, что эрдмановская поэтика эстрады и конферанса имеет много общего с шутовскими диалогами, построенными на псевдосиллогизмах, на беззастенчивом передергивании и перелицовке слов. Этот традиционный стиль фольклорного балагурства созвучен эрдмановской модели мира, как она охарактеризована выше, и хорошо в нее вписывается. В самом деле, для людей, свято верящих в безотказность сомнительных каузальных сцеплений и в магическую перформативную силу произнесенного слова, вполне естественно прибегать и к призрачной логике обозрений и клоунских реприз. Подобно конферансье в интермедиях Эрдмана (вроде его «Сцен к водевилю “Лев Гурыч Синичкин”» с уморительными рассуждениями о «Шекспире, который будет» и «Шекспире, которого не было» — см. ЭП: 173–174), герои «Мандата» и «Самоубийцы» — опять-таки вопреки своей глупости и недалекости — временами проявляют себя как акробаты квази-логики, легко перебегая по более чем шатким словесным мосткам к сенсационным умозаключениям:

Павел Сергеевич: *Значит*, мне, маменька, в партию вступать нельзя?

Надежда Петровна: Как — нельзя? А с чем же мы Вареньку замуж выдадим?

Павел Сергеевич: Но вы забываете, мамаша, что при старом режиме меня за приверженность к новому строю могут мучительской смерти предать.

Надежда Петровна: Как же тебя предадут, *если* у тебя платье?

Павел Сергеевич: Ну, *стало быть*, при новом режиме за приверженность к старому строю меня могут мучительской смерти предать.

Надежда Петровна: Как же тебя предадут, если ты в партии?

Павел Сергеевич: Мамаша, *значит*, я при *всяком* режиме бессмертный человек (ЭП: 48–49; М: 48; курсивом выделены слова, типичные для логических рассуждений).

Помимо слов непререкаемую силу имеют в глазах персонажей «Мандата» и другие объекты семиотической природы, причем связь означающего с означаемым, как и при каузальных сцеплениях, ус- танавливается прямо и безапелляционно:

Барабанщик: Это и есть коммунисты, которым про родственников заливать?

Шарманщик: Наверное, эти, видишь, значок? (ЭП: 55; М: 60)

Валериан Олимпович: Кто это такой?

Тамара Леопольдовна: Наверное, комиссар, видите, какая шапка (М: 64–65).

Павел Сергеевич: ...Вот я даже портфель купил. Только билета партийного нету.

Варвара Сергеевна: Ну, с портфелем, Павел, и без билета всюду пропустят (ЭП: 44; М: 41).

Комедия начинается со спора в семье Гулячкиных о том, какой стороной наружу следует повесить картину: лицевой («Верую, Господи, верую») или оборотной (портрет Карла Маркса)¹⁸. Первая предназначается для «своих» посетителей, вторая — для официальных, и не дай Бог ошибиться: буде представитель власти увидит на стене «Верую, Господи, Верую», он может и анкету потребовать, и под суд отдать (ЭП: 22; М: 15). Во втором акте звонок в дверь вызывает приступ лихорадочной деятельности: «Так и есть, коммунисты. Варька, перевертывай “Вечер в Копенгагене”, а я “Верую, Господи, верую” переверну» (ЭП: 55; М: 59). Механическим поворотом картины можно обеспечить себе социальную безопасность, подобно тому как герою сказки достаточно повернуть на голове волшебную шапку, чтобы сделаться невидимым. Аналогичный эффект приписывается и другим внешним знакам:

Олимп Валерианович <сыну, узнав, что придут коммунисты>: Сейчас же прикрепи к своему пиджаку значок Общества воздушного флота, а также постарайся здесь своих убеждений не высказывать. <...> Поправь на себе значок и напевай что-нибудь революционное. <...> Ну хоть «Вы жертвою пали» (М: 53, 59).

8. Сборка и разборка действительности

Мотив переворачиваемых картин симптоматичен более чем в одном отношении. Наряду с той сценой, где мамаша Гулячкина слушает церковную службу у себя дома на граммофонной пластинке, выключает

ее при появлении гостя, затем включает снова и по ошибке ставит бравурную песенку вместо обедни (ЭП: 35; М: 26, 31), эти операции с картинами символически отражают общее устройство эрдмановского мира, блоки и детали которого не только пронизаны, как было сказано, быстродействующими каузальными связями, но, подобно конструктивистским театральным декорациям, легко разнимаются, передвигаются в разных направлениях, рекомбинируются (а потому и могут быть перепутаны). В представлении героев, например, Советская власть и «старое время» попеременно сменяют друг друга, и им порой трудно уследить, при котором из двух режимов они в настоящий момент живут, хотя борьба и происходит не где-то в недостижимых сферах, а непосредственно у них в квартире. Весь сюжет «Мандата» построен на том, что персонажи находятся в положении буриданова осла перед альтернативой старого и нового миров. Воображая, что оба исхода равновероятны, они никак не могут решить, на что им сделать ставку — на «платье» или на «мандат», и без конца переключаются с советского регистра на монархический и наоборот.

От этого представления о действительности, перетасовываемой, как колода карт, лишь один шаг до еще более фантастической идеи — что картина мира может быть изменена в результате простого переключения точки зрения, смены планов, поворота оптического инструмента. В следующей устной шутке Эрдмана, по проницательному замечанию мемуариста, «можно, как в фокусе, наблюдать модель художественного приема, излюбленного писателем и не раз обыгранного в его текстах»:

От одного общего знакомого я слышал рассказ <...> о том, как во время войны он из окопа наблюдал наступление противника. — Я не поверил своим глазам и, чтобы удостовериться в увиденном, поднес к глазам бинокль. Превосходящие силы противника резко увеличились не только в своем количестве, но и в размерах. — И как же вы на это отреагировали? — Я? Я перевернул бинокль вот так, что позволило мне столь же резко отбросить неприятеля... И Эрдман перевернул воображаемый бинокль в руках, приставив его расширенной стороной труба к глазам (Хржановский 1990: 375).

В качестве иллюстраций той же «модели» мемуарист ссылается на эксперименты с «увеличением бюста» (на фотографии и в жизни — ЭП: 30; М: 23) и на рассуждения Егорушки о «марксистской точке зрения» («Самоубийца»). В обоих случаях находятся способы приравнять чисто зрительную или субъективно воображаемую трансформацию к физической и начать воспринимать ее, обращаясь с нею как с доподлинной реальностью:

Серафима Ильинична: Вы это зачем же, молодой человек, такую порнографию делаете? Там женщина голову или даже еще хуже чего моет, а вы на нее в щель смотрите.

Егорушка: Я на нее, Серафима Ильинична, с марксистской точки зрения смотрел, а в этой точке никакой порнографии быть не может.

Серафима Ильинична: Что же, по-вашему, с этой точки зрения по другому видать, что ли?

Егорушка: Не только по-другому, а вовсе наоборот. Я на себе сколько проверял. Идешь это, знаете, по бульвару, и идет вам навстречу дамочка <...> И такая исходит от нее нестерпимая для глаз красота, что только зажмуришься и задышишь. Но сейчас же себя оборвешь и подумаешь: а взгляну-ка я на нее, Серафима Ильинична, с марксистской точки зрения — и... взглянешь. И что же вы думаете, Серафима Ильинична? Все с нее как рукой снимает, такая из женщины получается гадость, я вам передать не могу. Я на свете теперь ничему не завидую. Я на все с этой точки могу посмотреть. Вот хотите сейчас, Серафима Ильинична, я на вас посмотрю?

Серафима Ильинична: Боже упаси!

Егорушка: Все равно посмотрю.

Серафима Ильинична: Караул! (ЭП: 113–114; С: 41–42)

9. Эрдман vs. Булгаков

Вера эрдмановских обывателей в то, что через их коммунальную квартиру проходит линия фронта в борьбе исторических сил, их вера в свое прямое касательство к судьбе государств и режимов, не знает границ. Они попеременно примеряют к себе всю шкалу космоисторических ролей — от абсолютного могущества и славы: «Папа, простите меня, но я спас Россию» (ЭП: 62; М: 76); «Мамаша, держите меня, или я всю Россию этой бумажкой переарестую» (ЭП: 61; М: 67) — до причастности, пусть невольной, к большим государственным преступлениям и переворотам: «Вы у себя в квартире, вот в этой самой зале, свергли советскую власть» (ЭП: 79; М: 107). «Копия сего послана товарищу Сталину», — заявляет Гулячкин, потрясая мнимым мандатом (ЭП: 61; М: 67). Опыняемый фантазиями о магическом действии предметов и слов, будь то мнимое платье великой княжны, бумажка из домоуправления или ругательная формула в адрес сильных мира, Павел Сергеевич головокружительно растет в собственных глазах: «А если я с Третьим Интернационалом на ты разговариваю, что тогда?» (М: 93). В крушении подобных представлений, а с ними и всего сказочно-гротескного мира пьесы, — весь

эффект концовки «Мандата», где героям, на протяжении трех актов мнившим себя то инициаторами, то жертвами великих событий, внезапно открывается полная нерелевантность их существования (ЭП: 80; М: 108–109):

Явление восемнадцатое

Входит Иван Иванович, садится на стул и рыдает.

Олимп Валерианович: Что? Что?

Иван Иванович: Отказываются.

Олимп Валерианович: Что отказываются?

Иван Иванович Арестовывать вас отказываются.

Пауза.

Павел Сергеевич: Мамаша, если нас даже арестовать не хотят, то чем же нам жить, мамаша, — чем же нам жить?

КОНЕЦ

По их склонности принимать к исполнению самые фантастические идеи и с тою же легкостью перекидываться на любые другие химеры, эрдмановских людей можно считать антиподами героев Булгакова — а также прямыми потомками мольеровских персонажей, хотя из двух драматургов признанным «мольеристом» был именно Булгаков, а не Эрдман. Красноречивая параллель: как г-н Журден верит, что сын турецкого султана приехал в Париж просить руки его дочери, так и монархистско-нэпманская компания «Мандата» готовится встретить у себя на квартире «ее высочество» Анастасию и отпраздновать ее свадьбу с молодым Валерианом Сметаничем. Если не считать одной общей для них черты — слепой веры во власть бюрократического документа (ср. мандат Гулячкина, записку Подсекальникова, многочисленные справки в «Собачьем сердце», «Мастере и Маргарите» и др.), — в героях Эрдмана и Булгакова представлены две диаметрально противоположные карикатурно-гиперболические модели, каждая по-своему преломляющие причудливую шараду тоталитарного мира.

Как известно, бюрократы и холуи у Булгакова консервативны, лишены воображения и даже перед лицом явного чуда неспособны помыслить возможность иных миров, кроме привычного советского. Управдом Бунша и в Москве XVI века хлопочет о справках и боится домкома и партячейки больше, чем опричников Ивана Грозного. Идеологический вельможа Берлиоз под взглядом внеземного собеседника продолжает уверенно излагать марксистские догматы и глумится над идеей потустороннего промысла. С соответственными изменениями в оценках это верно и для симпатичных героев, которых, как известно, нелегко сбить с привычной

орбиты, переключить с будничных моделей поведения на кризисные — ср. их «пиры во время чумы» в «Собачем сердце» или «Днях Турбиных».

Для героев Эрдмана, напротив, мир заряжен таинственной энергией, готовящей ежеминутные сюрпризы. Они живут в ожидании апокалиптических перемен, по малейшему знаку принимают их за совершившийся факт и переключаются на иные модели поведения, соответствующие новой обстановке. Противоположность булгаковских и эрдмановских людей оттеняется тем обстоятельством, что если первые сохраняют свою поразительную «инерцию трезвости» вопреки действительно экстраординарным условиям, когда в прямой близости от них рвутся снаряды, царит террор (ср. «Белую гвардию») или орудуют сверхъестественные силы («Мастер и Маргарита»), то бредовое геополитическое мифотворчество вторых расцветает пышным цветом на пустом в общем-то месте, без булгаковских толчков со стороны непосредственной реальности, на фоне обывательского затишья нэпа (хотя, конечно, в более широкой перспективе оно объясняется их страхом и неуверенностью в прочности своего существования).

Детская доверчивость и непробиваемый скепсис; способность парить на волнах несбыточных утопий и узкоколая приземленность; мистические ожидания новых пришествий и уверенность в вечности существующего порядка; детский идеализм и прожженный цинизм — эти мифологизированные полюса, имеющие лишь страх в качестве общего элемента, соответствуют в комедиях Эрдмана и Булгакова двум граням социальной психологии в ленинско-сталинскую эпоху, которые могут быть суммарно обозначены как «волшебнo-сказочная» и «идиотически-консервативная». К первой из них, типичной для эрдмановского мира, мы еще вернемся в Заключении.

10. Герои во власти программ

Крайним легковерием, внушаемостью и механически-плоскостными представлениями о законах мироустройства определяется поведение и речь эрдмановских персонажей в повседневном быту.

В плане *речи* характерна повышенная восприимчивость этих героев к новым элементам, попадающим в сферу их дискурса. Сколь бы ни была непривычна и даже нелепа новая идея, в разговоре Гулячкиных и Подсекальниковых она быстро ассимилируется и мифологизируется, приобретая вид обкатанного клише (хотя для процесса обкатки времени не было). Подвергшись фамильярным упрощениям, новое бесцеремонно задвигается в область «темы» (этот термин

понимается здесь в лингвистическом смысле, как исходная часть высказывания, принимаемая за данное и не нуждающаяся в особом выделении, в отличие от вновь предизируемого содержания — «ремы») и получает хождение как привычная единица дискурса.

Сюда относятся, с одной стороны, любые крупные исторические категории, равно как и сколь угодно вздорные фикции, мифы или фантазии. Все они способны внедряться в обиход героев сразу, без периода приспособления, просто и спокойно, «как бы речь шла о хлебе» (известная реакция Собакевича на вопрос о мертвых душах), и тут же приобретать сериализованный характер, как, например, понятие «спасать Россию»: «когда случилась эта ужасная катастрофа, все стали спасать Россию», «коммунисты Россию спасти не позволят», «папа, простите меня, но я спас Россию» и т. п. (ЭП: 48, 62; М: 29, 47, 76). Но с таким же успехом в качестве обиходной монеты может непринужденно замелькать и что-то неотделанное, сказанное кем-то по ошибке или начерно, *haxax legomenon*, вырванное из контекста. Так, Павел Сергеевич и Надежда Петровна диктуют Варваре условия: «это раз..., это два», и выражение тотчас же ею клишируется: «Ну хорошо, <...> я поищу <родственников из рабочего класса>. Это раз. Но что касается *это два*, то чем же его <жильца> выживешь?» (М: 24; курсив наш — Ю. Щ.).

Элементы обоего рода без труда становятся операционными единицами в диалогах, мышлении, психологической мотивации, практических действиях эрдмановских людей (подобно тому козленку из овидиевых «Метаморфоз», который, едва появившись на свет, сразу же начинает вести себя стандартно — *lascivique fuga lactantiaque ubera quaerit*: [«резво бежит и молочного вымени ищет»] (VII, 321)). Это отнюдь не мешает им — на другом уровне — выступать в том остранинном и монументальном ключе, который, как мы знаем, «поэтически» организованный эрдмановский диалог сообщает любому словесному материалу. Отсюда парадоксально-двойственное звучание подобных единиц: для зрителя/читателя они сильно выделены и акцентированы, в то время как сами говорящие к этому акценту остаются глухи, воспроизводя самые эксцентрические нелепости в рутинном порядке, без каких-либо помет, маркирующих их новизну, непривычность, цитатность и т. п.

Восприимчивость эрдмановских героев к «чужому слову» — симптом их неуверенности в себе (чем они диаметрально противоположны героям Булгакова, слишком прочно стоящих на земле). Растерянные пешки в руках истории и судьбы, они как бы обращены к миру с безмолвным вопросом «чего изволите». Болезненно чувствуя зыбкость и неадекватность собственного языка и привычек, с одной стороны, и веря в пронизанность окружающей среды магическими связями, с другой, они готовы услужливо подхватить любой

новый элемент, витающий в воздухе, и при этом притвориться, что он для них вполне естествен и всегда был частью их жизни.

В плане *действия* характерны всякого рода эксцентрические замыслы и программы, вроде уже упомянутого бейного баса, время от времени — и чаще всего по подсказке извне — завладевающие умами героев «Мандата» и «Самоубийцы» (уместно сравнение с одержимыми манией персонажами Мольера, о котором напоминают и некоторые детали разработки, см. ниже). Каждая такая идея принимает в сознании отдельных героев и целых коллективов вполне буквальную, технически конкретную форму, в реализации которой они готовы идти до конца и напролом, без обратной связи, игнорируя бытовые условности и осложнения, неизбежные в реальном мире¹⁹. Ради этих нелепых императивов бесцеремонно деформируется и притесняется нормальный ход жизни. Вокруг этого, порой совершенно фантастического, сценария сосредоточивается вся сила страсти, все внимание эрдмановских персонажей, разыгрываются во множестве оттенков их страхи, надежды и заботы; в обслуживании фиктивных узлов и сцеплений этого алгоритма уходит вся отпущенная им природой деловитость и практическая смекалка. И, подобно словесным курьезам, физические детали бредовой программы могут внезапно выступать крупным планом, часто — в излюбленной фольклорным театром форме чепухи, загадок и т. п.

Несколько примеров.

В одной из первых сцен «Самоубийцы» домашние Подсекальникова в полной темноте ищут упавшую на пол свечку:

Мария Лукьяновна: На полу она, мамочка, на полу. Шарь, мама, на полу. <...> Мамочка, что же ты?

Серафима Ильинична: Я, Маша, ползаю, ползаю.

Мария Лукьяновна: Ты не там, мама, ползаешь... Ты у фикуса ползай, у фикуса.

<...>

Серафима Ильинична: Обожди, Машенька, обожди, я еще у комода не ползала. Мать пресвятая богородица, вот она! (ЭП: 86–87; С: 11).

Конструкция диалога и фразы придает четырехкратно повторенной лексеме «ползать» непомерно увеличенный вид, хотя одновременно и понижает ее коммуникативный ранг, сдвигая акцент с факта ползания на различные топографические подробности: не там ползаешь, у фикуса ползай, еще у комода не ползала²⁰. Тот же прием — в призывах к соседу Марьи Подсекальниковой, стремящейся удержать мужа от самоубийства: «Умоляю вас, Александр Петрович, *побежимте* на улицу... *Побежимте* на кухню, товарищ

Калабушкин» (С: 17). Укрупнение наивных замыслов Марьи достигается здесь по-эпически коллективным и в своем роде сериальным характером предлагаемых действий²¹. Этот момент — в характерном эрдмановском стиле — подчеркнут скрупулезным нанизыванием суффиксов множественного числа (не просто «побежим», но «побежим-те»).

Герою «Самоубийцы» не стоит большого труда внушить своим домашним, что ему жизненно необходима уже упоминавшаяся труба — бейный бас. Жена и теща с помощью соседа строят планы, как достать трубу. Один из вариантов — занять трубу в ресторанном оркестре. Но как удержать Семена Семеновича от самоубийства до прибытия трубы?

Серафима Ильинична: Я боюсь, как бы он *до трубы* не того-с...

Александр Петрович: Раз вы здесь остаетесь, Серафима Ильинична, вы его *до трубы* отвлекайте от этого. <...> Расскажите ему анекдоты какие-нибудь, квипрокво или просто забавные шуточки, чтобы он позабылся, отвлекся, рассеялся, а мы тут подоспеем к нему с трубой — и спасли человека (ЭП: 99–100; С: 24–25, курсив наш — Ю. Ш.).

Хотя друзья Семена Семеновича в первый момент и встретили идею трубы понятным недоумением («Как <это выход> в трубе?.. Для чего же, простите, ему труба?»), это не мешает им в следующий же миг пустить ее в активный оборот и даже задвинуть для удобства в безударную эллиптическую конструкцию («до трубы»).

Гулячкина-мать и Варвара Сергеевна приходят к мысли, что докучливого жильца Ивана Ивановича надо бы выжить из дома. Как выживают жильца? По-разному; например, шумом. Каким шумом? Ну, играми, танцами, пением, — подсказывает мамаша (М: 25). Во исполнение этой программы Варвара приводит с улицы шарманщика, а также мобилизует собственные вокальные способности:

Варвара Сергеевна: Становитесь вот к этой стенке и играйте, пожалуйста. Ну, что же вы? <...>

Шарманщик: <...> я лучше на двор пойду, а вы меня в форточку послушаете. <...> у меня музыка для свежего воздуха приспособлена. <...> Я думал, у вас именины или еще пьянство какое-нибудь, а так, один на один, я в жилом помещении играть не согласен.

<...>

Варвара Сергеевна: Но поймите, что мы выживаем.

Шарманщик: Я вижу, что выживаете. Нынче много людей из ума выживают. <...>

<...>

Варвара Сергеевна: Ну, играйте, какую умеете, только погромче.

Шарманщик играет, Варвара Сергеевна поет (ЭП: 39–40; М: 37).

Организация музыки, пения и танцев становится отныне постоянной заботой Варвары, о которой она вспоминает при каждом очередном появлении Ивана Ивановича:

Пойте, пойте сильней. Настька, танцуй, танцуй громче, как в престольные праздники танцуют... Милостивый государь, начинайте играть! Это жилец, которого мы выживаем... Играйте, играйте сильней! Танцуйте, господа, танцуйте, мы его выживем... (М: 38, 64).

По тому же принципу действуют и всякого рода «мини-программы», лишь на краткое время возникающие по ходу сюжета. Полагая, что Семена Подсекальникова необходимо «до трубы» отвлечь от мыслей о самоубийстве, близкие и соседи поручают теще героя, Серафиме Ильиничне, развлекать Семена шутками и анекдотами. Следует сцена, где Семен, пытаясь написать предсмертную записку, отмахивается от Серафимы, добросовестно преследующей его рассказами о том, как «немцы мопса скушали» и как «Александр Благословенный при коронации во дворцовом парадном жиде пришемил» (ЭП: 100; С: 26–27). В уже цитированной ранее сцене «Мандата» домработница Настя оказывается сидящей на револьвере, об опасных свойствах которого в семье Гулячкиных царят самые невероятные представления. Их страхи и фантазии на баллистические темы, переплетаясь с традиционными мотивами «телесного низа», порождают целый каскад причудливых идей и предложений:

Надежда Петровна: Настька, не шевелись. Христом богом тебя заклиная, не шевелись, потому что ты на заряженном пис-толете сидишь.

<...>

Павел Сергеевич: Вы, Настя, тем местом, которым сидите, не чувствуете, в которую сторону он направлен?

Настя: У меня, Павел Сергеевич, всякое место от страха отмерло...

Надежда Петровна: Настенька, не дрожи, потому что в нем семь зарядов (ЭП: 50–51)

Варвара Сергеевна: Если бы только узнать, в какую сторону он может выстрелить.

Настя: Господи, я, кажется, чем-то курок нащупала.

Павел Сергеевич: Лезьте скорее под стул! Лезьте под стул, потому что он вдоль, а не вниз стреляет (М: 50).

В рамках одного сюжета может одновременно действовать несколько независимых программ, и их интерференция друг с другом и с иной, внепрограммной деятельностью персонажей порождает иногда довольно замысловатые формы «организованного сумасшествия». Их парадоксальный эффект основан на том, что каждый из сталкивающихся мотивов продолжает работать «в полную силу», не деформируя и не сглаживая другие, как обычно бывает при взаимодействии разнонаправленных сил в реальном мире²². Выше уже отмечалось, что элементы эрдмановского мира обладают повышенной дискретностью и легко поддаются перестановкам, сдвигам, рекомбинациям и т. п., вызывая этим представление скорее об упрощенном механическом агрегате, чем о живом континууме действительности, пронизанном взаимосвязями и зависимостями. Некоторые положения такого рода известны из классики, как, например, «стереотип, включаемый невпопад, в неправильном месте». У Мольера педант-врач сватается к молодой девушке и приветствует ее ученой речью, заготовленной для ее мачехи. Когда ему указывают на его промах, он, не смутившись, «меняет пластинку»:

Тома Диафуарус (*Анжелике*): Сударыня, небо справедливо нарекло вас второй матерью прекрасной девицы, ибо...

Арган: Это не жена моя, а дочь.

Тома Диафуарус: Где же ваша супруга?

Арган: Она сейчас придет.

Тома Диафуарус: Мне подождать ее прихода, батюшка?

Господин Диафуарус: Нет, приветствуй пока невесту.

Тома Диафуарус: Сударыня, подобно тому, как статуя Мемнона издавала гармоничный звук, когда солнечные лучи озаряли ее, так и я преисполняюсь сладостного восторга, когда восходит солнце вашей красоты... («Мнимый больной», действ. 2, явл. 6).

Аналогичным образом сосед Подсекальникова забывает, а затем посреди совсем другой темы вспоминает, что должен отговаривать Семена Семеновича от самоубийства:

Александр Петрович: ...Гражданин Подсекальников. Жизнь прекрасна.

Семен Семенович: Ну, а мне что из этого?

Александр Петрович: То есть, как это что? Гражданин Подсекальников, где вы живете? Вы живете в двадцатом веке. В век просвещения. В век электричества.

Семен Семенович: А когда электричество выключают за неплатеж, то какой же, по-вашему, это век получается? Каменный?

Александр Петрович: Очень каменный, гражданин Подсекальников. Вот какой уже день как в пещере живем. Прямо жить из-за этого даже не хочется. Тьфу ты, черт! Как не хочется? Вы меня не сбивайте, гражданин Подсекальников! Жизнь прекрасна!.. (ЭП: 95; С: 19–20)²³.

После свадебной суматохи в «Мандате» мать невесты вдруг вспоминает о необходимости ритуального вытья:

Надежда Петровна: Господи, позабыла. Одну минуту, Автоном Сигизмундович. Варька, становись на колени.

Варвара Сергеевна: Но мы...

Надежда Петровна: Варька, не задерживай. Сейчас я буду го-това, Автоном Сигизмундович.

*Варвара Сергеевна встает на колени. Надежда Петровна
начинает выть <...>*

Автоном Сигизмундович: Что с вами, Надежда Петровна?

Надежда Петровна: Отдаю тебя я чужому отцу с матерью. Чужой отец будет тебе не батюшкой, чужая мать будет тебе не матушкой. Батюшки, матушки! *Воет.* (М: 92).

У Варвары Гулячкиной, как это выясняется в разные моменты по ходу пьесы, работают сразу три программы: она должна хорошо пахнуть для жениха («от меня после парикмахерской очень хороший запах»), беречь голос («мне кричать вредно, у меня регент колоратурное сопрано обнаружил») и выживать жильца пением и танцами (см. выше). Так как последняя из них грозит сорвать две первые, возникает уже знакомый перебой:

Варвара Сергеевна: Что же я такое делаю. Стойте, стойте, стойте скорей. Настя, поди-ка сюда! Понюхай меня, я не выдохлась? Ну! Что? Как? Пахну?

Настя: Немного пахнете.

Варвара Сергеевна: Ну слава богу. А то ведь от этих танцев из меня весь аромат после парикмахерской улетучиться может. А я его для Валериана Олимповича берегу (ЭП: 41; М: 38).

Ригидное следование программе, склеиваясь с элементами реальности, способно приводить к весьма причудливым результатам. Павел Гулячкин и в баню идет с мандатом: «В правой руке, говорит, веник, а в левой руке, говорит, мандат» (М: 82). Иногда получается нечто вроде загадочной картинки — в полном соответствии с балаганной поэтикой «квизов», странных, шокирующих положений и т. п. У соседа Гулячкиных Ивана Ивановича не все в порядке с туалетом: Настя указывает ему, что у него на галстук висит лапша («У вас галстук очень красивый, только зачем вы его вместе с лапшой завязываете?»), и помогает лапшу снять. Из разговора с Настей сосед узнает, среди прочего, что Павел Сергеевич «ни в какую партию не поступали». Его реакция:

Иван Иванович: Как не поступали?

Настя: Очень обыкновенно.

Иван Иванович: Не поступали? Скорей говорите, куда вы лапшу с моего галстука положили?

Настя: На пол, Иван Иванович.

<...>

Иван Иванович: Вы мне ее, пожалуйста, поскорее возвратите, а я сейчас. *Уходит.*

<...>

Иван Иванович (*Входит, на голове горшок*). Ну что, нашли?

Настя: Господи, Иван Иваныч. Зачем вы горшок себе на голову надели?

Иван Иванович: Ради бога не говорите, что я его надел. Пусть все думают, что я его не снимал (ЭП: 38–39; М: 34–35).

Понять связь между партийностью, с одной стороны, и манипуляциями с горшком лапши, с другой, постороннему наблюдателю (представленному здесь в лице Насти) невозможно. Реконструируется она в несколько шагов:

1) Забивая гвозди в стену, Павел Сергеевич произвел такое сотрясение, что горшок с лапшой упал с полки на голову Ивана Ивановича.

2) Иван Иванович грозитя пойти в милицию, причем отказывается снять с головы опрокинутый горшок с лапшой: «Сейчас-то его снимешь, а потом доказывай, что он у тебя на голове был... По-вашему, это горшок, а по-нашему это улика».

3) Услышав, что Павел Сергеевич — член партии, Иван Иванович отступает от намерения жаловаться, снимает с головы горшок и позволяет Насте снять куски лапши с его галстука.

4) Узнав от Насти, что Павел Сергеевич беспартийный, Иван Иванович вновь решает жаловаться и возвращает «улики» на их прежние места — горшок на голову, а лапшу на галстук.

Развивая поэтику Мольера, у которого, как известно, всякого рода потасовки, избиения и т. п. часто оформляются в виде стройных пантомим или балетных сцен²⁴, а фарсовые положения (например, избиение человека, сидящего в мешке) логично выводятся из маний и легковерия героев, Эрдман вносит в эксцентриаду элементы четкой артикуляции и рационалистического конструктивизма. Самые неправдоподобные мизансцены циркового и фарсового типа возникают в результате безукоризненной цепочки причин и следствий. Принцип негибкости, взаимной неадаптируемости сталкиваемых противоречивых элементов порождает громоздкие механические агрегаты, порой напоминающие известный жанр карикатур на тему «абсурдных изобретений». Нелепости тщательно надстраиваются одна над другой, приводя к сложному положению, первопричину которого уже трудно припомнить, поскольку оно начинает жить самостоятельной жизнью, давая ряд комических ответвлений.

Так, в последнем действии «Мандата» Павел Сергеевич долгое время стоит на четвереньках, выставив на всеобщее обозрение зад, к которому приклеен портрет великого князя Николая Николаевича. Нелепая эта поза — явно самоценный элемент балаганного зрелища — выведена следующим образом:

1) Агафангел по приказу Автонома Сигизмундовича намазал портрет клеем, чтобы нанести его на картон, и на время оставил на стуле;

2) Гулячкин, потрясенный монархической фразой Анатолия, сел на стул, портрет приклеился к задку;

3) в кульминационный момент верноподданнического ажиотажа Гулячкин встает со стула и кланяется, портрет всеми замечен;

4) монархисты останавливают Гулячкина в этом положении и начинают убирать портрет цветами. Вокруг гротескной фигуры и позы Гулячкина возникает фейерверк «гэгов» («Необходимо выяснить его настоящее лицо — Папочка, у него их два... — Чье второе лицо, его? — Нет, наше... — <Я> только с одной стороны коммунист, а с другой я даже совсем ничего подобного» и т. д. — (М: 90–99).

Мы предоставляем читателю самостоятельно проследить цепь событий, приводящих к тому, что вся семья Гулячкиных залезает под стул, на котором сидит домработница Настя, после чего последняя оказывается завернута в пыльный ковер, облита водой, посажена в сундук и перенесена на квартиру Сметанича (ЭП: 50–61; М: 50–67).

Подобного рода нелепые мизансцены — до предела заостренная, почти что символическая демонстрация мироустройства, где люди действуют как примитивные автоматы, где царят стереотипы и механическая однозначная каузальность. Поминутно напоминая о противоположности своих законов естеству и здравому смыслу, сюжетное развитие то застывает в виде замысловатых акробатических аттракционов, то рассыпается прихотливыми фейерверками произвольных, лишь поверхностно связанных с основным действием эстрадно-цирковых реприз.

11. Заключение

Стиль мышления, логика поведения эрдмановских героев, тесно связанные с фольклором — сказкой, балаганом, кукольным театром Петрушки, — представляют собой, вообще говоря, не уникальное явление, но абстрактную литературную парадигму с потенциально множественными тематическими коннотациями. Какие из них будут активизированы в читательском (зрительском) восприятии — зависит от историко-культурного контекста, в котором используется данная парадигма, равно как и от жанра, от установок и намерений автора и др. В случае Эрдмана рассмотренные выше черты поэтического мира естественно ассоциируются с менталитетом начинающейся сталинской эры. Не исключено, конечно, что данная связь возникает в нашем сознании до известной степени задним числом, в свете последующих событий, и что эти созвучия были (точнее, были *бы*, не подверглись пьесы Эрдмана многолетнему забвению) гораздо уловимее для людей конца 1930-х — 1950-х годов, нежели для современной драматургу аудитории. Мы не будем рассуждать о том, в какой мере следует признать за Эрдманом (как за авторами «Подпоручика Кижее» или «Хулио Хуренито») дар исторического ясновидения, постижения неких фундаментальных формул эпохи, а в какой следует говорить лишь о позднейших прочтениях и ассоциациях, неизбежно наслаивающихся на любое произведение искусства по ходу времени и накопления исторического опыта. Подобные различия требуют отдельной общелитературной дискуссии, не входящей в наши цели. Ограничимся, не вникая слишком далеко в их теоретическую природу, указанием предположительных созвучий между миром пьес Эрдмана и советской эпохой, которые, как кажется, пока не привлекли к себе достаточного внимания критики.

Как мы видели, идеи героев Эрдмана об устройстве окружающего мира и о своей роли в нем носят во многом мифологический и сказочный характер. Но ведь именно в этом направлении, идя по пути расшатывания логики и здравого смысла, все более проникаясь

духом мистики и легенды, развивалась коллективная психология сталинской эпохи. Атмосфера повседневной жизни страны все более насыщается ожиданием чудес, откровений и апокалиптических перемен, от мировой революции до нападения на СССР держав Антанты (ср. хотя бы военную лихорадку 1927 г.).

Аналогичным мистицизмом окрашивалось и положение отдельного человека, рядового обывателя сталинской эры. Будучи, согласно известному определению, малозаметным «винтиком» огромной машины, он одновременно рисовался официально-массовой мифологией и в совершенно ином качестве — как потенциальная точка приложения таинственных сил в космической борьбе социалистического отечества с его многоликими врагами. Прикрепленный к своему скромному месту, каждый такой винтик в то же время обладал общегосударственным и даже международным измерением. Его затерянность в советской глубинке и малая мобильность отнюдь не исключали участия в двух сенсационных сценариях: с одной стороны, он мог обмениваться тайными сигналами с врагами Советской страны, продавать немцам и японцам заводы, электростанции или даже целые части СССР, готовить диверсии, покушения на жизнь вождей и свержение советской власти; с другой — наоборот, приобретать всенародную славу путем разоблачения таких диверсий, опознания зловещих шпионов и вредителей, прокрадывающихся в мельчайшие поры советской жизни (как в известной песне конца тридцатых годов о героическом «старом обходчике», который не дал «врагу разрушить путь» вблизи своей маленькой лесной станции и под аплодисменты всей страны едет в Москву «к наркому пути» получать орден).

Вера в то, что повседневная жизнь полна тайн и на каждом шагу чревата головокружительными разоблачениями, что в ней «все не то, чем кажется», что самое мирное, благообразное, будничное может в любой момент оказаться маской, под которой разверзается бездна махинаций мирового зла, ярко проявилась в мифотворческой стихии показательных процессов конца 30-х гг., которые были лишь концентрированной формой, пароксизмом этих мистических поветрий. В подобном мире, как в сказке, даже самые радикальные перемены — ежедневное исчезновение всем известных людей, мгновенное вычеркивание из коллективной памяти целых эпох культуры и истории — уже не казались невероятными и принимались на веру оглушенным сознанием, отключенным от здравого смысла и критического чутья.

Представление о том, что самая малозаметная пешка связана невидимыми нитями с узловыми точками системы и может внезапно наделяться ролью на самом высоком уровне, принимало на протяжении советских десятилетий и иные формы. Рядовому гражданину, при всей его бесконечной удаленности от реальной

власти и влияния, при известных условиях могла внушаться идея о таинственном «политическом» значении его поведения (ср. хотя бы параноидное отношение к выезду за границу — раздувание страха вокруг возможных «провокаций», невозвращения, неосторожных шагов и высказываний и т. п.). С другой стороны, соприкосновение с силовыми линиями высокой политики иногда давало шанс случайным (а то и несуществующим) лицам обрасти пропагандными фикциями и попасть — хотя бы на краткое время — в пантеон государственных мифов и символов (примерами могут служить «малолетний Витушишников» и два проштрафившихся солдата в новелле Тынянова или их советские эквиваленты — разъезжающая по всесоюзным съездам орденосная доярка и мнимый главарь шпионского заговора, маленький часовой Чонкин у В. Н. Войновича²⁵, или фиктивный герой «товарищ Огилви» в романе Орвелла).

Едва ли не самым характерным признаком тоталитарной культуры (особенно в СССР, см. Синявский 1989 б и примеч. 17) является, как известно, магическое отношение к слову, документу, знаку, информации, суеверное преувеличение их значения. Чем более закручиваются гайки, исключаящие сколько-нибудь свободное проявление слова, тем сильнее становится иррациональный страх перед катастрофическими последствиями, которые может вызвать хотя бы одно ускользнувшее из-под контроля слово. Примеры этого священного ужаса перед прагматикой знака легко вспомнит каждый; ср. хотя бы:

исторически правдоподобное начало фильма «Зеркало» Андрея Тарковского, где насмерть перепуганная корректорша бежит по пустынным ночным улицам в типографию, чтобы успеть исправить опечатку, пропущенную ею в передовой статье;

эпизод из романа Ю. В. Трифонова «Исчезновение» («Наглая выходка врага» — тень дерева, попавшая на лицо Сталина в кинохронике — Трифонов 1988: 272);

реальные призывы в прессе 1937 г. к разоблачению врагов народа, якобы врисовывающих тайные знаки (свастику) в публикуемые газетные фотографии; или выискивание проработочными критиками скрытого смысла в словах, эпитетах, оборотах фраз у политически подозрительных литераторов...

В некоторых из магических свойств слова (как, например, способность мгновенно переносить человека на большие расстояния), как известно, пришлось убедиться на личном опыте самому Эрдману²⁶.

Нетрудно видеть, что строй мышления эрдмановских героев имеет многие сходства с описанным типом мистического и мифологического

сознания. Как мы видели, герои «Мандата» и «Самоубийцы» верят и в возможность немедленных перемен в структуре мира, как-то свержение большевиков и интервенция («посмотри в окошечко, не кончилась ли советская власть», «не сегодня-завтра французы в Россию царя командируют»), и в то, что они, рядовые обыватели, способны такие перемены вызвать («вы у себя на квартире, вот в этой самой зале, свергли советскую власть»), и в непредсказуемо-могучий эффект сказанного слова («я, может быть, в самое опасное время одного коммуниста вместо “товарищ” господином назвал», «позвоню в Кремль и кого-нибудь там изругаю по-матерному»), и в возможность контакта с высшими уровнями власти («копия сего послана товарищу Сталину»), и в собственную роль мучеников или героев общенационального масштаба («меня за приверженность к старому/новому строю могут мучительской смерти предать», «ведь за эти слова санатории имени Павла Гулячкина выстроят»).

Подобные сопоставления имеют, конечно, свои границы. Речь идет о достаточно абстрактных созвучиях парадигматического типа: драматург с большой пронизательностью уловил глубинный мистицизм и абсурд советского мышления, но не те специфические формы и сценарии, в которых ему предстояло воплотиться в условиях зрелого сталинизма. Не найдем мы у Эрдмана и таких емких эмблематических образов, которые могли бы претендовать на роль советских мифов, постоянно поминаемых в связи с различными жизненными ситуациями («как у Ильфа и Петрова», «как у Зошенко», «как в “Подпоручике Кижее”» и т. п.). К тому же черты поэтики Эрдмана, как она описана нами, заметно размыты во второй комедии, где — в силу уступок более традиционалистским веяниям нового десятилетия — намечаются уже и психологизм, и характеры, и даже, как мы видели, «большие идеи», но уже нет столь неумолимо четкой парадигмы безумного мира, какая представлена в «Мандате». С этими оговорками, соответствия между мирами героев Эрдмана и советскими настроениями последующих десятилетий несомненно заслуживают нашего внимания. Они могут оказаться полезными как в рамках будущей тематической типологии советской литературы, так и для дальнейших интерпретаций творчества Эрдмана в критике и на сцене.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Новое литературное обозрение. 1998. № 33. С. 118–160.

¹ Для часто цитируемых источников в тексте статьи применяются следующие буквенные обозначения: М — «Мандат» (Эрдман 1976); С — «Самоубийца»

(Эрдман 1980); ЭП — Эрдман 1990; НТ — Народный театр 1991; ФТ — Фольклорный театр 1988.

² Как известно, Станиславский во время чток Эрдмана «хотел до слез», восклицая: «Гоголь, Гоголь!» (Марков 1990: 311–312). Основателю МХАТа было ясно, что в эрдмановской поэтике текста и чтения есть некий секрет: «Его чтение абсолютно замечательно и очень поучительно для режиссера. В этой манере речи скрыто какое-то новое качество, которого я не мог до конца разгадать. Я смеялся так, что мне пришлось попросить его сделать длительный перерыв, — боялся, что сердце не выдержит» (цитируем Станиславского в собственном обратном переводе по: Фридман 1992: 158–159).

Такой же была реакция труппы, а затем и зрительного зала в совершенно иной по эстетическим установкам аудитории — театре Мейерхольда: «Вокруг все смеялись неудержимо <...> Первые два акта “Мандата” шли под такой хохот, какого я потом никогда и не слыхала... Когда Настья усаживалась на пистолет, а Гулячкины пугались, что он из-под нее выстрелит, в публике уже не хохот стоял, а, знаете, стон волнами катался из стороны в сторону и с каждой фразой все снова и снова, зрители изнемогли» (Тяпкина 1990: 322–324).

Подобная свежесть и непосредственность рецепции уже, по-видимому, во многом утрачена в нашу скептическую «пост»-эпоху. Ее сильное восстановление — одна из целей настоящей статьи.

