

# ПОЭТИКА

*Александр Жолковский*

## «Текст в тексте»: авторы и читатели среди персонажей

*Ключевые слова:* персонажи-литераторы, трикстеры, театр в театре, чтение писем, детективы, Шекспир, Мольер, Бирс, Карамзин, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Л. Толстой, Лесков, Бунин, Бабель, В. Катаев, М. Булгаков, Зощенко, Шварц, Искандер.

Вдобавок к содержательным категориям персонажей (положительный/отрицательный, комический/трагический...; маленький/лишний человек...; купец, босяк...) предлагается рассматривать персонажей с собственно литературными ролями (писатель, читатель, критик, актер, режиссер, следователь...). Их релевантность связана с авто-мета-дискурсивными интересами литературы: дублируя внутри текста формат творческой коммуникации, они помогают авторам в их авторстве, читателям — в рецепции произведения, переносят акцент с «жизни» на «образ мира, в слове явленный».

1. Формула «текст в тексте» вызывает в памяти хрестоматийные, наглядные, а потому относительно простые случаи. Таковы — вставные новеллы, рассказываемые персонажами, начиная с Шехерезады и кончая героем «Аристократки»:

*Григорий Иванович* шумно вздохнул, вытер подбородок рукавом и начал рассказывать<sup>1</sup>:

— Я, братцы мои, не люблю баб, которые в шляпках... (Зощенко 2003, 28);

— любые вставные документы, вроде писем Татьяны и Онегина, цитат из других литературных произведений и т. п.;

— персонажи-литераторы, например, поэты вроде Ленского или Трике, выступающие со своими литературными номерами;

— «театр в театре», вроде гамлетовской «Мышеловки»;

---

<sup>1</sup> Этого вступительного предложения от 3-го лица не было в первой и большинстве последующих прижизненных публикаций рассказа и, соответственно, нет в изданиях, подготовленных И. Н. Сухих (например: Зощенко 2018, 309), но оно было в прижизненном издании (Зощенко 1946, 19) — подписанном к печати 25 марта 1946 г. (и успевшем выйти до рокового Постановления оргбюро ЦК ВКП(б) «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» от 14 августа 1946 г.), по которому автор этих строк начал, в десятилетнем возрасте, знакомиться с творчеством Зощенко.

— иронические диалоги автора-прозаика с «проницательным читателем», как в «Что делать?», и их прототипы — поэтические, вроде пушкинского: «Читатель ждет уж рифмы розы; На, вот возьми ее скорей», и драматические, вроде гоголевской «Развязки „Ревизора“».



Иллюстрация к пьесе У. Шекспира «Гамлет» (заставка к III акту).  
Кенни Медоуз, 1840

В таких случаях вставной текст четко отделяется от авторского повествования и на персонажа (или цитируемого автора) возлагается полная ответственность за его «вторичное авторство». А если первичный автор-рассказчик или другие персонажи перебивают его, задают вопросы и держат ответные речи, то в тексте появляются и «вторичные читатели» (в той или иной мере представляющие реальных). Ср. в «После бала»:

- Вот *вы говорите*, что человек не может сам по себе понять, что хорошо, что дурно <...> А я думаю, что все дело в случае <...>  
*Так заговорил всеми уважаемый Иван Васильевич <...>*
- Да, — *сказал он*. — Вся жизнь переменялась от одной ночи <...>
- Да что же было? <...>
- [Я] вальсировал <...> и не чувствовал своего тела.
- Ну, как же не чувствовали, *я думаю*, очень чувствовали, когда обнимали ее за талию, не только свое, но и ее тело, — *сказал один из гостей*.
- Иван Васильевич <...> сердито закричал почти:*

— Да, вот это вы, нынешняя молодежь. Вы, кроме тела, ничего не видите <...> Ну, да *вы не поймете...*

— *Не слушайте его. Дальше что?* — сказал один из нас... (Толстой 1978–1985, т. 14, 7–10).

Или вспомним читательские реакции Онегина и Татьяны на письма друг друга. Кстати, они оба очень начитанные персонажи, а Татьяна занимается еще и «метачитательством»: пытается прочесть Онегина, изучая книги в его кабинете с его читательскими пометками на полях.

Но литература изобилует и менее явными, искусно замотивированными «авторскими/читательскими номерами» персонажей. Это придает огромному количеству текстов черты того многоголосья, которое Бахтин считал чуть ли не монополией Достоевского.

Обратимся к примерам и начнем с привычной русской классики.

2. В «Бедной Лизе» есть известный металитературный пассаж — о том, как Эраст влюбляется в Лизу:

*Он читывал романы, идиллии <...> и часто переселялся мысленно в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам <...> целовались, как горлицы <...> Ему казалось, что он нашел в Лизе то, чего сердце его давно искало... (Карамзин 1964, 610–611).*

Здесь Эраст выступает читателем литературных текстов и далее актером, воплощающим прочитанное в жизнь. Продолжая эту металитературную линию, он потом разлюбляет потерявшую невинность Лизу как переставшую соответствовать книжному идеалу.

А в другом эпизоде Эраст предстает образцовым слушателем/читателем сентиментальных речей Лизиной матери, которая таким образом берет на себя роль вторичного автора, пусть очень второстепенного:

*Она любила говорить с ним о покойном муже <...> и в какой любви <...> [он] жил с нею. «Ах! Мы никогда не могли друг на друга наглядеться — до самого того часа, как лютая смерть подкосила ноги его. Он умер на руках моих!» — Эраст слушал ее с непритворным удовольствием (там же, 614).*

При этом Карамзин строит свою повесть с молчаливой опорой на европейских сентименталистов, но такой интертексту-

альный слой мы будем оставлять в стороне, сосредоточиваясь на писательско-читательских ролях не автора, а персонажей.

3. Так, в «Станционном смотрителе» трое главных героев — это вывороченные наизнанку протагонисты «Бедной Лизы», а реальный автор скрывается за трехслойной маской (А. П., издателя повести, записанной И. П. Белкиным со слов титулярного советника А. Г. Н., перволичного рассказчика) и изощренно обыгрывает картинку на стене станции (контрапунктные к сюжету повести). Но нас будет интересовать «авторское» (= не нейтрально-информативное) поведение рассказчика, который:

- начинает со стилизованной, то есть сказовой, актерской, тирады о станционных смотрителях;
- по-интервьюерски подкупает заглавного героя стаканом пунша, чтобы извлечь из него очередную порцию сюжета;
- расспрашивает жену местного пивовара и ее сынишку о приезде дочери на могилу смотрителя;
- и не жалеет о пяточке, данном мальчику, и семи рублях, истраченных на поездку, поскольку теперь его бюджет рассказчика сходится без убытка.

Смотритель, со своей стороны, становится еще одним, уже третичным, соавтором повести, рассказывающим вторичному (А. Г. Н.):

- о собственных поступках, в которых читательски руководствуется евангельской притчей о заблудшей овечке;
- и об узнанном от двух других протагонистов и от совсем второстепенных рассказчиков — ямщика и лекаря;
- причем последний оказывается еще и трикстером-соисполнителем пьески о мнимом больном, задуманной, поставленной и разыгранной Минским, чтобы задержаться около Дуни.

4. «Выстрел» примечателен не столько авторскими дискурсами троих рассказчиков (подполковника И. Л. П. и интервьюируемых им Сильвио и графа Б\*\*\*), сколько режиссерским и актерским — по сути, жизнетворческим *avant la lettre*, — проектом Сильвио, который:

- правильно прочитав (в подтексте — подобно Гамлету, не убившему молящегося Клавдия) актерски эффектную бесшабашность графа в ходе первой дуэли, откладывает свой выстрел;

— тренируется в стрельбе, отказывается, с частичной потерей репутации, от другого поединка, готовясь к продолжению дуэли по выношенному им сценарию:

— выждав шесть лет (до женитьбы графа), блестяще разыгрывает этот сценарий:

— объявляет, что прочитал в реакциях графа его смятение и, значит, успешно наказал его;

— и завершает дуэль демонстрацией точности своей стрельбы;

— а граф в дальнейшем признает, что прочитал эту сцену именно так, как планировалось Сильвио.