³ Характерно, что часто цитируемые строки об Эрдмане в воспоминаниях Н. Я. Мандельштам («Эрдман, настоящий художник...» — цит. по: Мандельштам 1999: 387–390) ни словом не упоминают о «Мандате» и целиком посвящены «Самоубийце». Этот эскиз интерпретации пьесы, при всей его сжатости, следует считать одним из первых серьезных критических опытов об Эрдмане (первое издание мемуаров вышло в 1970 г.).

⁴ Интересно, что более серьезная и идеологически сложная пьеса отличается стройностью и единством конструкции, тогда как легковесный фарс построен как почти барочное произведение со сложным рядом ответвлений и переплетающихся сюжетных линий (в редакции М; в варианте, опубликованном в ЭП, некоторые из побочных линий опущены и композиция сделана более обзорной).

⁵ Критику некоторых из «перегибов» в литературе о Булгакове, в частности, тео- и демонологических толкований его романа, см. в нашей статье о «Батуме» Булгакова» (см. Щеглов 1997 и в настоящей издании с 413–435).

⁶ «Что такое секунда? Тик-так. <...> И стоит между тиком и таким стена. Да стена, то есть дуло револьвера. <...> И вот тик, молодой человек, это еще все, а вот так, молодой человек, это уже ничего. <...> И тогда раздается пиф-паф. И вот пиф — это еще тик, а вот паф — это уже так. И все, что касается тика и пифа, я понимаю, а вот все, что касается така и пафа — совершенно не понимаю...» и т. д. (ЭП: 122–123; С: 51; сходное см. — ЭП: 143; С: 70).

⁷ Ср. подобный отчет слуги о гибели имущества в известной песенке «Tout va très bien, Madame la Marquise...» (в русской версии: «Все хорошо, прекрасная маркиза...»).

⁸ Подобные диалоги с недоразумениями типичны для народного театра разных стран. См. чешский «Разговор короля с пустынным» в Богатырев 1923: 45.

⁹ Эта неизбирательность сатиры в отношении ее объектов типична также для Остапа Бендера, в чьем стиле поведения чувствуется наследие фольклорных шутовских фигур. См.: Щеглов 1995: 41.

¹⁰ Отметим мимоходом зависимость этой сцены (Анатолий как неоспоримую новость объявляет своим домашним догмы, только что услышанные в школе) от классической комедии.

В «Облаках» Аристофана Стрепсиад со столь же торжественными предисловиями («Скажу тебе я что-то — сразу вырастешь./Зато другим об этом ни гу-гу, ни-ни!») сообщает сыну о том, что узнал в школе Сократа: «Нет никакого Зевса, мой сынок. Царит/Какой-то Вихрь. А Зевса он давно прогнал...» и т. д. (ст. 820–840).

Сходным образом мольеровский Журден хочет поразить жену и служанку истинами, усвоенными от учителя философии: «Вот, например, знаешь ли ты, как ты сейчас говоришь?.. Невежда, это проза!.. А известно тебе, как произносится У?» и т. д. («Мещанин во дворянстве», действ. 3, явл. 3).

В обеих сценах строится схема переспрашиваний и недоумений, особенно развернутая у Мольера. Однако по содержанию (вопрос о несуществовании Бога, о замене его водородом или «Вихрем») эрдмановская сцена, очевидно, ближе к Аристофану.

¹¹ О церемонном языке у Зошенко см.: Щеглов 1986 а: 81.

¹² На отсутствие ремарок в «Мандате» как признак самодостаточности сценического действия указывал Мейерхольд (Мейерхольд 1968: 96).

¹³ Использование одного и того же предмета в разных функциях — известная черта постановок Мейерхольда (напр., венские стулья в «Лесе»; см.: Рудницкий 1981: 308). О слове в «Царе Максимилиане», заменяющем декорацию («какое здесь здание, как все весело сияет») и дублирующем предметы («вот мой острый меч» и т. п.) — см.: Богатырев 1971: 78–81.

¹⁴ В «Метаморфозах» Овидия хаос моделируется как некий новый и необычный порядок: например, во время потопа рыбак удит рыбу в ветвях очутившегося под водой дерева, nereиды любят подводными городами и т. п. В аналогичном духе в известном фильме «Волшебник страны Оз» [«The Wizard of Oz»] эффект урагана (торнадо) изображен как ряд беспорядочно перемешанных, закрученных вихрем фрагментов мира. Каждый из них, однако, сохраняет в новом соседстве свою цельность и продолжает функционировать как обычно (напр., велосипедист, несомый вихрем по воздуху, крутит педали, нянька катит коляску и т. п.).

¹⁵ Ср. аналогичные цепочки однотипных вопросов-ответов в былине:

Говорил ему Идолище поганое:
«Ай же ты, калика перехожая!
Как велик у вас богатырь Илья Муромец?»
Говорит ему Илья таковы слова:
«Толь велик Илья, как и я».
Говорит ему Идолище поганое:
«Помногу ли Илья ваш хлеба ест,
Помногу ли Илья ваш пива пьет?»
Говорит Илья таковы слова:
«По стольку ест Илья, как и я,

По стольку пьет Илья, как и я», и т. д. («Илья Муромец и Идолище»//Былины 1938: 82) или в шуточной песне, входившей в состав некоторых народных

представлений: «Государь ты мой, Сидор Карпович./Много ли тебе веку?/Семьдесят, бабушка, семьдесят./Семьдесят, Пахомовна, семьдесят...//Государь мой, батюшко./Много ли у тебя осталось деток?/Семеро, бабушка, семеро./Семеро, Пахомовна, семеро...» и т. д. («Маврух»//ФТ: 50; использовано А. К. Толстым в политической балладе «Государь ты наш батюшка...»).

¹⁶ А. К. Жолковский напомнил близкую параллель к этой сцене в «драме» Козьмы Пруtkова «Любовь и Си́лин»: «Гом — человек. Гам — душа. Сериз — вишня. Патесериз — пирожное... Таким образом, изучив французский язык, несомненно на следующих выборах я еще более оправдаю доверие ко мне господ дворян».

¹⁷ Примеров исключительной роли слова в русской гуманитарной и политической культуре можно привести множество — вспомним хотя бы горьковскую «Мать», где все наиболее острые и патетические моменты революционного сюжета связаны не с насильственными, а прежде всего со словесными или жестовыми формами действия (демонстрации, речи, выкрики, листовки и т. п.). О роли языка в поддержании тоталитарной системы выразительно говорит А. Д. Синаевский, связывая ее со специфически русскими чертами мышления: «Кажется, что самые основы советской системы готовы пошатнуться из-за одного лишь изменения в тоне и языке сегодняшней литературы. Это, конечно, иллюзия. Но любопытно отметить мимоходом, до какой степени вся железная структура советского государства опирается на язык, на затертые бюрократические фразы. Дунь на них, и все развалится! В который раз мы наблюдаем магическое отношение к слову, свойственное русским, русской литературе и советскому обществу» (Синаевский 1989 б: 129; наш обратный перевод с англ.)

¹⁸ Портреты вождей, развешиваемые по стенам квартиры для членов домового комитета или других представителей власти, — мотив, встречающийся в очерках и фельетонах эпохи; ср., например, «Московские сцены» Булгакова («Накануне», 1923; Булгаков 1976: 80–82). Операция перевешивания и перевертывания картин добавлена, конечно, Эрдманом.

¹⁹ В этом они родственны тем оторванным от жизни героям Достоевского, которые легко переходят от сколь угодно бредового замысла к его исполнению: см. Энгельгардт 1924: 83–87.

²⁰ Ср. подобный сдвиг акцента у Зошенко: «На моих <штанах> тут дырка была. А на этих эвон где» («Баня»).

²¹ Сходный эффект случайной и тривиальной детали, неожиданно выступающей крупным планом, — в диалоге Подсекальников и Марьи по поводу ливерной колбасы:

Семен Семенович: ... я знаю, как ты ее хочешь намазывать. Ты ее со вступительным словом мне хочешь намазывать. Ты сначала всю душу мою на такое дерьмо израсходуешь, а потом уже станешь намазывать.

Мария Лукьяновна: Ну, знаешь, Семен!..

Семен Семенович: Знаю. Ложись...

<...>

Мария Лукьяновна: Вот намажу и лягу.

Семен Семенович: Нет, не намажешь.

Мария Лукьяновна: Нет, намажу.

Семен Семенович: Кто из нас муж, наконец: ты или я? (ЭП: 85; С: 9).

²² Эта дискретность и взаимонезависимость различных параметров вещи и элементов мира, способность одних из них, претерпевая превращение, не затрагивать другие, лежит в основе чудес и парадоксальных гибридов в «Метаморфозах» Овидия и им подобных типах поэтики; см. примеры выше в примеч. 14.

²³ В этой и следующей цитатах налицо мотив, применяемый иногда при сатире на механическое поведение. Персонаж просит окружающих не мешать (а то и помогать) ему в выполнении неких заученных действий (например, этикетных) ввиду их трудности, не понимая, что последние имеют смысл лишь в том случае, когда кажутся легкими и непринужденными. Встречается у Мольера:

Г-н Журден (*сделав два поклона, оказывается на слишком близком расстоянии от Доримены*): Чуть-чуть назад, сударыня.

Доримена: Что?

Г-н Журден: Если можно, на один шаг.

Доримена: Что такое?

Г-н Журден: Отступите немного, а то я не могу сделать третий поклон.

Дорант: Господин Журден любит изысканное обхождение («Мещанин во дворянстве», действ. 3, явл. 19).

²⁴ Ср., например, турецкую церемонию в «Мещанине во дворянстве», где Журдена ритмично бьют палками; симметричные потасовки между учителями вокруг Журдена; нападение на героя двух жен и двух полицейских, раздирающих его в разные стороны, в «Господине де-Пурсоньяке» и т. п.

²⁵ Об «Иване Чонкине» Войновича как примере так называемого «административного» типа взаимосвязей между различными уровнями общества см.: Щеглов 1992 и в настоящем издании с. 496–510).

²⁶ «Слово — не воробей, выпустишь — не поймашь, тебя поймут — не выпустят» (из афоризмов Эрдмана, «обеспеченных горьким личным опытом»; цит. в: Зеленая 1990: 314). Как известно, писатель был в 1933 г. сослан в Енисейск за политически неосторожные басни.

IV

СТАЛИН В ГАЛЕРЕЕ ГЕРОЕВ БУЛГАКОВА

1. О Булгакове, демонологии и целях статьи

В обширной критической литературе о М. А. Булгакове имя писателя постоянно сопрягается с евангельской и в особенности демонологической тематикой. Оживленно обсуждаются вопросы о его трактовке Христа и Сатаны, о том, какой из историко-культурных концепций дьявола ближе всего соответствует Воланд, о «Евангелии Михаила Булгакова», о разных школах средневекового чернокнижия и т. п. Еще более многочисленны соревнующиеся между собой в утонченности интерпретации философско-этического плана.

Наше исходное убеждение в настоящей статье состоит в том, что проблемы божественного и оккультного, абстрактных добра и зла, неба и ада, эсхатологии, свободы воли и т. п. едва ли были для Булгакова сколько-нибудь «горячей» тематикой и что числит его среди оригинальных мыслителей в области этико-философских и тео-демонологических вопросов на уровне Достоевского или даже Толстого нет сколько-нибудь серьезных оснований. Исследователям, подходящим к фигуре, скажем, Воланда во всеоружии богословской и демонологической эрудиции, уместно напомнить о том, что информацию о «князе тьмы» автор «Мастера и Маргариты» выписывал из двух-трех популярных источников, таких как энциклопедия Брокгауза и Ефрона или книга М. А. Орлова «История сношений человека с дьяволом» (Чудакова 1976: 72–76). Булгаковская демонология не рассчитана на близкое рассмотрение через призму теологии или оккультизма и вряд ли может его выдержать. Те Бог и Сатана, которых мы встречаем в романе, интересны не как самоценные интерпретации этих вечных образов, а прежде всего как выигрышные в риторико-выразительном плане воплощения (формалисты сказали бы: «мотивировки») тематических инвариантов Булгакова, постоянных для всего его сравнительно недолгого творчества, начиная с гудковских фельетонов и «Записок юного врача». Извлечение системы этих глубинных тем и мотивов Булгакова из их вариаций, представленных в текстах, — необходимая процедура, которая должна логически предшествовать интерпретациям дальнего и сверхдальнего прицела.

Инфернальные элементы проглядывают в произведениях Булгакова неоднократно, причем чаще всего в игровом,

не вполне серьезном (tongue-in-cheek) ключе (ДВ, БГ, СС, РЯ, ТР)¹. В «Мастере и Маргарите» этот реквизит разработан со множеством колоритных деталей и с заявкой на этико-философский резонанс, соблазвившей не одного простодушного любителя сложности. Но эти, к тому же не вполне уверенные, экскурсы романиста в «великие вопросы» не должны заслонять от нас типологического родства Воланда со многими персонажами чисто литературного и земного, а отнюдь не надмирно-мистического плана. Родство его, к примеру, с Хулио Хуренито или Остапом Бендером куда ближе, чем с сатаной Мильтона или Гете. А уж шпаги, перья, золотые кубки, копыта (в первоначальной редакции) и тому подобная бутафория прямо указывают на связь воландовского демонизма с любимым Булгаковым искусством оперы и с условными масками черта в сатирической фантастике, фельетонистике и графике. Воланд, по сути дела, лишь более масштабная версия таких фигур, как Рудольфи или администратор Гавриил Степанович из «Театрального романа», чьи мефистофельские черты имеют характер шутки и, насколько нам известно, в плане серьезной демонологии никем еще не рассматривались.

Сходным образом обстоит дело с Иешуа Га-Ноцри, который у романиста предстает не как основатель новой веры, а в первую очередь как бесхитрый человек, размалываемый колесами большой политики. Специфика его учения в романе почти совершенно не затрагивается, и роль христианства в проблематике «Мастера и Маргариты» (в отличие, скажем, от «Доктора Живаго») следует признать минимальной. Произведение Мастера неоднократно называется романом о Пилате, а не о Христе. Из евангельского рассказа берется главным образом драматическая событийная канва, с такими провербиальными ее моментами, как Пилат, фарисеи, Кайафа, Варавва, Иуда с его тридцатью сребрениками, Голгофа. Фабула эта дополняется новыми деталями (интрига Пилата против Иуды) и деформируется в соответствии с инвариантными темами Булгакова, со специфичным для него комплексом «желаний», каковые и должны служить первичной системой отсчета при анализе как ершалаимских, так и московских глав романа.

В качестве одного из позитивных примеров такого подхода мы хотели бы упомянуть давнишнюю работу М. О. Чудаковой, где, среди прочего, были указаны — по-видимому, впервые — типологические параллели между героями Булгакова и связывающие их тематические функции. Исследовательница находит, что в процессе писания «роман все более освобождался от прямых отождествлений Воланда с дьяволом (см. в первой и второй редакциях рассказ Воланда о том, как он искушал Христа, впоследствии исчезнувший)». Далее Чудакова выделяет в качестве общего знаменателя героев ранних повестей (ДВ, РЯ и особенно СС) «всемогущество», которое «явилось как условие,

совершенно необходимое с точки зрения Булгакова для художественной модели современности». Из этой функции всемогущества и вырос постепенно образ Воланда, оказавшийся «единственно соразмерным противовесом» ужасающей советской реальности. О «важнейших для булгаковской модели мира типах социально-психологических ситуаций», о «константных отношениях между героями Булгакова» и о самих этих героях как вариациях на некоторые постоянные темы в работе говорится неоднократно (Чудакова 1976: 74, 79–80, 91–92).

К сожалению, эта трезвая линия на внутреннюю реконструкцию тематических инвариантов получила пока лишь весьма ограниченное развитие в булгаковедческой литературе, упорно тянущей роман на метафизические высоты². В результате, при всем богатстве накопленных критикой этико-философских прочтений и культурно-религиозных контекстуализаций, представление об объекте этих работ — художественном мире Булгакова — остается далеким от желаемой четкости.

Попробуем вернуться к методу, столь многообещающе наменченному Чудаковой, и посмотреть, как в свете тематических инвариантов Булгакова может быть понята его последняя и наиболее спорная пьеса — «Батум», вызвавшая в последние годы несколько весьма смелых прочтений.

2. О тематике и типологии персонажей Булгакова

Как, в самом кратком виде, сформулировали бы мы общую тему произведений Булгакова? С неизбежными упрощениями можно сказать, что писатель изображает мир, находящийся в состоянии хаоса и безумия. Враждебные силы травят и грозят раздавить человека, доводя его до шока, грани сумасшествия и самоубийства — типично экстремальных состояний булгаковских героев. Некоторые из этих разрушительных начал (например, советское) имеют обманчивую видимость порядка, но порядок этот злокачественный, основанный на извращении всех человеческих понятий и норм. Все это, однако, происходит на фоне твердых представлений автора о правильном мироустройстве, где царят комфорт, тепло и нормальные взаимоотношения, где органически сочетаются удобство, эффективность и устойчивые моральные ценности.

В центре любого произведения Булгакова мы находим тот или иной вызов превосходящим деструктивным силам, еретическое утверждение традиционных ценностей и норм в условиях нетерпимости к малейшему их проявлению. По большей части эти мотивы сознательно утопичны — и в сфере желаемого писатель развертывает свои идеалы с полной свободой и блеском фантазии. В его

произведениях важнейшие функции выполняются существами, способными противостоять абсурду и лжепорядку и, вышибая клин клином, приводить враждебные силы в состояние шока и растерянности. Эпатаж, дразнение, оглушение, релятивизация абсурдного мира и принудительное восстановление нормальности, малоосуществимые в обычной жизни, лежат в основе наиболее популярных и памятных сцен Булгакова.

Эта реализация желаний, неосуществимых в реальной жизни, поручается нескольким категориям персонажей — можно называть их типовыми героями или актантами булгаковского универсума, — которых писатель ставит в повторяющиеся ситуации и отношения. Их инвариантность на протяжении творческого пути Булгакова несомненна. Здесь мы ограничимся перечислением лишь главных актантов с их основными свойствами и функциями и минимальным числом примеров.

1. «*Высшее Существо*» — персонаж, наделенный всесилием и неуязвимостью, способностью снимать запреты и условности, инвертировать установленный порядок вещей, обращать необратимое. Чистый пример — Воланд; к нему близки король в мольеровском цикле и Сталин в устном рассказе, переданном мемуаристом (Паустовский 1988). Временное сходство с Высшим могут приобретать персонажи, относящиеся к категории «Руководителей» (см. далее): Понтий Пилат, генерал Хлудов, профессор Преображенский.

Релятивизация земных установлений, осуществляемая Высшими, иллюстрируется, среди прочего, их играми и манипуляциями с документами и деньгами: они легко создают и аннулируют то и другое и сами, конечно, ни документов, ни денег не имеют (ср. операции Воланда с историями болезни и домовыми книгами, дождь фальшивых ассигнаций в Варьете, насмешки над пропусками, справками, паспортами).

Для Высших типичны артистически-ироничные формы проявления власти. Приказы отдаются тихим, бесстрастным тоном: не столько приказы, сколько просьбы, намеки, пожелания (Воланд: «Мне этот Никанор Иванович не понравился... Нельзя ли сделать так, чтобы он больше не приходил?») С существами земного уровня — задушевное, без формальностей обращение и обезоруживающая свобода в выражении чувств (спутники Воланда: «Очень, очень хороший магазин!»)

На фоне безграничной власти особое впечатление производит некоторая наивность Высшего в практических земных делах. (Король, обнаружив карточное плутовство маркиза де Лессака: «Вы пришли ко мне играть краплеными картами? <...> А скажите, как это делается? <...> Чрезвычайно любопытно. А как закон смотрит на эти действия? <...>/Участливо/. И что же вам могут сделать

за это?» и т. п.; ср. расспросы Воланда в Варьете о московских трамваях и автобусах.)

Одиночество, отрешенность от мира — черты Высшего, восходящие к романтическим титанам (Воланд: «Один, один, я всегда один»; Сталин в устном рассказе: «Все кричат: гениальный, гениальный, а не с кем даже коньяку выпить»). Не имея, о чем говорить с холоуями и тиранами, он через их головы может вступать в контакт с теми существами, которые разделяют с ним свойства свободы, внеположности установленному порядку (Воланд — Мастер, Сталин — Булгаков в устном рассказе).

Из приемов презентации Высшего отметим явление его из темноты, откуда сначала слышен голос (Воланд в сцене с буфетчиком, демонический Рудольфи). Иногда звучит лишь голос, а говорящего не видно (Воланд, король в ложе на спектакле Мольера).

2. «*Руководитель*» («Пастырь», «Врач») — персонаж, с которым связаны мудрость, опыт, авторитет, предоставление помощи и защиты. При этом он преодолевает косность и, если надо, то и сопротивление «клиента», а тот проникается доверием к Руководителю, подчиняется и вручает ему свою судьбу. Разоружение перед мудрым, опытным вождем — мотив известный. Типичные пары: подсудимый/адвокат; клиент в беде/детектив (Шерлок Холмс); пациент/врач и т. д. У Булгакова данный актант представлен профессором Преображенским (в его аспекте обращения с пациентами) и доктором Стравинским (с Иваном Бездомным); эту роль могут временно принимать на себя и другие лица (Иешуа, излечивающий Пилата).

Диагностирующее различие между Руководителем и Высшим — в том, что успех первого объясняется высокоразвитыми человеческими, а не сверхъестественными способностями, и достигается тем или иным усилием. Если Воланду и его спутникам для исполнения желаемого достаточно дунуть, то Руководитель *работает*, чему соответствует иная читательская реакция (восхищение профессионализмом, а не эйфорическая растерянность перед чудом).

3. «*Независимый*» — не обладает ни подавляющей силой авторитета, как Руководитель, ни всемогуществом, как Высший, но вызывающей непринужденностью и свободой от страха подобен второму (откуда и нередкое взаимное притяжение между ними). Чистые примеры Независимых: семья Турбиных, Маргарита. Чаше эта роль выполняется по совместительству другими актантами: Руководителем (Преображенский, ведущий себя как Независимый в аспекте своих отношений с властями), а также такими типами, редко выступающими в чистом от других ролей виде, как «*Простак*» (истинный или мнимый; примеры Простака — Иешуа, а вне булгаковских произведений — Швейк), и «*Гений*» (примеры Гениев: ученый Ефросимов в «Адаме и Еве», Мастер).

Своей беззаботной непроницаемостью по отношению к тоталитарному давлению Независимые вызывают дискомфорт и зависть у массы «зависимых». Вызывающим пиром во время чумы выглядят «дни Турбиных» — посреди стрельбы и хаоса они не забывают отмечать семейные праздники, ухаживают, принимают ванны, разучивают оперные партии, восхищают Лариосика (который и сам везет через огонь и разруху собрание сочинений Чехова) теплотой довоенного уюта и приводят в ужас обывателя Василису хоровым пением царского гимна. Ту же роль играет старорежимная оперно-гастрономическая культура Преображенского в сердце советской Москвы, заставляющая исходить злобой домовый комитет.

Характерная сюжетная ситуация с Независимыми (а также с Простаками и Гениями) — конфронтация их с властью в форме допроса или суда, в которой они ведут себя просто и свободно, пускаются в непрошенные рассуждения на общие темы, дают советы и т. д. (Иешуа на допросе у Пилата). В своей преувеличенной любезности Простак/Независимый может поддакивать и помогать обвинителям; так, Швейк, «стоя совершенно голый между двумя <судебными> врачами, вспомнил славное время рекрутчины, и с его уст невольно сорвалось: — Tauglich! (Годен!)» (Я. Гашек, «Похождения бравого солдата Швейка», часть 1, гл. 4)³.

3. Критика о «Батуме»

Пьеса «Батум» — вещь спорная, во многом загадочная. Широки расхождения в вопросах о ее семантике (что хотел сказать автор?), прагматике (с какой целью написана пьеса?) и художественной ценности (хорошая это пьеса или нет?). Путь наименьшего сопротивления состоит, очевидно, в том, чтобы просто списать «Батум» со счетов как конъюнктурный документ, написанный под жестоким давлением обстоятельств. Эту позицию выразил В. Я. Лакшин, говоря, что «даже талант Булгакова оказался бессилён перед ложной апологетической задачей» и что последняя пьеса писателя «вписывалась в ряд сочинений, добросовестно создававших “культ личности” вождя» (Лакшин 1988: 30). Наметилось, однако, и противоположное направление мысли, усматривающее в пьесе зашифрованный антисталинский памфлет.

Вероятно, практические соображения (надежда Булгакова обрести, наконец, собственную «нишу» в советской литературе) в какой-то мере имели место (см. Смелянский 1988: 100; Чудакова 1988: 426, 460). Но нет оснований сводить дело к одним конъюнктурным мотивам. «Батум» — плод давнего интереса писателя к авторитарным фигурам, видного невооруженным глазом в любом из его

произведений. Сталинскую тему писатель обдумывал постоянно, о чем говорит и факт сочинения им устных рассказов о Сталине, где образ диктатора оказывался «человечен, даже в какой-то мере симпатичен» (Паустовский 1988: 108). Над пьесой Булгаков работал с увлечением; дневник его жены изобилует восторженными записями о законченных сценах и о царящей в доме творческой атмосфере. Выдающийся актер МХАТа Н. С. Хмелев помнит почти всю пьесу наизусть и считает трагедией, если ему не достанется главная роль. Слушатели высоко оценивают «Батум» и фигуру его протагониста: «Образ героя сделан так, что, если он уходит со сцены, ждешь не дожدهшься, чтобы он появился опять» (С. А. Ермолинский; см. Чудакова 1988: 465–469). Совершенно очевидно, что речь идет не о вымученном исполнении юбилейного заказа, а о полноценной творческой работе.

Это фактически признают и критики, рассматривающие «Батум» как документ на эзоповом языке, содержащий «мотив Антихриста, притворившегося Христом» и «зашифрованный вызов насилию <...> брошенный в самой немыслимой и даже непостижимой форме» (Смелянский 1988: 111). Данная идея, поддержанная и развитая М. С. Петровским, в настоящее время, видимо, является последним словом в интерпретации «Батума». Она имеет, однако, ряд слабых мест. Начать с того, что подобное толкование предполагает не только однозначно отрицательную оценку, но и ненависть к Сталину, поскольку лишь очень сильное чувство могло бы в 1939 году толкнуть кого бы то ни было на столь героическую «вылазку». Между тем, как признает и сам А. М. Смелянский, Булгаков, подобно Пастернаку, «на протяжении всего десятилетия» испытывал острый интерес к личности диктатора и желал диалога и компромисса с ним (Смелянский 1988: 100). Как могло ужиться это любопытство и даже (если верить Паустовскому) сочувствие к Сталину с обличением его в пьесе как носителя безоговорочного зла?

В работе Петровского «Дело о “Батуме”» тема «Сатаны, прикидывающегося Христом» конкретизируется в виде мотива «самозванства», каковое исследователь считает скрытым лейтмотивом всей пьесы. По его словам, Булгаков недвусмысленно «извещает, что речь пойдет о самозванце» (Петровский 1990: 165). В подтверждение строится серия интертекстуальных сопоставлений «Батума» с «Борисом Годуновым».

Как Григорий Отрепьев покидает монастырь и превращается в разыскиваемого преступника, чтобы в конце концов вступить на московский престол, так и Сталин покидает духовную семинарию, преследуется слугами царя и верит в нагаданное ему цыганкой высокое предназначение.

Слова цыганки: «большой ты будешь человек» — вторят словам Чернеца из сцены «Ограда монастырская»: «Дай мне руку: будешь царь».

Николаю II в Картине 9 докладывают о деятельности Джугашвили, как царю Борису — о появлении самозванца (сцена «Царские палаты»).

Полицейское описание внешности Сталина в Картине 4: «Телосложение среднее. Голова обыкновенная. Голос баритональный. На левом ухе родинка» — отсылает к бумаге, зачитываемой в корчме на литовской границе: «А ростом он мал, грудь широкая <...> на щеке бородавка, на лбу другая». (Есть у Пушкина и еще одна знаменательная деталь, Булгаковым благоразумно обойденная: «Одна рука короче другой».)

Финал «Батума», где бежавший из ссылки Сталин спит, имеет параллель в сцене «Лес». Самозванец, «разбитый в прах, спасаясь побегом», ложится на землю и спокойно засыпает.

Его безмятежная вера в свою удачу заражает окружающих: «Хранит его, конечно, провиденье;/И мы, друзья, не станем унывать».

«Булгаков писал “Батум” словно бы поверх пушкинского “Бориса”, — заключает Петровский (Петровский 1990: 165–167).

Переключки эти, судя по некоторым намекам современников, были вполне ощутимы и, возможно, сыграли свою роль в запрещении пьесы (Смелянский 1988: 109).

Открытием пушкинского интертекста Петровский внес спорный вклад в наши знания о Булгакове. Другое дело — его интерпретация этих сходств, как, например, вывод о том, что «системой намеков Булгаков сообщает: “Сталин — самозванец”» (Петровский 1990: 166). Стоит ли доказывать, что цитата или реминисценция, используемая в литературном произведении, вовсе не обязана тянуть за собой в новый контекст весь багаж семантических связей, которым она нагружена в тексте-источнике, всю сумму осмыслений, наслоившихся на нее в критической традиции, — например, в нашем случае, всю проблематику обмана, узурпации, легитимности, самозванства и проч.? Нейтрализация ненужных коннотаций заимствуемого элемента, его частичное «опустошение», переакцентировка, выявление в нем новых тематико-выразительных возможностей — обычные приемы интертекстуальной техники. Без них обращение к литературным реминисценциям и к чужому слову было бы громоздким и ненадежным делом.

Сказанное приложимо к отрепьевским мотивам в пьесе о Сталине. Прочтение их как завуалированной крамолы нереалистично по многим причинам: и потому, что Булгаков был очень далек от того, чтобы подставлять под удар себя и своих близких; и потому, что результаты такой экзегезы расходятся с тем отношением писателя к диктатору, о котором говорят биографические данные; и потому, что понимание художественного произведения как шифровки

и политического памфлета отдает сенсационностью и эстетически малоубедительно; а главное, ввиду того, что в поэтической системе Булгакова фигуры сталинского типа играли отнюдь не негативную роль. С другой стороны, сам факт присутствия лжедмитриевских мотивов как архетипического подтекста образа молодого Сталина вполне объясним и без этих гипотез. Ведь, в конце концов, Григорий Отрепьев — это прежде всего романтический отщепенец, предприимчивый и смелый бунтарь против коррумпированного социального порядка, «самозванцем» же является прежде всего в глазах царя и его окружения. Даже если бы мы безоговорочно приняли выводимое Петровским уравнение «Сталин = самозванец», более естественно было бы видеть здесь симпатию драматурга к самозванцу, чем изображение Сталина как обманщика.

Справедливость требует, впрочем, отметить, что и у Петровского концепт «самозванства» не переносится в «Батум» из «Бориса Годунова» механически, а получает новое применение. Самозванство героя «Батума» — это самозванство «Сатаны, прикидывающегося Христом». Итак, Сталин не только самозванец, но и дьявол.

Утверждения о сатанинской природе тех или иных литературных героев в последнее время встречаются нередко. Что под этим имеют в виду, не всегда ясно. Если Сатана мыслится как своего рода метафора или как архетип, «подложенный» в качестве фона под образ героя, то следовало бы уточнить, какой характер имеет этот подтекст: окказиональный или организующий с начала до конца все произведение? Второе маловероятно, так как для этого в пьесе слишком много намеков и ассоциаций, уводящих в совсем другие стороны; да и с точки зрения психологии восприятия такая сквозная метафора была бы слишком навязчивой, прямолинейной и нудной, не говоря уже об ее опасности для автора. Можно думать, таким образом, что сатанинские мотивы применяются к Сталину более или менее эпизодически, не закрепляясь в качестве его постоянной характеристики. Но ведь это в литературе довольно обычный случай. Так, на Остапа Бендера у Ильфа и Петрова то и дело падают тени Христа, дьявола, Наполеона, Николая I и т. д. Воспринимаются они, конечно, лишь как метафорические позы, ни одна из которых не обязывает нас в сколько-нибудь серьезном смысле отождествлять Бендера с дьяволом, Христом и т. п.

К тому же, если подобная метафорическая и архетипическая подоплека и присутствует в пьесе о Сталине хотя бы окказионально, то, как уже говорилось, ей не обязательно выступать во всей полноте своих атрибутов и коннотаций. Необходимо определить, какие семантические признаки понятий «Сатана», «демон», «пророк» и т. п. активизируются в данном произведении. «Дьявол» — понятие широкое и вовсе не всегда негативно окрашенное. Огромна, например,

дистанция между демонизмом гоголевской нечистой силы и Печорина. Булгаковский Воланд, по-видимому, задуман как «князь тьмы» в более или менее прямом смысле, но, как всем известно, дьявол он довольно сомнительный и нетрадиционный, сочувствующий добру, справедливости и порядку. Поэтому, когда Петровский вполне законно обнаруживает воландовские интонации в разговоре Сталина с Одноклассником (Петровский 1990: 164), это мало продвигает вперед его обличительный тезис о Сталине как о демоне зла и обмана. Клеймя Сталина «provokatorom», критик не учитывает, что в литературе XX века, и у Булгакова в частности, «provokatory», как правило, выполняют позитивную функцию подрыва деспотии, холуйства и идиотизма. Иными словами, термины, из которых Петровский строит свою концепцию «Батума», взяты не в их внутрисистемном, специфически булгаковском, а в общесловарном, житейском, т. е. по сути неопределенном значении, и потому допускают субъективное развитие в любую желаемую сторону.

Свободным толкованиям, выходящим на широкий простор культурологических, философских и религиозных контекстуализаций, должен предшествовать шаг более скромный, но методологически необходимый — представление текста как конструкции из регулярно повторяющихся элементов художественной системы его автора. В свете такого внутреннего инвариантного анализа многие субъективные интерпретации сразу же обнаружат свою несостоятельность, другие будут должным образом скорректированы и получат подобающее им место. Попробуем взглянуть на «Батум» и на другой булгаковский текст о Сталине примерно тех же лет — переданный К. Г. Паустовским устный рассказ — в свете типологии персонажей и ситуаций, намеченной в первой части статьи.

4. Устный рассказ о Сталине

Более или менее понятно, чем мог импонировать Булгакову кремлевский Сталин, Сталин в зените власти. Наряду с королем в мольеровском цикле, перед нами прежде всего фигура, способная манием руки разрушать происки всевозможных «кабал». В устном рассказе образ диктатора целиком составлен из знакомых по другим булгаковским произведениям черт Высшего Существа.

Сталин велит разыскать автора писем за подписью «Тарзан» — и Булгакова доставляют в Кремль в заштопанных брюках и рваных туфлях (ср. рваный хитон и синяки Иешуа, больничный халат Мастера, исподнее Ивана Бездомного, болезнь и неглиже Мольера, когда они предстают соответственно перед Пилатом, Воландом, Стравинским, королем).

Вместо гнева Сталин проявляет любопытство: «Интересно пишете» (ср. сходную реакцию короля на карточный обман в КС). Он ругает наркома снабжения и велит ему снять с себя сапоги и отдать Булгакову (ср. перераспределение благ Воландом и его помощниками, когда Мастеру отдается ванна Могарыча: «Ему надо брать ванны; ММ, гл. 24).

Подружившись с писателем через головы холуев, Сталин жалуется Булгакову на одиночество: «Все кричат: гениальный, гениальный, а не с кем даже коньяку выпить» (ср. одиночество Высших, в том числе Воланда: «Один, один, я всегда один»; ММ, гл. 3).

Заступничество Сталина за драматурга по телефону воспринимается телефонной барышней как розыгрыш, а затем вызывает инфаркт у администратора театра — типичный случай потрясения, вносимого Высшими в мир мелких деспотов и хамов советского истеблишмента. Услышав по телефону, что директор театра внезапно умер, Сталин ворчит: «Скажи, пожалуйста, какой нервный народ пошел! Пошутить нельзя!» (ср. слова Воланда Маргарите, напуганной появлением Абaddonны: «Да перестаньте! До чего нервозны современные люди»; ММ, гл. 22, а также все practical jokes воландовской компании).

С другой стороны, в фигуре писателя мы узнаем такую черту Независимых (и в еще большей степени — Гениев и Простаков), как склонность искренно и непринужденно беседовать с носителями высшей власти, облегчая этим их одиночество и внутренние муки (ср. пару Иешуа — Пилат).

Изоморфизм рассказа с булгаковскими текстами говорит о его подлинной принадлежности Булгакову — вывод отнюдь не тривиальный ввиду известной склонности Паустовского-мемуариста к фантазии и приукрашиванию.

5. Пьеса о молодом Сталине

Но что могло творчески увлечь Булгакова в фигуре «начинающего» Сталина? Очевидно, что в 30-е годы образ молодого Джугашвили неизбежно воспринимался на фоне сегодняшнего Сталина и его культа. На этой двуплановости, на предположении, что зритель, затаив дыхание, будет искать и угадывать черты Сталина-олимпийца в невзрачной фигуре гонимого бродяги и недоучившегося семинариста, видимо, и основывался в значительной степени художественный расчет драматурга. В популярном жанре «юности великого человека» Булгаков мог усмотреть потенциалы, созвучные некоторым элементам его собственной драматургической техники. Мы имеем в виду прежде всего характерный булгаковский прием дистанцированной, опосредованной подачи персонажей особо значительного,

и грандиозного калибра. Так, Высшие Существа у Булгакова часто бывают не видны, окутываются мраком, подают голос из глубины помещения, скрывают глаза за темными очками и проч. (см. выше раздел 2 «О тематике и типологии персонажей»). *Mutatis mutandis*, эту технику частичного, косвенного и преломленного показа персонажа ради большей импозантности его образа можно предположить и в замысле «Батума». Вместо того, чтобы выводить на сцену властителя в полной его «славе» (задача рискованная и политически, и художественно), автор активизирует воображение зрителей, соблазняя их выискивать черты кремлевского кумира в отдаленном и вполне еще «человеческом» его воплощении. Мы полагаем, что в принципе так же следует объяснять и парадоксальный замысел пьесы о Пушкине, в которой великий поэт присутствует лишь незримо, ни разу не появляясь на сцене.

Признаки Высшего Существа. Фактура образа молодого Джугашвили в БТ содержит ряд черт, предвещающих Сталина — героя устного рассказа. Это прежде всего магнетическое действие Сосо на окружающих, причем имеющее слегка загадочный, «надмирный» оттенок. Мы отмечали такие свойства Высших (разделяемые ими с Простаками и Гениями), как остраненное, несколько наивное и прямолинейное отношение к реалиям быта, своеобразную мину любопытства и удивления при столкновении с житейской прозой, обезоруживающую простоту в выражении мнений и чувств и т. д. В речи героя «Батума» также есть эти оттенки, и, видимо, их имеет в виду Петровский, отмечая «смешок, доносящийся из таких глубин, о которых собеседник и не догадывается», в разговоре Сталина с Одноклассником (Петровский 1990: 164).

Примеры подобных квазинаивных, любопытствующих и искренних интонаций: «Он называется волчий, если я не ошибаюсь?» (Сталин — инспектору, при получении билета об изгнании из семинарии. Картина 1). «Стало быть, это вредоносная бумага?» (Служителю Варсонофию о том же билете). «Ты человек порядочный. <...> Ты человек безусловно развитой <...> Не красней, пожалуйста, я искренно говорю. <...> Итак, неужели же ты при этих перечисленных мною блестящих твоих качествах, не понимаешь...» и т. д. (Однокласснику; Там же). Ср. коровьевское: «Прекрасный магазин! Очень, очень хороший магазин» (ММ, гл. 28), воландовское: «Мне этот Никанор Иванович не понравился» (ММ, гл. 9) и т. п.

Другая черта Высшего, которую мы наблюдали в самых чистых его образцах, короле и Воланде, — это спокойная, тихая манера разговора, вежливая форма отдания распоряжений, understatement реакций. Она тоже налицо как в кремлевском, так и в батумском Сталине.

«За это <совет> спасибо. Да, кстати, вот о каком одолжении я тебя попрошу...» (Однокласснику; Картина 1); «И знаешь, о чем мы тебя попросим... сюда сейчас кое-кто придет, а покараулить некому. Так уж, пожалуйста, во дворе подежурь» (Порфирию; Картина 2). «Ты меня поверг в отчаяние своими ответами. Я подумал, куда же я теперь пойду?» (Порфирию, когда тот, не узнав Сталина, не пускал его в дом; Картина 10). Ср. воландовское: «Нельзя ли сделать так, чтобы он <Никанор Иванович> больше не приходил?» (ММ, гл. 9). «Что происходит в квартире? Мне мешают заниматься!» (О перестрелке, ММ, гл. 27).

В батумском Сталине эти особенности Высших и Гениев получили своеобразную реалистическую мотивировку благодаря этническому ореолу главного героя. Такие черты, как лукавая наивность, некоторая церемонность выражений, ироничность, дружелюбие, вежливость, неизменное спокойствие, традиционно воспринимаются как признаки «восточной» культуры поведения. Но и эти последние, в свою очередь, могут наводить подсознание зрителя на ассоциации потустороннего порядка: ведь демон всегда иностранец, часто с восточными чертами, и «демонические» герои эпохи романтизма почти всегда носят иностранные имена и ведут свое происхождение из экзотического далека. Вероятно, именно в этом органичном синтезе элементов булгаковской поэтической мифологии (Высшие с их характерным стилем поведения), архетипических мотивов (демонические коннотации Востока) и общеизвестных черт личности протагониста таился секрет необычайной «харизмы» булгаковского Сталина в глазах тех современников, которым удалось ознакомиться с пьесой. Такие черточки, как акцент и кавказские манеры, выросли в своем значении. Эти инокультурные элементы, которые ввиду своего потенциально комического оттенка подлежали бы заглушению под менее находчивым пером, в булгаковском варианте зазвучали вполне открыто, но при этом ассоциации абсолютно высокого плана поднимали их в почти патетический регистр. Сенсацию, поднявшуюся в театральных кругах вокруг «Батума» (Смелянский 1988: 108; Чудакова 1988: 466–468), можно понять как дань произведению, предлагавшему неказенный, творческий и эмоционально действенный путь разработки темы, ставившейся одной из наиболее «горячих» в советском искусстве.