5. В «Капитанской дочке» интересующих нас эффектов очень много. Таковы:

— попытка Петруши обмануть немца-генерала насчет смысла выражения «держат в ежовых рукавицах», быстро разоблачаемая «зрителем»;

— двуличное поведение Швабрина;

— актерство Пугачева, играющего роль покойного императора;

— актерство Екатерины, играющей роль более простой дамы;

— его прочтение Марьей Ивановной;

— и ее скромная, но успешная ответная игра.

Оригинальную вариацию на эти темы являет сцена предьявления Савельичем Пугачеву «реестр[а] барскому добру, раскраденному злодеями» (Пушкин 1978, 318):

— Савельич выступает автором вызывающего иска;

— Пугачев притворяется его грамотным читателем, якобы неспособным разобрать невнятный текст, и поручает чтение обер-секретарю, а сам переходит на роль слушателя;

— Гринев со зрительским любопытством следит за развертыванием сцены;

— и по ее окончании прочитывает наконец игру Савельича, который ранее, в сцене казни, зрительски правильно опознал в Пугачеве давнего знакомого:

«А узнал ли ты, сударь, атамана?»

— Нет <...>

— Как, батюшка? Ты и позабыл того пьяницу, который выманил у тебя тулуп <...>

Я изумился. В самом деле сходство Пугачева с моим вожатым было разительно. Я *удостоверился, что Пугачев и он были*

*одно и то же лицо, и понял тогда причину пощады, мне оказанной* (там же, 312);

— а теперь несколько переоценил царскую» игру Пугачева и его симпатию к Гриневу:

Пугачев был видно в *припадке великодушия*. Он отворотился и отъехал <...> Дядька мой держал в руках свой реестр и рассматривал его с видом глубокого сожаления. *Видя мое доброе согласие с Пугачевым, он думал употребить оное в пользу; но мудрое намерение ему не удалось* (там же, 319).

Остается, однако, вопрос: играл ли при этом Савельич свою роль верного барского слуги по-актерски или просто вел себя естественно, поскольку на самом деле таким слугой и являлся; вернемся к нему ниже (см. п. 27).

6. Сюжет «Тамани» во многом строится на том, что протагонисты живут в разных скриптах:

— Печорин ухаживает за ундиной в духе байронического/колониального сценария о соблазнении провинциальной/экзотической героини путешествующим столичным денди;

— а ундина-контрабандистка видит в нем представителя власти, занятого раскрытием преступлений ее шайки;

— и оба взаимно подыгрывают этим ошибочным прочтениям:

«А если б я, например, вздумал *донести коменданту?*» <...> Последние слова мои были вовсе не у места, я <...> впоследствии имел случай в них раскаяться <...> [В]друг она <...> обвила руками мою шею, и влажный, огненный *поцелуй* прозвучал на губах моих <...> [Я] сжал ее в моих объятиях <...> она <...> шепну[ла] мне на ухо: *«нынче ночью <...> выходи на берег»* (Лермонтов 1962, 48–49).

7. «Княжна Мери» целиком построена на актерстве, режиссуре и подслушиваниях (= тайных прочтениях).

— Грушницкий пошло играет роль романтического героя, разжалованного за дуэль;

— Печорин очаровывает Мери своим вызывающим равнодушием к ней, но одновременно как бы ухаживает за княжной (чтобы, по просьбе Веры, скрыть их связь, — согласно почтенному «театральному» принципу *donna schermo*, «дамы-ширмы», известному из «Новой жизни» Данте);

— Грушницкий и его друзья строят коварный план жестокой, но чисто театральной дуэли (с незаряженным пистолетом Печорина) на шести шагах, чтобы опозорить его, если он откажется;

— Печорин случайно подслушивает заговорщиков, меняет условия дуэли на реально жестокие, добивается, чтобы его пистолет зарядили, и убивает Грушницкого.

Эффектный спектакль, за которым к тому же просматривается финал «Гамлета», переписанный главным героем под себя: Гамлет–Печорин узнает о заговоре Лаэрта–Грушницкого заранее и тот гибнет, а он остается жив, чтобы мыслить и страдать далее.

8. Поскольку речь зашла о «Гамлете», то есть театре в буквальном смысле слова, обратимся к русскому театру. «Ревизор» весь пронизан авторством и актерством. Он

— начинается с зачитываемого городничим документа — письма о том, что «к нам едет ревизор»;

— а кончается издевательским письмом Хлестакова о том, как он выступил в роли ревизора;

— и материализацией ревизора взаправдашнего.

Но самое здесь для нас интересное — это как происходит превращение нищего ничтожества (правда, с литературными претензиями) в значительное лицо. Говоря коротко, — по принципу «короля играет свита», но осуществленному очень оригинально.

Обычно, когда имеет место чье-то актерство, весь фокус состоит в том, насколько быстро и адекватно зрители прочтут этот театральный текст. Но с Хлестаковым все наоборот:

— исходно он несколько не пытается играть какую-либо роль;

— зато настроенные письмом о приезде ревизора Бобчинский и Добчинский, а потом городничий и остальные чиновники настойчиво пытаются прочесть его как ревизора;

— в конце концов они вчитывают в него эту роль и предоставляют ему для нее все сценические возможности;

— а он самозабвенно, со щедрыми импровизациями, предается ее исполнению.

9. «Кроткая» — проза, но до краев полная театральности. В сущности, весь сюжет за автора сочиняет герой, организующий свою семейную жизнь как задуманный им спектакль, призванный заставить единственную зрительницу (= партнершу по пьесе)

проникнуться к нему уважением и любовью. Особенно интересна одна сцена, не целиком придуманная героем, но путем закулисных выспрашиваний (= тайных прочтений) вычисленная и в результате импровизационно, но успешно разыгранная с его заранее не предусмотренным участием. Этот пример тем показательнее, что сцена позаимствована из типового театрального репертуара и искусно адаптирована Достоевским к ситуации его повести.

Герой *узнает* о тайных встречах жены с его бывшим однополчанином, пытающимся соблазнить ее *рассказами* о его недостойном прошлом. Подкупив кого надо, герой *наблюдает* за свиданием из соседней комнаты, в решающий момент вмешивается и уводит жену, *убедившись* в ее половой, но не моральной (= *слушательской*) верности.

Начитанный герой четко осознает театральность эпизода:

*Остроумнейший автор великосветской комедии* не мог бы *создать* этой *сцены* насмешек, наивнейшего хохота и святого презрения добродетели к пороку (Достоевский 1972–1990, т. 24, 19).

Ср. водевильную сцену из «Тартюфа»:

Эльмира, в качестве режиссера и звезды задуманного ею спектакля, своего рода «Мышеловки», заставляет своего мужа Оргона спрятаться под столом, притворно принимает около этого стола ухаживания Тартюфа, каковые разоблачают его наконец в глазах Оргона.

Возвращаясь к «Кроткой», даже после смерти жены коммуникативный — авторско-режиссерско-читательский — интерес героя к ней не пропадает, и он решает продолжать расспрашивать их служанку о реакциях покойной «читательницы»:

[О], я теперь Лукерью ни за что не отпущу, она всё *знает* <...> она мне всё *рассказывать* *будет* <...> (Достоевский 1972–1990, т. 24, 32.)

Совсем *не понимаю*, как она бросилась из окошка! И как бы мог я *предположить* даже за пять минут? <...> Я теперь Лукерью ни за что не отпущу, ни за что! (Там же, 34.)

10. В связи с Мольером естественно вспомнить «Мещанина во дворянстве».

В соответствии с названием комедии, мещанин Журден с самого начала проявляет настойчивое, по сути актерское желание преобразиться в дворянина. И вскоре все окружающие его, во главе

с Ковьелем, предприимчивым слугой жениха, любимого дочерью Журдена, но отвергаемого ее отцом ради возможного более знатного претендента, разыгрывают для Журдена фантастический спектакль с приездом сына турецкого султана, якобы ищущего руки дочери Журдена (а на самом деле все того же скромного жениха). По ходу этой пьесы в пьесе Журдена торжественно и очень театрально, в частности с ритуальными побоями, посвящают в придуманный для него сан «мамамуши», и он охотно играет отведенную ему роль, так что в какой-то момент Ковьель — и стоящий за ним Мольер — обнажают прием:

Ковьель (*один*). Этакий дурачина! *Выучи он свою роль заранее, все равно лучше бы не сыграл.* Ха-ха-ха! (Мольер 1936–1939, 782.)