Помимо стиля поведения, в фигуре молодого Сталина присутствуют некоторые *фабульные* мотивы из репертуара Высших Существ. Это, во-первых, отношение к деньгам и документам в первой Картине и, во-вторых, появление героя из тьмы во второй.

Мы знаем, что Высшие проявляют издевательскую легкость в манипуляциях с документами, каковые бюрократы и холуи считают основой жизни. Именно это происходит с волчьим билетом,

выдаваемым Сталину при выходе из семинарии. В типичном для Высшего духе Сталин проявляет неосведомленность (в его случае, конечно, притворную) о свойствах этой бумаги («Он называется волчий, если я не ошибаюсь?»; «Стало быть, это вредоносная бумага?»), а когда Варсонофий подтверждает ее вредоносность («Хуже не придумаешь»), заключает: «В таком случае ее надо разорвать немедленно» — и рвет билет. Изумленному Варсонофию он говорит: «Помилуйте, какой же сумасшедший сам на себя такую бумагу будет показывать? Надо будет раздобыть хорошую бумагу». Иными словами, Сталин уничтожает документы, творит их и обходится без них с такой же непринужденностью, как Воланд и его компания. Обходится он и без денег, отдавая цыганке последний рубль.

Другим серьезным намеком на родство Сталина с семьей Выших следует считать оформление его появления на квартире рабочего Сильвестра. Последний, опасаясь прихода посторонних, прячет Джугашвили в темной комнате. Входит сын хозяина, молодой рабочий Порфирий, ругая заводское начальство за штрафы и оскорбления. Излив душу сестре, он остается один и берет книгу, но не может читать.

Порфирий: Пойду завтра, убью механика!

Сталин (*из темной комнаты*): А зачем?

Порфирий: А?..

Сталин (*выходит из комнаты*): Зачем убьешь механика?

Порфирий: Кто вы такой... такой?

Сталин: Зачем, говорю, убьешь механика? Какой в этом толк?

Порфирий: Да кто вы такой?

(Картина 2).

Как мы знаем, Высшие часто говорят и выдвигаются из темноты.

Вопросы Порфирия, потрясенного появлением Сталина, напоминают реакцию управдома Никанора Ивановича на Коровьева, которого он застает в комнате Берлиоза: «Да кто вы такой будете? <...> Вы что здесь делаете?» (ММ, гл. 9). Вообще, для Высшего типично внедряться на чью-то территорию и распоряжаться там хозяйски: ср. вселение Воланда в квартиру Лиходеева, выдворяемого затем в Ялту (ММ, гл. 7), явление Рудольфи к Максудову (ТР, гл. 4), вмешательство царя Ивана в семейные дела избобретателя Тимофеева (ИВ). Явившись Порфирию на его квартире, Сталин сразу же начинает употреблять молодого человека для поручений («пожалуйста, во дворе подежурь»). Можно указать и на другие места, где вкраплены те или иные намеки на сверхчеловеческие архетипы. Так, на вопрос «А как вас зовут?» Сталин отвечает: «По-разному. Сосо меня зовут. А кроме того, ваши батумские почему-то прозвали меня

Пастырем» (Картина 2). Напрашивается сопоставление с множественностью имен как дьявола, так и Бога и с засекреченностью некоторых из них.

В других эпизодах Сталин обнаруживает черты сходства с типами Простака/Независимого и Руководителя. Выступая поочередно во всех этих качествах, он, в соответствии с функцией этих актантов, все время эпатирует и изумляет своих партнеров как из дружественного, так и из враждебного лагеря. Молодой Джугашвили был удобной фигурой для совмещения данных ролей в одном лице. Как революционный вожак он естественно наделялся признаками Руководителя по отношению к рядовым рабочим, тогда как в качестве гонимой жертвы царизма он мог приобретать черты иронического Простака и Независимого, для которых, как мы знаем, типична эпатирующая конфронтация с обвинителями и судьями.

Признаки Руководителя. Без труда узнаются в фигуре батумского Сталина и черты Руководителя. На них недвусмысленно указывает его прозвище «Пастырь», одно время намечавшееся в качестве на звание пьесы. Особенно характерны две сцены — с Одноклассником в Картине 1 и с Порфирием в Картине 2, содержащие интересные параллели с другими местами у Булгакова.

Непосредственно после сцены с «аминем» (см. ниже) к исключенному Сталину подходит Одноклассник и выражает ему свое сочувствие: «Однако что ж ты теперь делать-то будешь? Да... положение твое, будем прямо говорить, довольно сложное. Жаль мне тебя!». Сталин, со своей стороны, просит Одноклассника передать товарищу пачку прокламаций, на что тот отвечает возмущенным отказом и ругает революционеров: «Бессмыслица это все, все эти ваши бредни!» В конце концов, умелым манипулированием Сталин заставляет собеседника принять поручение и в довершение всего добавляет: «Да ты не беспокойся, я уж сказал, что через тебя передам, он знает».

Сталинская тактика убеждения напоминает разговор психиатра Стравинского с доставленным в его клинику Иваном Бездомным. Подобно Стравинскому, Сталин завораживает собеседника детальным доброжелательным разбором его личности и поступков, облеченным в сократическую форму совместного рассуждения.

Сталин — Однокласснику:

Я давно знаю тебя. Интересно, что можно сказать о тебе? Подумаем. Первое: что ты — человек порядочный. Загибай один палец. И, конечно, если бы это было не так, я не стал бы тебя просить. Второе: Ты человек безусловно развитой, я бы сказал даже — на редкость развитой. Не красней, пожалуйста,

я искренне говорю. И, наконец, последний палец, третий: ты начитанный человек, что очень ценно. Итак, неужели ты, при этих перечисленных мною блестящих твоих качествах, не принимаешь, что долг каждого честного человека...

Стравинский — Ивану:

— <...> Я вас немедленно же выпишу отсюда, если вы мне скажете, что вы нормальны. Не докажете, а только скажете. Итак, вы нормальны? <...>

— Я — нормален.

— Ну вот и славно, — облегченно воскликнул Стравинский, — а если так, то давайте рассуждать логически. Возьмем ваш вчерашний день <...>. В поисках неизвестного человека <...> вы произвели следующие действия, — тут Стравинский стал загибать длинные пальцы <...> — повесили на грудь иконку. Было? — Было, — хмуро согласился Иван.

— Сорвались с забора, повредили лицо. Так? Явились в ресторан с зажженной свечой в руке <...> сделали попытку выбраться из окна. Так? Спрашивается: возможно ли, действуя таким образом, кого-либо поймать или арестовать? И если вы человек нормальный, то вы сами ответите: никоим образом.

Совпадают:

а) приглашение вместе подумать или порассуждать;

б) перечисление действий или, соответственно, свойств клиента, сопровождаемое, ради более верного овладения ходом его мысли, загибанием пальцев;

в) неотвратимый «совместный» вывод, опирающийся на установленную ранее в том же диалоге предпосылку о нормальности или, соответственно, высоких моральных и интеллектуальных качествах собеседника.

Есть в обеих сценах и успокоительное заверение Руководителя о том, что он никак не покушается на свободу личности собеседника: «Ты, может быть, подумал, что я тебя агитирую? Боже спаси! Зачем мне это надо?» — «Мы слушаем вас очень внимательно <...> и в сумасшедшие вас рядить ни в коем случае не позволим». Есть и такой общий момент, как выражение лестного доверия к улаживаемому в сети клиенту: Сталин говорит, что не стал бы его просить, если бы не знал о его порядочности; Стравинский обещает поверить слову пациента в вопросе его нормальности.

Сталинская техника «укрощения» внезапным переключением темы разговора на личность собеседника и терапевтически-внимательным ее обсуждением имеет параллель в сцене допроса Иешуа Пилатом.

На вопрос: «Что такое истина?» — Иешуа совершенно неожиданно отвечает: «Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова...» и т. д., после чего он гипнозом исцеляет мигрень Пилата (ср. применение гипноза Стравинским) и далее разговаривает со своим обвинителем уже как врач с пациентом или педагог с учеником: «Я советовал бы тебе, игемон, оставить на время дворец и погулять пешком <...> я с удовольствием сопровождал бы тебя <...> Мне пришли в голову кое-какие новые мысли <...> и я охотно поделился бы ими с тобой, тем более, что ты производишь впечатление очень умного человека» (ММ, гл. 2; ср. слова Сталина: «Я давно знаю тебя. Ты человек безусловно развитой...» и т. д.).

Помимо мотивных и текстуальных переключек, в сценах допроса Иешуа Пилатом и исключения Сталина (включая последующий разговор его с Одноклассником) важен детальный параллелизм сюжетной конструкции, состоящей в эффектной перемене роли героя. В обоих случаях персонаж обвиняемый, обороняющийся, униженный, выслушивающий угрозы или соблазна, неожиданно переходит в атаку на партнера, занимающего позицию превосходства, и, говоря словами Хлебникова, показывает искусство трогать. Партнер, только что надменно предостерегавший героя об опасности его положения (как это делали и Одноклассник, и Пилат), сдается и следует указаниям героя, в предельном случае превращаясь в его послушное орудие. Укрощение, приручение антагониста (клиента) — известная функция Руководителя. Ее в этих двух сценах принимают на себя как Сталин, так и Иешуа. Их перескок в эту новую роль совершается из контрастной с нею роли Простака (Иешуа с его невинными речами) или Простака/Независимого (Сталин с «амином»), и притом из максимально неблагоприятного положения, в каком эти актанты могут находиться (допрос в ММ, приговор в БТ). Вероятно, это должен был быть один из тех эффектов, о которых шла речь в разговорах Булгакова и Немировича-Данченко, обсуждавших, сколько поворотов надлежит сделать в первой Картине — четыре или один (Смелянский 1988: 107).

В сцене с Порфирием, где Сталин является из темной комнаты (Картина 2), он также выступает в качестве типичного Руководителя. Молодой рабочий реагирует буйно: «Да кто вы такой?», но под влиянием спокойной аргументации Сталина смиряется и согласен посторожить во дворе, пока революционеры проводят собрание. После этого разговора Порфирий превращается в истового приверженца Сталина. Последний применяет в данной сцене обычные манипуляции: вовлекает собеседника в совместное рассуждение (расчет вероятного срока за убийство механика), хвалит его («Очень хорошо, что у тебя острый глаз»), подчеркивает свое к нему доверие («Теперь они шептаться не будут, потому что я тебя в это дело

посвятил»). По содержанию аргументы Сталина тоже характерны для Руководителя — он отговаривает Порфирия от насильственных актов (ср. Иешуа: «я <...> никогда в жизни не собирался разрушать здание храма и никого не подговаривал на это бессмысленное действие») и предлагает научную стратегию, которая вначале вызывает у того недоверие своей «умственностью» и постепенностью.

Еще одна черта Руководителя в батумском Сталине — возникновение вокруг его фигуры легенд, наделяющих героя фантастическими свойствами (ср. «Стальное горло» из ЮВ). В одной из сцен «Батума» к Сталину приходит старик-аджарец Реджеб, в разговоре с которым выясняется, что народ приписывает Сталину и его товарищам изготовление фальшивых денег (Картина 7). Подобная слава есть признак повышенной «харизмы» обычного человека, каковым является Руководитель, но не всеилия Высшего Существа: слухи такого рода вокруг Высшего имели бы недостаточно сильный эффект. Это не исключает, впрочем, и коннотаций демонического плана (ср. распространенный мотив создания фальшивых денег дьяволом, в том числе в ММ).

Черты Руководителя видны и в ряде других сцен с участием Сталина, но эти сцены лишены такой яркой разработки, как в первом действии, а то и просто неудачны. Так, в Картина 3 Сталин предлагает неожиданное решение — «конечно, тушить, всеми мерами тушить» пожар у Ротшильда, вместо того, чтобы, как того хочется молодым рабочим, дать сгореть «кровопийскому гнезду». В классическом сюжете мудрый Руководитель предлагает путь, который вначале всех разочаровывает, но затем оказывается единственно правильным (случай толстовского Кутузова). В соответствии с этим принципом, Сталин в следующий момент разъясняет недоумевающим соратникам свой замысел: «Конечно, тушить <...> Но только слушай, Сильвестр: нужно потребовать от управляющего вознаграждение за тушение огня», вызывая общий восторг: «Верно, товарищи!». Но подобная «маленькая польза» заведомо мизерна для масштабов булгаковского героя, так что план Сталина, а затем и его исполнение, производят действие, явно не соответствующее задуманному эффекту.

Отметим другие сталинские действия как Руководителя: силой удерживает Наташу от нападения на околоточного (Картина 6); пытается манипулировать Уголовником в уже знакомом по разговору с Одноклассником стиле: «Ты, я вижу, человек очень ловкий и остроумный <...> Я не заливаю. А просто я тебя наблюдал из окна» (Картина 8).

Признаки Независимого и Простака. Пьеса начинается с официального акта исключения Сталина из тифлисской духовной семинарии, т. е. в некотором роде обвинения и суда. Ректор читает длинное

постановление в верноподданническом стиле, по окончании чего Сталин произносит: «Аминь». Общее молчание.

Ректор: Это что же такое?

Сталин: Я сказал «аминь» машинально, потому что привык, что всякая речь кончается этим словом.

Параллель с услужливым «Tauglich!» у Гашека, довольно близкая — у Швейка слышанное много раз слово также срывается с уст невольно, по привычке, во время операций, предполагающих с его стороны безмолвное подчинение. «Аминь» вызывает желаемый эффект шока, хотя в приватном разговоре некоторые не могут скрыть удовольствия:

Одноклассник: Вот история! С амином-то! Он до того побагровел, что я думал — тут его за столом сейчас кондрашка и хлопнет!

<...>

Варсонофий: Как это вы его амином резанули! А? Двадцать два года служу, но такого случая при мне не было.

Черты иронического Простака и Независимого видны также в конфронтациях Сталина с жандармским полковником Трейницем: «Я сперва вас принял за жандармского офицера, но, вы, по-видимому, классный наставник» (Картина 7, в ответ на выговор Трейница гимназисту Ваню). Реакция Трейница — «внимательно и долго смотрит на Сталина» — обычна при разговорах Простака/Независимого при допросе носителями власти, испытывающими изумление и шок (ср. аналогичный взгляд, вперяемый Пилатом в Иешуа). Та же игра — в тюремной сцене (Картина 8):

Трейниц: Опять демонстрируете?

Сталин: Это не демонстрация, мы попрощались.

Как мы помним, в системе булгаковских актантов тип Независимых представлен семьей Турбиных. Третья Картина «Батума» — встреча Нового года — несомненный вариант первого действия «Дней Турбиных». Одинакова общая обстановка: теплая квартира, занавешенные окна, веселое дружеское застолье, а за окном зима, мороз и грозный мир, напоминающий о себе то пушечными раскатами, то заревом пожара. Достаточно много и сходств в деталях.

И там, и здесь в мужской компании находится всего одна женщина, хозяйка дома (Елена, Наташа), объект общего рыцарского внимания и комплиментов.

И там и здесь есть юмористическая фигура подростка, порывающегося петь (Николка) или произносить речи (Порфирий), урезониваемого взрослыми (Алексеем, Михай).

И там, и здесь собравшиеся хором поют песни («Так громче музыка», «Мравалжамьер»). И там, и здесь в разгаре веселья входят новые люди прямо «оттуда», из эпицентра событий (Мышлаевский и Студзинский, Сталин и Канделаки).

И там, и здесь участники дружеской пирушки готовы в любой момент вернуться во внешний мир и включиться в раздирающие его конфликты (Турбины — в борьбу с Петлюрой, Сталин и рабочие — в тушение пожара), которые, однако, являются лишь прелюдией настоящих катаклизмов (Алексей: «Что Петлюра! Вижу я более грозные времена»; ДТ, Картина 2).

Наряду с этими совпадениями, между двумя сценами есть и контрасты. Если офицеры в первом акте «Турбиных» напиваются до положения риз, то рабочие в «Батуме» организовано проводят собрание партячейки и избирают Сталина своим вожаком. Вполне возможно, что этот революционный мини-вариант «Турбиных» со Сталиным в главной роли был сознательным реверансом со стороны драматурга, знавшего о неравнодушии генсека к классической мхатовской постановке.

Но для нашего анализа это не так уж важно. Цитаты и автоцитаты всегда более или менее окказиональны, нас же в этой работе интересуют инварианты — единицы постоянные, регулярное воспроизведение которых является законом построения индивидуального художественного мира автора. В обеих сценах несомненно представлен инвариантный для Булгакова мотив «пира во время чумы», вызывающего спокойствия и веселья Независимых посреди разгула угрожающих сил.

Пьесе в целом приходится признать художественно неровной. Биографические данные не везде поддавались органичному сплавлению с элементами поэтического мира Булгакова, в результате чего многие реплики героя, а то и целые сцены с его участием звучат плоско и выпадают из художественной ткани (заседание в Картина 2, с благоразумно опускаемым занавесом в самом его начале; Сталин во главе демонстрации в Картина 6 и др.).

Ради обогащения образа Сталина смысловыми коннотациями и культурными резонансами в пьесе обильно применены архетипические и литературные подтексты. Таковы все выявленные Петровским параллели с «Борисом Годуновым», равно как и целый ряд общелитературных, библейских и демонологических мотивов. Некоторые из них вполне прозрачны: то место, где «Сталин поднимает руки и скрещивает их над головой так, чтобы оградить ее от ударов. Идет» (Картина 8), явно имитирует несение креста, а разговор

с Порфирием во второй картине имеет общие моменты с вербовкой учеников. Особенно интересна последняя картина, где Сталин, бежавший из ссылки, является к Наташе и Порфирию, разделяет с ними ужин и немедленно засыпает. В начале картины Порфирий высказывает неверие в возможность бегства Сталина из Сибири; когда раздастся стук в окно, он вначале не узнает Сталина и отказывается открыть дверь. Соответствие рассказу Евангелий о явлении воскресшего Христа ученикам здесь весьма детальное (ср. в особенности недоверие, неузнавание).

Концовка пьесы, где главный герой спит, совершенно необычна. Петровский сопоставляет ее со сном пушкинского Самозванца после его поражения. Возможно, драматург и взял эту деталь из «Бориса Годунова», но в типологическом плане напрашивается сопоставление с мотивом «сна перед решающей битвой», представленным, например, в легенде о сне Святослава в «Слове о полку Игореве» («Дремлет в поле Ольгово хороброе гнездо...»), у Шекспира (сны Ричмонда и Ричарда в «Ричарде III»), у Блока («На поле Куликовом») и др. Одновременно с отсылкой к Пушкину Петровский дает финальному сну довольно зловещую интерпретацию в соответствии с основной концепцией своей работы (сон Сталина-пророка, предшествующий превращению его в Сталина-Антихриста; Петровский 1990: 167). Однако в свете общелитературного мотива концовка «Батума» вполне может быть понята в более благоприятном для героя смысле — как пауза перед очередными революционными боями. Следует заметить, что остановка, момент покоя перед началом нового цикла существования, нового витка спирали, новой волнующей эпохи в судьбе героев — финал типично булгаковский (см. «Дни Турбиных», «Бег», «Пушкин»).

Специфическая тема последней пьесы Булгакова потребовала массивного введения культурных универсалий, призванных, с одной стороны, отграничить ее от произведений конъюнктурного и казенного толка, а с другой — всемерно украсить и приподнять маловыразительную, в сущности, фигуру раннего Сталина. Видимо, именно этим объясняется обилие в «Батуме» мотивов, формул и реминисценций, восходящих к мировой литературе, мифологии, христианской традиции и популярной демонологии. Многие из этих соответствий, несомненно, еще остаются незамеченными.

Вряд ли стоит выводить отсюда в качестве зашифрованного «сообщения» (message) пьесы уравнивания типа «Сталин = Христос», «Сталин = Сатана», «Сталин = Сатана в облике Христа» и т. п. Тени Христа и демона постоянно призываются в литературе как инструмент коннотативного подсвечивания самых различных мотивов и образов. У Булгакова этой операции время от времени подвергаются фигуры Руководителя, Простака, Высшего Существа и других актантов его поэтического мира, которые в иных эпизодах обходятся

без этих ассоциаций или проецируются на иной архетипический фон. Верно, что любые привнесенные элементы, начиная от «мировых» и «сакральных» и кончая самыми скромными, в равной мере важны и должны быть учтены. Невозможно, однако, правильно оценить их место и вес в структурном балансе произведения, пока последнее не представлено на языке системных единиц поэтического мира данного автора — его постоянных тем, актантов и типовых ситуаций. В отсутствии такой сдерживающей сетки «обязательных» («грамматических» в якобсоновском смысле) авторских инвариантов всегда есть риск переоценки и произвольного толкования тех мотивов, к которым исследователь питает особое пристрастие, что не раз случалось в булгаковской критике.

* * *

Творчество Булгакова пора демистифицировать. Проекциям в «метафизические высоты» (если уж иным интерпретаторам не под силу вовсе без них обойтись) должно как минимум предшествовать уяснение того, что объективно дано в произведениях писателя, — оригинальной концепции мира, настойчиво повторяющейся тематики и образности, блестящей техники драматико-нарративного искусства. Эта область, в отличие от принципиально беспредельных далей экзегезы, имеет свои границы и может быть в конце концов исчерпана и «закрыта». Но считать ее поэтому неинтересной, прозаической и т. п. было бы неправомерной научной аррогантностью, лишь отдаляющей нас от понимания подлинного Булгакова.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: In memorem. Сборник памяти Я. С. Лурье/Сост. Н. М. Ботвинник и Е. И. Ванеева. СПб.: Atheneum-Феникс, 1997. С. 406–426.

¹ В статье используются сокращенные обозначения произведений Булгакова: АЕ — «Адам и Ева»; БЕ — «Бег»; БГ — «Белая гвардия»; БТ — «Батум»; ДВ — «Дьяволиада»; ДТ — «Дни Турбиных»; ЖМ — «Жизнь господина де Мольера»; ЮВ — «Записки юного врача»; ИВ — «Иван Васильевич»; КС — «Кабала святош»; ММ — «Мастер и Маргарита»; РЯ — «Роковые яйца»; СС — «Собачье сердце»; ТР — «Театральный роман».

² «<Роман Булгакова> набирает метафизическую высоту» (Каганская и Барселла 1984: 10).

³ В плане литературно-типологических параллелей к «Мастеру и Маргарите» интересно отметить, что в романе Гашека драконовские допросы заглавного героя и других заключенных австро-венгерскими следователями неоднократно сравниваются со следствием и казнью Христа: «Повторилась знаменитая история римского владычества над Иерусалимом. Арестованных выводили и ставили перед судом Пилатов 1914 года» или «Поднимаясь по лестнице в третье отделение, Швейк безропотно нес свой крест на Голгофу» (гл. 3, 2). Таким образом, выбирая Иешуа в качестве героя, Булгаков, в сущности, обращается к готовой метафоре, уже имевшей хождение в антитоталитарном сатирическом дискурсе. Двуплановую композицию романа Булгакова можно рассматривать как развертывание данной метафоры в нарратив.

СТРУКТУРА СОВЕТСКОГО МИФА В РОМАНАХ КАВЕРИНА

(о «Двух капитанах» и «Открытой книге»)

1.

Среди других возможных определений, социалистический реализм может быть охарактеризован как установка на фантастико-мифологическое преобразование действительности. Такие, по меньшей мере спорные и неоднозначные, исторические парадигмы, как революционная и советская, представлялись литературой и искусством в героико-романтическом ключе. Делалось это, как известно, во множестве вариантов, от откровенно примитивных и агитационных до художественно эффективных и убедительных, способных вызывать эмоциональный отклик и временную «приостановку недоверия» (*suspension of disbelief*, по известному выражению С. Т. Кольриджа) даже в многоопытном и скептическом читателе наших дней. Для подлинного художника эта идеализирующая установка означала выработку порой довольно хитроумных компромиссных стратегий. Как, например, органично согласовать героико-оптимистическую трактовку эпохи с отражением, пусть непрямым, ее реальных феноменов, в том числе таких, которые уже тогда (*avant la lettre*) ощущались как тоталитарные? Как совместить обязательный для нового человека принцип активного участия в революционном процессе с верностью героя таким универсалиям, как гуманизм, порядочность, личное достоинство и независимость, персональная ответственность? Вообще, как обеспечить политически ангажированной литературе универсальную притягательность и признание?

Подобные задачи талантливыми писателями решались подчас весьма оригинально, с применением влиятельных литературных архетипов и моделей разного происхождения, с построением хитроумных систем художественной риторики, с умелой опорой на отечественные и интернациональные культурные традиции. Раскрытие подобных стратегий в их наиболее удачных, выдержавших испытание временем образцах — потенциально увлекательное направление работ по советской литературе «классического периода». Попробуем показать это на материале двух больших романов Вениамина Александровича Каверина — «Два капитана» (1938–1945) и «Открытая книга» (1949–1956), и главным образом первого из них, который,

хотя и числясь по части «детского и юношеского» чтения, пользуется заслуженной популярностью и признанным статусом классики советской литературы.

В отличие от многих литературных героев того же поколения и сходного классового профиля — таких, как Павел Корчагин, катаевский Маргулис из «Время, вперед!», Безайс и Матвеев из романа В. П. Кина «По ту сторону» — персонажи «Двух капитанов» и «Открытой книги» отнюдь не «табула раза», ждущая немедленного заполнения. Это не те герои, которые живут очередными приказами и лозунгами дня и принимают с нерассуждающим пылом любое задание партии, требуя от нее лишь одного: «Возьми меня в переделку/И двинь, грохоча, вперед (В. А. Луговской). Деятельность Сани Григорьева и ему подобных героев стимулируется не массовыми директивами, хотя бы и спускаемыми с высших командных высот революции (авторитет которых они, впрочем, беззаветно чтут), но внутренним призванием, имеющим глубоко интимный и уникальный характер: чем-то таким, что вверено, завещано лично им и больше никому. Не спеша вписаться в какую-либо из организационных форм личной судьбы, в готовом виде предлагаемых эпохой, каверинский герой сам находит для себя такие формы и, что не менее важно, своим энтузиазмом и подвигом добивается их признания в качестве частицы общенародного дела.

Призвание героев Каверина вырастает из того или иного персонального мифа, неизгладимого раннего впечатления, «эпифании» и т. п. Вся жизнь телеологически разворачивается из одного узла, завязанного в раннем детстве. Для героя «Двух капитанов», например, такую роль сыграло письмо штурмана Климова о пропавшей экспедиции капитана Татарина, которое запомнилось юному Сане наизусть, «стало для <него> чем-то вроде молитвы»; для Тани Власенковой из «Открытой книги» — знакомство со старым доктором Лебедевым, первооткрывателем лечебных свойств плесени, провозвестником пенициллина. В ассоциативную зону этого «ядерного» события втягивается ряд других обстоятельств — происшествий, лиц, курьезных словечек и фраз, цитат из старых книг и писем, — образуя вместе с ним своего рода мифический пролог, элементы которого становятся личными символами для героя и лейтмотивно проходят через весь роман. В «Двух капитанах» сюда относятся, среди прочего, ловля голубого рака и мальчишеский девиз «Бороться и искать, найти и не сдаваться». В «Открытой книге» это составленная в гимназические годы «таблица вранья», навсегда остающаяся мерилем правды для братьев Львовых. Эти изначальные образы и тексты, переходящие из дореволюционного детства героев в их советскую зрелость, воплощают непрерывность культурной и этической традиции. Они формируют код всей последующей

деятельности героев, задают моральный эталон, сверкой с которым те на разных этапах жизни будут оценивать свой рост, достижения, правильность выбранного пути.

Со своей стороны, советская эпоха, с присущими ей, согласно Каверину, широтой и терпимостью, лишь помогает его героям взлелеять и осуществить свою мечту, но отнюдь не вмешивается в ее рост, не пытается ее политически ангажировать и привязать на корню к своим ближним или дальним целям. Революция, по Каверину, великодушно предоставляет каждому реализовать свои таланты, не требуя ни свидетельств лояльности, ни отчетности по мелочам. Она вполне может доверить формирование гражданина таким вполне идеалистическим, старорежимным факторам, как честность, порядочность, милосердие, человеческая солидарность, смелость, любознательность, дружба, любовь и т. п. Это и неудивительно, поскольку в каверинской модели мира новая власть не враждебна прошлому, а, напротив, связана преемственностью со всем лучшим в отечественной и мировой культуре, которому она создает оптимальные условия для расцвета.

Само собой разумеется, что и герой безоговорочно сопричастен революционной эпохе, что между ними существует естественная гармония — не в результате индоктринации, но вполне спонтанно, в силу всеобъемлющей, творческой и гуманной природы нового миропорядка. Личность и время в романе сосуществуют на началах высокого равенства и взаимообмена: революция не стоит над душами героев с идеологической линейкой, а им нет нужды, ломая самих себя, гнаться за эпохой и подлаживаться под нее, как это пытаются делать иные «лишние люди» непролетарского происхождения в советской литературе тех лет. В идеализирующем освещении романиста сфера власти (в отношении которой, кстати говоря, старательно избегаются термины «советская», «коммунистическая» и т. п.) лишена кастовой арrogантности, ей чужда взрослая превосходительность над неразумными «винтиками». Власть вырисовывается как демократичная, дружественная, готовая помочь, никого не запугивающая, никому не внушающая чувства, неполноценности, «долга перед народом» и т. п.

В отдельные моменты у Каверина недвусмысленно проступает основной принцип соцреализма — идеальное созвучие между личным и общим, вдохновенное перетекание одного в другое. Так, в романе «Исполнение желаний» молодой филолог Трубачевский должен отвлечься от своих занятий для участия в первомайской демонстрации. Он отдается «тому, что занимало всех и было перед глазами», но при этом подсознательно продолжает думать над зашифрованными строками Пушкина. Проходя в строю мимо трибуны, на которой стоит Киров, и «чувствуя, как мурашки восторга

и вдохновения стянули спину», Трубачевский в один и тот же климатический момент достигает «торжественного беспамятства» в своем слиянии с праздничной массой и находит ключ к решению давно мучающей его научной проблемы:

С записной книжкой в руках, он бросился в тень, на ступеньки манежа: новый вариант, тот самый простой и бесспорный, который приснился ему несколько дней назад, был найден наконец и записан» (ИЖ, часть I, гл. 6, разд. 4)¹.

Что персонажи Каверина имеют возможность отдаваться своему призванию без партийной опеки, может удивить, если принять во внимание, что в годы создания «Двух капитанов» такая опека становилась все более обязательной (ср. хотя бы историю с двумя редакциями фадеевской «Молодой гвардии»), и если вспомнить, что ведь персонажи-то эти, по большей части, не кто иные, как «беспартийные интеллигенты», — в 20-е и 30-е годы одна из наиболее уязвимых и угрожаемых категорий граждан. Тем не менее, в идеализированной романистом модели мира их спонтанной принадлежности к революционной стихии оказывается достаточно, чтобы обеспечить им места «в дни великого совета» и простор для развития индивидуальных способностей, для успеха и даже личной славы в советском контексте.

Можно сказать, что в романах Каверина в какой-то мере реализуется именно та гармония, по которой тосковал герой «Зависти» Ю. К. Олеси, — совмещение личной мечты, индивидуальной героики в старом духе с причастностью новому, коллективистскому, технологически и социально преобразуемому миру.

«Я хочу моей собственной славы. <...> Я хотел бы родиться в маленьком французском городке, расти в мечтаниях, поставить себе какую-нибудь высокую цель и в прекрасный день уйти из городка и пешком прийти в столицу и там, фанатически работая, добиться цели», — заявляет Николай Кавалеров, и почти немедленно оговаривается: «Я ведь чувствую, что этот новый, строящийся мир есть главный, торжествующий. <...> Именно в этом мире я хочу славы!» (часть I, гл. 8).

Оба эти импульса кавалеровской души сходятся в сцене авиационного парада, где еще не забытые восторги подростка десятых годов по поводу полетов Райтов и Блерио вновь вспыхивают в любовании советскими машинами и летчиками, в эстетике стальных глаз и кожаных курток. Авиация, как мы знаем, занимает центральное место и в «Двух капитанах». Как медиатор между старой и новой культурами, между романтико-космополитическими порывами

дореволюционного отрочества и военно-индустриальным пафосом растущей советской державы, авиационная тема не случайно занимает заметное место у тех советских писателей, как Олеша, Ильф и Петров или Каверин, которые в глубине души привязаны к своим мирам и не мыслят культуры XX века без интеграции их лучших достижений. Сходную роль в «Открытой книге» и «Исполнении желаний» играет наука с ее особо подчеркнутой в этих романах отечественной и мировой преемственностью.

2.

Романные герои с их жизнью, борьбой и исканиями занимают в «Двух капитанах» и «Открытой книге» первый план повествования. История страны разворачивается параллельно их личной жизни, на некотором удалении, то и дело напоминая о себе, показываясь под тем или иным углом, подобно Фудзияме на классических японских гравюрах, из-за событий первого плана, и придавая последним должный смысл и масштаб (как, например, в ОК перелет Чкалова: «...все, что мы делали <на работе>, о чем говорили, находилось в какой-то неясной, но несомненной связи с “АНТ-25”, который был уже над морем Лаптевых и летел все дальше» — часть 2, гл. 4), однако до определенного момента (каковым в обоих романах оказывается 22 июня 1941 г.), не требуя от героев непосредственного участия «с отрывом» от их основной деятельности.

Другая важная особенность исторической линии в обоих больших романах состоит в том, что дается она ретроспективно, в автобиографическом повествовании героев, неотделимо сопряженном с биографией страны. Исторический план, таким образом, дистанцирован от рассказчика, помещен в перспективу, и притом сразу на двух уровнях — пространственном (как нечто, хотя и имеющее к нему кровное отношение, но совершающееся где-то «там») и временном (как ретроспективное по отношению к «часу самого рассказа»), что во многом и определяет нарративный режим повествования, философско-эпический и лирико-ностальгический одновременно.

Понятно, что при такой установке вся более чем спорная политическая кухня и реальная идеологическая атмосфера советских лет в поле зрения не попадает. Удаленность истории от рассказчика мотивирует такую ее картину, в которой остается мало места для проблемных явлений реального плана, вроде коллективизации, охоты на «врагов народа», Договора о ненападении и проч. (о том, как преломляются эти факты, когда они все же проникают на страницы романа, см. ниже). Сохранены лишь монументальные контуры советской эпохи, канонизированные поэтической традицией и легендой, а из деталей — лишь такие, которые колоритно типизируют

какой-либо знаменательный момент, проникнуты революционной мифологией, несут символические или романтические коннотации и т. д. Связь каверинских героев — полярных летчиков, ученых, художников — с историей своего века реализуется, таким образом, на достаточно абстрактном уровне. Игнорируя многие из сомнительных инфраструктур и тактических зигзагов реальной жизни, они из своей профессиональной сферы выходят напрямую к космическому измерению эпохи, к ее высокому смыслу в масштабе «веков, истории и мироздания».

Разделение социализма на два плана, идеальный и эмпирический, и защита первого от контаминации со вторым, не является изобретением Каверина: в гораздо более резкой степени эта тактика была проведена, например, в поэмах и пьесах Маяковского или в романах Ильфа и Петрова, о чем мы уже писали ранее (см. Щеглов 1995: 7–21). В «Двух капитанах» высоко-романтический и гуманистический дух революции представлен безраздельным хозяином положения, идеологическим же и бюрократическим структурам (на самом деле обладавшим огромной властью) отведена, по сути дела, маргинальная и малозаметная роль. Если такие элементы все же прорываются где-то на страницы романа, то обычно в юмористическом ключе, как что-то заведомо ограниченное, чудачковатое, преисполненное неоправданной важности, но в общем безобидное и временное, с готовностью ступешывающееся перед героической поступью настоящих творцов жизни.

В самом начале «Двух капитанов» ненавязчиво, но знаменательно намечены обе эти координаты: с одной стороны, подлинный дух революции, с другой — ее конкретизация на далеком от совершенства человеческом материале.

Эпизод первый: сторонники Советской власти выгоняют из Энска кадетов, и в перестрелку попадает похоронная процессия Саниной матери. Узнав, в чем дело, начальник красного отряда приказывает своим людям прекратить стрельбу: «парнишка мать провожает, нехорошо все-таки». Позже Саня находит в своем кармане два куска сахара и белый сухарь.

Эпизод второй: после установления в Энке советской власти старик Сквородников (интригующе двусмысленный персонаж романа, отец лучшего друга Сани, неудачливый бизнесмен, а впоследствии, по-видимому, ловкий партийный активист, все время произносящий тирады в бодром советском духе) «объявил, что он большевик, и велел тете Даше убрать иконы». Вскоре в доме наступила разруха, ибо, «увлекшись политической деятельностью, старик забросил свой универсальный клей, и жить окончательно стало нечем» (ДК, часть 1, гл. 13–14).

Как мы увидим далее, это отличие высокой и гуманной сути революции от «политической деятельности» будет скрыто,

но неуклонно соблюдаться на всем протяжении книги, буквально до последних ее строк.

Модели, посредством которых советская реальность переводится в идеализированные формы, различаются от автора к автору. Каверин — не единственный писатель, отдавший дань той своеобразной «августинской» парадигме, которая получила развитие в кратковременный период «высокого сталинизма» предвоенных лет, когда печаталась первая часть романа (1939–1940). Концепция истории страны как пройденного нелегкого пути, на который хорошо бросить взгляд с ныне достигнутых солнечных вершин, явно соблазняла писателей как некая идиллическая мифологема (хотя, как видим, она благоразумно облекалась в формы детской литературы, призванные как-то оправдать ее заведомую условность; другой пример этого рода — советские сказки А. Гайдара). Бурная история XX века предстает как ретроспективно ясная, телеологичная (путь к триумфальным вершинам), к моменту рассказа уже вполне отстоявшаяся, «примиренная» и оправданная, принятая как данность, окруженная светлым ореолом *passé* и отлитая в эстетизированные антологические образы. Поскольку многое из прошлого совпадает к тому же с детством и юностью автора и его героев, их исторические зарисовки — по принципу «что пройдет, то будет мило» — всегда окрашены в умиленные тона воспоминаний:

...я узнал и полюбил Москву. Она была таинственная, огромная, снежная, занятая голодом и войной. Карты висели на площадях, и красная нитка, поддерживаемая флажками, проходила где-то между Курском и Харьковом, приближаясь к Москве. Охотный ряд был низкий, длинный, деревянный и раскрашенный. Художники-футуристы намалевывали странные картины на его стенах — людей с зелеными лицами, церкви с падающими куполами. Такие же картины украшали высокий забор на Тверской. В окнах магазинов висели плакаты РОСТА: Ешь ананасы, /Рябчиков жуй, —/День твой последний/Приходит, буржуй. Это были первые стихи, которые я самостоятельно прочитал» (ДК, часть 2, гл. 1).

Это остраненное высвечивание примечательных деталей истории получает различные реалистические мотивировки. В ранних главах романа оно объясняется свежим взглядом подростка, приезжего провинциала, выздоравливающего от тяжелой болезни, — словом, аутсайдера:

...пока я лежал в больнице <речь идет об испанке 1920 г. >, появились новые деньги — серебряные и золотые. <...> Мы сложились

и даже обменяли наши гривенники и пятиалтынные на один новенький серебряный полтинник. Полтинников я еще не видел, они почему-то редко попадались (ДК, часть 2, гл. 13–14).

Для зрелых персонажей это эйфорическое видение мира оправдывается уже упомянутой физической дистанцией — при их духовной взаимосвязанности — между историческим и персонально-профессиональным планами. Погруженные большую часть времени в свою личную сферу, герои не в состоянии много смотреть по сторонам и всякий раз испытывают радостное удивление и подъем, когда, озираясь, видят те или иные картины жизни страны, приметы ее живой истории:

На Неве стояли корабли, и однажды я видела, как матросы сходили на берег у сената. Сигнальщик, стоя на парапете, передавал что-то флажками; оттуда, с корабля, через сиянье воздуха, солнца, Невы ему отвечали флажками; и все это было так празднично, так просторно, что у меня даже слезы подступили к глазам (ДК, часть 6, гл. 15).

Исторические детали, выносимые на первый план, как правило, не просто знаменуют характерные приметы времени, но и дают ощущение его движение: с их помощью поэтизируется процесс становления той вершинной и итоговой панорамы, в которой располагается рассказчик. Напоминая о былых состояниях того, что всем знакомо, художник дает ощутить объемность истории, со вздохом заглянуть в пролеты времени, отделившие нас от недавнего прошлого. Такова, например, роль частых упоминаний о началах, о «первых» вещах нового века:

Домой я пошел пешком и по пути сделал небольшой крюк — послушать громкоговоритель на Тверской. Это был первый в Москве громкоговоритель. Он был очень интересный, но немного слишком орал, и напомнил мне поэтому Гришку Фабера в трагедии «Настал час» (ДК, часть 2, гл. 14).

Это были годы, когда Арктика, которая до сих пор казалась какими-то далекими, никому не нужными льдами, стала близка нам, и первые великие перелеты привлекли внимание всей страны (ДК, часть 4, гл. 5).

В Москве строили метро, и самые знакомые места были перегороджены. <...> Таков же был и наш <с Катей> разговор — обходы, возвращения и заборы в самых знакомых местах (ДК, часть 5, гл. 1).

На бульваре было тихо и пусто, только, опираясь на палки, сидели старики — по старику на скамейку — от памятника Гоголю до самого забора, за которым строили станцию «Дворец Советов» (ДК, часть 6, гл. 4).

Разумеется, мне и в голову не пришло, что гигантский волчок, от которого, разговаривая со мной, Василий Алексеевич не мог оторвать взгляда, был первым ротором турбины Волховстроя (ОК, часть 1, гл. 3).

Вечером хозяева вместе с гостями пошли в кино — открытое, с любым количеством мест, под звездной крышей которого висела маленькая кривая луна. Картина была новая — «Конец Санкт-Петербурга» (ОК, часть 2, гл. 1).

Москва начинала широко строиться в те годы. <...> Еще непривычно было видеть Моховую, залитую асфальтом. <...> Москворецкий мост был только что перекинут, и москвичи еще ходили любоваться его молочными фонарями, трехметровыми тротуарами, массивным парапетом из бледно-розового гранита (ОК, часть 2, гл. 4).

Лена <была> в театре, на спектакле «Таня». Несколько дней назад я была на премьере этого спектакля и потом в институте очень хвалила его и советовала всем посмотреть (ОК, часть 2, гл. 6).