Кадр из фильма «В джазе только девушки» (“Some Like It Hot”). 1959

11. Драма, комедия, будь то Шекспир, Мольер или современное кино, — среда, естественно порождающая «театр в театре». В фильме Билли Уайлдера «В джазе только девушки»:

Двое бедных, преследуемых мафией джазовых музыкантов (то есть артистов, хотя и не актеров) вынуждены наняться в женский оркестр и притворяться женщинами. Один из них, саксофонист (Тони Кёртис), начинает изображать мужчину-миллионера, чтобы соблазнить коллегу по оркестру (Мэрилин Монро), которая, со своей стороны, притворяется дамой света. Играя миллионера, саксофонист делает очередной актерский виток: изображает не вирильного сердцееда, каким мы его знаем по ранним эпизодам фильма, а очкарика-импотента, безнадежно равнодушного к женским чарам, чем побуждает и без того желанную партнершу старательно разыграть роль сексуальной обольстительницы-целительницы.

Эти трансвеститии закономерно венчают всю предельно театральную атмосферу фильма:

Бутлегерский притон скрывается под вывеской похоронного бюро, съезд мафиози проходит под флагом Общества друзей итальянской оперы, вождь мафии произносит издевательские похвалы/оскорбления по адресу своего соперника-подчиненного, грубо пародируя речь Марка Антония из «Юлия Цезаря», и инсценирует преподнесение ему гигантского торта (= троянского коня), из которого выскакивает убийца с автоматом.

Roles, roles, roles...

12. Но назад, к презренной прозе. В рассказе Лескова «Человек на часах»:

Офицеры караульной службы и другие чиновники заняты «творческой» деятельностью по сокрытию нарушения дисциплины рядовым Постниковым, покинувшем свой пост, чтобы спасти утопающего. Вершиной этих попыток перекрашивания действительности становится решение обер-полицмейстера Кокошкина принять всерьез утверждение инвалидного офицера, будто это он спас человека, хотя он «был совсем сух, чего никак не могло быть, если он спасал утопленника с опасностью для собственной жизни». Но Кокошкин лишь иронически припечатывает: «Они на том стоят, чтобы сухими выскакать», — и организует награждение обманщика императором.

В терминах уже привлеченных нами категорий действия Кокошкина, одного из лесковских трикстеров, адекватно не описываются. Это, строго говоря:

- не авторство: автором версии является сам инвалидный офицер;
- не актерство: Кокошкин не играет на публику (актерствует опять-таки тот же офицер);

— и не (ошибочное) зрительское/критическое прочтение: Кокошкин нисколько не введен лжеспасителем в заблуждение.

В то же время элементы всех этих трех ролей в его решении имеют место. Какую же «литературную» роль отводит ему Лесков?

Вдумаемся в действия Кокошкина. Он выбирает и утверждает — скрепляет своей подписью на докладе государю — ту версию событий, которой предстоит стать официальной. То есть выступает в роли то ли издателя правительственного журнала, то ли цензора, то ли государственного историка — в общем, инстанции, ведающей институтом словесности.

В связи с цензором как фигурой того же ряда, что и деятели искусства, вспоминается дерзкая хохма Валентина Катаева:

В середине тридцатых существовало <...> объединение <...> «Жургаз» <...> Там устраивались званые вечера, куда приглашались знаменитости. И вот <...> ведущий объявляет:

— Дорогие друзья! Среди нас присутствует замечательный пианист Эмиль Гилельс. Попросим его сыграть! <...>

Гилельс <...> поднимается на эстраду и садится за рояль.

Затем ведущий говорит:

— Среди нас присутствует Иван Семенович Козловский. Попросим его спеть!

И так далее... Но вот <...> с места вскочил пьяный Катаев <...>:

— Дорогие друзья! Среди нас присутствует начальник Главреперткома товарищ Волин. Попросим его что-нибудь запретить!

Реплика вызвала <...> аплодисменты, обидчивый цензор демонстративно покинул зал (Ардов 2000).

13. Интересно, что персонаж цензорского типа оказывается в центре сюжета еще одного рассказа Лескова — «Дух госпожи Жанлис».

Княгиня, поклонница мадам де Жанлис, советуется с автором-сказчиком о круге чтения для своей несовершеннолетней дочери, требуя исключить как нецеломудренную чуть ли не всю русскую литературу. На призывы умерить цензорский пыл она отвечает обращениями к оракулу — выбираемым наугад абзацам из Жанлис, обычно подтверждающим ее правоту. Но однажды это приводит к обратному результату. Зачитываемым дочерью по поручению княгини случайным фрагментом оказывается воспоминание о том, как к ослепшей маркизе ду

Деффан приводят историка Гиббона, и та по своему обыкновению начинает ощупывать лицо нового знакомого. Однако оно заплыло жиром и, намекает Жанлис, может быть принято за задницу. Маркиза восклицает: «Какая гадкая шутка!» Княжна сначала не понимает этих слов, но, взглянув в полные ужаса глаза матери, с криком убегает. Вечер испорчен, а вскоре княгиня, предав огню книги Жанлис, со всем семейством уезжает за границу.

Здесь речь напрямую идет о литературе и желании властной фигуры ее не только оценивать, критиковать, но и — в доступных пределах — цензурировать. Однако на этот раз операция проваливается. Роль трикстера, устраивающего провал, невольно берет на себя покойная писательница.

Помимо совмещения в персонаже ролей критика и цензора, этот рассказ примечателен тем, сколь радикально — почти физически — в него вторгается цитируемый текст. Дочка княгини на глазах у всех теряет свою читательскую невинность. И такое решительное вторжение подтекста в основной текст — отнюдь не редкость, а, напротив, естественное развитие интертекстуальных установок литературы (вспомним эти аспекты «Бедной Лизы» и «Станционного смотрителя»). Отличие — в резком повышении градуса взаимодействия между двумя текстами: основным и вставным.

14. Virtuозным интертекстуалистом был Бабель. В рассказе «Гюи де Мопассан»:

Герой-рассказчик, нанятый богатой патронессой редактировать ее переводы Мопассана, поражает ее своим мастерством и в ходе совместной работы над «Признанием» овладевает ею, как бы перенося в их отношения сначала реплики, а там и события из переводимого рассказа.

Вторжение интертекста в текст тут, пожалуй, потелеснее, чем у Лескова.

Классическим прототипом таких треугольных литературно-любовных желаний (в смысле Рене Жирара) является, конечно, Песнь V дантовского «Ада», где

Паоло и Франческа предаются любви по образцу Ланцелота и Джиневры, книгу о которых в тот день уж больше не читают.

Оригинальный вклад Бабеля в этот топос состоит в том, что к списку литературных ролей, отводимых персонажам, добавляются профессии редактора и переводчика.

15. Вариацией на ту же излюбленную Бабелем тему — «искусства слова, приносящего герою жизненный, часто сексуальный, успех», — является «Справка».

Юный герой-рассказчик, робеющий перед опытной проституткой, завоевывает ее симпатию и страстную любовь, рассказав ей, что является «мальчиком», живущим за деньги с богатыми стариками, то есть ее жалким собратом — вернее, «сестричкой» — по профессии.

Настоящая роль, которую берет на себя герой, это, конечно, не низкая житейская профессия — проститутки, а честолюбивая литературная — автора/актера, способного выдать себя за профессионала даже настоящей профессионалке. В рассказе эти роли интересно разделены/совмещены. Проститутка по-читательски/зрительски верит его «признаниям», то есть перед ней он актерски успешно играет роль мальчика-проститутки. Но она не догадывается, а он знает и наслаждается знанием, что на самом деле он — автор/исполнитель симпровизированного спектакля. Она отдается ему бесплатно и возвращает его клиентские деньги не как актеру-автору, а сугубо по-человечески, как сестричке-проститутке; он же мысленно приходует возвращенные деньги как первый авторский гонорар.