Аналогичные ретроспективы, прозрачно соотнесенные с сегодняшним днем, типичны для пушкинского «Арапа Петра Великого», который также воплощает «августинский» взгляд на историю как многотрудное восхождение к идеализируемому настоящему:

Ибрагим с любопытством смотрел на новорожденную столицу, которая поднималась из болота по манию самодержавия. Обнаженные плотины, каналы без набережной, деревянные мосты повсюду являли недавнюю победу человеческой воли над супротивлением стихий. <...> Во всем городе не было ничего великолепного, кроме Невы, не украшенной еще гранитною рамою, но уже покрытой военными и торговыми судами (гл. 2).

Советский фон входит в действие в виде дискретных врезок, периодически напоминающих нам о движении времени: по роману здесь и там расставлены вехи в виде сцен, событий или имен, в которых запечатлены всем запомнившиеся моменты протекших десятилетий.

Получают, например, то или иное отражение

эпидемия «испанки» в 1919 г. (ДК, часть 2, гл. 11–13), голод в Поволжье в 1921–1922 гг. (ОК, часть 1, гл. 2), кампания по поводу ультиматума Керзона в 1923 г. (ДК, часть 2, гл. 14), смерть Ленина (ОК, часть 1, гл. 3), спектакль «Принцесса Турандот» в 1925 г. (ДК, часть 3, гл. 4), взятие коммунистами Шанхая в 1927 г. (ДК, часть 3, гл. 19), фильмы «Падение династии Романовых» (Там же) и «Конец Санкт-Петербурга» (ОК, часть 2, гл. 1), эпопея «Челюскина» 1934 г. (ДК, часть 6, гл. 8), трансарктический перелет Чкалова в 1936 г. (ОК, часть 2, гл. 4), гражданская война в Испании, в которой Саня

принимает участие (ДК, часть 7, гл. 1), 22 июня 1941 г. (ДК, часть 7, гл. 2). В жизнеописание каверинских героев вплетаются характерные черты быта соответствующих лет: суды над литературными персонажами (ДК, часть 3, гл. 2), молодежные коммуны 20-х гг. (ОК, часть 1, гл. 3).

Как и следовало ожидать, не затрагиваются (по крайней мере в «Двух капитанах») события, которые обязывали бы рассказчика к спорным оценкам и комментариям — такие как убийство Кирова, показательные процессы, чистки и т. п. Почти всегда исторические врезки имеют оттенок сдержанной лирической торжественности, как героические «этапы большого пути» в жизни страны и героев. При этом они воплощают не партийно окрашенный, но ретроспективно-антологический взгляд на историю, словно речь идет не о чем-то недавнем и еще животрепещущем, а о днях Екатерины или Пушкина. В презентации былого сглажена его злободневность, преодолен трагизм, затянуты раны, приглушены страсти. Показательно, например, почти полное умолчание повествователь о фашизме и других трагических реалиях XX века в главах «Двух капитанов», посвященных испанской и даже Отечественной войне — событиям для них по сути вчерашним; или любовно-эстетизированная характеристика Москвы 1919 года как «занятой войной и голодом». Подобная трактовка истории, даже совсем недавней, как некой драгоценной классики открывает путь к ее окрашиванию субъективными переживаниями героев. Едва ли не главным моментом в эмоциональном тоне исторического события становятся его поэтические сцепления с судьбой Кати, Сани, Тани, Мити, его роль в неповторимом узоре их личной судьбы:

Почему я так помню <утро 22 июня 1941 г. >? Почему я вижу, точно это было вчера, как мы с Саней, взявшись за руки, бежим вниз по косоугору, и он, балансируя, скользит по осине, переброшенной через ручей, а я снимаю туфли, иду вброд, и нога чувствует плотные складки песчаного дна? Почему я могу повторить каждое слово нашего разговора? Почему мне кажется, что я до сих пор чувствую сонную, туманную прелесть озера, наискосок освещенного солнцем? <...> Потому что прошло каких-нибудь три-четыре часа, и все это <...> вдруг ушло куда-то за тридевять земель и, как в перевернутом бинокле, представилось маленьким, незначительным и бесконечно далеким... (ДК, часть 7, гл. 2).

Метод ретроспективного повествования в «Двух капитанах» открыто восходит к «Давиду Копперфильду». Таковы, например, «взгляды в прошлое», которыми рассказчик время от времени прерывает

рассказ, чтобы освежить умиленно-ностальгическое переживание временной дистанции:

Как в старых немых фильмах мне представляются большие часы, — но стрелка показывает годы. Полный круг — и я вижу себя на уроке Кораблева, на одной парте с Ромашкой (ДК, часть 3, гл. 1).

Ср.: «Снова я хочу помедлить, остановиться на одном памятном периоде моей жизни. Я хочу встать в стороне и поглядеть, как туманной вереницей проходят мимо призраки тех дней... Минуют недели, месяцы, времена года. Они кажутся немногим длиннее, чем летний день и зимний вечер. Вот сейчас общественный выгон, по которому я гуляю с Дорой, весь в цвету...» («Давид Копперфильд», гл. 43).

Связь между двумя романами, видимо, чем-то особенно знаменательна, раз автор счел нужным подчеркнуть ее акронимами заглавия, прямыми ссылками и рядом почти демонстративных совпадений². И правда, кажется неслучайным выбор в качестве жанровой модели для «Двух капитанов» именно «Давида Копперфильда», где главный метод изложения — это взгляд назад с некой устойчивой итоговой позиции, которой предшествовало бурное становление, полное трудов, заблуждений, побед и потерь. Как известно, «пост»-история (Nachgeschichte) занимает в «Давиде Копперфильде» необычно большое место (за развязкой всех драматических узлов следуют еще минимум 8 глав). Верно, что состоянием равновесия завершается в силу жанровых требований большинство романов XIX века. Однако в этом автобиографическом романе молодого Диккенса это — не просто обязательное закругление и остановка всякого движения (когда герои превращаются в безжизненные куклы, растворяются в тумане, и т. д., как, напр., в финале «Сверчка на печи»), но фаза тематически значимой стабильности, заряженная творческой энергией и потенциями дальнейшего развития. Прошлое подобно крутой горной тропе, с удовлетворением обзриваемой с достигнутого высокого плато. Настоящее отмечено зрелостью и спокойствием: герой — известный писатель в расцвете сил, рядом с ним любимая женщина, растут дети, впереди долгая плодотворная жизнь. Такая позиция повествователя — в применении на сей раз не только к личной судьбе героев, но и к истории страны, — очевидно, привлекла Каверина как удобная для выражения августианских настроений эпохи «победившего социализма». Историческое измерение, у Диккенса отсутствующее, добавлено советским романистом в силу краеугольного принципа революционной тематики, каковым является неотделимость личной судьбы от времени. Решено оно в том же ретроспективно-ностальгическом ключе, что и персональная линия героев — включая упомянутый выше метод исторических врезок,

которые применительно к истории, видимо, надо считать ближайшим эквивалентом копперфильдовских автобиографических «взглядов в прошлое».

3.

Мы отметили выше, что герои Каверина обладают почти утопической свободой от сил принуждения и индоктринации, действовавших в реальном советском обществе. Если бы они не были столь очевидно и органично связаны со своим временем, их нетрудно было бы обвинить в смертных грехах абсентеизма, аполитичности и т. п., что проработочные критики в разное время и не делали. При внимательном чтении можно заметить, как каверинским героям почти всегда удается избежать вовлечения в политическую злободневность и оставаться верными своему личному курсу, созвучному с высшим смыслом истории. Автор с большим искусством и тактом проводит своих героев через подводные рифы, с которыми сопряжена подобная стратегия в условиях сталинизма.

Если, например, говорить о двадцатых годах, на которые приходится начало сознательной жизни всех каверинских героев, то следует вспомнить, сколь двойственным и настороженным было отношение к этому неистовому периоду советской истории в стабилизированной культуре зрелого, «августианского» сталинизма, да и позже. Наряду с романтикой комсомольской юности, еще свежа была память и о левацких перегибах в быту, и о крайних социальных экспериментах, и о вульгарном догматизме Пролеткульта, и о многих других удивительных чертах революционной эпохи, впоследствии не раз ошельмованных официальной историографией. Если писатель более позднего времени желал в какой-то мере отразить реальные пестроту и своеобразие двадцатых, ему следовало действовать осторожно. К прославлению героики должна была примешиваться если не прямая критика, то, как минимум, юмористическая интонация, с какой взрослые вспоминают о милых дурачествах молодых лет. Но такая позиция была потенциально поливалентной и богатой оттенками. Подтрунивание над раскритикованными и преодоленными перегибами легко экстраполировалось на инвариантные признаки, свойственные — в разной форме и концентрации — советской действительности на всех ее этапах. С другой стороны, позволяя себе добродушно-фамильярный тон в отношении тех или иных фактов прошлого, писатель как бы демонстрировал через головы идеологических чиновников свою интимную причастность и верность яркому, спорному времени своей молодости.

Эта сложно нюансированная непочтительность к эксцессам ранних лет революции была взята на вооружение и автором «Двух

капитанов». Показателен в этом плане хотя бы «суд над Евгением Онегиным», разыгрываемый воспитанниками интерната (по-видимому, 1925 г.).

Затеянное в духе идеологически-проработочной молодежной культуры тех лет, мероприятие это не имеет успеха («На репетиции это было очень весело, а тут все невольно чувствовали, что ничего не выходит. <...> слово получил общественный обвинитель. <...> Это было уже совсем скучно...» — ДК, часть 3, гл. 2), что не мешает ему на правах характерной приметы времени остаться светлой лирической реминисценцией в последующей жизни героев: «Я вспомнила, как он судил Евгения Онегина и все время мрачно смотрел на меня...». «Худенький черный комсомолец с хохолком на макушке судит Евгения Онегина в четвертой школе...» (из «взглядов в прошлое» Кати Татариновой: ДК, часть 6, гл. 1; часть 7, гл. 5).

В культурной сфере заметна независимость молодых героев романа от догм и авторитетов — как старых, так и новых. Ни буржуазно-интеллигентские, ни революционные ценности не ощущаются ими как преимущественно «свои», кровно близкие: выбор детерминируется лишь личным вкусом или случаем, но никак не классовой солидарностью.

Сын рабочего Саня находит скучными «Записки охотника», но довольно равнодушен и к пролетарской литературе, за что Катя, девочка из старопролетарской семьи, его укоряет: «Ей очень нравился “Цемент” Гладкова, и она ругала меня за то, что я еще не читал. <В подтверждение того, что любовь — ерунда, она> привела какой-то пример из Гладкова, и я согласился» (ДК, часть 3, гл. 3).

Катя читала Диккенса, книги о путешествиях и, видимо, весь гимназический набор приключенческой литературы, но вот имя Валерия Брюсова, хотя его строки и знакомы ей с детских лет, в ее памяти не удержалось: «Не помню, где я читала стихотворение, в котором годы сравниваются с фонариками, висящими “на тонкой нити времени, протянутой в уме”» (ДК, часть 7, гл. 1).

Очувтившись на Дворцовой площади, вполне уже взрослая Катя проявляет одинаковое незнакомство как с классическим, так и с советским значением этого места: «...великолепная пустынная площадь вдруг открылась перед нами — не очень большая, но просторная и какая-то сдержанная, не похожая на открытые площади Москвы. Очень обидно, но я не знала, что это за площадь, и Сане пришлось прочесть мне краткий урок русской истории с упоминанием 7 ноября 1917 года» (ДК, часть 6, гл. 10).

Видно, что герои живут в своем личном культурном пространстве, обходясь без поклонения кумирам какой бы то ни было

окраски — и тем ценнее и веселее, по имплицитной логике романа, оказывается их безоговорочная и безотчетно-стихийная принадлежность именно новому, революционному этапу истории.

Своеобразные отношения складываются у каверинских героев с советской административно-идеологической средой и с ее официальным дискурсом. В реальной истории, как всем известно, последний неумолимо навязывался всему обществу, в то время как в романе он даже не дан прямо, а лишь проглядывает кое-где в виде изолированных намеков и следов. Между личностью и истеблишментом намечается некое двуязычие, которое, возможно, где-то и было бы чревато напряженностью, но здесь разрешающееся юмором и компромиссом, к обоюдному удовольствию сторон. Противоречие, и так даваемое лишь слабым пунктиром, оказывается «неантагонистическим»; можно было бы говорить о ситуации Юрия Живаго или Григория Мелехова, но в почти до неузнаваемости смягченном и завуалированном виде, с фундаментально дружественными — и расходящимися лишь по частным вопросам стилевых оформлений — отношениями между человеком независимого склада и сферой власти. В отличие от этих трагических героев, персонажи Каверина уверенно шагают через советские десятилетия в амуниции своих персональных мифов и призваний, оберегающих неприкосновенность их внутреннего мира. Они легко отводят ассимилирующие поползновения, безотчетно редактируя, где и насколько можно, социальный заказ в духе своих персональных инвариантов. Со своей стороны, и власть, не вмешиваясь в строй души героев, довольствуется внешней редактурой их публичного имиджа, производит над ними определенные косметические операции, в основном для их же пользы — чтобы обеспечить им приемлемый вид в любых необходимых советских контекстах.

Поясним, как все это конкретно происходит. На протяжении романа можно не раз наблюдать, как жизнь подталкивает каверинских персонажей к тем или иным политически ангажированным, конъюнктурным акциям или жестам. На этот вызов извне герой реагирует слегка удивленно и инстинктивно уклоняется от его выполнения — по крайней мере в той форме, которая ожидается. Делает он это без специального акцента, редко отвергая предлагаемый шаг целиком, чаще приводя его, мягко и малозаметно, к приемлемому для себя виду.

Саня Григорьев планирует выпускное сочинение на заданную тему «Крестьянство в послеоктябрьской литературе», но бросает, увлекшись книгами о полюсе. «После этих книг мое сочинение начинало казаться мне дьявольски скучным» (ДК, часть 2, гл. 7).

В уже упомянутом суде над Евгением Онегиным общественный обвинитель наводит на всех скуку рассуждениями вроде того, что

«...Ленского убило помещицье и бюрократическое общество начала XIX века», тогда как друг Сани, будущий талантливый зоолог Валька, выступающий защитником, сводит все на свой любимый предмет — животный мир, и имеет успех:

Он начал с очень странного утверждения, что дуэли бывают и в животном мире, но никто не считает их убийствами. Потом он заговорил о грызунах и так увлекся, что стало просто непонятно, как он вернется к защите Евгения Онегина. Но Катя слушала его с интересом (ДК, часть 3, гл. 2).

Точно так же и Таня Власенкова в «Открытой книге» соскальзывает с порученного ей антирелигиозного задания на главный интерес своей жизни — науку:

Гурий достал мне работу в издательстве «Маяк». Для нового календаря нужно было найти подходящие антирелигиозные произведения в стихах и в прозе на каждый праздничный день, придумать имена и т. д. К сожалению, мне достался не весь календарь, а только конец февраля и половина апреля. Антирелигиозных произведений было мало, и я предложила заменить их естественнонаучными, объясняющими некоторые явления природы — гром, молнию и тому подобное (ОК, часть 1, гл. 3).

Рассказывая, как ему поручили кружок по коллективному чтению газет, Саня Григорьев заключает газетные термины в кавычки, как цитаты³, и тут же находит кратчайший путь от этих вокабул чужого языка к более близким ему терминам летного дела:

В первый раз — это страшно. Я знаю «текущий момент», «национальную политику», «международные вопросы». Но международные рекорды я знаю еще лучше — на высоту, на продолжительность, на дальность полета (ДК, часть 3, гл. 1).

Деполитизации полученного задания иногда способствует сама молодость героев, превращая идеологическое мероприятие в невинную веселую игру. Так, Саня приглашает Катю на школьный костюмированный бал, где, между прочим, состоится их первый поцелуй:

В афише было написано, что бал — антирелигиозный. Но ребята равнодушно отнеслись к этой затее, и только два или три костюма были на антирелигиозные темы. Так, Шура Кочнев <...> оделся ксендзом. И очень удачно! <...> Он расхаживал с грозным видом и всему ужасался. Это было смешно, потому что он

хорошо играл. Другие ребята просто волочили свои рясы по полу и хохотали (ДК, часть 2, гл. 8).

Всякий раз, когда должны вступить в действие элементы «реальной политики» советской эпохи, автор делает все возможное, чтобы растворить их в лирико-романтическом мироощущении своих героев. «Казенные» коннотации советской топики приглушаются в пользу субъективных, созвучных с внутренним строем души героев. Такой, например, *rite de passage*, как прием Сани в партию (1937 год), становится почти неузнаваемым в передаче Кати Татариновой, в которой поэтическая обстановка партсобраний пробуждает поток догогих воспоминаний⁴:

Время бежит не оглядываясь, и останавливается лишь на один вечер, когда Саня рассказывает — не мне — всю свою жизнь. В саду клуба летчиков в Татарском поселке <в Крыму> происходит этот большой разговор. Сад разбит вдоль покатого склона, дорожки сбегают вниз и через заросли цветущего иудина дерева пробираются к морю. Гравий скрипит под осторожными шагами входящих летчиков. Вдруг налетает ветер и вместе с ним лепестки вишен и яблонь из садов Ай-Василия. Это открытое партийное собрание, открытое в буквальном смысле слова — на площадке перед эстрадой, под южным, быстро темнеющим небом. <...> Я слушаю Саню — наша полузабытая юность встает передо мной... и т. д. (ДК, часть 7, гл. 1).

Посещение Кремлевской стены, места захоронения вождей и видных деятелей Советского государства, для Кати и Сани — дань памяти друга, а тем самым переживание глубоко интимное и лирическое:

В ясный зимний день мы стоим у Кремлевской стены, перед черной мраморной дощечкой, на которой высечено простое имя человека, которого мы любили. Саня вспоминает, как однажды он шел к нему, стараясь медленно думать, чтобы перестать волноваться <...> Прошел уже год, как большой город назван именем этого человека, сотни прекрасных улиц, театры, парки, сады, а нам с Саней все странным кажется, что никогда больше мы не услышим его низкий окающий голос... (ДК, часть 7, гл. 1).

Из катиного же рассказа мы узнаем об участии Сани в испанской войне. Поэтический стиль повествования усугубляется здесь засекреченностью самой миссии, окутывающей данный эпизод особенно густой дымкой загадочности. Отношение героини к событиям окрашено более всего ее тревогой за мужа, затем — романтическими

представлениями об «Испании, далекой и таинственной», с ее звучными топонимами, и лишь в последнюю очередь политическими симпатиями:

В дождливый мартовский день республиканская авиация, «все, что имеет крылья», вылетает навстречу мятежникам, задумавшим отрезать Валенсию от Мадрида. Это победа под Гвадалахой. Где-то мой Саня? В июле армия республиканцев отбрасывает мятежников от Брунета. Где-то мой Саня? Баскония отрезана, на старых гражданских самолетах, в тумане, над горами нужно лететь в Бильбао. Где-то мой Саня?.. (ДК, часть 7, гл. 1).

Более чем странно реагирует Катя на отъезд Сани в Испанию: принимается учить с помощью столетней давности словаря испанский язык и сочиняет на нем (хотя и неясно, посылает ли и даже пишет ли?) письма к любимому:

У букиниста на проспекте Володарского я покупаю русско-испанский словарь 1836 года, изорванный, с пожелтевшими страницами, и отдаю его в переплетную. По ночам я учу длинные испанские фразы: «Да, я свободна от обязательств перед тобой. Я бы просто умерла, если бы ты не вернулся». Или: «Дорогой, зачем ты пишешь письма, от которых хочется плакать?» (Там же).

Обращения эти парадоксально перекликаются с образцами писем из старинного письмовника (ДК, часть 1, гл. 8), и другими старомодными фразами из детства героев, лейтмотивно проходящими через роман. Выясняется, что хотя каверинские герои органично принадлежат настоящему и будущему, для полного приятия советской актуальности они не могут обойтись без той или иной санкции прошлого. Чтобы что-либо советское могло стать частью их мира, оно должно обнаружить свою созвучность их личным мифам и облечься, насколько возможно, в универсальные архетипические формы.

За этим, правда, дело не останавливается, поскольку, как уже говорилось, в каверинской модели мира советская новь органично связана с лучшим наследием отечественной и мировой культуры. Но странности испанского эпизода этим не ограничиваются. Играя на атмосфере секретности, анонимности и камуфляжа, окружающей отправку советских летчиков в Испанию, автор заставляет Катю воспринимать эту миссию любимого человека как своеобразное раздвоение его персоны. У нее возникают сомнения, что участник этих акций — действительно ее Саня. Покидая сферу своей и Катиной личной заинтересованности во имя диктуемых

извне государственных целей, Саня на время этой миссии как бы принимает другую персону:

Он едет в штатском, у него странный незнакомый вид в этом модном пальто с широкими плечами, в мягкой шляпе. — Саня, это ты? Может быть, это не ты? Он смеется: — Давай считать, что не я (ДК, часть 7, кн. 1).

И позже, когда Саня в присутствии судьи Сквородникова рассказывает о своей испанской эпопее, Кате кажется, будто речь идет не о близком ей человеке, а о каком-то незнакомом герое:

Саня рассказывает об Испании, и странное, давно забытое чувство охватывает меня: я слушаю его, как будто он рассказывает о ком-то другом. Так это он, вылетев однажды на разведку, увидел пять «юнкерсов» и без колебаний пошел им навстречу? <...> Это он, закрыв перчаткой лицо, в прогоревшем реглане, посадил разбитый самолет и через час поднялся в воздух на другом самолете? (Там же).

Первичность персональной и вторичность советской мотивировки поведения героя, их мирная конфронтация и в конечном счете гармония, дают себя знать во многих моментах сюжета. Герой действует спонтанно, повинуюсь лишь своему изначальному призванию, но результаты этой деятельности оказываются созвучными времени и нужными для общего дела. Их одобрение и ассимиляция коллективом (со стороны которого — по крайней мере, в «Двух капитанах», — никаких бюрократических или идеологических препон не возникает), в свою очередь, воодушевляет героя на более осознанное следование своему личному призванию. Эта схема с эмблематической четкостью прочерчена в эпизоде с плакатом, который Саня рисовал по поручению комсомольской ячейки детдома, — рисовал с увлечением, поскольку дело касалось любимой авиационной темы.

Неторопливо возвращаясь в интернат весенним вечером 1923 г., Саня замечает неожиданное для столь позднего часа оживление: в актовом зале общее собрание, яблоку негде упасть, люди стоят в коридоре:

А <...> над столом президиума, над всем залом висел мой плакат. У меня занялось дыхание. Это был мой плакат — аэроплан, парящий в облаках, и над ним надпись: «Молодежь, вступай в ряды ОДВФ!» Но при чем тут был мой плакат, этого я долго не мог понять, потому что все ораторы говорили исключительно о каком-то ультиматуме (ДК, часть 2, гл. 14).

Оказывается, что заговорившись с доктором Иваном Ивановичем об экспедиции Татаринова и гуляя затем по Москве, Саня «прозевал» известие о ноте Керзона — событии текущей политики, взбудоражившем в те дни всю страну. Саня слышит весть о «каком-то ультиматуме» последним⁵, и взволнован более всего в лично-авторском плане:

<Кораблев> показал на мой плакат, и я почувствовал с гордостью, что вся школа смотрит на мой аэроплан, парящий в облаках, и читает надпись: «Молодежь, вступай в ряды ОДВФ!».

В плакате, изготовленном независимо от ультиматума, отразилось влечение юного героя к летному делу; применение плаката к политическим задачам произошло помимо воли художника. Однако неожиданная актуальность и массовый резонанс плаката (интернат поголовно вступает в ряды друзей авиации) Саню не отталкивают, а, наоборот, действуют как мощный усилитель его не вполне еще осознанных желаний, и решение поступать в летную школу бесповоротно формируется тут же. О Керзоне более не говорится ни слова; как и антирелигиозный бал, где Саня впервые поцелует Катю, пресловутая британская нота играет в романе лишь роль антологической виньетки «ретро» и зачина очередной фазы предначертанной судьбы Кати и Сани. Эпизод с плакатом содержит прообраз всего дальнейшего: то, что герои романа совершают в силу внутреннего побуждения, — задним числом и независимо от их намерений получает признание, вовлекается в магистральный поток общенародной жизни.

4.

Будучи в самом высоком смысле созвучны своему времени, принося своим трудом и энтузиазмом славу стране, герои «Двух капитанов» наделены необычайной для их жестокого века удачливостью. Над ними не нависают политические тучи, они имеют возможность спокойно довести до конца любимое дело, и в положенные сроки получают обычные регалии и знаки признания, причитающиеся образцовым советским гражданам.

При этом герои живут совершенно непринужденно, не тратя времени и души на мимикрию, даже самую поверхностную. Вся работа по интерпретации достижений героев, по вставке их в советскую оправу и оценке на политически корректном языке, производится постфактум другими лицами, каковые непосредственно причастны к политико-административным структурам и владеют соответственной терминологией. Для самих героев, обитающих

в идеальном измерении социализма, это не родной язык, а «чужая речь», в их пересказе снабжаемая знаками цитации. От обязанности самим учить этот диалект герои счастливо освобождены: в случае надобности всегда найдутся переводчики, которые должным образом все за них сформулируют и расставят акценты. Этот деликатный акт отграничения героя от советского дискурса обычно бывает так или иначе мотивирован (например, когда политизированные определения фигурируют в чьих-то похвалах в адрес героя, так что его отмежевание от последних выглядит как естественная скромность).

В уже цитированном Катином рассказе об «открытом партсобрании» лирический поток ее реминисценций о жизни с Саней дан в контрапункте с внешними оценками, имеющими отношение к приему Сани в партию:

Но довольно воспоминаний! Послушаем, что о нем <Сане> говорят. Его воспитала школа. Советское общество сделало его человеком — вот что о нем говорят. <...> Как летчик, он еще в 1934 году получил благодарность от Ненецкого национального округа за отважные полеты в трудных полярных условиях и с тех пор он далеко продвинулся вперед <...> Конечно, у него есть недостатки. Он вспыльчив, обидчив, нетерпелив. Но на вопрос: «Достоин ли товарищ Григорьев звания члена партии?» — мы должны ответить: «Да, достоин» (ДК, часть 7, гл. 1).

В момент окончательного Саниного триумфа — на заседании Географического общества, где он делает доклад о своей находке экспедиции капитана Татаринова — государственное значение его открытия тоже уточняется не им, а другими:

Председатель, старый, знаменитый географ, <...> сказал, что я «один из тех людей, с которыми тесно связана история освоения Арктики большевиками» (ДК, часть 10, гл. 8).

Санина сестра, художница, умирает от родов, и на гражданской панихиде ее деятельность получает оценку извне, в терминах советской номенклатуры достоинств и заслуг. Катя, от чьего лица ведется рассказ, прислушивается к этим речам с удивлением:

Как много узнаешь о человеке, когда он умирает! <...> Все обращались к ней почему-то на «ты» и говорили, что она была «прекрасным художником», «прекрасным советским человеком», и что «бессмысленная смерть внезапно оборвала» и так далее (ДК, часть 6, гл. 12).

Есть в «Двух капитанах» по крайней мере один персонаж, для которого оценка центральных героев с ортодоксальных позиций, и притом весьма строгая, является постоянной и едва ли не единственной функцией. Это уже упоминавшийся судья Сквородников — персонаж со склонностью к помпезным речам, которые нарраторами передаются с неизменной крупницей иронической соли. Насколько нам известно, никто из критиков не находил его фигуру необычной или загадочной. Между тем, в ней есть явные странности и противоречия, и какие-то вопросы возникают сами собой. На разных этапах своей бурной жизни молодые герои — Саня, Катя, Петя — периодически совершают что-то вроде паломничества в Энск, где на протяжении всего романа безвыездно живет старик Сквородников, и отчитываются ему о пройденном пути:

Когда бы я ни вернулся в родной город, в родной дом, суровое «ну, рассказывай» неизменно ждало меня. Старик желал знать, что я делал и правильно ли я жил за годы разлуки. Строго уставясь на меня из-под густых бровей, поросших длинными, толстыми волосами, он допрашивал меня, как настоящий судья, и я знал, что нигде на свете не найду более справедливого приговора (ДК, часть 10, гл. 9).

Что, собственно говоря, дает право судье Сквородникову, сидя в Энске, требовать отчета от Сани, смело и героично творящего собственную жизнь и отдающего ее своей стране? Ведь жизненными образцами (role models) для Сани были совсем иные люди, такие как капитан Татаринов или Чкалов; его ближайшими наставниками — доктор Иван Иванович и учитель Кораблев. Зачем Саня нуждается в одобрении Сквородникова, почему именно его приговор признает последней инстанцией? Ведь именно Саня и люди его поколения органично связаны со своей великой эпохой, в то время как старик до октября 1917 г. отнюдь не боролся с ненавистным царским режимом, а имел собственный дом, играл в «козла», затевал смехотворные коммерческие предприятия («мездровый клей Сквородникова»); был хитрецом, «ругателем», а то и «кровопийцей», как в сердцах называет его тетя Даша; выражался никому непонятными афоризмами, как иные полуобразованные обыватели у Чехова, — после же революции весьма к стати «увлекся политической деятельностью», усвоил марксистский жаргон, примыкал к правильным линиям, сделался судьей (не имея юридического образования и, кажется, никого, кроме героев романа, не судя), получил орден... Почему именно ему, а не герою Чкалову или хотя бы мудрому педагогу Кораблеву, отводится роль «исповедника» героя Сани Григорьева и его друзей?

Ответ заведомо неоднозначен, но нельзя не вспомнить, что наличие обширной касты лиц без особых заслуг и талантов, поставленных над людьми творческого склада с правом судить их и милловать на мнимо-отеческих началах, была характерной особенностью советской системы. И нельзя не учитывать, что даже в самых честных и пронизательных книгах соцреализма исторические реальности порой предстают до неузнаваемости отретушированными, смещенными, зашифрованными — не только ввиду цензуры, но и в силу глубокой амбивалентности авторской позиции. Мало кому бросались в глаза несурзности образа Сквородникова, и мало кем угадывалась возможность понимать его как причудливо преломленную (то ли пародийно, то ли ради придания «человеческого лица», то ли в обеих целях сразу) дань каким-то весьма влиятельным темам — таким, например, как обязательная «руководящая роль партии» в любых благородных начинаниях (ср. уже упоминавшуюся «Молодую гвардию»). Одним словом, фигура бывшего изобретателя мездрового клея, а ныне судьи-орденоносца Сквородникова несомненно дает материал для размышлений над запутанными, как лисий след, зигзагами авторского мировоззрения в этом, несмотря ни на что, замечательном и заслуженно популярном советском романе.

Выслушав отчет молодых героев, судья каждый раз подводит итог торжественной тирадой на языке, который иначе как «густопсово-советским» не назовешь. Первая встреча такого рода происходит, когда Саня впервые приезжает в Энск через восемь лет после своего бегства отсюда:

Это была очень хорошая речь <...> Петьку и меня он сравнил с орлами и выразил надежду, что мы еще не раз вернемся в родное гнездо. Он был бы рад похвастать, что вырастил таких ребят, но не может, потому что сама страна вырастила нас, не дала нам погибнуть. Так он сказал. Тетя Даша всплакнула в этом месте, как бы желая напомнить, что она и сама охотно взяла бы на себя наше воспитание, не прибегая к посторонней помощи (ДК, часть 3, гл. 15; отметим это определение помощи страны как «посторонней!»).

Приехав в Энск еще через двенадцать лет, Саня рассказывает об Испании, — и это здесь Кате кажется, будто в Испании воевал не он, а кто-то другой. В этой сцене судья и Саня вступают как бы в мирное соревнование по альтернативному описанию жизненного опыта Сани. В ответ на рассказы последнего старик Сквородников с бокалом в руке произносит речь («еще в поезде Саня говорил мне, что судья непременно скажет речь», отмечает Катя, рассказывающая эту часть романа), полную, как всегда, выпрєнных штампов:

И вот — военный, боевой летчик, ты сидишь передо мной, и я с гордостью вспоминаю, что могу законно считать тебя за родного сына. Но и другие мысли приходят в голову, когда я вижу тебя перед собой. Я хочу сказать о твоей благородной мечте найти экспедицию капитана Татарина, мечте, согрешившей твои молодые годы. Ты как бы поставил своей задачей вмешаться в историю и исправить ее по-своему. Это правильно. На то мы и большевики-революционеры (ДК, часть 7, гл. 1).

Столь же приподнято, но с иными обертонами звучит Санин ответный гост. Перевернув политически необходимую, но малопопулярную Кате испанскую страницу, и уклонившись от инклюзивного «мы, большевики» судьи Сквородникова, Саня возвращает слушателей в родной мир их изначальных поэтических мечтаний, в мифологическое время Энска их детских лет:

Salud!.. Будем считать, что «путешествие в жизни» еще только началось <...>. Корабль вчера покинул гавань, и еще виден впереди маяк, пославший ему прощальный привет <...>. Когда-то, маленькие, но храбрые, мы шли по темным и тихим улицам этого города. Мы были вооружены одним финским ножом на двоих, тем самым ножом, для которого Петя сшил чехол из старого сапога. Но мы были вооружены лучше, чем это может показаться с первого взгляда. Мы шли, потому что дали друг другу клятву: «Бороться и искать, найти и не сдаваться». Мы шли — и путь еще не кончен».

В третий раз Саня приезжает с Катей в Энск уже после войны. Найдя экспедицию капитана Татарина, пройдя через все испытания, он блестяще выполнил свою жизненную миссию. На последней странице романа судья Сквородников в последний раз произносит речь, как бы долженствующую все окончательно подытожить и расставить по местам:

Жизнь идет <...>. Зрелые, законченные люди, вы приехали в родной город и вот говорите, что его трудно узнать, так он изменился. Он не только изменился — он сложился, как сложились вы, открыв в себе силы для борьбы и победы. <...> Мечты исполняются, и часто оказывается реальностью то, что в воображении представлялось наивной сказкой. <...> такие капитаны, как он <Татарин> и ты, двигают вперед человечество и науку (ДК, часть 10, гл. 9).

Но роман знаменательно кончается не этими торжественными банальностями, а проникновенными воспоминаниями главных

героев, Сани Григорьева и Кати Татарининой, в которых еще раз звучат некоторые из возвышенно-поэтических лейтмотивов их темы:

Мы спустились к реке и прошли до Пролома, подле которого худенький черный мальчик в широких штанах когда-то ловил голубых раков на мясо. Как будто время остановилось и терпеливо ждало меня на этом берегу, между старинных башен, у слияния Песчинки и Тихой <...> В городе было тихо и как-то таинственно. Мы долго шли, обнявшись, и молчали. Мне вспомнилось наше бегство из Энска. Город был такой же темный и тихий, а мы маленькие, несчастные и храбрые, а впереди — страшная и неизвестная жизнь... У меня были мокрые глаза, и я не вытирал этих радостных слез и не стеснялся, что плачу (Там же).

Таким образом, в заключительных абзацах «Двух капитанов» обоим перспективам — советской, политически правильной, и персональной, героико-лирической, — еще раз дается выступить рядом как двум конкурентным истолкованиям пережитого опыта. При этом последнее слово остается все-таки за героями; и старик Сквородников перед фактом неоспоримой Саниной победы вынужден несколько ступшевать свою обычную строгость: «На этот раз — впервые в жизни — судья не потребовал у меня отчета».

5.

Для полноты нашей картины «неантагонистического» мира каверинских романов следует хотя бы кратко коснуться проблемы злых, враждебных героям сил, без которых вряд ли может состояться сюжетный роман: каковы они, откуда взяты, и какое имеют отношение к тому конкретному историческому злу сталинской эпохи, о котором мы в настоящее время уже так много знаем?

Трудно было бы ожидать от романа 30-х — 40-х годов показа реальных структур тирании, бюрократизма, индоктринации, манипулирования людьми, создания и поддержания государственных мифов; тщетно искать в нем отражения таких, знакомых большинству современников, состояний, как страх, неуверенность, добровольный самообман, компромиссы с совестью... Для литературы поры «высокого сталинизма» совершенно немыслима идея о том, чтобы вредоносное начало могло хоть в какой-то мере быть в природе самой системы. Источник зла надлежало выносить либо в чуждые, враждебные советскому началу сферы, либо, на худой конец, локализовать его в темных тайниках души отдельных порочных индивидуумов. Примеры первого многочисленны и по большей части уже совершенно нечитабельны. Примеров второго немного, и «Два капитана» — один из них.

Из исторического опыта мы знаем, что существенно новым моральным явлением нашего века является массовое зло «по положению», совершаемое средними, в общем-то приличными в нормальных условиях людьми, которых тоталитарная система превращает в своих сообщников (это убедительно показано, например, в таких произведениях, как «Дом на набережной» или «Исчезновение» Ю. В. Трифонова). Напротив, в романе Каверина, произведении романтической традиции, зло предстает как активное личное начало, носители которого являются таковыми «по природе», независимо от политического строя.

Это в особенности относится к Ромашову. Вспомним, что безусловно отрицательных персонажей в «Двух капитанах» три: 1) Санин отчим Гаер Кулий; 2) Катин отчим, педагог и историк освоения Севера Николай Антонович Татаринцов; и 3) Санин школьный товарищ Ромашов. Если зло первых двух еще может быть частично объяснено как наследие старого мира (в частности, Николай Антоныч — бывший крупный промышленник, неизвестно каким образом сохранившийся через все политические чистки 20-х гг.), то Ромашов, выросший уже при советской власти, являет собой чистый образец негодяя от природы. На это имеются недвусмысленные указания:

«Это был *врожденный* искатель кладов — суеверный и жадный» (ДК, часть 2, гл. 4; курсив наш — Ю. Ш.). Катя Татаринцова, читавшая Диккенса, сразу и навсегда распознает в совсем еще юном Ромашове архетипического злодея: «Как ты не понимаешь — он просто страшный. <...> Он похож на Урию Гипа», — «с ужасом» и «с отвращением» говорит она Сане на школьном балу (ДК, часть 3, гл. 8). Саню он ненавидит по чисто личным причинам, главным образом как соперника в любви к Кате (ср. Урию Гипа).

Так или иначе, на примере всех троих мы можем видеть, что злодейство, как и доблесть, не коренится у Каверина в специфике советской эпохи, но имеет классический фон, восходя — либо генетически, либо типологически — к миру «вечных образов» литературы или к дореволюционному прошлому.

Литературно-архетипическая подоплека образов Николая Антоныча и Гаера Кулия не менее явственна, чем у Ромашова. При этом она одна и та же — перед нами два варианта одной фигуры. Оба приспособились и скрывают от новых властей свое неблагоприятное прошлое; оба — лицемеры, любящие красиво говорить, поучать своих домашних, напоминать им о собственных заслугах перед семьей и обществом. Женившись на матерях героя и героини, оба они мучают своих жен и доводят их до могилы (моделью для обоих является мистер Мэрдстон, но Кулий несколько ближе к этому диккенсовскому персонажу, чем Николай Антоныч)⁶. В обоих случаях

эволюция героя и героини включает освобождение от власти этих узурпаторских «лже-отцовских» фигур.

Можно заметить, что те же черты прослеживаются и у других пожилых персонажей-мужчин в романе. Старик Сквородников, хотя и в каком-то весьма смягченном и условном варианте, во многом относится к тому же типу. Как Николай Антоныч, он ухитряется, при довольно скромных заслугах перед революцией, стать «большим человеком у советской власти».

Брак его с тетей Дашей, по крайней мере в начале романа, носит те же черты завлечения простой, наивной женщины в сети хитрого демагога, что и женитьба Гаера на Саниной матери (вспомним, что говорит тетя Даша (ДК, часть 1, гл. 10) об этом своем ухажере: «Кровоопийца, ругатель <...> Вот как надругался! Думаете, сирота, так и некому меня охранить?»). Единичный владыка маленького домашнего очага, судья любит ораторствовать и наставлять молодых, напоминая в этом обоих отрицательных героев: своим темным, витиеватым стилем в начале романа — Гаера, а позднейшим, округлым и торжественным, — Николая Антоныча.

Любопытно, наконец, что коннотациями самозванца и домашнего тирана — хотя и в совсем уже размытом виде — наделен Санин школьный наставник, симпатичный учитель Кораблев. Про него говорят, что он «заморил свою жену» (ДК, часть 2, гл. 10), он рассказывает ученикам о дальних странах, которые якобы объездил (ДК, часть 2, гл. 5) и делает предложение Катинной матери, т. е. по крайней мере претендует на роль ее отчима.

Этих беглых наблюдений довольно, чтобы видеть, что в романе Каверина «плохие парни» (*bad guys* — английское название злодеев в литературе и кино) черпают свою силу из мифопоэтических моделей, которые, хотя у нас и нет возможности подробно на них останавливаться, весьма интересны и заведомо лежат вне плоских оппозиций типа «советское — антисоветское, наше — не наше» и др.

Есть в «Двух капитанах» и отдельные места, где довольно верно уловлены те или иные собственно тоталитарные тенденции советской реальности. Действие последних, однако, строго локализовано. От неприятных явлений страдают, как правило, только неприятные личности: преступники, обманщики, приспособленцы, в особенности же всякого рода «бывшие» люди, влачащие затхлое существование в отрыве от жизни масс, от героики эпохи. Именно в применении к этим дегенеративным, уже заведомо «списанным в расход», нерелевантным формам человечества могут иногда проскальзывать в романе такие черты, которые в наши дни общепризнаны как злокачественный массовый *trademark* всей сталинской парадигмы.

Взрослый Саня встречается своего бывшего отчима Гаера Кулия, который, очевидно, скрыв свое прошлое, работает гидом в зоопарке. Сходная сцена есть у Диккенса — встреча взрослого Давида Копперфильда с мистером и мисс Мэрдстон (гл. 26). Стороны не скрывают здесь взаимной антипатии, но встреча проходит корректно. Не так в «Двух капитанах», где в конфронтации с приниженным и испуганным Гаером Саня не только срывается на крик, но и грозит доносом: «Сегодня же передам через Вальку заявление в Зоопарк. Зачем они держат такого подлеца? Он — белогвардеец». Мы не склонны особенно поднимать брови по этому поводу — ведь перед нами злостный садист, мучитель детства героя, которого тот и готов сгоряча поразить ближайшим подручным средством. Все же, к чести Сани, он скоро смягчается: «Ладно, черт с ним! Поговорим о чем-нибудь другом» (ДК, часть 3, гл. 7; действие примерно в 1925 г.).