Дополнительная тонкость состоит в том, что и авторскую роль герой тоже играет, ибо писательствует он как бы не всерьез (не так, как занимается редактированием перевода герой «Гюи де Мопассана»): он охотно признается себе и читателям, что сочиняет наскоро, халтурно, заимствуя по ходу дела откуда попало («Церковный староста... Это было украдено у какого-то писателя, выдумка ленивого сердца»), — и гордится, что фокус сходит ему с рук.

Но и небрежность эта тоже напускная, игровая. Герой, а из-за его спины Бабель, совершает издевательски пародийный рейд по традиционному в русской литературе искупительному топосу проституции (Гоголь, Некрасов, Достоевский, Толстой...), а заодно по горьковской трактовке тяжелого детства на дне и в людях... «Хватит плакать над униженными и оскорбленными, — как бы провозглашает Бабель. — Прославим художника-нищешанца! Публика — дура, да здравствует автор!»

16. Цинично-самоутверждающий взгляд на идеального читателя как на женщину, подлежащую беззастенчивому литературному околпачиванию, высказывался Бабелем и впрямую:

[X]орошо рассказ *читать* <...> умной женщине <...> Причем, если я *выбрал себе читателя*, то тут я думаю о том, как мне *обмануть, оглушить этого умного читателя* <...> *оглушить до бесчувствия* (Бабель 2006, 402–403).

Интересным образом Бабель тут (и в «Справке») по-своему развивает «книжные», авторские установки подпольного человека Достоевского (= карикатуры на «новых людей» Чернышевского, манипулирующих людьми — разумеется, ради их же блага):

— Что-то вы... *точно как по книге* <...>

Больно ущипнуло меня это замечанье <...> и злое чувство обхватило меня.

«Постой же», — подумал я.

— Э, полно, Лиза, какая уж тут *книга* <...>

*Я вошел в пафос* <...>

Давно уже предчувствовал я, что *перевернул всю ее душу* <...> и, чем больше я удостоверился в том, тем больше *желал поскорее и как можно сильнее достигнуть цели. Игра, игра* увлекла меня <...>

Я знал, что говорю туго, выделанно, даже *книжно* <...> я иначе и не умел, как *«точно по книжке»*. Но <...> я ведь знал <...> что меня *поймут* и что *самая эта книжность может еще больше подспорить делу* <...> Ей *разрывало грудь* <...> Я было начал что-то говорить ей, просить ее успокоиться, но почувствовал, что не смею, и вдруг сам <...> почти в ужасе, бросился <...> наскоро собираться в дорогу (Достоевский 1972–1990, т. 5, 159–161).

Уже здесь ясно прописано самолюбивое авторство героя и беззащитное читательство героини, только герой Достоевского периодически стесняется своего авторского успеха, бабелевский же своим неприкрыто гордится.

## 17. В рассказе Бунина «Визитные карточки»:

Герой, знаменитый писатель, встречает на пароходе провинциальную замужнюю женщину, читательницу, и у них возникает мимолетный роман. На другой день она сходит с парохода, запомнившись ему навсегда:

Он поцеловал ее холодную ручку с той любовью, что остается где-то в сердце на всю жизнь, и она, не оглядываясь, побежала вниз по сходням в грубую толпу на пристани (Бунин 2018, 628).

Это внешний сюжет, уже достаточно бунинский. А внутренний состоит в том, что

Героиня, женщина «боваристского» типа, охотно идет навстречу герою, задумывающему и инсценирующему типовой, но со смелыми вариациями, любовный сюжет, и делает это не просто как неопытная любовница, а как актриса, с энтузиазмом следующая указаниям режиссера. Жизнетворческое па-де-де партнеров, соревнующихся, каждый согласно своему скрипту, в любовной дерзости, увенчивается полупрозрачно прописанной «нестандартной» эротической позицией.

18. Тема «литературности» персонажей явно занимала Бунина. Как выясняется в конце «Легкого дыхания», разгадка всей жизни героини (и заглавия рассказа) состоит в ее «книжной запрограммированности»:

Я в одной папиной *книге*, — у него много *старинных, смешных книг*, — прочла, какая красота *должна быть* у женщины... <...> [Н]у, конечно, черные, кипящие смолой глаза <...> *длиннее обыкновенного* руки <...> я многое почти *наизусть выучила* <...> но главное <...> Легкое дыхание! А ведь оно у меня есть, — ты *слушай*, как я *вздыхаю* <...> (там же, 158).