Эпизодической фигурой романа является некто фон Вышимирский, старорежимная личность, в чьем лице есть «что-то аристократически надменное и вместе с тем жалкое». Помогая Ромашову в сборе информации, он часто бывает у последнего на квартире. Здесь его и застаёт Саня Григорьев, пришедший свести старые счета с Ромашовым. Хотя Саня ранее встречал Вышимирского, тот не спешит его узнавать. Происходит следующий разговор:

— Капитан Григорьев, к вашим услугам. Вы что же, <Николай Иванович>, теперь живете здесь? У Ромашова?

Вышимирский подозрительно посмотрел на меня.

— Я живу там, где прописан, — сказал он, — а не тут. И управдом знает, что я живу там, а не тут (ДК, часть 8, гл. 18; действие примерно в 1943 г.).

Современному русскому читателю не надо толковать эту фразу, за которой для него очевидно столь многое: прописка, паспортный режим, возможность ареста, подозрительность, анкеты, милиция, органы, а главное — своеобразный профессионализм изгоя, которого советские десятилетия (те самые, которые столь романтично выглядят в перспективе молодых героев романа) в совершенстве обучили изощренному искусству мимикрии и выживания в полуподпольных условиях. Характерна эта напряженная осторожность Вышимирского на фоне Саниной свободы и раскованности («Почему мне стало так весело?»). Герой Саня чувствует себя дома в любой точке советской страны, в том числе и в этой неприятной квартире, и бояться ему абсолютно нечего (симпатичный сотрудник в штатском, который вскоре придет с управдомом за Ромашовым, обратится к Сане «товарищ капитан» и попросит извинения за беспокойство).

В другом месте романа Вышимирский сообщает Сане и Кораблеву кое-что из своей биографии:

Решительно все, что он делал в жизни, старик ставил себе в заслугу, потому что «все это для народа, для народа». В особенности он напирал на свою службу в качестве секретаря у митрополита Исидора, — он объявил, что прекрасно знает жизнь духовного сословия и даже специально изучил ее в надежде, что это «пригодится народу». Разоблачить этого митрополита он был готов в любую минуту (ДК, часть 5, гл. 6).

Поведение типичное, знакомое еще по Ильфу и Петрову: и эксплуатация революционного жаргона («все для народа»), и перекрашивание «бывшим» человеком своих делишек в советские цвета, и готовность прислужиться к власти разоблачением митрополита... Осведомленный в советских делах читатель, конечно, сразу же восстанавливает весь исторический контекст подобного менталитета, всю его феноменологию на уровне общества в целом, всю чудовищную парадигму, породившую, в числе многого другого, эти карикатурные ухищрения мимикрии. Однако персонаж, на котором концентрируется все это, выглядит отнюдь не как частица советской социальной пирамиды, хотя бы и находящаяся где-то в самом ее низу, но как какой-то курьезный экспонат иного, потонувшего мира, извлеченный с научными целями из музейного запасника (оно так и есть: Вышимирский явлен из праха Кораблевым и Саней в поисках информации о капитане Татаринове). Изолированность его так велика, что уже его малолетний сын, живущий с ним под одной крышей, с ним ничего общего не имеет:

...мальчик лет двенадцати, круглолицый и загорелый. И сам этот мальчик был совершенно новый и бесконечно далек от того мира, который я смутно вспоминал теперь, слушая рассказ Вышимирского с его дисконтами и векселями (ДК, часть 5, гл. 6).

Таким образом, романист дает нам увидеть, наряду с идеализованными образами эпохи, и кое-какие штрихи ее реальной атмосферы. Но последние оказываются ограничены, так сказать, социальным царством теней, к которому принадлежит допотопный Вышимирский и ему подобные, и нимало не затрагивают здоровой, т. е. подавляюще большей, части общества. Аналогичная тактика, хотя в значительно более развернутом виде, применялась Ильфом и Петровым, о чем мы уже писали в своей работе об их романах (см. Щеглов 1995: 14–17).

6.

В отношении «Открытой книги» ограничимся лишь беглыми замечаниями. Вещь эта во многом может рассматриваться как попытка новой — на этот раз взрослой — версии «Двух капитанов»: та же покрываемая эпоха, те же типы положительных и отрицательных героев. Отсутствует жанровая арматура диккенсовского романа, однако сходны, в фундаментальных своих чертах, и модель мира, и трактовка проблемы зла. Кратко остановимся на последней.

В «Открытой книге» продолжает играть видную роль индивидуальное зло, и носителей его становится численно больше. Вместо одной мифологической пары злодеев (Николай Антоныч и его слуга Ромашов) здесь действуют уже целые их сонмы. Главный антагонист Тани Власенковой и всех настоящих ученых, лощеный интриган Крамов, распоряжается многими более мелкими демонами, да и в своем ранге он, видимо, не уникален — во всяком случае, его жена Глафира Сергеевна, перед тем как броситься в лестничную клетку, успевает сказать, что «таких, как он, сотни. Куда там, — тысячи! И они держатся друг за друга <...> старательно прикрывают друг друга» (ОК, часть 3, <гл. 2>, «В пустыне»). Тактика враждебных сил в «Открытой книге» по сравнению с «Двумя капитанами» новая (доносы), будучи приведена в соответствие с новым уровнем представлений о сталинском периоде, сложившимся после XX съезда партии (1956 г.)

Однако героическая концепция советского строя, свойственная предыдущему роману, остается в целом не поколебленной. Предположить в нем какие-то системные, глубинные пороки Тани (рассказчице романа) и ее коллегам в голову не приходит (что знал и думал по этому поводу романист, — другой вопрос). Для Власенковой и других честных работников советской науки феномен 1937 года остается герметически закрытой «вещью в себе», которую можно описать метафорами, но не объяснить рационально:

Эпидемия, страшная своей бессмысленностью, уносящая не больных, а здоровых, надвигалась на страну с наступающим тридцать седьмым годом (ОК, часть 2, гл. 5).

Вот сын говорит, что на это надо смотреть, как на явление природы. Можем мы остановить грозу? Нет. Так и тут (ОК, часть 2, гл. 7).

К чести автора и нарратора, они не пытаются пойти по пути наименьшего сопротивления — объяснить зловещие события одними происками Крамова и иже с ним (как Санины трудности вызывались происками Ромашки и Николая Антоныча). Очевидно,

что Крамов лишь пристраивается к уже наличному «явлению природы», эксплуатирует его для своих сатанинских целей; возможно, что он лучше своих идеалистов-коллег понимает, что к чему (признаки этого можно видеть в его выступлении на институтском собрании вскоре после процесса правотроцкистского блока — ОК, часть 2, гл. 6).

Но вызвать *такую* «эпидемию» никаким Крамовым заведомо не под силу, даже если их «сотни и тысячи». Тридцать седьмой год так и остается в романе громом с ясного неба, не объясненным, не соотносимым ни с чем из ранее известного. Может ли быть, что причины «эпидемии» скрыты в каких-то процессах космического масштаба, неведомым образом сопряженных самой той революционной стихии, которой герои Каверина беззаветно доверяли всю свою жизнь? Если какие-то вопросы такого рода и закрадываются в душу Тани, она предпочитает о них не думать. Выслушав соображения коллеги о «грозе», которой не остановить, она — движением мысли, знакомым нам по обоим романам, — переключается в иной план, для нее бесконечно более близкий и понятный:

Итак <...> о чем же все-таки говорят эти факты? <...> На кафедре у Николая Васильевича я понижала ядовитость дифтерийного микроба с помощью экстракта из печени. Нет ли сходства между этим явлением и действием плесени на гнойные бактерии? (ОК, часть 2, гл. 7).

Легко, конечно, критиковать «Открытую книгу» за неправдоподобие, половинчатость и даже фальшь. В самом деле, как поверить, чтобы люди были так наивны, не видели очевидного, ломали головы там, где все так ясно? Однако поведение каверинских героев, старающихся не видеть новой реальности и уж по крайней мере поменьше о ней говорить, не кажется нам столь уж неестественным. В сущности, оно элементарно укладывается в термины современной психологии, которая говорит нам о вытеснении или отрицании (denial) того, чему не хочешь верить. И во всяком случае, реакция на 1937 год Тани, как и большей части советской профессиональной интеллигенции, вполне логично вытекает из той же самой модели, которой эти герои столь оптимистично придирались в предыдущем романе, — из их «блаженной аполитичности», основанной на взаимном доверии между ними и государством.

В «Двух капитанах» Саня и его друзья с энтузиазмом трудились в рамках героико-романтических презумпций о времени, принимая их в готовом виде, как упакованный миф, оставленный им революцией. Они несли в себе прочный запас веры в доброту и справедливость миропорядка, созданного великой освежающей бурей, детьми

которой были и они сами. Они верили, что могут работать спокойно, поскольку этот светлый мир, служащий им домом и мастерской, надежно защищен теми (по выражению Пастернака) «сильными», которых история поставила у руля (в обоих романах эпизодически возникают эти безымянные, но вселяющие симпатию и бодрость фигуры руководителей: то замнаркома, то великий летчик, то начальник Севморпути). Тридцать седьмой год означал, что их доверие предано, а надежный, ясный мир подменен каким-то другим, неведомым. К такому исходу герои не были подготовлены; политика никогда не лежала на их ответственности; понятий, пригодных для объяснения удручающих новых фактов, им взять было неоткуда. Их шок можно было предвидеть ввиду их вообще несколько мистифицированного, книжного и туманно-романтического мировосприятия — ср. хотя бы реакцию Кати на Испанию как один характерный пример. С горечью они чувствуют лишь одно: что теперь у них нет другого дома, кроме работы, в которую, стиснув зубы, они и уходят с головой.

Возможно, «Открытая книга» и менее сильный роман, чем классические «Два капитана». Однако едва ли следует видеть главную ее слабость в отражении явлений «культы личности», хотя последнее и легко писать со счета как наивное и устарелое на фоне всего последующего потока информации об этом времени. Нам эти моменты романа, наоборот, представляются художественно оправданными, и, во всяком случае, лежащими на правильном направлении. Напомним, что мир в каверинских романах увиден глазами той части интеллигенции, для которой героико-романтическая мифология эпохи была органичной частью существования. Стоит ли напоминать о том, сколь разнообразны формы хаоса, двоемыслия, интеллектуальной растерянности, наивности и непоследовательности порождает в человеческих умах падение господствующей мифологии, массовая дискредитация бывших богов и героев?

Эти феномены массового менталитета, — как и вообще фундаментальная двойственность советской эпохи, отразившаяся в ее наиболее полноценных произведениях, — заслуживает не иронии, а самого проникновенного и сочувственного изучения. Наличие мощных и внушительных мифов, их власть над общественным сознанием определили жизнь нескольких поколений советских людей. Те литературные произведения прошедших лет, где огромная и конструктивная роль этих мифов в жизни людей так или иначе осознавалась, проблематизировалась и получала должное ей место в поливалентной картине мира (например, «Золотой теленок» или, со скидкой на их «детскую» облегченность, те же «Два капитана»), представляются нам более значительными — в смысле объективного художественного отражения эпохи, — нежели те, где эти мифы или некритически абсолютизировались (типа «Время, вперед!»

и «Белеет парус одинокий»), или, наоборот, презрительно игнорировались в рамках односторонне-обличительной картины действительности (типа «Мастера и Маргариты»).

Формы массовой психологии сталинской эпохи и соответствующие им мифопоэтические создания в литературе и искусстве — отнюдь не мертвый материал, к которому можно питать лишь археологический интерес. Они были живым явлением для еще не сошедших со сцены поколений людей, и для многих все еще сохраняют амбивалентную, иронико-ностальгическую притягательность (признаки чего легко видеть в современной литературе, поэзии и кино). Лучшие образцы литературы тех лет, такие как «Два капитана», давно стали классикой и вряд ли когда-нибудь утратят читателей. Но и в менее сильных случаях критике следовало бы, отрешившись от снобизма и партийности, отнести к явлениям этого ряда как к ценной культурной парадигме прошлого, вполне заслуживающей рассмотрения «в ее собственных терминах». Пример такого подхода мы и старались развить на предшествующих страницах.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: *Aspects du Mythe soviétique dans les romans de Veniamin Kaverin (et principalement dans les Deux Capitaines)* // *Revue des Etudes Slaves*. 1999. Vol. LXXI. № 3. P. 649–671; по-русски печатается впервые.

¹ Цитаты приведены по изданию: Каверин 1963–1966, с указанием части и главы. Названия романов даются сокращенно: ИЖ — «Исполнение желаний», ДК — «Два капитана», ОК — «Открытая книга».

² В сцене бала Катя сравнивает Ромашова с Урией Гипом, причем выясняется, что Саня Диккенса не читал (ДК, часть 3, гл. 8). У Гипа взяты рыжие волосы Ромашова и его незакрывающиеся бессонные глаза (ср. «Давид Копперфильд», гл. 15, 25). Ромашов опутывается интригами Николая Антоныча и преследует своими ухаживаниями Катю, то же делает Гип в отношении мистера Уикфила и Агнес. Оба негодяя посвящают других в свои секреты, чтобы потом их шантажировать (ДК, часть 3, гл. 18 — «Давид Копперфильд», гл. 42). К Диккенсу восходят такие сюжетные моменты, как встреча взрослого героя со своими прежними недругами и мучителями, ныне потерявшими власть над ним (Гаер Кулий (ДК, часть 3, гл. 7) — мистер и мисс Мэрдстон в «Давиде Копперфильде» (гл. 26, 33)). Об особой роли данного романа Диккенса как жанровой модели для ДК говорит и множество других совпадений на разных уровнях, перечисление которых в задачи этой статьи не входит.

³ Кавычки — знак отмежевания. Ср. «Город Эн» Л. И. Добычина, где герой-подросток отделяет себя с их помощью от большинства объектов, составляющих мир взрослых. См. об этом Щеглов 1993: 28–29 (а также в настоящем издании, с. 330–355).

⁴ Отметим попутно технику, с помощью которой создается густой лиризм этого места. Как нынешнее воспоминание о *самом* партсобрании, так и те картины, которые возникали в памяти героини *во время* партсобрания, выдержаны одинаково — в форме копперфильдовских «взглядов в прошлое». Ср., с одной стороны: «Время бежит, не оглядываясь, и останавливается лишь на один вечер <...> В саду клуба летчиков <...> происходит этот большой разговор»; с другой: «Я слушаю Саню — наша полубытая юность встает передо мной <...> Худенький черный комсомолец с хохолком на макушке судит Евгения Онегина в четвертой школе» и т. п.

⁵ Санино неведение тем необычнее, что по дороге в интернат он задержался у громкоговорителя на Тверской. «Это был первый в Москве громкоговоритель. Он был очень интересный, но немного слишком орал» — и уж наверное об ультиматуме!

⁶ Как дальнейшие иллюстрации интереса Каверина к этим архетипампомним, что в романе «Художник неизвестен» кончает с собой Эсфирь — жена Архимедова, влюбленная в его друга Шпекторова, а в «Открытой книге» — Глафира Сергеевна, вконец запутавшаяся в интригах своего мужа, зловещего политика от науки Крамова.

О НЕКОТОРЫХ СПОРНЫХ ЧЕРТАХ ПОЭТИКИ ПОЗДНЕГО ПАСТЕРНАКА

(Авантюрно-мелодраматическая техника
в «Докторе Живаго»)

Приступая к созданию большого эпического произведения, Пастернак должен был столкнуться с целым рядом совершенно новых для него вопросов. Речь шла об организации большого событийного материала, о построении сюжета и системы персонажей с различными характерами и биографиями, об изображении разнородной социальной среды. Прежние повествовательные вещи Пастернака были фрагментарны, и человеческие фигуры в них могли считаться героями лишь в каком-то условном и нетрадиционном смысле. При переходе к большому роману на темы российской истории XX века нельзя было игнорировать существующий репертуар повествовательных жанров. Наиболее испытанным среди них была многофигурная историческая эпопея и семейная хроника, восходящая к «Войне и миру».

Едва ли можно было предполагать, что Пастернак соблазнится этой моделью, столь основательно разработанной советскими романистами. Но тот путь, по которому он пошел в «Докторе Живаго» (далее: ДЖ), оказался еще более неожиданным. По причинам, которые никто еще по-настоящему не попытался объяснить, писатель обратился к повествовательным приемам западных авторов, отчасти уже перешедших в разряд «детского» чтения: В. Скотта, А. Дюма, В. Гюго, Ч. Диккенса, А. Конан Дойла. В советской литературе подобный случай не был уникальным (например, романы И. Ильфа и Е. Петрова или «Два капитана» В. А. Каверина в изобилии пользуются аналогичным реквизитом), но мало кто мог ожидать столь архаической ориентации от одного из пионеров русского авангарда, создателя «кубистической» прозы типа «Детства Люверс» и «Воздушных путей». Тайны, нечаянные встречи, совпадения и узнавания; таинственные ангелы-хранители героев и злые гении, преследующие их всю жизнь; символы и знаменья; чудесные воскресения; подслушанные разговоры; длинные лирико-философские монологи; явственное разделение действительности на две сферы, романтически-возвышенную и низменную, «черную» — функции всего этого старомодного аппарата и даже самый вопрос о том, удача это или провал (как считала, среди других,

А. А. Ахматова), во многом еще остаются предметом недоумений и споров.

Вообще говоря, ситуация успешного освоения великой литературой банальных штампов ни в коей мере не нова. Наиболее известным прецедентом является, видимо Достоевский, приспособивший схемы и положения «бульварных» жанров — мелодрамы, обличительно-криминального французского романа и др. — для построения карнавального и полифонического «романа идей» (М. М. Бахтин). Блок в «Двенадцати» ориентируется на приемы раешника и народного балагана (К. И. Чуковский, Б. М. Гаспаров). Примеры можно умножить. В большинстве подобных случаев исследователи давно уладили проблему, показав, как гетерогенный материал пришелся ко двору, был гениально ассимилирован и дал новаторские результаты. В отношении ДЖ критика, видимо, еще не вполне оправилась от шока, вызванного разнообразными неровностями и срывами романа, и осмысление ею аналогичного материала пока что делает лишь первые шаги.

В настоящей статье исследуются лишь некоторые из подступов к вопросу об авантюрно-мелодраматической сюжетной технике в ДЖ. Мы начинаем с задачи предварительного порядка — с выяснения того, какие именно из единиц этого рода чаще всего привлекаются Пастернаком и в каких специфических модусах и тональностях, с какими характерными отступлениями от своего нормального, «среднестатистического» вида они предстают в романе. Гораздо более сложны проблемы *интерпретации* этих заимствованных элементов художественного языка и того, как они соотносятся с поэтическими инвариантами Пастернака, с его философскими и художественными принципами, установленными за более чем полвека критических исследований. В посвященной этому заключительной части работы мы высказываем в основном гипотетические соображения, не претендующие на полноту и систематичность.

1.

Об удивительных *совпадениях* и знаменитых «случайных» встречах у Пастернака написано много. Это одна из наиболее заметных черт, связывающих фабулу ДЖ с авантюрно-мелодраматическим направлением классического и позднего романтизма. Напомним лишь несколько наиболее известных примеров:

смерть отца Живаго вблизи того места, где гостит Юрий (часть I, гл. 4–7); Живаго и Тоня проезжают мимо дома в Камергерском переулке, где находятся Лара и Павел Антипов; протаявший от свечки глазок в окне виден обоим парам, но с противоположных сторон стекла (часть III, гл. 9–10);

Лара и Юрий, покидая в санях Юрятин, обгоняют на городских улицах Самдевятюва, Комаровского, Глафиру и Симу Тунцевых (часть XIV, гл. 4); мадмуазель Флери из Мелюзеева идет вдоль трамвайных линий в момент смерти Живаго (часть XV, гл. 12); Лариса Федоровна случайно оказывается в Москве, проходит по Камергерскому переулку, заглядывает по старой памяти в тот дом и в ту комнату, где в святочную ночь 1911 г. сидели она и Павел, и обнаруживает там людей, собравшихся вокруг гроба Живаго (часть XV, гл. 14).

Наряду с этими поразительными встречами героев, следует упомянуть другой вид совпадений — не менее характерный для поэтического мира ДЖ, хотя и реже привлекающий внимание критиков, — совпадение персонажей романа с какими-то ключевыми точками мирового чертежа, попадание их в исторически отмеченные позиции и роли. Так, Павел Антипов и Юсуф Галиуллин, в детстве игравшие в одном дворе, становятся легендарными командирами красной и белой армий, чье противоборство образует эпический фон сибирских глав романа. Встреча Живаго с Антиповым-Стрельниковым в вагоне последнего в конце первого тома знаменует собой, собственно говоря, не одно редкое стечение обстоятельств, а по крайней мере три: 1) очередное пересечение путей двух героев; 2) встречу Юрия с легендарной личностью, наделенной «высшей властью»; 3) превращение другого героя, Антипова, в подобную легендарную личность¹.

Прежде чем делать предположения о тематических функциях совпадений в ДЖ, посмотрим, в каком модусе предстает этот общелитературный элемент в мире пастернаковского романа. Широко представленные в произведениях разных школ и жанров, совпадения могут значительно различаться по степени естественности и правдоподобия. В «Войне и мире», например, их количественно едва ли меньше, чем в ДЖ (князь Андрей и изувеченный Анатолий встречаются в госпитале; князь Андрей попадает в обоз раненых, снаряженный семьей Ростовых, и таким образом вновь встречается с Наташей; Пьер освобождается из плена отрядом Долохова, и т. п.), но ни критика, ни читатель не находят в них сколько-нибудь серьезных помех реалистической иллюзии (хотя некоторым современникам Толстого они и резали глаза). В других произведениях, как, например, в «Кандиде», сверхчудесные встречи, совпадения и *dei ex machina* несомненно должны восприниматься как подчеркнутая условность и вызов сюжетным канонам. Между этими крайними вехами располагается множество других вариантов и смешанных типов, среди которых и следует искать место ДЖ.

Совпадение может выглядеть более или менее правдоподобным в зависимости от его места, времени или иных условий. Некоторые

обстоятельства, способствующие скоплению и перемешиванию людей, традиционно используются как мотивировка любых пересечений путей героев. Сюда относятся, например, балы, ассамблеи, представления, праздники и другие массовые события. Случайная встреча в такой обстановке всегда считалась в литературе достаточно нормальной, «реалистичной»: ср. хотя бы парад всех главных и эпизодических персонажей на балу в рассказе А. П. Чехова «Анна на шее». Другим обычным контекстом, оправдывающим скрещение частных судеб, является война: в «Войне и мире» или в «Тихом Доне» большинство встреч происходит на фронтах, и к этому уже апробированному типу принадлежит часть совпадений в ДЖ. Другие обстоятельства, напротив, более показаны сказке, притче, условной, фантастической и пародийной литературе. Таковы, скажем, встречи знакомых в *малоллюдных местностях*, «на краю света» и т. п.

В вольтеровских иронических сказках Задиг, скитаясь по свету, встречает утраченную Астарту в поле (гл. 18), Кандид находит потерянного им драгоценного барана в морских волнах (гл. 20); аналогичным образом герои «Двенадцати стульев», гребя по Волге, замечают свой стул, «медленно направляющийся в Каспийское море». Там же Воробьянинов и отец Федор стучаются лбами в Дарьяльском ущелье (гл. 35, 38). В новелле Л. Тика «Белокурой Экберт» герой сталкивается с Вальтером в самых разных пунктах своих странствий, в том числе на улице, в лесу, среди пустынных скал.

Такого рода встречи в маловероятном месте вполне обычны в ДЖ. Идя пешком по России, «пустой, как после неприятельского похода», Живаго в одной из покинутых деревень встречает Васю Брыкина, знакомого по поезду, в котором доктор с семьей ехал на Урал (часть VII, гл. 10 и часть XV, гл. 3). Во время другого пешего путешествия через разоренную страну доктору встречаются «мнимо насмерть расстрелянный Терентий Галузин», подросток из «лесных братьев», пробирающийся к себе на родину (часть XII, гл. 1 и часть XIII, гл. 2).

Последний пример, случайная встреча после мнимой смерти, представляет собой еще одну параллель к совпадениям неправдоподобного и условного типа. Именно таковы почти все встречи в насквозь пародийном «Кандиде» (герой встречает Кунигунду, убитую болгарями (гл. 7); узнает в парагвайском иезуите брата Кунигунды, убитого ими же (гл. 14); встречает двух каторжников, в которых узнает повешенного инквизицией Панглосса и вторично убитого на дуэли брата Кунигунды (гл. 27) и др). Страшная гибель персонажа и его последующее появление живым и здоровым вполне обычны в греческих романах. Как видим, автор ДЖ не чуждается и этого варианта случайной встречи. В романе есть еще один пример подобного

рода — воскресение погибшего Антипова, но он выглядит значительно более естественно, чем эпизод с Галузиным, ввиду своей архетипической обязательности (метафора смерти-возрождения при важных личностных переменах является универсальной и встречается в литературе постоянно; см. об этом Щеглов 1986 б: 127–128).

Искусственность ситуации еще более повышается с увеличением числа персонажей, случайно оказавшихся рядом². Но автор ДЖ и этого не боится, охотно объединяя случайными встречами не только двоих, но и большее число людей.

Таковы уже упомянутые эпизоды: две пары героев в Камергерском переулке вокруг свечи, и отъезд из Юрятина с проездом мимо всех знакомых. Мадмуазель Флери и Лара одновременно приезжают в Москву, каждая по своим делам, и обе, хотя в разные моменты, случайно оказываются свидетелями смерти и оплакивания Живаго (тут же и вездесущий Евграф, чье присутствие автор даже не считает обязательным реалистически мотивировать).

К числу массовых нечаянных встреч относится также часто цитируемое место: «Скончавшийся изуродованный был рядовой запаса Гизаметдин, кричавший в лесу офицер — его сын, подпоручик Галиуллин, сестра была Лара, Гордон и Живаго — свидетели, все они были вместе, все были рядом, и одни не узнали друг друга, другие не знали никогда, и одно осталось навсегда неустановленным, другое стало ждать обнаружения до следующего случая, до новой встречи» (часть IV, гл. 10).

Последняя цитата иллюстрирует, помимо прочего, еще одну особенность совпадения в ДЖ, отличающую роман Пастернака от реалистических эпопей типа «Войны и мира», — *ненужность* его для собственно сюжетных целей. У Толстого случайная встреча, как правило, выполняет техническую функцию соединения героев, которым предстоит то или иное взаимодействие и выяснение отношений (князь Андрей — Наташа, Анатолий; Пьер — Долохов). Совпадение при этом получают солидную реалистическую мотивировку, благодаря которой сомнений в его вероятности у читателя не возникает. У Пастернака дело обстоит подобным образом лишь в некоторых линиях (Живаго — Лара), но далеко не всегда. Такие «судьбы скрещенья», как только что цитированный военный эпизод или встреча с ожившим Галузиным, бросаются в глаза как немотивированные в событийном плане. И необыкновенность их не затушевывается, как в реалистическом сюжете, а, напротив, всячески подчеркивается — чаще всего подсоединением мотива замаскированного тождества (см. ниже), иногда изумленными восклицаниями и комментариями: «Никак... Да нет, нельзя тому быть, привиделось. <...> Дяденька доктор!» и т. п. (Вася Брыкин — доктору; часть XV, гл. 3). Лишенные

чисто сюжетной роли, подобные моменты бросаются в глаза и интриговывают как вероятные манифестации философских, космологических и художественных принципов романа.

«Чуждость» нечаянных встреч в ДЖ усугубляется тем, что они часто совпадают с пиками и *поворотными событиями* в судьбе тех, чьи пути пересекаются.

Юрий Живаго оказывается поблизости от своего отца, когда тот выбрасывается из поезда. Момент, когда четверо героев смотрят на одну и ту же свечу в Камергерском, предшествует выстрелу Лары и смерти Анны Ивановны — двум синхронизированным событиям, знаменующим освобождение обеих пар героев от власти прошлого и их выход в самостоятельную жизнь. Конец земного существования Живаго совпадает с концом российской жизни мадмуазель Флери, которая по пути в посольство за выездной визой становится свидетельницей его смерти. Явление Лары у гроба Живаго — особенно редкое стечение обстоятельств, поскольку, помимо всего прочего, оно происходит в той же комнате, где «свеча горела» на заре жизни всех главных героев. Обстоятельства встреч, как правило изобилуют символической: поезд (Юрий и отец), два поезда (Живаго и Стрельников), трамвай и пеший ход (Живаго и Флери).

Подводя итог, можно сказать, что техникой чудесных встреч и совпадений Пастернак-романист пользуется со вкусом и охотой, несколько не стесняясь по поводу старомодности этих мотивов, не стараясь их пригладить и рационализировать, а, напротив, радуясь им, фантазируя с ними, варьируя их и часто придавая им утрированные, нарочито яркие и броские формы. В то же время совпадения эти построены так, что перестают выглядеть как случайные: наоборот, в своей совокупности они ощущаются как проявление высокой организованности мира, в котором все события, образующие судьбы героев, предопределены, рассчитаны и скоординированы неким централизованным разумом, складываясь в архитектурный чертеж большой красоты и внушительности³.

2.

Рядом с мотивами совпадения и случайной встречи, на которых обычно сосредоточивается внимание критиков, в ДЖ на видном месте фигурирует другой мотив, не менее известный из авантюрно-мелодраматической литературы. Будем обозначать его как *замаскированное* (альтернативные эпитеты: *искаженное, деформированное, проглядывающее*) *тождество*. Данный мотив часто выступает в комбинации с совпадением и случайной встречей, вследствие чего в критической дискуссии о ДЖ все эти понятия обычно

и рассматриваются нерасчлененно под рубрикой «совпадений» (coincidences). Тем не менее, перед нами две принципиально взаимонезависимые фабульные фигуры: замаскированное тождество может встречаться в повествовании вне всякой связи в совпадении и vice versa.

Под замаскированным тождеством мы подразумеваем ситуацию, когда вновь вводимый элемент *Б* в действительности представляет собой уже знакомый читателю из предыдущего изложения элемент *А*. Этот факт может угадываться благодаря разного рода намекам, совпадениям признаков и иным «ключам», — до того момента, когда камуфляж падает и тождество формально открывается читателю и / или персонажам, выводя их из состояния интригованности и кладя конец игре в тайну. Примеров множество, напомним известнейшие. В «Капитанской дочке» Пугачев оказывается тем самым мужиком, который помог герою выбраться на дорогу в метель. В романе Дюма граф Монте-Кристо — не кто иной, как моряк Эдмон Дантес, изменивший личность, статус и имя. Несмотря на прозрачность личины (особенно во втором случае), момент прямой и полного отождествления наступает далеко не сразу.

Этот чрезвычайно популярный в XIX веке фабульный ход широко применяется в ДЖ и подвергается оригинальным вариациям, далеко превосходя нормальную встречаемость и разнообразие данного мотива в «среднем» произведении авантюрно-мелодраматического типа. Как и в случае совпадений, это указывает на живой и творческий характер обращения романиста с более чем традиционным элементом литературной техники. Становится очевидным, что последний выполняет в ДЖ существенно новые функции по сравнению с теми старыми романами и пьесами, где с его помощью закручивался сюжет, нагнеталась тайна, создавались сентиментальные эффекты и т. п.

Следует отметить, во-первых, что «замаскированное тождество» в романе Пастернака распространяется отнюдь не только на персонажей. Объектами *А* и *Б* могут быть также неодушевленные предметы, события, информация, тексты и даже отдельные слова. О разнообразии открывающихся здесь возможностей дают представления хотя бы следующие примеры:

(1) *А / Б — персонаж.*

Классическим случаем, как будто прямо сошедшим со страниц Диккенса или Дюма, является превращение Антипова в Стрельникова и долгая неопределенность по поводу личности последнего (подробности см. ниже).

Из эпизодических, но интересных своей немотивированностью примеров отметим сцену, где Самдевятков из окна вагона замечает стрелочницу,

которая кажется ему знакомой, задумывается, кто она; затем та же женщина, но уже в роли портнихи и парикмахерши, кажется знакомой Живаго (это Глафира Тунцева; часть VIII, гл. 4 и часть XIII, гл. 6). На похоронах Живаго в толпе выделяются «два человека, мужчина и женщина», в которых мы угадываем Евграфа и Лару еще до того, как они по имени названы повествователем (часть XV, гл. 14).

Сюда можно отнести и те более или менее обычные случаи, когда отождествление *Б* со знакомым *А* требует некоторого усилия воображения не в силу маскировки или перемены личности последнего (как с Антиповым), а из-за большой давности предыдущей встречи между *А* и тем персонажем, с чьей точки зрения ведется рассказ.

Таковы, например, встречи Живаго с Ларой в номерах «Черногория» в 1905 г. (часть II, гл. 21) и на фронте (часть IV, гл. 14) и с Мариной, дочерью дворника Маркела, в 1911 г. («шестилетняя Маринка»; часть III, гл. 1) и в конце жизненного пути доктора (часть XV, гл. 6).

(2) *А / Б — персонаж и рассказ, легенда, слух о нем.*

Персонаж первых глав романа Юсуф Галиуллин (впоследствии поручик) превращается, параллельно Антипову, в крупного военачальника гражданской войны, но на стороне белых. В отличие от Антипова-Стрельникова, с явной установкой на варьирование внутри этой симметричной пары, он а) остается Галиуллиным, б) не появляется в своем новом качестве на страницах романа, фигурируя лишь в слухах и разговорах. Последнее обстоятельство способствует маскировке тождества: имя всячески искажается при передаче (Гайлуль, Галеев, Галилеев, Гулевой и т. п.), оставляя читателя в некоторой неопределенности.

Лара рассказывает Живаго о Комаровском, но не называет его по имени: читателю предоставляется задача (хотя и достаточно элементарная) самому отождествить рассказываемое с ранее известным о взаимоотношениях Лары и Комаровского (часть XIII, гл. 12). Слыша от юрятинской портнихи об «одной особе на соседней улице», которая «знала ходы к главному и за всех заступалась», Живаго догадывается: «Это она о Ларе» (часть XIII, гл. 6).

В других случаях, наоборот, слух предшествует появлению человека. Люди судачат о глухонемом жожаке дезертиров, позже Живаго встречает в поезде «охотника» со странным выговором; постепенно выясняется, что это и есть тот самый глухонемой (часть V, гл. 3, 14–16).

3. *А / Б — событие и рассказ, слух, легенда о нем.*

Приключения Лары и Комаровского на Дальнем Востоке предстают в фольклоризованной версии бельевщицы Тани (часть XVI, гл. 4). Историю о себе и своей семье, без называния имен, Живаго слышит от портнихи (часть XIII, гл. 6).

4. *А / Б — родственники, «проглядывающие» друг в друге.*

«Кто она, эта женщина? — думал доктор <о юрятинской портнихе>. — Какое-то ощущение <...> будто я должен ее знать. <...> Вероятно, она кого-то напоминает». Оказывается, что она одна из сестер Тунцевых и тетка Ливерия, жожака партизан (часть XIII, гл. 6). Жена доктора Тоня похожа на своего деда, промышленника Крюгера, он как бы выглядывает из нее, что в революционное время даже опасно: «Я с первого взгляда догадался, кто она»; «То-то я никак ума не приложу, кого ваша дочь напоминает так»; «Шарам своим не верю, живой Григов!» (Самдевятков, начальник станции и кучер Вахх о Тоне, часть VIII, гл. 4–8).

5. *А / Б — тексты.*

Искажение текста при его передаче — характерное явление в мире Пастернака, уже интерпретированное в критике, однако вне связи с мотивом замаскированного тождества (см. ниже).

Живаго обнаруживает на шее убитого в бою телефониста ладанку с цитатами из 90-го псалма «с теми изменениями и отклонениями, которые вносит народ в молитвы, постепенно удаляющиеся от подлинника от повторению к повторению» (приводятся некоторые из этих отклонений). Затем он находит тот же псалом, «но в печатном виде и во всей его славянской подлинности» у раненого молодого белогвардейца (часть XI, гл. 4). В словах ворожеи доктор заподозривает «начальные места какой-то летописи, Новгородской или Ипатьевской, наслаивающимися искажениями превращенные в апокриф. Их целыми веками коверкали знахари и сказочники <...>. Их еще раньше путали и перевирали переписчики» (часть XII, гл. 7).

6. *А / Б — имена (собственные или нарицательные).*

Из искажений особенно типично для ДЖ перевирающие отдельные слова, причем, как правило, образующие бессмысленные звукосочетания, а слова же (т. е. «маски» исходных слов). Постоянно перевираются собственные имена персонажей романа, мотивировкой чего может быть речь простонародья (самый частый случай) или какие-то иные «шумы». Почти все имена героев встречаются в просторечных вариантах:

Живаго — Желвак («не сердчай, товарищ Желвак»; часть XIII, гл. 9), Гарумеко — Гарумековы («бывшие Гарумековы уходят», часть VII, гл. 6), сестры Севериновны — Северянки (часть VIII, гл. 6), Лариса Комаровская — Раиса Комарова (часть XVI, гл. 4), Безотчая — Безочередева (часть XVI, гл. 4), Гишар — Гишарова (часть II, гл. 21), Лайош — Лающий (часть XI, гл. 3), Галиуллин — Галеев, Гулевой (часть XI, гл. 8), Крюгер — Григов (часть VIII, гл. 8).

Иногда уже само официальное имя содержит в себе просторечную этимологию, как в случае Сан-Донато — Самдевяттов (часть VIII, гл. 4).

То же с нарицательными именами и культурно-историческими понятиями: исполком — полкан (часть XIV, гл. 3), Олегов конь — Аскольдова могила (часть III, гл. 1).

Некоторые случаи замаскированного тождества оригинальны и не без труда поддаются классификации.

Таков, например, эпизод в конце романа, где Живаго пилит дрова в частном доме и замечает, что квартирохозяин углублен в чтение. «К чему эта свинья так прикована?» — полюбопытствовал доктор <...> — Обходя с дровами письменный стол, он заглянул вниз из-за плеча читающего». На столе лежали книжечки Юрия Андреевича в Васином раннем вхутемасовском издании» (часть XV, гл. 6)⁴.

Как в сцене с портнихой-парикмахершей герой узнавал себя и свою семью в полуфольклорном рассказе, так и здесь он наталкивается на собственную ипостась в виде книги, и узнаванию, как это часто бывает при замаскированном тождестве, предшествует недоумение и любопытство.

Из этого обзора типов и примеров можно видеть, что диапазон применений замаскированного тождества в ДЖ довольно широк и, подобно совпадениям, не ограничен чисто фабульными нуждами (так, искажения слов и имен явно находятся вне фабулы). В монтекрстовском мотиве, столь легко узнаваемом в ДЖ, Пастернака, очевидно, интересует некоторая обобщенная инвариантная сущность, способная иметь, наряду с традиционно-авантюжными, целый ряд других манифестаций. При этом момент тайны и неожиданности может ослабляться или принимать иную окраску. В этом обновленном виде мотив смыкается с другими элементами образно-повествовательной техники, типичными как для «серьезной» литературы вообще (например, множественность точек зрения), так и для поэтики Пастернака (например, метонимия). Сказанное можно проиллюстрировать на материале сюжетных линий Антипова и Лары.

Как известно, исчезновение Антипова оформлено архетипически — как мнимая смерть (исчезает в дыму разорвавшегося снаряда — часть IV, гл. 9). Военком Стрельников, слухи о котором ходили давно, появляется на сцене в конце первого тома, где Живаго задержан его солдатами. Его фигура таинственна: «Кто же был, однако, этот человек?» (часть VII, гл. 30). Позже эта неизвестность будет подчеркнута еще не раз, и прямой — так сказать, официальный — ответ будет дан лишь 50 страниц спустя.

Но уже в абзацах, непосредственно следующих за вопросом, содержится полная информация, позволяющая ответить на него однозначно.

Мы узнаем, что Стрельников а) был сыном московского рабочего, пострадавшего за участие в революции 1905 г., б) воспитывался в семье железнодорожника Тиверзина, в) «свое историко-филологическое образование <...> собственными силами пополнил математическим», г) преподавал в гимназии, д) жил в Юрятине с женой и дочерью и е) ушел добровольцем на фронт.

Все это хорошо известно читателю факты биографии Паши Антипова (см. часть II, гл. 8, 18; часть IV, гл. 6). Интересно, однако, что рассказчик не *ссылается* на них как на что-то данное, не *напоминает*, а как бы *впервые* сообщает нам всю эту информацию: «Он был родом из Москвы и был сыном рабочего...» и т. д. К этому добавляется ряд новых фактов о характере героя и о событиях его жизни, происшедших после превращения: «Его послужной список последнего периода... Две черты, две страсти отличали его...» и т. д. Черты характера, о которых здесь говорится, также вполне совпадают с антиповскими. Но решающую роль, конечно, играют фактические указания, прежде всего упоминание о семье Тиверзина. Создается впечатление, будто о Стрельникове рассказывает какой-то новый повествователь, не ведающий о том, что с прежней ипостасью его героя аудитория уже была в свое время ознакомлена. Фигура Антипова встает из его описаний в достаточно полном, но несколько отстраненном, недорисованном виде, как это бывает, например в загадках. Прямого названия, которое замкнуло бы все перечисленные признаки в единую личность героя, мы на этом этапе не получаем.

Благодаря такому разделению на двух рассказчиков, а точнее, на две не знающие друг о друге перспективы, детективная заинтригованность читателя остается в силе. Анафорическая ссылка повествователя на прошлые главы означала бы формальное отождествление Стрельникова и Антипова, а именно этот момент в ДЖ всячески оттягивается. Узнавание было бы концом игры. Игра же продолжается еще долго, несмотря на очевидную предрешенность разгадки. Уже после того, как Стрельников на последних страницах первого тома вполне совпал с Антиповым по совокупности признаков, в разговорах персонажей проскальзывают новые *намекы* на тождество:

«Не наш уроженец. Ваш, московский» (Самдевяттов — Юрию, часть VIII, гл. 3) и с недоверием пересказываются слухи об этом: «Великолепный математик был у нас в Юрятине. <...> Антипов. <...> Пошел добровольцем

на войну и больше не возвращался, был убит. Утверждают, будто бич Божий наш и кара небесная, комиссар Стрельников, это оживший Антипов. Легенда, конечно. И непохоже. А впрочем, кто его знает. Все может быть» (Елена Микулицина — Юрию, часть VIII, гл. 10).

Живаго рассказывает Ларе о своей встрече со Стрельниковым, «забыв о том отождествлении, которое проводила молва между ним и ее мужем» (часть IX, гл. 14, курсив наш — Ю. Ш.). Следующий за этим разговор доктора и Ларисы Федоровны о Стрельникове полон предвкушений какого-то большого сюрприза: «Вы видали Стрельникова?! <...> Я пока вам больше ничего не скажу. Но как знаменательно! Просто какое-то предопределение, что вы должны были встретиться. Я вам после когда-нибудь объясню, вы просто ахнете» (Там же, курсив наш — Ю. Ш.). Наконец Лара ставит над и долгожданную точку: «А теперь — откровенность за откровенность. Стрельников <...> это муж мой Паша. Павел Павлович Антипов». Казалось бы, это давно всем ясно, но собеседник Ларисы Федоровны и тут не спешит верить: «— Я слышал эту басню и считаю ее вздорной. Оттого-то я и заблудился до такой степени... Как могут вас связывать с ним? Что между вами общего?» (часть IX, гл. 15).

Как известно, и в классических образцах авантюрно-мелодраматического жанра тождество двух персонажей часто (хотя и далеко не всегда) представляет собой «секрет Полишинеля». Знание жанровых и сюжетных условностей подсказывает читателю «Графа Монте-Кристо» имя таинственного героя с такой же стопроцентной несомненностью, с какой в определенном типе приключенческих *suspense*-фильмов предвидится спасение «хороших парней» и поражение «плохих». Тем не менее, во внешней структуре повествования с замаскированным тождеством, всегда разыгрывается известная недосказанность. Чтобы читатель, несмотря на свою фактическую осведомленность, мог поддаться художественной иллюзии тайны, ему должна быть предложена автором «пропись тайны», состоящая в том, что намеки на идентичность двух объектов (героев) остаются именно намеками, давая истинному лицу лишь просвечивать сквозь маску, «высовываться», проступать в виде отдельных и деформированных черт, но отнюдь не открывать себя полностью.

В сюжете с Антиповым-Стрельниковым эта «пропись» соблюдена, и более того — заключенная в ней двойственность напряжена до того предела, за которым может быть только разрыв. Момент проглядывания представлен максимально (полная прозрачность, совпадение по всем существенным признакам), момент неоткрытия — минимально (не сделан лишь последний шаг — формальное отождествление). Перед нами своеобразный эксперимент по проверке границ применимости сюжетной схемы (оказывается,

что переживание тайны и возможность игры в незнание в полной мере сохраняется и в этой экстремальной ситуации). Как и в случае совпадений и случайных встреч, мы констатируем у Пастернака тенденцию играть с традиционным мотивом и подчеркивать его структурные признаки методом грубоватого преувеличения, почти пастиша. В стрельниковском эпизоде это качество особенно ощутимо благодаря обилию наивных выражений заинтригованности, гадательности, изумления и т. п., которыми окружена тайна и ее раскрытие: «а впрочем, кто его знает, все может быть», «я пока вам больше ничего не скажу», «я вам после когда-нибудь объясню, вы просто ахнете», «откровенность за откровенность» и проч.

Как было отмечено, центральную роль во всей этой конструкции играла смена точек зрения: повествователь в части VII, гл. 29–31 как бы ничего не знает о том, что уже рассказал об Антипове повествователь части IV, гл. 6. Техника точек зрения вообще часто применяется рассказчиком ДЖ для мотивировки замаскированных тождеств, которыми он пользуется весьма широко, в том числе, как было сказано, без особой сюжетной необходимости. Помимо эпизода с Антиповым-Стрельниковым, который можно считать самым показательным и полнее всего разработанным примером такой техники, повествователь охотно пользуется игрой в незнание / узнавание для драматизации более мелких, а порой и вовсе проходных сцен, где персонажи по ходу действия так или иначе сталкиваются, видят друг друга, знакомятся и т. п. Чему, например, служит уже упоминавшаяся таинственность в сцене со стрелочницей, которую Самдевьятов видит из окна поезда и в которой не узнает, но подозревает Глафиру Тунцеву? Ведь сюжетная функция данного места, по-видимому, состоит всего-навсего в том, чтобы впервые ввести Тунцеву — персонажа достаточно второстепенного — в поле зрения читателя (ни о каких прошлых или последующих отношениях между нею и Самдевьятовым в романе речи нет). Позже сходным образом оформлена встреча с Тунцевой Юрия: бежав от партизан, он стрижется в швейной мастерской, портниха кажется ему смутно знакомой и т. п. (часть XIII, гл. 6).

Там, где для читателя тайны нет, введение индивидуальных точек зрения позволяет повествователю развернуть эффекты «замаскированного тождества» и волнующего узнавания хотя бы в перспективе отдельных действующих лиц. Они нередко добавляются к мотиву совпадений и случайных встреч одних и тех же героев в важные моменты их жизни. Так строятся все встречи Живаго с Ларой и Комаровским в первом томе.

Мы с самого начала знакомы со всеми присутствующими на сцене, но для Юрия они таинственны, и их идентификация осуществляется

в несколько приемов. В номерах «Черногория» внимание Живаго приковывают незнакомые девушка и осанистый мужчина. Миша Гордон сообщает ему, что мужчина этот — «тот самый, который спаивал и погубил твоего отца», но не называет имени (часть II, гл. 21). На елке у Свентицких Юра узнает в стрелявшей женщине ту же девушку, и уже знает имя мужчины: «Та самая! <...> И снова этот седоватый. Но теперь Юра знает его. Это видный адвокат Комаровский...» (часть III, гл. 14). При третьем появлении Лары, на фронте «Юрий Андреевич и подпоручик (Галиуллин) каждый порознь, не зная этого друг о друге ее узнали» (часть IV, гл. 14)⁵.

Получается таким образом, что одни и те же персонажи ДЖ при каждом своем новом выходе на сцену способны заново вызывать переживания удивления, загадочности, узнавания и т. п. — если не у осведомленного читателя, то по крайней мере у кого-то из участников сцены, чье эмоциональное состояние, естественно, в какой-то мере сообщается читателю.

В эпизоде похорон Живаго повествователь явно совмещает свою позицию с точкой зрения большинства собравшихся, не знакомых ни с Ларой, ни с Евграфом. Это позволяет ему развернуть характерно романтический или диккенсовский пассаж:

«И были два человека в людском наплыве, мужчина и женщина из всех выделявшиеся. <...> У этих двух не было никаких притязаний, но какие-то свои, совсем особые права на скончавшегося. Этим непонятных и негласных полномочий, которыми оба каким-то образом были облечены, никто не касался... Немногие знали этих людей <...> <большинство> не имели о них представления» (часть XV, гл. 14), после чего рассказчик возвращается в позицию всезнания и начинает называть обоих незнакомцев и их имена.

Итак, замаскированное тождество, реализуемое с помощью смены точек зрения, часто служит в ДЖ средством эмоционального оттенения фигуры любого из героев, когда он в очередной раз появляется на страницах романа. Иногда эта техника применяется в ослабленном виде: повествователь не скрывает, что перед нами персонаж А, но вводит и характеризует его как бы заново, будто раньше о нем ничего не сообщалось. Данный прием можно наблюдать в ранней биографии того же Антипова.

В части II, гл. 8 рассказано о его детстве и о том, как Паша «поселился у Тиверзиных», а в гл. 18, где дальнейшие события излагаются в перспективе Лары, мы читаем: «Туда приходили два мальчика <...> Один был Ника Дудоров <...> Другой был реалист Антипов, живший у старухи Тиверзиной, бабушки Оли Деминой». Так можно было бы сказать о персонаже, впервые вводимом на страницы романа.

Склонность пастернаковского рассказчика показывать персонажей в меняющемся освещении и окружать их аурой мистификации и игры нашла себе выражение также в сюжетной линии Лары.

Как и Павел Павлович, эта героиня предстает, по сути дела, в виде двух разных персонажей. Поэтическая, своевольная, «дымящаяся» Лара Гишар первых трех частей (с такими атрибутами, как жестокая любовная связь, брат-юнкер, муфта, выстрелы из револьвера на святочном балу) и «сестра Антипова», alias Лариса Федоровна, в Мелюзееве и Юрятине (материнские мотивы, уход за ранеными, уют, ведра на коромысле, проникновенные и блестящие монологи, составляющие, в сущности, единый текст с рассуждениями Юрия) довольно мало похожи друг на друга, и первая жизнь героини в течении долгого времени никак не затрагивает вторую и почти не упоминается в ней.

Однако этот параллелизм между линиями Антипова и Лары лишь оттеняет существенный контраст между ними, подтверждая, как кажется, наше наблюдение о склонности автора играть с сюжетными шаблонами и «гнуть» их с экспериментальными целями в разных направлениях. В отличие от Павла Павловича, Лара не превращается в другое лицо, и тождество ее самой себе ни прерывается: при значительном личностном несходстве, ее имя, а также основные параметры семейного положения (муж, дочь) остаются постоянными. Схематизируя, можно сказать, что если Антипов-Стрельников — это формально два разных лица, а по приводимым биографическим и личностным признакам — одно и то же лицо, то Лариса Федоровна, напротив, формально остается одним и тем же лицом, по признакам же почти что распадается на два разных лица. При этом оказывается, что некоторая двуликость героини недостаточна, чтобы сделать ее линию случаем замаскированного тождества с сопутствующей ему аурой таинственности: такого ощущения в отношении Лары читатель явно не испытывает, и водоразделом в этом смысле является именно формальная непрерывность личности, отличающая ее линию от стрельниковской.

Несколько иначе обстоит дело в субъективном восприятии Юрия Живаго, для которого, как известно, биография Лары в целом покрыта пеленой загадочности. Для него каждая новая встреча с нею, как, как уже говорилось, имеет оттенок откровения. Моменту, когда доктору в конце концов открывается полная картина прошлого Лары, автор предпосылает ряд обычных для него приемов заинтриговывания: Антипов и Комаровский снова описываются окольными словами, без называния имен и т. п. (часть XII, гл. 12).

Подытоживая данный раздел, можно сказать, что, подобно совпадению, мотив замаскированного тождества в ДЖ предстает

в заметно утрированном виде, подвергается затейливому варьированию и в результате приобретает почти что карнавальныи характер. Одной из несомненных новаций является свободное применение этого мотива в выразительных целях — ради поэтического окрашивания любого рода предметов и персонажей, каковые с его помощью окружаются дымкой тайны, иногда разрешаемой немедленно, иногда растягиваемой, на много глав. Все это дает более чем традиционному элементу новые права на художественную жизнь, хотя и не снимает полностью вопроса о коннотациях наивности и примитива, неизбежно сопровождающих подобные приемы (см. ниже).

3.

Скажем несколько слов о совсем другом аспекте поэтики ДЖ, где можно наблюдать сходные явления бодрого приятия и утрированного воспроизведения готовых литературных моделей. *Прямая речь* персонажей ДЖ неоднократно привлекала внимание исследователей. Отмечалось, с одной стороны, стилистическое единообразие речей главных героев, чьи голоса лишены индивидуализации и сливаются в своем возвышенном интеллектуально-поэтическом звучании с голосом автора (см. Ржевский 1970: 120–125; Синяевский 1989: 363–364); с другой — сгущенно-характерная, нарочито сниженная и «жанровая» речь других персонажей, главным образом из народа, которые коверкают слова, сыплют пословицами, в изобилии употребляют хрестоматийные мещанско-лакейско-простонародные клише и проч.⁶ Собственным, типизированным стилем, с характерными рубленными назывными фразами, наделяются и интеллигентные персонажи, когда они не обмениваются гениальными мыслями на темы философии и мировой истории, а опускаются до уровня бытовых и хозяйственных предметов. Разрыв между «высокими» и «низкими» регистрами речи в ДЖ весьма ощутим и порой приближается к стилизации и пародии. Приведем несколько образцов, где специфика этих регистров особенно заметна.

«Высокий» стиль:

«Революция вырвалась против воли, как слишком долго задержанный вздох» (Живаго, часть V, гл. 8). «... нас точно научили целоваться на небе и потом детьми послали жить в одно время, чтобы друг на друге проверить эту способность» (Лара, часть XIV, гл. 7).

«Низкий народный» стиль:

«Лыковое кулье твой документ. Дурак я впотьмах бумажки читать, глаза портить. <...> Вон доктора твои из двенадцатидюймовых содут. <...> Марш назад, пока цел» (часовой — Живаго, часть VII, гл. 27). «Мастерицы <...>

шептали ему <Комаровскому> вслед: “Пожаловал”, “Ейный”, “Амалькина присуха”, “Буйвол”, “Бабыя порча”» (часть II, гл. 3). «Ты вот у нас титулованная. Из канавы рожденная, в подворотне венчанная, крысою забрюхатела, ежом разродилась... Караул, караул, люди добрые! Ай убьет меня до смерти лиходейка-пагуба...» (ссора Огрызковой и Тягуновой, часть VII, гл. 17). «— Вот и Анни-Иваннина очередь. Приказала кланяться, вынула, бедняжка, далекий билет. — Да, отпрыгалась, бедная. Поехала, стрекоза, отдышаться» (разговоры на похоронах Анны Ивановны, часть III, гл. 17). «Сел бы да покушал горячего. Что брезгуешь. Картовь печеная в махотке. Пирог с кашей. Пашано <...> Лей вволю, не жалко. Сыропу нету, а воды сколько хошь. Бери задаром. Не торгуем» (Маркел — Живаго, часть XV, гл. 6).

«Низкий интеллигентный стиль»:

«<Здесьние места я знаю> на сто верст в окружении. Я ведь юрист. Двадцать лет практики. Дела. Разъезды» (Самдевятов, часть VIII, гл. 5). «Я с первого взгляда догадался, кто она. Глаза. Нос. Лоб. Вылитый Крюгер» (Самдевятов о Тоне, часть VIII, гл. 4). «Легенда, конечно. И непохоже. А впрочем, кто его знает. Все может быть. Еще чашечку» (Елена Микулицына, часть VIII, гл. 10).

Интересным случаем низкой интеллигентной речи является старательное воспроизведение героем или автором бытовых бюрократических и иных формул, когда аристократ духа как бы опускает руки перед банальностью быта и бессмыслицей официальнойщины:

«Он искренне за революцию и вполне достоин доверия, которым облек его Юрятинский горсовет» (Живаго о Самдевятове, часть IX, гл. 1); «Через полчаса за телом заедут из профсоюза медработников и отвезут в клуб профсоюза» (Евграф, часть XV, гл. 14) и т. п.

Мы имеем дело с достаточно известным типом постановки голосов, восходящим, подобно совпадениям и замаскированным тождествам, к романтизму и мелодраме. Возвышенно-прочувствованные и характерно-комедийные речи соседствуют друг с другом у Островского и Лескова. Но непосредственными предшественниками Пастернака в ДЖ являются, видимо, символисты, у которых дворничко-лакейское просторечие и пошлый язык мещанина имитируются с преувеличенной старательностью, указывающей на их экзотичность для данного контекста и чуждость нормальному языку автора. На фоне отрешенных от земли лирико-мистических настроений и речей эти элементы выглядят как грубовато раскрашенный пастиш. На контрасте высокой лирики и стилизованной жанровой речи целиком построена драма Блока «Незнакомка»; ср., например:

«Незнакомка. Я зову себя: Мария. Хозяйка <салона>: Хорошо, милочка. Я буду звать вас: Мэри»; «Собутыльник (визгливо хохочет): Эка, эка, Васинька-то наш, размечтался, заалел, как маков цвет! А что она тебе за любовь-то? За любовь-то что?.. А?»; «Поэт: <...> Бродить по улицам, ловить обрывки незнакомых слов. Потом — прийти вот сюда и рассказать свою душу подставному лицу. Половой: Непонятно-с, но весьма утонченно-с» и т. д.

Еще более «пряничны» речи полового, дворника и камердинера в «Петербург» Белого: «Чего извоетс? — Чаво бы нибудь... — Дыньки-с? — К шуту: мыло с сахаром твоя дынька... (ср. в ДЖ: «Лыковое кулье твой документ») — Бананчика-с? — Неприличнава сорта фрукт... (гл. 1). «— Изволите искать себе места? — Да, места... — Натурально: местов таперича нет... Разве вот, ежели аслабанится в Участке...» (гл. 6). «Барыня... Анна Петровна... Вернулись... Из Гишпани — в Питербурх» (гл. 5) и т. п.

Именно такая ярко-контрастная система голосов, своего рода, стилистический slapstick, царит в романе Пастернака. Здесь, в отличие от рассмотренных ранее сюжетных стереотипов, романисту не пришлось ничего сгущать и утрировать, потому что символистская модель уже дошла в этом отношении до крайней точки. Искусственное происхождение этого языка выдает фраза бельевщицы Тани о генерале Живаго: «Такие веселые насмешники» (часть XVI, гл. 3) — заимствовании из увековеченного литературой слога дореволюционных кучеров и горничных, которого Таня никак не может знать.

Мы не будем дальше исследовать эту ветвь поэтического строя ДЖ и обратим внимание лишь на одно звено, в котором она пересекается с ранее рассмотренными особенностями романа. Хрестоматийной чертой просторечия является искажение (обычно путем ложной этимологизации) собственных имен и трудных слов. Как мы знаем, в романе Пастернака оно представлено весьма широко. Будучи заметным элементом стилизованной речевой системы ДЖ, перевертывание имени есть одновременно и типичный случай замаскированного тождества. В этом качестве оно может рассматриваться как зачаточная форма легенды или слуха о носителе имени — как мы знаем народные легенды и слухи обильно представлены в ДЖ. Переименование имя героя в какое-то сходно звучащее слово, говорящий закладывает — пока лишь на фонетическом, этимологическом уровне — первый камень будущего апокрифа о нем. На наших глазах действующее лицо расщепляется, начинает существовать в двойной перспективе: в одном шаге от него возникает его мистифицированный, затуманенный образ.

«— Кто такой? <...> — <...> Аль не узнал? Доктор ваш, Живаго. — Виноват! Не сердчай, товарищ Желвак. Не признал. А хоша и Желвак, дале не пушу. Надо все следом правилом» (Живаго и часовой, часть XII, гл. 9; походя заметим, что речь в данном диалоге идет как раз о проблеме идентификации).

В имени Самдевятова скрывается имя князей Демидовых Сан-Донато, и фонетическая двойственность вторит загадочной природе этого советского хозяйственника, так до конца и не раскрываемой в романе. Искажение имен, таким образом, может рассматриваться как емкий символический момент, как в капле воды отражающий ряд существенных особенностей романного мира ДЖ.

4.

Таковы некоторые из средств, которые Пастернак считал нужным извлечь из архива литературной техники для оформления романа, рассматривавшегося им в качестве главного труда его жизни. Перед исследователями встают довольно скользкие и рискованные проблемы оценки и интерпретации подобных явлений. Главная опасность интерпретации состоит, как известно, в том, что критик полностью ангажирует себя и своего читателя какой-то одной более или менее ригидной схемой, и чем продуманней, утонченней и логичней оказывается такая схема, чем дальше она уводит нас в одном выбранном направлении, тем надежнее заслоняет она другие возможные пути восприятия, непоправимо обедняя и оскучая этим художественный эффект, реально существующий для читателя. Постараемся избежать этого и рассмотрим ряд различных возможностей, не попытаюсь жестко согласовать их между собой и построить из них какую-либо связную теорию пастернаковской поэтики. Наметим, в предварительном порядке, некоторые из вероятных соответствий между сюжетной техникой Пастернака и тем, что было в разное время высказано критикой о философских и эстетических принципах его искусства.

1. «Совпадения» и «случайные встречи» — распространенный в мировой литературе сюжетный элемент, обычно пускаемый в ход не в единичном порядке, а в масштабе всего произведения, и способный придать последнему специфический колорит условности. Спектр тематических и коннотативных функций данного мотива потенциально весьма широк. Как уже говорилось, в эпопее Толстого эти совпадения и встречи в основном имеют технический характер, решают трудную задачу приведения во взаимодействие огромного числа персонажей в двойном контексте войны и мира. В других случаях их роль в выражении тем и конструировании художественных миров может быть значительно более активной.

Как заметил Н. Я. Берковский, в новелле Тика «Белокурый Экберт» неоднократные встречи заглавного героя с одним и тем же человеком в разных местах пространства (а также инцестуальные мотивы) передают идею «наказания узостью»: мир сокращается вокруг людей, как бы гоня их «обратно, к лону, откуда они вышли» (Берковский 1973: 262).

Та же черта в философских сказках Вольтера значит, по-видимому, совсем иное: в чудесных встречах, которыми изобилует «Кандид», проглядывает несерьезность авторского отношения к фабуле, обнажается ее вторичное, иллюстративное назначение в процессе доказательства полемических тезисов.

В дилогии Ильфа и Петрова одни и те же лица встречаются в отдаленных друг от друга местностях, поскольку советская Россия моделируется в виде особого «сказочно-мифологического мира», соразмерного с похождениями героев (Щеглов 1990: 62–65).

Примерно такой же представляется роль встреч и совпадений у Дикенса, по крайней мере в его романах с путешествиями («Пиквикский клуб», «Лавка древностей»).

В «Хулио Хуренито» И. Г. Эренбурга данная особенность, видимо, связана с символизмом центральных героев, репрезентирующих целые нации, культуры и расы.

Примеры и их пробные истолкования можно было бы продолжить.

Независимо от большей или меньшей спорности конкретных интерпретаций, очевидно, что перед нами один из семантически многогранных общелитературных мотивов, способных обслуживать разнообразнейшие, вплоть до полного несходства, темы.

Не прошла мимо внимания критики и созвучность данного мотива поэтическим инвариантам Пастернака. Отмечается, в частности, связь «совпадений» с интересом Пастернака к *контрапунктному* (см, например, Ливингстон 1989: 85–86; Гаспаров 1989: 315–358) переплетению событий, процессов и судеб, о котором говорится еще в «Охранной грамоте»: «перебои <...> рядов, разность их хода, отставанье более косных и их нагромождение позади, на глубоком горизонте воспоминания» (часть I, гл. 6). Та же мысль в более ясной форме выражена в ДЖ: «Он подумал о нескольких, развивающихся рядом существованиях, движущихся с разной скоростью одно возле другого, и о том, когда чья-нибудь судьба обгоняет в жизни судьбу другого...» (часть XV, гл. 12). Идея «разной скорости» находит как нельзя более точную иллюстрацию именно в сцене с Живаго и Флери, судьбы которых развивались в противоположном темпе (бурная, зигзагообразная, многоплановая жизнь Юрия и простая, однолинейная, неторопливая жизнь мадемуазель Флери, все эти годы устремленная к одному — получению выездной визы), но сближаются в итоговый для обоих момент. Но и более простые и проходные совпадения, менее нагруженные символикой — вроде встречи с Галузиным — вносят свой вклад в такое построение романного мира, при котором принципы взаимной координации, контрапункта и параллелизма судеб ни на миг не давали бы о себе забыть.

В «совпадениях» и других поразительных стечениях обстоятельств в ДЖ несомненно присутствуют также коннотации *чуда*, скрытого обещания, неожиданного подарка судьбы и т. д., которые относятся к числу наиболее распространенных пастернаковских мотивов, ср.:

Это поистине новое чудо... («Опять весна»); Чудесами в решетке полна зима... («Зазимки»); Но чудо есть чудо и чудо есть бог... («Чудо»); Ты больше чем просят, даешь... («Иней»); Себя и свой жребий подарком / Бесценным Твоим сознавать... («В больнице»); И что-то впереди еще есть... («Поездка») и мн. др.

Со всепроникающей идеей чуда можно в какой-то мере связать и склонность к преувеличениям и сгущениям в трактовке сюжетных совпадений. Они напоминают нам, среди прочего, о поэтике житийного жанра с его чудесами, влияние которого на ДЖ представляет собой интересный и еще недостаточно изученный вопрос. С другой стороны, высокая организованность и многослойность совпадений в ДЖ наводит, как уже говорилось, на мысль о *предопределении* и о некотором высшем центре, координирующем индивидуальные судьбы друг с другом и с силовыми линиями истории. Идеи чуда и предопределения располагаются друг от друга не так уж далеко, и их близость особенно дает себя знать в этом романе. Связь этих понятий у Пастернака давно замечена критиками; по словам одного из них, «природа готова отступить от своих законов, чтобы обеспечить особый план существования для тех, кто, подобно Ларе и Живаго, олицетворяет поэтическое осознание исторического значения события» (Силбайорис 1965: 20).

Еще одну интерпретацию совпадений намечает К. Поморска (Поморска 1975: 80–81), по словам которой они «символически функционируют как знак или предсказание взаимной близости людей» (один из примеров: отношения Живаго, Тони и Ларисы на елке у Свентицких). Напрашивается гипотеза о связи данного принципа — перескока внутренней близости в физическую смежность — с известными «метонимическими» тенденциями поэтики Пастернака (см. ниже).

2. Что касается замаскированного тождества, то наиболее очевидна переключка его с тематическими мотивами «тайны», «таинственности мира», «таинственности обыденного» и т. п. присутствие которых в поэтическом мироощущении Пастернака не нуждается в доказательствах. *Природа, мир, тайник вселенной* предстают в его поэзии как, среди прочего, способные к метаморфозам и трансвеществам:

Неузнаваемая сторона, / Хоть я и сутки только отсюда... («Опять весна»); ... и лес лопухий / Шутком маскарадным одет... («Иней»); И вдруг она <книга природы> пишется заново / Ближайшей первой метелью... («Зима приближается»).

В природе и вещах могут неожиданно проступать черты иных эпох, иной жизни.

Так, в стихотворении 1944 г. «Ожившая фреска» герой посреди сталинградских руин испытывает чувство знакомости: *Необъяснимый отпечаток / Привычности его преследовал... Свидетельства былых бомбежек / Кажались сказочно знакомыми... Кого напоминало пламя / И выломанные паркетины...* и т. д., пока в его памяти не всплывает виденная в детстве фреска о подвигах св. Георгия, где *По темной россыпи часовни / В такие ямы черти прыгали.*

В другом стихотворении военных лет, «Старый парк», раненый узнает во временном госпитале *друга детства, дом отцов*, и видит его раздвоенным зрением: *Голос нынешнего века / И виденья той поры / Уживаются с опекой / Терпеливой медсестры.*

Сходный момент есть в ДЖ, в варькинском дневнике доктора: «В этом месте парка следы прежней планировки исчезли под новой растительностью, все заполнившей. Теперь, зимой, когда все кругом помертвело и живое не закрывает умершего, занесенные снегом следы былого проступают яснее» (часть IX, гл. 2).

Техника замаскированного тождества, по-видимому, может рассматриваться как особо созвучная специфике тайны в мире Пастернака. Тайна, вообще говоря, может иметь разную окраску: например, в поэтике романтизма она нередко уходит в бесконечность, волнует неопределенностью и сильна тем, что никогда до конца не разрешается. В антиромантическом мире Пастернака тайна, напротив, всегда имеет вполне определенное разрешение и неотделима от него; это тайна конечного типа, которая дразнит, просит угадать себя и поддается отгадке. При этом, будучи открыта, она не приносит сенсационного нового знания о чем-то ранее совершенно неизвестном, как это часто бывает в триллерах и детективах (например, о каких-то стародавних обстоятельствах, как у Диккенса или Конан Дойла). В пастернаковском мире чаще всего открывается что-то давно знакомое и родное, лишь на время спрятавшееся ради игры и острого переживания. Тайну такого рода правильнее было бы назвать загадочной картинкой. Она служит поэтизации жизни, окружая ее аурой недорисованности, внося в нее элемент трепетности и восторга. На известное набрасывается флер, который затем с торжеством снимается. Все ускользавшее и манившее в конце концов дается в руки, и наступает момент успокоения и благодарности:

Порядок творенья обманчив, / Как сказка с хорошим концом («Иней»);
или — о своей будущей жизни: *Все до мельчайшей доли сотой / В ней оправдалось и сбылось...* («Все сбылось»).

Характерны те стихи Пастернака, где за вопросами, задающими таинственность, следуют радостные ответы:

Где я обрывки эти речей / Слышал уж как-то порой прошлогодней? / Ах, это сызнава, верно, сегодня / Вышел из роицы ночью ручей... Это, как прежде, снова весна («Опять весна»); или: *Кто этот баловник-невежа / И этот призрак и двойник? / Да это наш жилец приезжий, / Наш летний дачник-отпускник («Июль»).*

В этом свете выбор сюжетного механизма, которым Пастернак постоянно пользуется в большом и малом масштабе, выглядит как нельзя более уместным.

Таинственное семантически родственно чудесному и часто бывает его спутником. В этом наиболее простое и естественное объяснение того уже отмечавшегося факта, что замаскированное тождество с последующим узнаванием почти неизменно сопровождает любого рода нечаянные встречи и удивительные совпадения в ДЖ.

В работе Б. М. Гаспарова отдельные случаи «замаскированного тождества» рассматриваются в рамках представлений о «контрапунктном» и полифоническом строении пастернаковского романа. Речь идет о народных этимологиях и искажениях литературных текстов: псалма (часть XI, гл. 4) и летописи (часть XII, гл. 7). По мысли автора работы, переименованные версии в универсуме ДЖ сосуществуют с оригиналами на правах «палимпсеста», образуя высшую, более сложную гармонию (Гаспаров 1989: 351–352).

Отдавая должное глубине этих наблюдений и всей концепции, частью которой они являются, заметим, что они охватывают лишь текстовые и, возможно, некоторые другие разновидности интересующего нас явления (см. выше пп. 3, 5, 6), оставляя необъясненными другие его манифестации (см. пп. 1, 2, 4). Надо полагать, что модель Гаспарова и подход, развиваемый в настоящей статье, не исключают друг друга и что факты переверивания текста допускают в этих разных перспективах ряд одновременных интерпретаций, лишь подтверждая этим художественную сложность и многоаспектность романа.

Замаскированное тождество, представляя собой раздвоение персонажа или предмета, может быть связано генетическими нитями с «метонимической» поэтикой, столь характерной для Пастернака 20-х — 30-х гг. Согласно наблюдениям Р. О. Якобсона в его классической статье,

поэтический космос, которым управляет метонимия, размывает контуры предметов... Из двух аспектов предмета он делает две самостоятельные вещи — так дети (в «Детстве Люверс») считали

одну улицу за две, потому что привыкли смотреть на нее из разных мест (Якобсон 1987: 332).

Следы метонимии раннего периода в ДЖ тем правдоподобнее, что замаскированное тождество здесь сплошь и рядом мотивируется именно «смотрением из разных мест» — переходом на точку зрения менее осведомленного персонажа (см. выше). Объект, воспринимаемый разными наблюдателями и в разных контекстах, склонен — хотя бы на краткий миг — представлять как два разных объекта. Действие метонимического принципа вполне различимо в упомянутой ранее двойственности Лары, хотя, строго говоря, чистого случая замаскированного тождества мы здесь не имеем. В самом деле, эта героиня приобретает различный облик не только вследствие смены точки зрения (в московских главах Лара дана через призму рассказчика, в военных же и юртинских главах — исключительно глазами Живаго), но в зависимости от наличной бытовой и исторической обстановки. К ней — хотя, конечно, и в более ограниченной степени, чем к персонажам раннего Пастернака, вроде Люверс и Спекторского — могут быть применимы известные в пастернаковедении положения о «герое-губке», «вбирающем реальность», о «метонимическом герое», «персонаже без качеств», ассимилируемом окружающим миром, отражающем его и растворяющемся в нем, и т. д.⁷ На языке позднего Пастернака наибольшим приближением к этим определениям, видимо, можно считать известную характеристику Лары:

Она была девочкой, ребенком, а настороженную мысль, тревогу века уже можно было прочесть на ее лице, в ее глазах. Все темы времени, все его слезы и обиды, все его побуждения, вся его накопленная месть и гордость были написаны на ее лице и в ее осанке... (часть XIV, гл. 17).

Делая гипотетический шаг дальше, можно рассмотреть в этом же свете ту противоположность в представлении эволюции Лары и Антипова-Стрельникова, о которой мы говорили выше (у нее — формальное тождество личности, но почти что разделение на две разные ипостаси по признакам; у него, наоборот, тождество антиповских признаков при формальной смене личности). Для Антипова как человека твердых принципов, пытающегося играть по единым для любых времен и обстоятельств правилам, характерно сохранение значительной личной инвариантности даже после «перерождения» (ухода на фронт, квази-смерти, перемены имени и проч.). Рассказчик недаром подчеркивает в этом персонаже устойчивость приобретенных в детстве черт:

«Стрельников с малых лет стремился к самому высокому и светлому. Он считал жизнь огромным ристалищем, на котором, честно соблюдая правила, люди состязаются в достижении совершенства. Когда оказалась, что это не так, ему не пришлось в голову, что он не прав, упрощая миропорядок...» и т. д. (часть VII, гл. 30).

Та оригинальная форма подчеркивания и утрировки, которую в данном случае получил сюжетный элемент «замаскированное тождество» (противоречие между затянутостью романного существования «Стрельникова» и быстротой его опознания как Антипова по набору признаков) может, помимо других функций, рассматриваться как своеобразное «орудийное» (т. е. спроецированное в сферу технических приемов и конструкций) отражение основной формулы характера данного героя (негибкость, верность догме, проносимая через любые внешние превращения).

Эта особенность линии Антипова-Стрельникова, как и вообще все пристрастие автора к маскараду и узнаваниям, может быть понята также в плане игровых коннотаций романа, о чем урывками уже говорилось выше. Элемент игры вполне естествен для произведения, в котором, по словам одного из критиков, «царит теплая и трепетная атмосфера» (Силбайорис 1965: 19). Маска, не снимаемая, несмотря на ее полную прозрачность, напоминает о Санта-Клаусе, чья фигура не перестает волновать ребенка оттого, что ему известно, кто из родных или близких скрывается под личиной. Как заметил Ю. М. Лотман, феномен игры основан на том, что играющий одновременно помнит и не помнит об условности, неподлинности ситуации: «Умение играть заключается именно в овладении этой двуплановостью поведения» (Лотман 1967: 133–134).

Мы отнюдь не хотим сказать, что присутствие элемента игры выделяет роман Пастернака из всех литературных произведений; как показывает далее Лотман, игра есть неотъемлемая часть искусства как такового. Сам мотив «замаскированного тождества», независимо от его использования в ДЖ, может служить тому иллюстрацией: как уже говорилось выше, эффект этой конструкции держится как раз на напряжении между приоткрыванием и скрыванием подлинной личности героя, каковая в отдельных классических примерах не менее очевидна для читателя, чем в случае со Стрельниковым. Спецификой ДЖ, по-видимому, является не простое, не «среднее», но повышенное и выпяченное присутствие игрового начала, получающее в линии Стрельникова одну из своих наиболее наглядных манифестаций. Всякое реальное suspense, всякая подлинная загадочность и неосведомленность читателя, которые сюжетная техника данного типа способна

порождать в других литературных произведениях (например, в детективах), в романе Пастернака нарочито ослаблены и сведены на нет в пользу чисто игровых моментов.

5.

Все сказанное о бесспорных или вероятных функциях авантюрно-мелодраматической техники в ДЖ не снимает, конечно, определенного привкуса преувеличения, перегиба в их употреблении, который непосредственно ощущается большинством читателей. Элементы примитива и даже «пошлости» у Пастернака во многом остаются загадкой, продолжающей тревожить критиков (см., например, Лосев Л. 1991: 217–226).

В этом плане заслуживает внимания чрезвычайно интересное, на наш взгляд, направление мысли Б. М. Гаспарова, согласно которому в рамках полифонии и ориентации на весь спектр культуры, как высокой, так и лубочно-фольклорной, автор ДЖ «подобно своему герою <...> идет на снижение и “огрубление” своего творческого облика», приносит сознательную “эстетическую жертву”, которая «позволяет роману стать актом “общего дела”, вобрать в себя все виды духовных “работ”, направленных на преодоление смерти, независимо от их эстетического и социального престижа». Исследователь указывает на стилистические срывы и «явственные черты лубочной мелодрамы» (Гаспаров 1989: 352–353), к которой, несомненно, следует относить и нарративные приемы, рассматриваемые в данной статье. При этом «снижение и огрубление» следует, видимо, усматривать не столько в самом факте заимствования подобной техники, сколько в наивно-искреннем к ней отношении и в ее дополнительном расцветивании, заострении, утрировке по сравнению с аналогичными приемами в классике авантюрно-мелодраматического жанра. В качестве типологической параллели можно вспомнить о том, как темы и образы героического эпоса подвергаются упрощению и ставятся на службу занимательности, опускаясь в народную сказку.

Всем сказанным, конечно, не исчерпывается богатство значений, коннотаций и функций авантюрно-мелодраматической повествовательной техники (которую мы к тому же и рассматривали далеко не во всем ее объеме) в художественном мире Пастернака. Следует добавить, что романисту в значительной мере удается возродить и непосредственные читательские симпатии к этим мотивам: последние применяются им с достаточной серьезностью и получают право на новую жизнь не с помощью иронии (как это имеет место в некоторых аналогичных ситуациях⁸), а исключительно в силу оригинальности и глубины поэтического целого, в которое

они неотторжимо вмонтированы. По словам одного из первых критиков ДЖ на Западе, появление этого романа — событие такого рода, «как если бы среди всеобщего разрушения один канал связи с прошлой цивилизацией остался открытым и нетронутым» (Хэмпиши 1978: 126). Система нарративных и композиционных приемов романа, несомненно, является одним из важных звеньев этой культурной преемственности.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Борис Пастернак 1890–1990 / Ред. Л. Лосев. Нортфилд, Вермонт: Русская школа при Норвичском университете, 1991. С. 190–216.

¹ Сходным образом Кандид узнает брата Кунигунды в коменданте ордена в Парагвае (гл. 14).

² В «Кандиде» шесть королей, свергнутых с престола, встречаются в одном и том же кабаке в Венеции (гл. 26).

³ Ср. замечания К. Поморской о том, что в ДЖ случайное и непредсказуемое является единственно реальным и совпадения становятся историческим законом, в: Поморская 1975: 74–75.

⁴ Отметим попутно, что этот эпизод опять напоминает сказки Вольтера. В «Задиге» главный герой, странствуя далеко от дома, видит на берегу ручья незнакомую женщину, чертящую веточкой на песке. «Задиг полюбил ее и обнаружил, что она пишет его имя. Незнакомка оказывается его возлюбленной Астартой, с которой его разлучила судьба (гл. 18).

⁵ Отметим обычную для ДЖ прихотливость в разработке мотивов встречи и узнавания-неузнавания: оба персонажа узнают Лару, но сам факт узнавания остается неузнанным (если угодно, можно видеть здесь в миниатюре «контрапункт» и «отставание» различных рядов друг от друга, о которых часто говорится в исследованиях поэтики Пастернака; см. ниже).

⁶ Об этой «концентрации речевой характеристики» см. Ржевский 1970: 125–131.

⁷ «Покажи мне, где ты живешь, и я скажу, кто ты», — так подытоживает Якобсон данный принцип изображения героя, добавляя, что «действие <пастернаковского героя> скрывается за топографией». См.: Якобсон 1987: 334, а также Окунько 1978: 44–46; Синявский 1989: 363–364; и др.

⁸ Мы имеем в виду, в частности, романы Ильфа и Петрова (см. Щеглов 1990).

К ПОНЯТИЮ «АДМИНИСТРАТИВНОГО РОМАНА»

(типологические заметки
об «Иване Чонкине» Войновича)

В этой работе будут рассмотрены некоторые черты художественных повествований, которые можно было бы назвать экстенсивными — в том смысле, что их действие захватывает различные, включая крайние, сферы мира и общества. «Разброс» этих слоев и сфер жизни может быть как горизонтальным, так и вертикальным: с одной стороны, явления, занимающие удаленные друг от друга позиции в пространстве (Северный полюс, Африка, Европа и др. или, если, например, речь идет о России, то Камчатка, Петербург, Кавказ и т. п.), с другой — расположенные на разных уровнях социальной структуры (от монарха до крестьянина). Наиболее типичным повествовательным жанром, где может наблюдаться экстенсивность, является роман, *raison d'être* которого, как известно, — многоплановость, полифоничность, «жизнеподобная» многоаспектность, стремление к исследованию разных уголков бытия. Не исключено, однако, появление экстенсивных структур и в других жанрах: эпосе древнего типа (который, впрочем, многие считают аналогом романа), новелле, повести, драме, кино. В этих заметках мы будем говорить о всех подобных произведениях нерасчлененно, приводя, когда это нужно, иллюстрации из разных жанров.

Всеми известны романы и повести, непринужденно переносящие читателя из хижины бедняка во дворец монарха, с поля боя за карточный стол, из столичного салона в деревенскую глушь, из одной части света в другую, — произведения, где всезнающий и всемогущий автор связывает в прихотливом узоре различные сферы и участки действительности, чтобы создать многомерный, переливающийся и динамичный образ мира в избранный исторический момент. Примеры таких произведений всем известны — в романном жанре это «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Голый год» Б. А. Пильняка, «Хождение по мукам» А. Н. Толстого, «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова; это «*Le juif errant*» Э. Сю, «США» Дж. Дос Пассоса, «Истоки» и «Самоубийство» М. Алданова, «В круге первом» А. И. Солженицына и др. Из произведений других жанров — в том числе «предроманного» или «околороманного» типа — можно упомянуть гомеровский эпос, хроники Шекспира со всем их жанровым

потомством, «Хаджи-Мурат» и «Фальшивый купон» Толстого, исторические повести Ю. Н. Тынянова, наконец, «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» — блестящее произведение В. Н. Войновича, одно из лучших сатирических отражений советской эпохи со времен «Золотого теленка» и «Двенадцати стульев». Это оригинальное произведение, собственно, и дало нам стимул для сопоставления разных типов экстенсивных повествований.

В экстенсивном построении одинаково важны, с одной стороны, широкий разброс социальных и культурно-бытовых сфер, с другой — связь между ними. Ослабление одного или другого подрывает тот эффект глобальности, многогранного целого, который конституирует этот тип произведений. Сокращение диапазона сфер сводит на нет экстенсивность, исчезновение же связи превращает картину в серию фрагментов, которые, как бы широк ни был их разброс, не дают ощущения мира как единого грандиозного организма. Ввиду этого каждый из двух аспектов — и широкая вариация по сферам действительности, и соотнесение этих последних между собой — подвергается, как правило, тщательной разработке и многообразно акцентируется.

Если говорить о *разнообразии* мира, о его экспансии в ширину, то данный аспект усиливается тем, что каждая сфера как бы стремится к собственному независимому развитию, к разрастанию, к собственной интенсивной жизни, не связанной видимым образом с жизнью целого. Так, в «Хаджи-Мурате» целый ряд эпизодов — скажем, обед в честь генерала Козловского (гл. 21), любовные развлечения Николая I (гл. 15), ранение и смерть солдата Авдеева (гл. 8—9) — не имеют явного отношения к судьбе заглавного героя. Если же говорить о *соотнесенности* сфер, то она укрепляется главным образом благодаря множественности форм и планов, в которых реализуется связь между ними.

Предметом настоящей статьи будет второй из названных вопросов — наиболее общая типология возможных *форм связи* между широко разведенными пространственными и социальными сферами мира, изображенного в «экстенсивном» произведении. Намечая такую типологию, мы обнаруживаем интересные соотношения между преобладанием одной или другой из этих форм и теми политическими, эстетическими и социокультурными парадигмами, в рамках которых возникают соответствующие произведения.

В первую очередь следует отметить проведение этой установки на связанность через два фундаментальных плана художественного построения: парадигматический и синтагматический. Применительно к повествовательным жанрам мы можем примерным образом отождествлять эти планы с идейно-тематическим и фабульным соответственно.

Под парадигматическим (идейно-тематическим) соотношением различных сфер мы подразумеваем их связанность единой системой смысла, которую они соединенными усилиями строят, варьируют, опровергают, развивают, иллюстрируют и т. д. Так, в «Хаджи-Мурате» наблюдается значительный тематический параллелизм в эпизодах, посвященных Николаю II и Шамилю. Как заметил П. В. Палиевский, и те, и другие отражают идею «бесчеловечного миропорядка», устанавливаемого догматиками и деспотами всех разновидностей (Палиевский 1965: 441). В романе Войновича о солдате Чонкине все разноплановые истории, из которых складывается рассказ, неизменно выражают одну и ту же тему неэффективности, бездарности и очковтирательства советских функционеров.

Под синтагматическим (фабульным) соотношением понимается фактическая, материально выраженная связь между различными сферами изображаемого мира. В романе Солженицына «В круге первом» три основных сферы, в которых протекает действие, — мир тюремной «шарашки» (в свою очередь являющийся социокультурным и историко-политическим разрезом всей русской жизни XX века), элитарный мир преуспевающего дипломата Володина и мир Сталина и его окружения — фабульно связаны телефонным разговором Володина, который инженеры «шарашки» должны расшифровать с помощью заказанной Сталиным «секретной телефонии».

Обычно синтагматическое и парадигматическое соотношение различных сфер присутствуют в произведении одновременно. Однако в известных случаях один из этих двух типов связи может получать преобладание, а другой — заметно редуцироваться. Чисто фабульное связывание сфер, без сколько-нибудь значительной прошивающей их единой проблематики, представлено в идеальном развлекательном романе, описывающем путешествия, приключения и т. п. (мы затрудняемся сказать, встречается ли где-нибудь такой «бестемный» роман в чистом виде). К противоположному случаю — преобладанию парадигматических соотношений сфер над синтагматическими связями — приближаются, возможно, некоторые современные романы, вроде «Манхэттена» Дос Пассоса или «Людей доброй воли» Жюль Ромэна, где дан ряд непересекающихся человеческих судеб или панорамных картин жизни целых стран и народов. Впрочем, найти идеальный пример в данном случае еще труднее. Портрет эпохи обычно включает какие-то глобальные события и течения, вовлекающие лиц разных национальностей и состояний и в этом смысле связывающие между собой разные сферы, хотя бы и на весьма абстрактном уровне. Общезначимость подобных событий — мировых войн, революций и т. п. — это, в нашем понимании, уже особая разновидность синтагматической (фабульной) связи между сферами, о которой речь ниже. Да и сама соотнесенность событий

разных сфер во времени и пространстве может рассматриваться как минимальная и неизбежная синтагматическая связь между ними.

Синтагматическое связывание и соотношение различных сфер изображаемого мира технически реализуется с помощью фабульных нитей, репрезентируемых теми или иными героями. Подобными нитями, сшивающими разные участки действительности в единый ее образ, являются в «Хаджи-Мурате» история выхода заглавного героя к русским, в «Двенадцати стульях» — охота за сокровищем, в «Илиаде» — сидение ахейцев под стенами Трои, в романе Войновича — стояние рядового Чонкина на часах, в «Круге первом» — история с телефоном и т. п. Возможны, разумеется, и множественные фабульные скрепы такого рода внутри одного произведения.

Можно выделить несколько основных разновидностей синтагматической связи между сферами «экстенсивного» повествования и наметить типологию таких повествований в зависимости от того, какая разновидность связи играет в них доминирующую роль. Как примеры крупных видов связи мы выделяем «поэтический», «исторический», «авантюрный» и «административный» виды. Они обладают наибольшей шириной охвата, т. е. могут соединять даже полярно удаленные друг от друга сферы действительности. Кроме них существуют, конечно, и другие виды связи, которые можно называть по-разному («персональный», «профессиональный» и т. п.), однако они отличаются от четырех вышеназванных более узким радиусом действия, соединяя лишь сравнительно близкие сферы.

Поэтическим мы называем тот вид связи между далеко отстоящими сферами, который доминирует в некоторых видах эпоса, в частности, в гомеровской «Илиаде». Особенность этого эпоса в том, что основная линия действия жестко прикреплена в нем к одному месту (лагерь под Троей) и одному предмету (осада ахейцами Трои), и развивается она крайне медленно, черепашим шагом, со множеством микроскопически фиксируемых подробностей. Тем не менее, в поэме широко представлен и мир за пределами этих узких рамок. Но переходы в иные сферы, темпы и измерения совершаются здесь не наяву, а в словесном плане, т. е. во всякого рода отступлениях от основного сюжета, которым обильно предаются и поэт и его персонажи¹. Другие сферы действительности, широко развертывающиеся в гомеровском эпосе наряду с основной, военной линией, локализируются главным образом в гомеровских развернутых сравнениях, в речах и воспоминаниях героев, которыми они аргументируют и поясняют свои мысли, в экфрасисах (описаниях картин и скульптур, из которых наиболее известен «Щит Ахилла») и, в известной мере, в эпитетах. Давно замечено, что эти пассажи имеют тенденцию уводить нас далеко в сторону от основного предмета изложения. Так, большинство экскурсов в «Илиаде» касается не событий, связанных

с данной войной, а того, что совершенно для нее неактуально, происходило в других странах и по другим поводам (Остин 1978: 78). Если непосредственный сюжет повествует о богатырях и военных подвигах, то материалом сравнений чаще всего бывает «мирный труд земледельца, скотовода, ремесленника и обычная человеческая жизнь с радостями и страданиями маленького человека» (Лосев А. 1973: 53; Сахарный 1976: 140). В парадигматическом плане эти сравнения и отступления, как правило, соотнесены с основной сюжетной линией достаточно тесно: первые, как считают некоторые исследователи, часто служат предвестиями имеющих произойти событий (Лосев А. 1973: 56), вторые содержат примеры и прецеденты, существенные для текущего действия (Остин 1978: 74—76). Но помимо этих конкретных функций локального характера, отступления и тропы играют и более общую роль, единую для поэмы в целом. Они систематически «расширяют наше поле зрения далеко за пределы поля битвы» (Сахарный 1976: 140), приоткрывают перед нами различные стороны мира и тем самым устанавливают подлинный масштаб и смысл собственно военной (количественно преобладающей) стороны эпоса, переводят последний из узко батальной или, в лучшем случае, политической сферы в общечеловеческую и экзистенциальную, имеющую дело со всей полнотой бытия. В романах и «околороманных» повествованиях аналогичная функция выполняется сюжетными разветвлениями и параллельными линиями, как уже упоминавшиеся эпизоды с солдатом Авдеевым, императором Николаем и генералом Козловским в «Хаджи-Мурате». Но техника фабульной связи между этими линиями и судьбой заглавного героя у Толстого совершенно иная, чем в «Илиаде», хотя случаи чисто вербальной, «поэтической» связи наподобие гомеровских экскурсов есть и там (см. далее).

Исторический способ связи уже бегло упоминался выше: мы говорим о тех структурах, главным образом романного и околороманного типа, где объединяющую роль играет крупное событие всемирного масштаба или исторический процесс, развертывающиеся сразу во многих сферах действительности, скажем, революция или война — обычный сюжет эпопей XX века. Различные сферы, сюжетные линии, персонажи, группы персонажей могут в этом случае не иметь никакой специально придуманной связи друг с другом: эффект целого обеспечивается здесь единством глобального механизма, в котором каждый из вышеуказанных компонентов играет отведенную ему роль, оставаясь в пределах собственной сферы и не обязательно зная о существовании других. Так, в исторических романах Алданова есть особые главы, посвященные ключевым фигурам описываемых эпох: Вагнеру, Достоевскому, Бисмарку, Бакунину («Истоки») или Эйнштейну, Ленину, Муссолини, Францу-Иосифу («Самоубийство»).

С линией основных героев, равно как и с друг другом, эти лица не соприкасаются и, как правило, вообще не фигурируют за пределами своих глав. В «Голом годе» Пильняка — несколько сфер (усадебная вымирающая помещиков, коммуна анархистов, провинциальный город, лесная глушь, хлебный поезд, большевистская власть), персонажи которых сталкиваются между собой лишь окказионально. Объединяющим фактором служит здесь «вихрь революции», которым в различной мере охвачены (или, наоборот, обойдены) все эти участки российской жизни. В эпопеях XIX века эта обособленность сфер уже намечалась, но полного развития не получила: в «Войне и мире» все семейства связаны друг с другом родством или знакомством, да и герои обладают большой мобильностью, лично передвигаясь вверх и вниз в социально-политическом и географическом пространстве, чему способствуют перипетии военного времени (Пьер посвящается в масоны, участвует в Бородинской битве, наблюдает пожар Москвы, бредет по дорогам в толпе пленных; князь Андрей служит у Кутузова и Сперанского, замечен Наполеоном и т. п.). Историко-философская соотнесенность, связанность «единым временем» как доминанта романной структуры — явление весьма позднее; чтобы роман, целиком на ней основанный, воспринимался как единство, от читателя ожидается достаточно продвинутой и абстрактный уровень представлений об историческом процессе, о полифоничности понятия «век», о взаимосвязанности «далековатых» элементов действительности. Распространению данного типа романа способствовали массовый, всеохватывающий и поистине мировой масштаб событий XX века, развитие современных средств информации, осознание роли науки и интеллектуального труда в судьбе человечества, движение мира в сторону «глобальной деревни».

Напротив, *авантюрный* тип связи так же стар, как само художественное повествование; во всяком случае, он старше, чем жанр романа, будучи представлен уже в древнейших памятниках литературы. Под авантюрной связью мы подразумеваем те случаи, когда разные сферы изображаемой действительности «прошиваются» деятельностью героев и маршрутами их передвижений. Герою данного типа повествования не обязательно быть авантюристом в узком смысле слова: от него лишь требуется мобильность и другие личные качества, позволяющие проникать в сферы жизни, далеко отстоящие от нормальной среды его обитания. «Авантюрный герой, — пишет М. М. Бахтин, — не субстанция, а чистая функция походов и приключений. С авантюрным героем все может случиться, и он всем может стать» (Бахтин 1972: 171). Поскольку речь идет не о характере, а о «чистой функции», то в перемещениях героев из одних сфер в другие могут играть решающую роль внешние факторы (например, война). Разумеется, далеко не всякие приключения и похождения

способны обеспечить то, что мы называем экстенсивным повествованием. Для этого нужны особенно благоприятные условия, например, остроумный сюжетный механизм, катапультирующий героя в обычно недоступные ему области (один из наиболее эффективных примеров — сюжет «Принца и нищего» М. Твена), или выдающиеся таланты и личная магия героя, открывающие перед ним все двери (персонажи типа Дон Жуана или Калиостро), или сочетание того и другого (как Остап Бендер). Особо интересные возможности открываются перед групповым героем, т. е. несколькими лицами, имеющими общие цели и интересы; они могут разделяться и действовать поодиночке (пример — «Капитанская дочка», где Гринев проникает в лагерь Пугачева, а Марья Ивановна — в императорский дворец).

Мобильность обычного (не-авантюрного) персонажа в обычных же условиях жизни может быть обусловлена принадлежностью его к нескольким сферам одновременно: Евгений Онегин, например, совмещает в себе петербургского денди и помещика. Благодаря этому, а также его байроническому уходу от общества и склонности к путешествиям, столь несхожие сферы, как столичный свет, деревня, экзотический юг, сцепляются в типично романную структуру, которую В. Г. Белинский назвал «энциклопедией русской жизни». Легко представить себе и героя с еще большим числом ролей, например, такого, который был бы не только человеком света и сельским хозяином, но также военным, литератором, дипломатом, государственным мужем и т. п. Подобная многомерность более типична для персонажей расцвета дворянской эпохи, когда, с одной стороны, жизнь страны и нации ощущалась как нечто органически единое, требующее (в идеале) партиципации от всех своих членов, а с другой — многие индивиды тяготели к универсальности, к смене ролей и могли это себе позволить.

Радикально иное положение наблюдается в тех системах, где господствует строгая бюрократическая стратификация и регламентация, где каждому отводится свое место («каждый сверчок знай свой шесток») и не поощряются ни множественность ролей, ни тем более свободное и открытое передвижение по свету, свойственное героям авантюрного типа. Элементы подобного мироустройства можно наблюдать во все эпохи — например, в России Николая I — но классически четкие формы оно приобрело лишь в нашем веке.

В таких условиях особую актуальность приобретает четвертый из названных нами крупных видов связи между сферами действительности в экстенсивном повествовании — *административный*, опирающийся не столько на мобильность героев, сколько на скрепляющие, стягивающие силы, заложенные в самом общественном устройстве. В произведениях, где доминирует административная связь, государство и общество предстают как система взаимозависимых

инстанций, пронизанных субординацией и отчетностью. В ней господствует строгое распределение функций между частями и осуществляется централизованный контроль над всеми ячейками, от высших уровней до низших. Всячески препятствуя передвижению живых людей, эта система оказывается в высшей степени проницаемой для циркуляции бюрократических сигналов. Неподвижная и ригидная в своей основе, она непрерывно пронизывается судорогами слухов, доносов и поветрий, массовых кампаний и всякого рода «испорченных телефонов». Малейшее движение на вершине власти отзывается разнообразными пертурбациями в ниже расположенных слоях, и наоборот: даже незначительное происшествие, случаемся где-то у подножия пирамиды, способно вызвать цепную реакцию, докатывающуюся, со многими попутными разветвлениями, до самых верхних ее этажей. В подобном мире даже у людей-«винтиков», не обладающих никакими реальными возможностями, может возникнуть мистическое подозрение, будто они каким-то краешком своего существования причастны к высшим судьбам громадного механизма и могут «производить волны» наверху, не выходя при этом из собственной комнаты (какие «волны» и с какими последствиями для себя — это уже другой вопрос).

Это мироощущение в фарсовой и гиперболической форме отразилось в комедии Н. Р. Эрдмана «Мандат», герои которой воображают, будто в их коммунальной квартире решаются судьбы России. Один из жильцов грозит соседям донести в милицию, «что вы у себя на квартире, вот в этой столовой комнате, свергли советскую власть», а другой, потрясая справкой из домоуправления, заявляет: «Копия сего послана товарищу Сталину». Этот кивок в сторону Сталина превратится в «Круге первом» Солженицына и в «Чонкине» Войновича в целые серии глав о Сталине, где диктатор будет самолично вникать в дела о злонамеренных телефонных разговорах граждан или о неведомом часовом из деревни Красное. Наряду с кабинетом Сталина, сценой действия в подобных повествованиях служат самые разные сферы современного мира, например, у Войновича — областные и районные комитеты партии, НКВД, улицы Москвы, редакция провинциальной газеты, ставка Гитлера, армейская часть и т. п. — целый лабиринт инстанций, так или иначе затронутых делом «Голицына-Чонкина», целая галерея разношерстных должностных и частных лиц, через чьи руки прямо или отраженно проходит судьба ответственного рядового. Вся многоступенчатая бюрократическая машина приходит в движение, чтобы перемолоть одного человека.

Как уже было сказано, в конкретных произведениях экстенсивного типа обычно доминирует какой-либо один вид фабульной связи между сферами мира. Доминирование понимается при этом не столько как чисто количественное преобладание, сколько

как способность данного вида связи брать на себя организацию крайних пределов изображаемого мира. Мы считаем доминантой тот вид связи, который обеспечивает максимальную экстенсивность, заданную в данном романе, эпосе, фильме и т. п., отвечает за подключение к основной линии наиболее удаленных от нее сфер действительности. Например, в «Хаджи-Мурате», «Круге первом», «Чонкине» представители высшей власти включаются в действие посредством административной связи как последние получатели сигналов о пассивном центральном герое и последние инстанции в процессе его перемалывания; да и ряд других, менее удаленных от героя инстанций пускается в ход тем же способом. Поэтому мы считаем эти романы «административными» *par excellence*. Напротив, в романах А. Дюма-отца представители высших сфер — короли, кардиналы и другие исторические лица — как правило, вводятся в сюжет посредством авантурной связи как инстанции, до которых доходит активный герой в процессе своих приключений и передвижений. Авантурная связь, таким образом, признается за доминанту этих произведений. В ряде исторических романов нашего века фигуры мирового плана, вроде Эйнштейна или Франца-Иосифа в романах Алданова, соотносятся с линией основных героев лишь в историко-философском смысле, как крайние точки и вершины умопостижимого мирового единства, что и побуждает нас признать данный вид связи доминирующим. Другие виды могут соседствовать с доминантой и даже играть весьма заметную роль, однако именно доминанта придает произведению его особую ауру и в немалой степени определяет его масштаб и тональность. Следует заметить, впрочем, что все здесь сказанное представляет собой лишь первую попытку наметить самые общие контуры интересующей нас типологии и для своего уточнения требует анализа необозримого количества индивидуальных случаев.

Приведем некоторые примеры сочетания в одном произведении нескольких разновидностей синтагматической (фабульной) связи между сферами мира. В «Хаджи-Мурате» административная связь (прохождение дела заглавного героя через официальные инстанции, вовлечение разных должностных и частных лиц в проблему его «выхода» к русским) сочетается со связью поэтической (мир старого Кавказа, открывающийся читателю через рассказы Хаджи-Мурата Лорис-Меликову о своей жизни). В некоторых романах А. Дюма (например, «Жозеф Бальзамо») авантурная связь, наиболее характерная для этого автора, дополняется исторической — в той мере, в какой отдельные сюжетные линии и эпизоды примыкают к основной фабуле свободно, в качестве просто «сцен из жизни» изображаемой эпохи. В «Чонкине», наряду с доминирующей административной, намечается кое-где авантурная связь (Нюра, как Маша Миронова, ходит по инстанциям

хлопотать за героя; даже сам Чонкин, в основном неподвижный, вхож в кое-какие круги, общаясь, например, с председателем колхоза Голубевым и сумасшедшим селекционером Гладышевым). Следует, конечно, учитывать неабсолютный характер всякой классификации (особенно нашей, имеющей сугубо предварительную природу), существование переходных и смешанных случаев.

Еще важнее напомнить, что, помимо основных, крупных видов связи, возможны другие, с более скромным радиусом действия. Такова, например, разновидность, которую можно назвать «персональной» или связью «по профессии, роду службы и т. п.». Так, в романе Солженицына затрагивается, помимо прочих сфер, советский литературный мир. Однако вводится он не как одна из инстанций, занятых делом о телефонном разговоре героя, но в силу личного знакомства и родства Володина с такими представителями литературы, как Галахов. Аналогичным способом подключаются побочные эпизоды в «Хаджи-Мурате», где мы получаем возможность заглянуть не только в жизнь лиц, *ex officio* занимающихся выходом заглавного героя (младший и старший Воронцовы, Шамиль, император Николай и др.), но в какой-то мере и в жизнь их родственников, знакомых, денщиков, начальников, подчиненных, жен, любовниц². Но специфика произведений все же определяется доминирующими в них крупными видами связи. Эти последние, в отличие от связей личного или профессионального плана, нейтральных к темам и идеям, способны нести — пусть в достаточно расплывчатой форме — некоторые содержательные моменты, касающиеся характера героя, устройства мира, читательских установок и т. п., и именно поэтому их присутствие, как уже было сказано, придает повествованию определенный тематический ореол.

Рассмотрим в заключение некоторые специфические черты произведений с административной связью. Их герой — антипод авантурного героя, поскольку ему предоставлены весьма ограниченные возможности самостоятельного действия и передвижения. Если авантурный сюжет демонстрирует способность героя правдами и неправдами проникать в разные отделения и этажи системы, то здесь акцент лежит главным образом на движении колес самой системы, на ее способности/неспособности реагировать на существование героя, на передаче информации о нем. Соответственно, снижается значение таких качеств героя, как мобильность, сознательность, целенаправленность. Он предстает как пассивный, скованный в своих действиях, интровертированный, погруженный в свои личные интересы, в некоторых случаях ограниченный и неумный и т. п. В этой перспективе (как и в ряде других) следует оценить оригинальность литературного предприятия Ильфа и Петрова, построивших сатирические романы о советской системе как раз на авантурном, а не на бездействующем герое.

Сказанное выше о типичном персонаже административного романа верно даже по отношению к такому мужественному, предприимчивому персонажу, как толстовский Хаджи-Мурат. Его инициатива скована сразу несколькими факторами: Шамиль держит заложниками членов его семьи, русские ему не доверяют и фактически держат под домашним арестом, он не понимает русского языка и обычаев.

Сам заглавный герой, таким образом, обречен на бездействие. Однако его «выход» вызывает оживленную деятельность, с одной стороны, русских военно-бюрократических кругов, с другой — Шамиля и его окружения. При этом сам по себе Хаджи-Мурат с его проблемами мало кого интересует: каждый стремится эксплуатировать драму его выхода в собственных целях. Так, гости Воронцова наперебой хвалят Хаджи-Мурата, чтобы польстить хозяину дома, военный министр Чернышев советует царю отослать его вглубь России, так как хочет причинить неприятность Воронцову, а молодые Воронцовы рады истории с Хаджи-Муратом, поскольку она вносит разнообразие в их бедную событиями гарнизонную жизнь. Естественно, что при этом фигура героя и мотивы его поступка деформируются: например, Чернышев в разговоре с Николаем дает его выходу абсурдное, хотя и лестное для монарха объяснение. Нет недостатка и в таких персонажах (подключаемых к основному действию по линиям службы и знакомства, как офицер Полторацкий или солдат Авдеев), которым вовсе нет дела до центрального героя³.

Как своеобразная компенсация подобного умаления заглавного героя в повести Толстого присутствует также поэтическая, «гомеровская» связь, представленная его автобиографическими рассказами Лорис-Меликову. Она подключает к основному действию картины кавказской жизни и эпизоды, в которых Хаджи-Мурат предстает в своем настоящем контексте и масштабе.

Если даже такая героическая личность, как Хаджи-Мурат, подвергается в «административном» сюжете подавлению и обработке в нужном духе, то уж подавно это относится к советским персонажам, как бы специально созданным для такого обращения. Дипломат Володин у Солженицына на протяжении всего романа пребывает в неподвижности, покорно, как кролик, ожидая ареста.

Среди повествований с административной разновидностью связи диалогия Войновича о солдате Чонкине представляет сатирическое и парадоксальное крыло, доводящее характерные мотивы этих произведений до нарочито заостренного вида (смягчая в то же время карикатуру доходчивостью языка и другими атрибутами реалистической, как бы «деревенской прозы»). Помимо психологических черт, присущих в разной степени и форме всем персонажам этого типа (пассивность, непонимание «большой политики», перевес личных интересов над общественными и т. п.), герою Войновича

придано и еще одно, символическое качество, выражающее идею неподвижности, — он *часовой*, т. е. человек, обязанный оставаться на одном месте, притом часовой не только по службе, но и по призванию, который в буквальном смысле вкладывает душу в свои служебные обязанности. По ходу романа личная жизнь Чонкина неразрывно сливается с охраной объекта (поврежденного самолета): самолет обретает постоянное убежище в огороде Ньюры, и впоследствии, когда «враги» (отряды НКВД) атакуют часового, оборона объекта и охрана Чонкиным своего маленького счастья и места под солнцем становятся неразличимы.

Построив сюжет вокруг фигуры часового, Войнович берет мотив, уже использованный до него в русской литературе: аналогичная схема была намечена самыми беглыми чертами в новелле Н. С. Лескова «Человек на часах» и довольно подробно разработана в «Малолетном Витушишникове» Тынянова не без интертекстуальной оглядки на Лескова. В обоих случаях дело о часовом проходит через ряд инстанций, от вполне «низменного» места действия до царского дворца⁴ (у Лескова оно в явном виде до царя не доходит). В иронической повести Тынянова экстенсивность выражена большим разбросом сфер действия (император, двор, купеческая среда, литература, театр, народ, армия, даже историк Шубинский в виде рамочной фигуры). Часовой удобен в качестве центрального героя административного повествования как идеальное воплощение неподвижности, а часовой, отлучающийся со своего поста, — как символически заостренное изображение того, каким экстраординарным событием может стать малейшее поползновение на мобильность в подобного рода устроенной системе. Отлучка с поста приводит в движение тяжелые колеса бюрократической машины. «Беда, ваше благородие, беда! Страшное несчастье постигло!» — докладывает у Лескова бледный от страха унтер-офицер, заставляя свое начальство вскакивать среди ночи и мчаться за помощью к высоким чинам государства⁵. У Войновича, изображающего действительность неизмеримо более иррациональную, нежели все, что могла породить фантазия николаевской эпохи, вина героя состоит не в отлучке с поста, а, напротив, в чрезмерно добросовестном отношении к своему долгу. Так или иначе, часовой — это особо чувствительная точка, наделенная в системах известного типа почти магической значимостью, в том смысле, что любое отклонение его в ту или иную сторону от предписанного поведения рассматривается как угроза для всей пирамиды власти.

Мы говорили выше, что по мере того, как различные инстанции «берут в оборот» пассивного героя, образ его подвергается искажениям. Привязанный к одному месту и мало кому известный лично, герой не в состоянии корректировать эти деформации. В каждой из сфер, до которых доходят сигналы о существовании героя, фигура

его обрастает легендами и стимулирует разнообразные виды движения, абсурдно далекие от реальности исходного факта.

Этот процесс, типичный для административного сюжета, в реалистическом мире «Хаджи-Мурата» или «В кругу первом» представлен довольно умеренно (дезориентирующий доклад Чернышева, телефонный разговор, рассматриваемый как важнейшее государственное преступление и т. п.). Зато в парадоксальных вариантах, вроде «Витушишникова» или «Чонкина», он имеет радикальный характер и формирует весь сюжет. Факт редактируется в соответствии с социальным заказом, и самого героя приводят в соответствие созданным мифом (деятельность Булгарина и насильственное облагодетельствование Витушишникова; головокружительная карьера показательной доярки в романе Войновича, создаваемая журналистами). Герою могут придумать совершенно новую личность, крайним случаем чего будет создание фиктивного персонажа «из пустоты», как это происходит в «Подпоручике Кижее».

Стереотип, используемый как в «Подпоручике Кижее», так и в «Чонкине», включает следующие признаки:

(а) в рождении мнимой личности играют большую роль искажения информации в буквальном, узко языковом смысле — шумы, ошибки транскрипции, неправильно понятые слова и т. п., — как бы символизирующие весь феномен трансформаций реальности при ее передаче по каналам бюрократически устроенного мира;

(б) несуществующая личность стремится к глобальности, т. е. к охвату жизненного пути со всеми необходимыми вехами (рождение — карьера — опала — возвышение — женитьба — смерть). Данная модель существовала в литературе независимо от административных повествований и лишь была подхвачена ими, что явствует хотя бы из фольклорной истории «Каннитферштана», персонажа, возникшего из слов «Я не понимаю», неверно истолкованных иностранцем как собственное имя (ср. обработку В. А. Жуковского — «Две были и еще одна»). В «Подпоручике Кижее» Тынянова эти черты получают классически четкую форму уже в контексте полицейско-бюрократической павловской России: герой появляется на свет благодаря ошибке писаря, затем, едва родившись, попадает в опалу и ссылку, после чего женится, получает чины и награды, продвигается по службе, болеет и умирает. Герой романа Войновича не в такой степени фиктивен, но в общем его биография развивается по аналогичной схеме. Версия о Чонкине как «князе Голицыне» и «главаре контрреволюционной банды» возникает вследствие языковых недоразумений: героя в его родной деревне прозвали «князем», а в одном из телефонных разговоров о нем слова «Чонкин со своей бабой» были поняты как «Чонкин со своей бандой». Карьера мнимого князя Голицына, как и нечаянно возникших Каннитферштана и Кижее, состоит из

чередующихся взлетов и падений (например, его награждают орденом и тут же арестовывают; его судят и приговаривают к расстрелу, но тут же по приказу Сталина вызывают в Москву как героя).

Этими элементами преувеличения и фарса избылиуют и все побочные сюжетные линии «Чонкина»: каждый эпизод выглядит как развернутый анекдот (истории чекиста Миляги, редактора Ермолкина, забывшего дорогу в собственный дом, и т. п.). В результате диалогия Войновича приобретает своеобразную жанровую двойственность. Широкий диапазон, разнообразие планов советской действительности, тенденция к независимому развитию каждого из них — все это черты романа, и притом экстенсивного. Признаками романа являются также вставные рассказы, документы, письма, сны, авторские отступления и разговоры с читателем, в достаточном количестве присутствующие в «Чонкине». В то же время сюжетная разработка многих эпизодов, как уже было сказано, выдержана в духе парадокса и анекдота, а эти формы в большом количестве романному жанру противопоказаны, как и все слишком закругленное, схематичное, «нарочито» построенное. Подобные элементы идут вразрез с «жизнеподобной» открытостью и некоторой аморфностью собственно романских событий, они более уместны в новелле, юмореске или эксцентрической комедии с эффектами циркового типа (вроде «Мандата»). «Приключения Чонкина» на уровне макроструктуры, т. е. в своих общих композиционных параметрах, представляют собой типичный роман и даже эпопею, на уровне же микроструктуры эта книга тяготеет скорее к указанным выше малым и легким формам. В известной степени автор ее идет по тому же пути, что Ильф и Петров, в чьих романах также использованы (притом в подчеркнутом виде) жанровые формы классической литературы, переведенные, однако, в облегченный и полупародийный ключ советским материалом и фарсовым методом изображения. «Ироико-комический» эпос Войновича — освежающий противовес торжественно-серьезным эпопеям о войне, в столь подавляющем изобилии порожденным советской литературой за последние пятьдесят лет.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: *Le mot, les mots, les bons mots. Hommage à Igor A. Mel'čuk / Sous la direction d'André Clas. Montréal: Les presses de l'Université de Montréal, 1992. P. 305—316.*

¹ У Гомера есть еще сфера богов, находящаяся с героями в постоянном взаимодействии. Ввиду личного участия богов в судьбе героев эпоса, из которых многие к тому же состоят с богами в родстве, можно рассматривать связь между этими сферами как «персональную» (см. ниже).

² В принципе способы связи между сферами могут быть весьма разнообразными и непредсказуемыми. Оригинальный тип связи находим мы, например, в «Фальшивом купоне» Толстого — он основан на циркуляции денежного знака, легко проникающего в любые слои общества.

³ Вообще говоря, можно полагать, что Толстой использует «административную» разновидность повествовательной структуры не столько ради критики николаевского режима, сколько в рамках более общей проблематики, интересовавшей его уже ранее в «Войне и мире» и «Анне Карениной» (жизнь как «лабиринт сцеплений» и история как равнодействующая множества разнонаправленных эгоистических интересов).

⁴ В «Витушишникове», повести насквозь иронической и пародийной, административная структура связей маскируется под авантюрную — император, подражающий Петру Первому, сам мобилен и проникает в нижние сферы мира, вплоть до кабака!

⁵ В «Витушишникове», с его стилизаторской концентрацией хрестоматийных мотивов, функция ухода с поста распределена между несколькими персонажами: два солдата отлучаются из казармы в кабак, император, заметив нарушение, зовет стражу, но ее на месте не оказывается.

ЛИТЕРАТУРА

Баран 1985 — *Baran H. Xlebnikov's Poetic Logic and Poetic Illogic // Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium / Ed. Nils Å. Nilsson. Stockholm: Stockholm Symposium, 1985. P. 7–25.*

Баратынский 1936 — *Баратынский*. Полное собрание стихотворений / Ред., коммент. и биографич. статья Е. Купреяновой и И. Медведевой. Вступ. статья Д. Мирского. Т. 1–2. [Л.]: Советский писатель, 1936 (Библиотека поэта. Большая серия).

Барт 1996 — *Барт Р. Мифологии / Пер. с франц. С. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996.*

Барш 1983 — *Barsch K.-H. Pushkin and Mérimée as Shot Story Writers. Two Different Approaches to Description and Detail. Ann Arbor, MI: Hermitage, 1983.*

Батюшков 1977 — *Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе / Изд. подгот. И. М. Семенко. М.: Наука, 1977 (серия «Литературные памятники»).*

Бахтин 1972 — *Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М: Художественная литература, 1972.*

Берковский 1969 — *Берковский Н. Я. Литература и театр. [Статьи разных лет]. М.: Искусство, 1969.*

Берковский 1973 — *Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л.: Художественная литература, 1973.*

Берковский 1989 — *Берковский Н. Я. О прозе Манделштама // Берковский Н. Я. Мир, создаваемый литературой. [Сб. статей]. М.: Советский писатель, 1989.*

Бестужев-Марлинский 1961 — *Бестужев-Марлинский А. А. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. и примеч. Н. И. Мордовченко. Л.: Советский писатель, 1961 (Библиотека поэта. Большая серия).*

Богатырев 1923 — *Богатырев П. Г. Чешский кукольный и русский народный театр. Берлин; Пг.: Опояз, тип. Куммер и К° в Берлине, 1923 (Сборники по теории поэтического языка. Вып. 6).*

Богатырев 1971 — *Богатырев П. Г. Народный театр чехов и словаков // Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. С. 11–166.*

Бочаров 1971 — *Бочаров С. Г.* «Война и мир» Л. Н. Толстого // Три шедевра русской классики. [Сб статей]. М.: Художественная литература, 1971.

Бремон 1964 — *Vrémond C.* Le message narrative // Communications. 1964. № 4. Р. 4–32.

Брик 1927 — *Брик О. М.* Ритм и синтаксис // Новый Лэф. 1927. № 5. С. 34–37.

Брюсов 1929 — *Брюсов В. Я.* Мой Пушкин. Статьи, исследования, наблюдения. М.; Л.: Госиздат, 1929.

Булгаков 1976 — *Булгаков М. А.* Ранняя неизданная проза / Сост. и предисл. Ф. Левина. München: Otto Sagner Verlag, 1976 (Arbeiten und Texte zur Slavistik. Bd. 12).

Былины 1938 — Былины. Русский героический эпос / Вступ. ст., ред. и примеч. Н. П. Андреева. [Л.]: Советский писатель, 1938 (Библиотека поэта).

Веневитинов 1960 — *Веневитинов Д. В.* Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б. В. Неймана. Л.: Советский писатель, 1960 (Библиотека поэта. Большая серия).

Вольпин и Любимов 1990 — *Вольпин М. Д., Любимов Ю. П.* Вспоминая Н. Эрдмана... // Эрдман 1990. С. 413–424.

Воспоминания о Бабеле 1989 — Воспоминания о Бабеле / Сост. А. Н. Пирожкова, Н. Н. Юргенева. М.: Книжная палата, 1989.

Выготский 1965 — *Выготский Л. С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1965.

Вяземский 1880 — *Вяземский П. А.* Полное собрание сочинений: В 12 т. / Изд. гр. С. Д. Шереметьева. Т. 3. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1880.

Вяземский 1958 — *Вяземский П. А.* Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Л. Я. Гинзбург. Л.: Советский писатель, 1958 (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд.).

Гарин 1967 — *Гарин Э. П.* О «Мандате» и о другом // Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская. М.: Всерос. театр. общество, 1967. С. 309–331.

Гарин 1974 — *Гарин Э. П.* С Мейерхольдом. Воспоминания. М.: Искусство, 1974.

Гаспаров 1977 — *Гаспаров Б. М.* Поэма А. Блока «Двенадцать» и некоторые проблемы карнавализации в искусстве начала XX века // Slavica Hierosolymitana. 1977. Vol. 1. Р. 109–131.

Гаспаров 1989 — *Гаспаров Б. М.* Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Boris Pasternak and His Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak / Ed. by Lazar Fleishman. Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1989. P. 315–358.

Гиллельсон и Мушина 1977 — *Гиллельсон М. И., Мушина И. Б.* Повесть А. С. Пушкина «Капитанская дочка». Комментарий. Пособие для учителя. Л.: Просвещение, 1977

Гинзбург 1974 — *Гинзбург Л. Я.* Школа гармонической точности // Гинзбург Л. Я. О лирике. Л.: Советский писатель, 1974. С. 19–50.

Горный 1937 — *Горный С.* [Оцуп А. А.]. Только о вещах. [Рассказы]. Берлин: Петрополис, 1937.

Горький 1968 — *Горький М.* Полное собрание сочинений. Художественные произведения: В 25 т. Т. 1. М.: Наука, 1968.

Гранин 1990 — *Гранин Д. А.* Ленинградский каталог // Гранин Д. А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Л.: Художественная литература, 1990. С. 456–496.

Грин 1965 — *Greene M.* Pushkin and Sir Walter Scott // Forum for Modern Language Studies. 1965. Vol. 1. № 3. P. 207–215.

Гуковский 1966 — *Гуковский Г. А.* Изучение литературного произведения в школе. М.; Л.: Просвещение, 1966.

Дебрецени 1983 — *Debreczeny P.* The Other Pushkin: a Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction. Stanford University Press, 1983.

Дефо 1932 — *Дефо Д.* Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо / Пер. М. А. Шишмаревой, З. Н. Журавской; под ред. А. А. Франковского. Л.: Academia, 1932.

Добычин 1989 — *Добычин Л. И.* Город Эн. Рассказы / Подгот. текста, сост., вступ. ст. В. Ерофеева. М.: Художественная литература, 1989 (серия «Забываемая книга»).

Дурьлин 1991 — *Дурьлин С. Н.* В своем углу. Из старых тетрадей. М.: Московский рабочий, 1991.

Ерофеев 1989 — *Ерофеев В. В.* Настоящий писатель // Добычин 1989. С. 5–14.

Жирмунский 1921 — *Жирмунский В. М.* Композиция лирических стихотворений. Пг.: Опояз, 1921 (Сборники по теории поэтического языка. Вып. 4).

Жолковский 1970 — *Жолковский А. К.* Сомалийский рассказ «Испытание прорицателя» (опыт порождающего описания) // Народы Азии и Африки. 1970. № 1. С. 104–115.

Жолковский 1974 а — *Жолковский А. К.* К описанию смысла связного текста. V // Предварительные публикации проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 61. М.: ИРЯ АН СССР, 1974.

Жолковский 1974 б — *Жолковский А. К.* К описанию связи между глубинными и поверхностными уровнями художественного текста // Материалы Всесоюзного Симпозиума по вторичным моделирующим системам. I (5). Тарту: ТГУ, 1974. С. 161–167.

Жолковский 1976 — *Жолковский А. К.* К описанию одного типа семиотических систем // Семиотика и информатика. Вып. 7. М.: ВИНТИ, 1976. С. 27–61.

Жолковский 1999 — *Жолковский А. К.* Михаил Зощенко: поэтика недоверия. М.: Школа «Языки русской культуры», 1999.

Жолковский 2008: — *Жолковский А. К.* Звезды и немного нервно. Мемуарные виньетки. М.: Время, 2008.

Жолковский и Щеглов 1971 — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* К описанию смысла связного текста (на примере художественных текстов) // Предварительные публикации проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 22. М.: ИРЯ АН СССР, 1971.

Жолковский и Щеглов 1972 — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* К описанию смысла связного текста. II // Предварительные публикации проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 33. М.: ИРЯ АН СССР, 1972.

Жолковский и Щеглов 1973 — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* К описанию смысла связного текста. III // Предварительные публикации проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 39. М.: ИРЯ АН СССР, 1973.

Жолковский и Щеглов 1974 — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* К описанию смысла связного текста. IV // Предварительные публикации проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 49. М.: ИРЯ АН СССР, 1974.

Жолковский и Щеглов 1975 — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Труды по знакомым системам. Вып. VII. Тарту: ТГУ, 1975. С. 143–167 (Уч. записки ТГУ. Вып. 394).

Жолковский и Щеглов 1976 — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Математика и искусство (поэтика выразительности). М.: Знание, 1976.

Жолковский и Щеглов 1982 — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Статьи по поэтике выразительности // Russian Literature. 1982. Vol. 11. № 1 (Special issue).

Жолковский и Щеглов 1986 — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Tenaflly, N. J.: Hermitage, 1986.

Жолковский и Щеглов 1987 — *Shcheglov Yu., Zholkovsky A.* Poetics of Expressiveness: A Theory and Application. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 1987.

Жолковский и Щеглов 1996 — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Работы по поэтике выразительности. Инварианты — Тема — Приемы — Текст. Сборник статей. М.: Прогресс-Универс, 1996.

Жордис 1987 — *Jordis Ch.* Sherlock Holmes et l'inconscient victorien // Magazine littéraire. 1987. № 241. P. 30–31.

Жуковский 1999 — *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М.: Языки русской культуры. Т. 1. 1999; Т. 2. 2000.

Зеленая 1990 — *Зеленая Р.* Разрозненные строки // Эрдман 1990. С. 313–315.

Зибелис 1874 — *Siebelis J.* Wörterbuch zu Ovids «Metamorphosen». Leipzig: B. G. Teubner, 1874.

Золотая легенда 1967 — *Voragine J. de.* La Légende dorée / Trad. par J.-B. Roze; Intr. de H. Savon. Paris: Garnier-Flammarion, 1967. Vol. 2.

Зошенко 1928 а — *Зошенко М. М., Радлов Н. Э.* Веселые проекты. (Тридцать счастливых идей). Л.: Изд-во «Красная газета», 1928.

Зошенко 1928 б — *Зошенко М. М.* О себе, о критиках и о своей работе // Михаил Зошенко. Статьи и материалы. Л.: Academia, 1928. С. 7–11 (серия «Мастера современной литературы»).

Зошенко 1934 — *Зошенко М. М.* Личная жизнь. Рассказы. [Л.]: ГИХЛ, 1934.

Зошенко 1931 — *Зошенко М. М., Радлов Н. Э.* Счастливые идеи. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1931.

Зошенко 1986 — *Зошенко М. М.* Собрание сочинений: В 3 т. / Сост., подгот. текста, примеч. Ю. В. Томашевского. Л.: Художественная литература, 1986.

Зошенко 1991 — *Зошенко М. М.* Уважаемые граждане: Пародии. Рассказы. Фельетоны. Сатирические заметки. Письма к писателю. Одноактные пьесы / Сост., предисл., коммент. М. З. Долинского. М.: Книжная палата, 1991.

Зошенко 1993 — *Зошенко М. М.* Суета сует: [Сборник] / Сост. и вступ. ст. Ю. В. Томашевского. М.: Русская книга, 1993.

Иванс и Файнстоун 1971 — *The World of the Short Story: Archetypes in Action* / Eds. O. Evans, H. Finestone. New York: Knopf, 1971.

Ильф 1961 — *Ильф И.* Записные книжки (1923–1937) // Ильф И. А., Петров Е. П. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. М.: Гослитиздат, 1961. С. 125–266.

Каверин 1963–1966 — *Каверин В. А.* Собрание сочинений: В 6 т. М.: Художественная литература, 1963–1966.

Каверин 1989 — *Каверин В. А.* Леонид Добычин // Каверин В. А. Эпилог: Мемуары. М.: Московский рабочий, 1989. С. 204–205.

Каганская и Бар-Селла 1984 — *Каганская М., Бар-Селла З.* Мастер Гамбс и Маргарита. Тель-Авив: Книготорговля «Москва — Иерусалим», 1984.

Казак 1976 — *Казак В.* Николай Эрдман и его «Мандат» // Эрдман 1976. С. 5–9.

Каллер 1975 — *Culler J.* Jakobson's Poetic Analyses // Culler J. Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature. London, Ithaca: Cornell UP, 1975. P. 55–74.

Карден 1972 — *Carden P.* The Art of Isaac Babel. Ithaca & London: Cornell UP, 1972.

Кассиль 1965 — *Кассиль Л. А.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М.: Детская литература, 1965.

Катаев 1973 — *Катаев В. П.* Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона. М.: Детская литература, 1973.

Келли 1990 — *Kelly C.* Petrushka: the Russian Carnival Puppet Theatre. Cambridge; New York: Cambridge UP, 1990.

Клэйтон 1994 — *Clayton D.* Pierrot in Petrograd. The Commedia dell'arte: Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama. Montreal: McGill-Queen's UP, 1994.

Кожин 1965 — *Кожин В. В.* Возможна ли структурная поэтика? // Вопросы литературы. 1965. № 6. С. 88–107.

Конради 1988 — *Conradi P.* Fyodor Dostoevsky. London: Macmillan, 1988.

Кюхельбекер 1967 — *Кюхельбекер В. К.* Избранные произведения: В 2 т. / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н. В. Королевой. Т. 1. М.; Л.: Советский писатель, 1967 (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд.).

Кюхельбекер 1979 — *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи / Изд. подгот. Н. В. Королева, В. Д. Рак. Л.: Наука, 1979 (серия «Литературные памятники»).

Лакшин 1988 — *Лакшин В. Я.* Судьба Булгакова: легенда и быль // Воспоминания о Михаиле Булгакове / Сост. Е. С. Булгакова, С. А. Ляндрес. М.: Советский писатель, 1988. С. 7–38.

Лаплюэ 1982 — *Luplow C.* Isaac Babel's Red Cavalry. Ann Arbor: Ardis, 1982.

Леви-Стросс 1960 — *Levi-Strauss C.* L'analyse morphologique des contes russes // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1960. № 3. P. 122–149.

Легенда о докторе Фаусте 1978 — Легенда о докторе Фаусте / Изд. подгот. В. М. Жирмунский. 2-е изд., испр. М.: Наука, 1978 (серия «Литературные памятники»).

Лежнев 1966 — *Лежнев А. З.* Проза Пушкина. Опыт стилистического исследования. Изд. 2-е. М.: Художественная литература, 1966.

Ливингстон 1989 — *Livigstone A.* Boris Pasternak: Doctor Zhivago. Cambridge UP, 1989.

Липкин 1969 — *Липкин С. И.* Восточные строки Анны Ахматовой // Ахматова А. А. Классическая поэзия Востока. М.: Художественная литература, 1969. С. 5–13.

Лосев А. 1973 — *Лосев А. Ф.* Гомеровский эпос // Античная литература. [Учебник для пед. ин-тов...] / Под ред. А. А. Тахо-Годи. 2-е изд., перераб. М.: Просвещение, 1973. С. 33–63.

Лосев Л. 1991 — *Лосев Л. В.* Бедствие среднего вкуса // Борис Пастернак. 1890–1990 / Под ред. Л. Лосева. Нортфилд; Вермонт: Русская школа при Норвичском университете, 1991. С. 224–237.

Лотман 1967 — *Лотман Ю. М.* Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // Труды по знаковым системам. Вып. III. Тарту: ТГУ, 1967. С. 133–134 (Уч. записки ТГУ. Вып. 198).

Лотман 1970 — *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.

Мазель 1965 — *Мазель Л. А.* О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки // *Интонация и музыкальный образ / Под общ. ред. Б. М. Ярустовского.* М.: Музыка, 1965. С. 225–263.

Мазель 1966 — *Мазель Л. А.* Эстетика и анализ // *Советская музыка.* 1966. № 12. С. 20–30.

Мандельштам 1999 — *Мандельштам Н. Я.* Воспоминания. М.: Согласие, 1999.

Маркиш 1979 — *Маркиш С. П.* Русско-еврейская литература и Исаак Бабель // *Бабель И. Э.* Детство и другие рассказы. Тель-Авив: Библиотека-Алия, 1979. С. 319–346.

Марков 1990 — *Марков П. А.* Из «Книги воспоминаний» // *Эрдман 1990.* С. 310–312.

Мейерхольд 1968 — *Мейерхольд В. Э.* Мандат // *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы / Сост., ред. текстов и коммент. А. В. Февральского. Общ. ред. и вступ. ст. Б. И. Ростокского. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С. 95–97.

Набоков 1961 — *Nabokov V. Nikolai Gogol.* New York: New Directions, 1961.

Найт 1980 — *Knight S.* Form and Ideology in Crime Fiction. Bloomington: Indiana UP, 1980.

Народный театр 1991 — Народный театр: [Сборник] / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А. Ф. Некрыловой, Н. И. Савушкиной. М.: Советская Россия, 1991 (серия «Библиотека русского фольклора»).

Неклюдов 1979 — *Неклюдов С. Ю.* О кривом оборотне (к исследованию мифологической семантики фольклорного мотива) // *Проблемы славянской этнографии. К 100-летию со дня рождения чл.-корр. АН СССР Д. К. Зеленина.* Л.: Наука, 1979. С. 133–141.

Нижний 1958 — *Нижний В. Б.* На уроках режиссуры С. Эйзенштейна. М.: Искусство, 1958.

Образцов 1981 — *Образцов С. В.* Моя профессия. М.: Искусство, 1981.

Овидий 1887 — Публия Овидия Назона XV книг Превращений / В переводе и с объяснениями А. Фета. М.: Тип. А. И. Мамонтова и К°, 1887.

Окутюрье 1978 — *Aucouturier M.* The Metonymical Hero or the Beginnings of Pasternak the Novelist // *Pasternak: A Collection of*

Critical Essays / Ed. V. Erlich. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1978. P. 43–50.

Остин 1978 — *Austin N.* The Function of Digressions in the *Iliad* // *Essays on the Iliad: Selected Modern Criticism / Ed. J. Wright.* Bloomington: Indiana UP, 1978. P. 70–84.

Палиевский 1963 — *Палиевский П. В.* О структурализме в литературоведении // *Знамя.* 1963. № 12. С. 189–198.

Палиевский 1965 — *Палиевский П. В.* Художественное произведение // *Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении / [Ред. коллегия: Г. Л. Абрамович и др.]. [Кн. 3]: Стиль. произведение. Литературное развитие.* М.: Наука, 1965. С. 422–442.

Пастернак 1991 — *Пастернак Б. Л.* Шопен // *Пастернак Б. Л.* Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1989. С. 403–406.

Паустовский 1988 — *Паустовский К. Г.* Булгаков // *Воспоминания о Михаиле Булгакове / Сост. Е. С. Булгакова, С. А. Ляндрес.* М.: Советский писатель, 1988. С. 93–108.

Петровский 1990 — *Петровский М. С.* Дело о «Батуме» // *Театр.* 1990. № 2. С. 161–168.

Поздняя греческая проза 1960 — Поздняя греческая проза / Сост., вступ. ст. и прим. С. Поляковой; пер. под ред. М. Е. Грабарь-Пасек. М.: Художественная литература, 1960.

Поморска 1975 — *Pomorska K.* Themes and Variations in Pasternak's Poetics, Lisse: Peter de Ridder Press, 1975.

Поэты 1972 — Поэты 1820–1830-х годов / Биографич. справки, сост., подгот. текста и примеч. В. С. Киселева-Сергенина; общ. ред. Л. Я. Гинзбург. Т. 1–2. [Л.]: Сов. писатель, 1972.

Пропп 1928 — *Пропп В. Я.* Морфология сказки. Л.: Academia, 1928.

Пропп 1946 — *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л.: ЛГУ, 1946.

Пушкин 1937–1959 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений, 1837–1937: в 17 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959.

Ревзин 1962 — *Ревзин И. И.* Модели языка. М.: Изд-во АН СССР, 1962.

Ревзин 1965 — *Ревзин И. И.* О целях структурного изучения художественного творчества // *Вопросы литературы.* 1965. № 6. С. 73–87.

Реуван 1987 — *Reouven R. L'art de la logique* // Magazine littéraire. 1987. № 24. P. 28–30.

Ржевский 1970 — *Ржевский Л. Д.* Роман Б. Пастернака «Доктор Живаго»: стиль и замысел // Ржевский Л. Д. Прочтение творческого слова. New York: New York UP, 1970. С. 83–192.

Рудницкий 1969 — *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969.

Рудницкий 1981 — *Рудницкий К. Л.* Мейерхольд. М.: Искусство, 1981.

Салямон 1971 — *Салямон Л. С.* Элементы физиологии и художественное восприятие // Художественное восприятие. Т. 1 / Под ред. Б. С. Мейлаха. Л.: Наука, 1971. С. 98–112.

Сахарный 1976 — *Сахарный Н. Л.* Гомеровский эпос. М.: Художественная литература, 1976.

Свободин 1990 — *Свободин А. П.* О Николае Робертовиче Эрдмане // Эрдман 1990. С. 5–18.

Сепир 1944 — *Sapir E.* Grading: A Study in Semantics // Philosophy of Science. 1944. Vol. 11. № 2. P. 93–116.

Силбайорис 1965 — *Silbajoris R.* The Poetic Texture of Doctor Zhivago // Slavic and East European Journal. 1965. Vol. IX. № 1. P. 19–28.

Синявский 1989 а — *Синявский А. Д.* Некоторые аспекты поздней прозы Пастернака // Boris Pasternak and His Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak / Ed. by Lazar Fleishman. Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1989. P. 359–371.

Синявский 1989 б — *Sinyavsky A.* Would I Move Back? // Time. 1989. April, 10. P. 129–132.

Скафтымов 1972 — *Скафтымов А. П.* Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972. С. 23–87.

Смелянский 1988 — *Смелянский А. М.* Уход // Театр. 1988. № 12. С. 88–115.

Смехов 1990 — *Смехов В. Б.* Эрдман на Таганке // Эрдман 1990. С. 424–438.

Тименчик, Топоров, Цивьян 1978 — *Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Ахматова и Кузьмин // Russian Literature. 1978. Vol. VI. № 3. P. 213–305.

Топоров 1982 — *Топоров В. Н.* Пряжа // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М., 1982. С. 343–344.

Триллинг 1975 — *Trilling L.* Introduction // Babel I. The Collected Short Stories. New York: New American Library, 1975. P. 9–37.

Трифонов 1988 — *Трифонов Ю. В.* Отблеск костра. Исчезновение. М.: Советский писатель, 1988.

Труа, де 1970 — *Troyes Ch. de.* Le roman de Perceval / Publ. W. Roach. Paris: Minard, 1970.

Тураев 1935 — *Тураев Б. А.* История Древнего Востока. Т. 1. Л.: Соцэкгиз, 1935.

Тынянов 1977 — *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

Тяпкина 1990 — *Тяпкина Е. А.* Как я репетировала и играла в пьесах Н. Р. Эрдмана // Эрдман 1990. С. 322–329.

Фален 1974 — *Falen J.* Isaac Babel: Russian Master of the Short Story. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1974.

Фейнберг 1965 — *Фейнберг Е. Л.* Обыкновенное и необычное. (Заметки о развитии современной науки) // Новый мир. 1965. № 8. С. 207–229.

Фольклорный театр 1988 — Фольклорный театр: [Сборник] / Сост., вступ. ст., предисл. к текстам и коммент. А. Ф. Некрыловой, Н. И. Савушкиной. М.: Современник, 1988.

Фридман 1992 — *Freedman J.* Silence's Roar: The Life and Drama of Nicolai Erdman. Oakville, Canada: Mosaic Press, 1992.

Фридман 1995 а — *Freedman J.* Introduction // The Major Plays of Nicolai Erdman: *The Warrant* and *The Suicide* / Transl. and ed. J. Freedman. Australia: Harwood Academic Publishers. P. IX — XIX (Russian Theatre Archive. Vol. 1).

Фридман 1995 б — *Freedman J.* Introduction // A Meeting About Laughter. Sketches, Interludes and Theatrical Parodies by Nicolai Erdman, with Vladimir Mass and Others / Transl. and ed. J. Freedman. Luxembourg: Harwood Academic Publishers. P. XI–XXVI (Russian Theatre Archive. Vol. 2).

Хлебников 1968–1971 — *Хлебников В.* Собрание произведений: В 4 т. München: Wilhelm Fink Verlag, 1968–1972.

Хржановский 1990 — *Хржановский А. Ю.* Из заметок и воспоминаний о Н. Р. Эрдмане // Эрдман 1990. С. 369–391.

Хувер 1972 — *Hoover M. Nicolai Erdman: A Soviet Dramatist Rediscovered* // *Russian Literature Triquarterly*. 1972. № 2. P. 413–434.

Хэмпшир 1978 — *Hampshire S. As from a Lost Culture* // *Pasternak: A Collection of Critical Essays* / Ed. V. Erlich. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1978. P. 126–130.

Чехов 1974–1983 — *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1983.

Чидсон 1990 — *Чидсон Н. В.* Радость горьких лет // Эрмитаж 1990. С. 335–353.

Чудакова 1976 — *Чудакова М. О.* Архив М. А. Булгакова: Материалы для творческой биографии писателя // *Записки Отдела рукописей ГБЛ*. Вып. 37. М.: Книга, 1976. С. 25–151.

Чудакова 1988 — *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988.

Чуковский 1921 — *Чуковский К. И.* Ахматова и Маяковский // *Дом искусств*. 1921. № 1. С. 23–42.

Шкловский 1928 — *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет. Л.: Издво писателей в Ленинграде, 1928.

Шкловский 1929 — *Шкловский В. Б.* О теории прозы (Сборник статей). М.: Федерация, 1929.

Шкловский 1957 — *Шкловский В. Б.* Как летит красный шар? // *Искусство кино*. 1957. № 8. С. 116–117.

Щеглов 1967 — *Щеглов Ю. К.* К некоторым текстам Овидия // *Труды по знаковым системам*. Вып. III. Тарту: ТГУ, 1967. С. 172–179 (Ученые записки ТГУ. Вып. 198).

Щеглов 1973 — *Щеглов Ю. К.* К описанию структуры детективной новеллы // *Recherches sur les systèmes signifiants* / Ed. J. Rey-Debove. The Hague: Mouton, 1973. С. 343–372.

Щеглов 1975 а — *Shcheglov Yu.* Towards a Description of Detective Story Structure // *Russian Poetics in Translation*. Vol. 1. Colchester: University of Essex, 1975. P. 51–77.

Щеглов 1975 б — *Щеглов Ю. К.* Семиотический анализ одного типа юмора // *Семиотика и информатика*. Вып. 6. М.: ВИНТИ, 1975. С. 165–198.

Щеглов 1979 — *Shcheglov Yu.* The Poetics of Moliere's Comedies // *Russian Poetics in Translation*. Vol. 6. Colchester: University of Essex, 1979. P. 2–83.

Щеглов 1979–1980 — *Щеглов Ю. К.* Тема, текст, поэтический мир («Sur une barricade...» В. Гюро) // *Neue Russische Literatur. Almanach*. Bd. 2–3. Salzburg: Universität Salzburg, 1979–1980. S. 257–280.

Щеглов 1986 а — *Щеглов Ю. К.* Энциклопедия некультурности: Зошенко, рассказы 20-х годов и «Голубая книга» // *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Tenaflly, N.J.: Эрмитаж, 1986. С. 53–84.

Щеглов 1986 б — *Щеглов Ю. К.* О горячих точках литературного сюжета // *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Tenaflly, N.J.: Эрмитаж, 1986. С. 118–150.

Щеглов 1988 — *Щеглов Ю. К.* О художественном языке Чехова // *Новый журнал*. 1988. Кн. 172–173. С. 318–332.

Щеглов 1990–1991 — *Щеглов Ю. К.* Романы И. Ильфа и Е. Петрова. Спутник читателя. Т. 1–2. München, Otto Sanger Verlag, 1990–1991 (*Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 26 / 1 und 26 / 2*).

Щеглов 1992 — *Щеглов Ю. К.* К понятию «административного романа»: типологические заметки об «Иване Чонкине» В. Войновича // *Le mot, les mots, les bons mots. Hommage à Igor A. Mel'c'uk / Sous la direction d'André Clas*. Montréal: Les presses de l'Université de Montréal, 1992. P. 305–316.

Щеглов 1993 — *Щеглов Ю. К.* Заметки о прозе Леонида Добычина // *Литературное обозрение*. 1993. № 7–8. С. 25–36.

Щеглов 1994 — *Щеглов Ю. К.* Две вариации на тему смерти и возрождения: «Скрипка Ротшильда» и «Дама с собачкой» Чехова // *Russian Language Journal*. 1994. Vol. 48 (159–161). P. 79–102.

Щеглов 1995 — *Щеглов Ю. К.* О романах Ильфа и Петрова // *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев. М.: Панорама, 1995. С. 7–21.

Щеглов 1997 — *Щеглов Ю. К.* Сталин в галерее героев М. Булгакова (Еще раз о пьесе «Батум») // *In memoriam*. Сборник памяти Я. С. Лурье / Сост. Н. М. Ботвинник и Е. И. Ванеева. СПб.: Atheneum-Феникс, 1997. С. 406–426.

Щеглов 2002 — *Щеглов Ю. К.* Опыт о «Метаморфозах». СПб.: Гиперион, 2002.

Эйзенштейн 1955 — *Эйзенштейн С. М.* Примеры изучения монтажного письма // *Искусство кино*. 1955. № 4. С. 78–89.

Эйзенштейн 1956 — *Эйзенштейн С. М.* Избранные статьи. М.: Искусство, 1956.

Эйзенштейн 1964–1971 — *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964–1971.

Эйхенбаум 1974 — *Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой. Семидесятые годы. Л.: Художественная литература, 1974.

Элиаде 1975 — *Eliade M.* Rites and Symbols of Initiation. New York: Harper Torchbooks, 1975.

Энгельгардт 1924 — *Энгельгардт Б. М.* Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 2 / Под ред. А. С. Долинина. Л.; М.: Мысль, 1924. С. 71–108.

Эндрю 1974 — *Andrew J.* Structure and Style in the Short Story: Babel's «My First Goose» // Occasional Papers. Vol. 14 (Poetics). Colchester: University of Essex Language Centre, 1974. P. 1–26.

Эрдман 1976 — *Эрдман Н. Р.* Мандат. Пьеса в трех действиях / Ред. и вступ. ст. В. Казака. München: Otto Sagner Verlag, 1976.

Эрдман 1980 — *Эрдман Н. Р.* Самоубийца. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1980.

Эрдман 1990 — *Эрдман Н.* Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990.

Этуш 1990 — *Этуш В. А.* В духе Шекспира // Эрдман 1990. С. 391–397.

Эшенбах 1979 — *Eschenbach W. von.* Parzival / Übers. W. Mohr. Goppingen: Kümmerle, 1979.

Якобсон 1968 — *Jakobson R.* Poetry of Grammar and Grammar of Poetry // *Lingua*. 1968. Vol. 21. P. 597–609.

Якобсон 1973 — *Jakobson R.* Questions de poétique. Paris: Seuil, 1973.

Якобсон 1980 — *Jakobson R., Pomorska K.* Dialogues. Paris: Flammarion, 1980.

Якобсон 1987 — *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987

Якубович 1928 — *Якубович Д. П.* Реминисценции из Вальтер Скотта в «Повестях Белкина» // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Вып. 37. Л.: Изд-во АН СССР, 1928. С. 100–118.

Якубович 1939 — *Якубович Д. П.* «Капитанская дочка» и романы Вальтер Скотта // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. [Вып.] 4–5. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939. С. 165–197.

Ярон 1990 — *Ярон Г. М.* Мастер высокой комедии // Эрдман 1990. С. 329–330.

СПИСОК ОСНОВНЫХ НАУЧНЫХ ТРУДОВ

Ю. К. ЩЕГЛОВА

1962

1. Некоторые черты структуры «Метаморфоз» Овидия // Структурно-типологические исследования. Сборник статей / Отв. ред. Т. Н. Молошная. М.: АН СССР, 1962. С. 155—166.

[Итал. перев.: *Alcuni lineamenti di struttura nelle «Metamorfosi» di Ovidio* // *Lingua e Stile*. 1969. Vol. IV. P. 53—68; англ. перев.: *Some Features of the Structure of Ovid's «Metamorphoses»* // *Russian Poetics in Translation*. 1976. Vol. 2. P. 50—65.]

1964

2. Две группы слов русского языка // Машинный перевод и прикладная лингвистика. Вып. 8. М.: МГПИИЯ, 1964. С. 50—66.

[Англ. перев.: *Two Groups of Russian Words* // *Essays on Lexical Semantics* / Ed. V. Ju. Rozenčevjg. 1974. Vol. 1. P. 255—273.]

3. К понятиям логических субъекта и предиката // Машинный перевод и прикладная лингвистика. Вып. 8. М.: МГПИИЯ, 1964. С. 109—124.

[Англ. перев.: *On Logical Subjects and Predicates* // *Essays on Lexical Semantics* / Ed. V. Ju. Rozenčevjg. 1974. Vol. 1. P. 275—290.]

1965

4. Логические субъект и предикат и способы их выделения в языке хауса // Африканская филология. Сборник статей / Под ред. Н. В. Охотиной. М.: Изд-во МГУ, 1965. С. 103—116.

5. Из морфологии языка хауса (Образование множественного числа имен) // Народы Азии и Африки. 1965. № 1. С. 122—132.

1967

6. К некоторым текстам Овидия // Труды по знаковым системам. Вып. III. Тарту: ТГУ, 1967. С. 172—179 (Ученые записки ТГУ. Вып. 198).

7. Из предыстории советских работ по структурной поэтике // Там же. С. 367—377 (*Совм. с А. К. Жолковским*). [Польск. перев.: *Pamiętnik literacki*. 1969. № 1. S. 243—256.]

8. Структурная поэтика — порождающая поэтика // Вопросы литературы. 1967. № 1. С. 74—89 (*Совм. с А. К. Жолковским*).

[Польск. перев.: *Pamiętnik literacki*. 1969. № 1. S. 309—321;

нем. перев.: *Literaturwissenschaft und Linguistik*. 1972. Bd. 1. S. 245—270; англ. перев.: *Soviet Semiotics* / Ed. D. Lucid. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1977. P. 175—192.]

1970

9. **Очерк грамматики языка хауса. М.: Наука, 1970. 288 с.**

10. Матрона из Эфеса // *Sign, Language, Culture* / Eds. A. J. Greimas et al. The Hague: Mouton, 1970. P. 591—600.

1971

11. К описанию смысла связного текста. I // Предварительные публикации Проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике Института русского языка АН СССР (*далее сокр.* — ПП ПГЭПЛ ИРЯ АН СССР). Вып. 22. М.: ИРЯ АН СССР, 1971 (*Совм. с А. К. Жолковским*).

[Исп. перев.: *Prohemio*. *Revista de Lingüística y crítica literaria*. 1972. Vol. III. № 3. P. 409—452; англ. перев.: *Towards A «Theme — (Expression Devices) — Text» model of Literary Structure* // *Russian Poetics in Translation*. 1975. Vol. 1. P. 4—50.]

1972

12. Именные префиксы в чадских языках и происхождение хаусанского Даге «ночь» // Вестник Московского Университета. Серия: Востоковедение. 1972. № 1. С. 62—67.

13. К описанию смысла связного текста. II. Тема и приемы выразительности. Пример вывода художественного текста из темы // ПП ПГЭПЛ ИРЯ АН СССР. Вып. 33. М.: ИРЯ АН СССР, 1972 (*Совм. с А. К. Жолковским*).

1973

14. К описанию смысла связного текста. III. Приемы выразительности. Ч. 1 // ПП ПГЭПЛ ИРЯ АН СССР. Вып. 39. М.: ИРЯ АН СССР, 1973 (*Совм. с А. К. Жолковским*).

15. Литература на языке хауса // Современные литературы Африки. [Ч.] 1: Сев. и Зап. Африка / [Ред. коллегия: И. Д. Никифорова (пред.) и др.]. М.: Наука, 1973. С. 319—358.

16. Une description de la structure du roman policier // *Recherches sur les systèmes signifiants* / Ed. J. Rey-Debove. The Hague: Mouton, 1973. P. 343—372.

[Англ. перев.: *Towards a Description of Detective Story Structure* // *Russian Poetics in Translation*. 1975. Vol. 1. P. 51—77; на рус. яз.: К описанию структуры детективной новеллы // *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты — Тема — Приемы — Текст. Сборник статей. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 95—112.*

1974

17. К описанию смысла связного текста. IV. Приемы выразительности. Ч. 2 // ПП ПГЭПЛ ИРЯ АН СССР. Вып. 49. М.: ИРЯ АН СССР, 1974 (Совм. с А. К. Жолковским).

18. Обзор некоторых работ по языку хауса (1960—1964) // Вопросы африканской филологии. М.: Наука, 1974. С. 99—118.

1975

19. Семиотический анализ одного типа юмора // Семиотика и информатика. Вып. 6. М.: ВИНТИ, 1975. С. 165—198.

20. К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Труды по знаковым системам. Вып. VII. Тарту: ТГУ, 1975. С. 143—167 (Уч. записки ТГУ. Вып. 394) (Совм. с А. К. Жолковским).

[Итал. перев.: *La semiotica nei Paesi slavi (Programmi, problemi, analisi)* / A cura di Carlo Prevignano. Milano: G. Feltrinelli, 1979. P. 392—425].

21. Литература на языке суахили // Современные литературы Африки. [Кн.] 2: Вост. и Южн. Африка / [Ред. коллегия: И. Д. Никифорова (пред.) и др.]. М.: Наука, 1975. С. 6—39.

1976

22. Современная литература на языках Тропической Африки. М.: Наука, 1976. 247 с.

23. Математика и искусство. Поэтика выразительности. М.: Знание, 1976. 64 с. (Совм. с А. К. Жолковским).

24. Poetics as a Theory of Expressiveness // Poetics. 1976. Vol. 5. № 3. P. 207—246. (Совм. с А. К. Жолковским).

1977

25. Хаусанские источники // Источниковедение африканской истории / Ред. А. Б. Давидсон и др. М.: Наука, 1977. С. 120—157.

26. К описанию смысла связного текста. Часть I—II. Структурные инварианты комедий Мольера // ПП ПГЭПЛ ИРЯ АН СССР. Вып. 101—102. М.: ИРЯ АН СССР, 1977. 94 стр.

[Пересм. англ. вариант: *The Poetics of Moliere's Comedies // Russian Poetics in Translation*. 1979. Vol. 6. P. 1—83.]

27. К описанию приема выразительности ВАРЬИРОВАНИЕ // Семиотика и информатика. 1977. Вып. 9. С. 106—150 (Совм. с А. К. Жолковским).

28. Поэтика как теория выразительности (модель «Тема — ПВ — Текст») // Вопросы кибернетики. 1977. Вып. 17. С. 27—62 (Совм. с А. К. Жолковским).

1978

29. К описанию смысла связного текста. «Война и мир» для детского чтения. Ч. 1—3 // ПП ПГЭПЛ ИРЯ АН СССР. Вып. 104—106. М.: ИРЯ АН СССР, 1978 (Совм. с А. К. Жолковским).

30. Разбор одной авторской паремии (максима Ларошфуко) // Паремииологический сборник: Пословица. Загадка. Структура, смысл, текст / Под ред. Г. Л. Пермякова. М.: Наука, 1978. С. 163—210 (Совм. с А. К. Жолковским).

[Англ. перев.: *Poetics and Theory of Literature*. 1978. Vol. 3. P. 549—592].

31. Современная лингвистика и методология изучения литературного произведения // *Tekst. Język. Poetyka* / Red. M. R. Mayenowa. Wrocław, 1978. S. 211—240 (Совм. с А. К. Жолковским).

32. Поэтика русской эпитафии // *Neue Russische Literatur. Almanach*. Bd. 1. Salzburg: Universität Salzburg, 1978. S. 121—142.

33. Эпическая поэзия суахили // Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности / Под ред. Е. М. Мелетинского. М.: Наука, 1978. С. 230—271.

1979

34. Черты поэтического мира Ахматовой // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1979. Bd. 3. S. 27—56; а также: *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Работы по поэтике выразительности. Инварианты — Тема — Приемы — Текст. Сборник статей. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 261—289.

35. Тема, текст, поэтический мир («Sur une barricade...» В. Гюго) // *Neue Russische Literatur. Almanach*. Bd. 2—3. Salzburg: Universität Salzburg, 1979—1980. S. 257—280.

36. The «Eclipsing» Construction and its Place in the Structure of L. Tolstoy's Children's Stories // *Russian Literature*. 1979. Vol. 7. № 2. P. 121—159.

[На рус. яз.: Выразительная конструкция «Затемнение» и ее место в инвариантной структуре детских рассказов Л. Н. Толстого // *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Поэтика выразительности. Сборник статей. Wien: S. n., 1980. С. 115—144.]

37. Ex ungue leonem: the Thematic Invariants of Lev Tolstoy and the Structure of his Children's Stories // *Versus*. 1979. № 24. P. 3—36 (Совм. с А. К. Жолковским).

[На рус. яз.: Ex ungue leonem: Инварианты Толстого и структура его детских рассказов // *Russian Literature*. 1982. Vol. 11. № 1. P. 19—48.]

1980

38. Поэтика выразительности. Сборник статей // Wien: S. n., 1980. 256 с. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 2) (Совм. с А. К. Жолковским).

39. О приеме выразительности ПРЕДВЕСТИЕ // *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Поэтика выразительности. Сборник статей. Wien: S. n., 1980. С. 13—45 (*Совм. с А. К. Жолковским*).

40. «Исповедь» Архипоэта Кельнского: глубинная и поверхностная структуры на службе амбивалентной темы // Там же. С. 145—204 (*Совм. с А. К. Жолковским*).

[Англ. пер.: Working papers of Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Urbino, 1981, №№ 103—105, а также: Poetics of Expressiveness: A Theory and Applications. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1987. P. 255—325.]

1981

41. О приеме выразительности ОТКАЗ // *Slavica Hierosolymitana*. 1981. Vol. V—VI. P. 109—135 (*Совм. с А. К. Жолковским*).

42. Мир Михаила Зощенко // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1981. Bd. 7. S. 109—154.

43. Крылатая строфа Дениса Давыдова (опыт применения модели Тема — Приемы выразительности — Текст) // *Neue Russische Literatur. Almanach*. Bd. 4—5. Salzburg: Universität Salzburg, 1981—1982. S. 97—132.

1982

44. Из наблюдений над поэтическим миром Ахматовой («Сердце бьется ровно, мерно...») // *Russian Literature*. 1982. Vol. 11. № 1. P. 49—90.

1983

45. Из наблюдений над поэтическим миром Ахматовой: «Я с тобой не стану пить вино...» // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1983. Bd. 11. S. 325—340.

1984

46. Apport à la theorie du prologue dans la nouvelle // *Cahiers d'Etudes Anciennes et Modernes*, Université de Montréal. 1984. Vol. 1. P. 15—41.

[На рус. яз.: К типологии новеллистического дебюта // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1989. Bd. 23. S. 133—150.]

1985

47. О мифологизме романов Ильфа и Петрова // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1985. Bd. 15. S. 169—210.

48. La technique narrative dans «Le Negre de Pierre Le Grand» de Pouchkine // *Cahiers d'Etudes Anciennes et Modernes*, Université de Montréal. 1985. Vol. 2. P. 48—74.

1986

49. Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Tenaflly, NJ: Эрмитаж, 1986. 350 с. (*Совм. с А. К. Жолковским*).

50. Молодой человек в дряхлеющем мире // *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Tenaflly, N. J.: Hermitage, 1986. С. 21—52.

[Одновременно под назв.: Из поэтики Чехова: «Ионыч» // *Russian Literature*. 1986. Vol. XX. P. 179—238.]

51. Энциклопедия некультурности: Зощенко, рассказы 20-х годов и «Голубая книга» // *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Tenaflly, N. J.: Hermitage, 1986. С. 53—84;

[Англ. перев.: An Encyclopedia of Unculturedness (Zoshchenko: Stories of the 1920s and *The Sky-Blue Book*) // *Russian Studies in Literature*. 1997. Vol. 33. № 2 (Spring 1997). P. 4—25; перераб. вар.: Лицо и маска Михаила Зощенко / Ред. Ю. В. Томашевский. М.: Олимп-ППП, 1994. С. 218—237.]

52. 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. Tenaflly, N. J.: Hermitage, 1986. С. 85—117.

53. О горячих точках литературного сюжета (мотивы пожара и огня у М. Булгакова и др.) // *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Tenaflly, N. J.: Hermitage, 1986. С. 118—150.

54. Поэтика обезболивания (Ахматова) // *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Tenaflly, N. J.: Hermitage, 1986. С. 175—203.

1987

55. Poetics of Expressiveness: A Theory and Applications. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1987. 363 с. (*Совм. с А. К. Жолковским*).

56. Из этюдов об искусстве рассказывания: Чехов, «Анна на шее» // *Россия/Russia*. Vol. 5. Venezia, 1987. P. 101—138.

1988

57. О художественном языке Чехова // *Новый журнал*. 1988. Кн. 172—173. С. 318—332.

58. Сюжетное искусство Пушкина в прозе // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1988. Vol. XXXVII. P. 115—152.

[Сокр. вар. (без раздела III): *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Работы по поэтике выразительности. Инварианты — Тема — Приемы — Текст. Сборник статей. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 137—156.]

59. Mikhail Zochtchenko // Histoire de la literature russe/ Eds. Efim Etkind et al. Paris: Fayard, 1988. P. 415—430.

1991

60. Романы И. Ильфа и Е. Петрова. Спутник читателя. Т. 1—2. München, Otto Sanger Verlag, 1990—1991, 712 с. (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 26/1 und 26/2).

61. О некоторых спорных чертах поэтики позднего Пастернака: авантюрно-мелодраматическая техника в «Докторе Живаго» // Борис Пастернак 1890—1990 / Ред. Л. Лосев. Нортфилд, Вермонт: Русская школа при Норвичском университете, 1991. С. 190—216.

62. О романах Ильфа и Петрова // Даугава. 1991. № 7—8. С. 142—177.

1992

63. К понятию «административного романа»: типологические заметки об «Иване Чонкине» В. Войновича // Le mot, les mots, les bons mots. Hommage à Igor A. Mel'cuk / Sous la direction d'André Clas. Montréal: Les presses de l'Université de Montreal, 1992. P. 305—316;

[Републ.: Новое литературное обозрение. 2009. № 99. С. 143—155.]

1993

64. Заметки о прозе Леонида Добычина // Литературное обозрение. 1993. № 7—8. С. 25—36.

65. A Generative Approach to Thematics: Poetics of Expressiveness and Modern Criticism // The Return of Thematic Criticism / Ed. W. Sollors. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard UP; 1993. P. 60—79.

1994

66. Две вариации на тему смерти и возрождения: «Скрипка Ротшильда» и «Дама с собачкой» Чехова // Russian Language Journal. 1994. Vol. 48 (159—161). P. 79—102.

67. Some Themes and Archetypes in Babel's *Red Cavalry* // Slavic Review. 1994. Vol. 53. № 3. P. 653—670.

[На рус. яз.: Мотивы инициации и потустороннего мира в «Конармии» Бабеля // Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева / Сост. и ред. М. Б. Мейлах и Д. В. Сарабьянов. М.: Школа «Языки русской культуры», 2000. С. 769—789.]

1995

68. Из иллюстрации поэтической изобретательности Державина («Ласточка») // Гаврила Державин, 1743—1816 / Под ред. Е.

Эткинда, С. Ельницкой. Нортфилд, Вермонт, 1995. С. 283—292 (Норвичский симпозиум по русской литературе и культуре; Т. 4).

69. О романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» // Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев: Роман. М.: Панорама, 1995. С. 7—104.

70. Комментарии к роману «Двенадцать стульев» // Там же. С. 429—653.

71. Комментарии к роману «Золотой теленок» // Ильф И., Петров Е. Золотой теленок: Роман. М.: Панорама, 1995. С. 329—621.

72. The Bear in Three Dimensions. Chekhov's One-Act «Jest» — Comic or Serious? // Elementa. 1995. Vol. 2. P. 147—169.

[На рус. яз.: «Медведь» в трех измерениях. Смешное и серьезное в одноактной «шутке» Чехова // Звезда. 2009. № 8. С. 128—144.]

1996

73. Работы по поэтике выразительности. Инварианты — Тема — Приемы — Текст. Сборник статей. М.: Прогресс-Универс, 1996. 343 с. (Совм. с А. К. Жолковским).

74. О порождающем подходе к тематике: поэтика выразительности и современная критическая теория // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты — Тема — Приемы — Текст. Сборник статей. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 20—34.

75. Из поэтики Чехова («Анна на шее») // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты — Тема — Приемы — Текст. Сборник статей. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 157—188.

1997

76. Сталин в галерее героев М. Булгакова (Еще раз о пьесе «Батум») // In memoriam. Сборник памяти Я. С. Лурье / Сост. Н. М. Ботвинник и Е. И. Ванеева. СПб.: Atheneum-Феникс, 1997. С. 406—426.

1998

77. Конструктивистский балаган Н. Эрдмана // Новое литературное обозрение. 1998. № 33. С. 118—160.

1999

78. Антиробинзоада Зошенко. Человек и вещь у М. Зошенко и его современников // Die Welt der Slaven. 1999. Bd. XLIV. S. 225—254.

79. Aspects du Mythe soviétique dans les romans de Veniamin Kaverin (et principalement dans *les Deux Capitaines*) // Revue des Etudes Slaves. 1999. Vol. LXXI. № 3. P. 649—671.

2002

80. Опыт о «Метаморфозах». СПб.: Гиперион, 2002. 278 с.

2003

81. Из иллюстрации поэтической изобретательности Державина. П. «Осень во время осады Очакова» // Эткиндовские чтения I: Сборник статей по материалам Чтений памяти Е. Г. Эткинда (27—29 июня 2000). СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2003. С. 153—172.

2004

82. Антиох Кантемир и стихотворная сатира. СПб.: Гиперион, 2004. 718 с.

2005

83. Из иллюстрации поэтической изобретательности Державина. 3. Игровая риторика «Фелицы» // Шиповник: историко-филологический сборник: к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. Москва: Водолей Publishers, 2005. С. 525—544.

2006

84. Три лекции о Чехове // Тыняновский сборник. Вып. 12: X—XI—XII. Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. М.: Водолей Publishers, 2006. С. 214—274.

85. Еще раз о метрических отступлениях в «Silentium!» Тютчева // Стих, язык, поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М.: РГГУ, 2006. С. 674—687.

2008

86. «Гармоническая точность» и «поэзия грамматики» в стихотворении Пушкина «К***» («Я помню чудное мгновенье») // Russian Literature and the West. A Tribute for David M. Bethea / Eds. A. Dolinin, L. Fleishman, L. Livak. Part I. Stanford, 2008. P. 177—210 (= Stanford Slavic Studies. Vol. 35).

2009

87. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. 3-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. 652 с.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие (А. К. Жолковский) 5

I

1. Структурная поэтика — порождающая поэтика
(совместно с А. К. Жолковским) 15
2. О приеме выразительности ВАРЬИРОВАНИЕ
(совместно с А. К. Жолковским) 33
3. Некоторые черты структуры «Метаморфоз» Овидия 70
4. К описанию структуры детективной новеллы 86
5. Семиотический анализ одного типа юмора:
остроумие Остапа Бендера и его создателей 108

II

6. «Гармоническая точность» и «поэзия грамматики»
в стихотворении Пушкина
«Я помню чудное мгновенье...» 139
7. Сюжетное искусство Пушкина в прозе 170
8. Молодой человек в дряхлеющем мире:
Чехов, «Ионыч». 207
9. Черты поэтического мира Ахматовой 241

III

10. Мотивы инициации и потустороннего мира
в «Конармии» Бабеля 275
11. Люди и вещи: антиробинзоида Михаила Зощенко 297
12. Заметки о прозе Леонида Добычина: «Город Эн» 333
13. Конструктивистский балаган Эрдмана 358

IV

14. Сталин в галерее героев Булгакова:
еще раз о пьесе «Батум» 415
15. Структура советского мифа в романах Каверина:
о «Двух капитанах» и «Открытой книге» 438

16. О некоторых спорных чертах поэтики позднего Пастернака: авантюрно-мелодраматическая техника в «Докторе Живаго»	471
17. К понятию «административного романа»: типологические заметки об «Иване Чонкине» Войновича	498
Литература	513
Список основных научных трудов Ю. К. Щеглова (В. А. Щеглова)	528
Указатель имен и произведений (А. С. Бодрова)	