«Книжной», но и вызывающе живой Олей Мещерской Бунин скорее восхищается, хотя она не только гибнет сама, но и провоцирует/ губит другого человека, своего убийцу. Зато героиня «Дела корнета Елагина», откровенно нацеленная на роковое жизнетворчество (она хладнокровно придумывает и режиссирует двойное самоубийство), дается в негативном свете. Где-то между ними располагается, наверное, героиня «Чистого понедельника», настойчиво театрализирующая свою жизнь и любовь в лоне и духе нелюбимой Буниным культуры Серебряного века.

19. Авторство персонажей может принимать и не столь высокие формы. В рассказе Горького «Двадцать шесть и одна», казалось бы жестко реалистичном:

26 угнетенных работяг-пекарей поклоняются юной Тане, не смея претендовать на ее любовь. В их компании появляется самоуверенный красавец-солдат, и они идут с ним на пари, утверждая, что Таню ему не покорить. Однако это ему удастся, и униженные пекари, злобно обступив Таню, оскорбляют ее. Она презрительно называет их «несчастливыми арестантами» и гордо уходит из их жизни навсегда.

Можно сказать, что пекари вместе с солдатом сочиняют и ставят пьесу с Таней в невольной роли скаковой лошади, на кото-

рую игроки делают ставки, о чем она с возмущением узнает задним числом.

20. До предела насыщена театральностью проза Фазиля Искандера. Его персонажи все время разыгрывают друг перед другом сценические этюды. Часто — молча, принимая красноречивые позы и строя мины. А когда говорят, то говорят не столько то, что думают, сколько то, что заставило бы собеседников прийти к желанному для говорящего выводу. И собеседники напряженно вчитываются в эти пантомимы и монологи. Текст насыщается лексикой актерства («желая показать», «делая вид», «как бы») и зрительских интерпретаций («следил», «замечал», «догадка», «понял»). Искандер погружает нас в мир интенсивного семиотического взаимодействия.

В этом отношении он является продолжателем Толстого, ср.:

Князь Андрей наклонил голову *в знак того, что понял* с первых слов *не только то, что было сказано, но и то, что желал бы сказать* ему Кутузов (Толстой 1978–1985, т. 4, 157).

[К]амердинер, придерживая пальцем склянку, брызгал одеколоном на выхоленное тело императора [Наполеона] *с таким выражением, которое говорило, что он один мог знать*, сколько и куда надо брызнуть одеколону (там же, т. 6, 221).

У Искандера этот театр притворств и дешифровок занимает центральное место. О нем я писал много, здесь ограничусь одним красноречивым примером из «Пиров Валтасара».

По прибытии в правительственный санаторий, где дяде Сандро предстоит танцевать перед Сталиным, он проходит суровый паспортный контроль. Сцена выдержана в тонах комической пантомимы: ни в чем не повинный Сандро старательно изображает собственную невинность.

Женщина посмотрела в паспорт, сверила его с каким-то спиком, потом несколько раз *придирчиво взглянула* на дядю Сандро, *стараясь выявить* в его облике чуждые черты.

Каждый раз <...> дядя Сандро замирал, не давая чуждым чертам проявиться и стараясь *сохранить на лице выражение непринужденного сходства с собой* (Искандер 2003, 327).

Здесь парадоксально обнажена (персонаж играет самого себя) характерная для широкого круга искандеровских сюжетов коллизия: попытки героев прочесть скрытые черты (желания, мысли) своих

партнеров и ответные попытки партнеров остаться непроницаемыми. Это помогает выявить еще один, до сих пор оставшийся нами без внимания параметр «авторского» поведения персонажей: не просто читательско-зрительский, а, так сказать, следовательно-прокурорский. В приведенной сценке (и вокруг нее) следовательскую роль играют профессиональные работники соответствующих органов.

21. За персонажами-следователями естественно обратиться к детективному жанру. Известно сравнение литературоведа, разбирающего текст, с Шерлоком Холмсом. Но это только надводная часть айсберга. Вся структура детектива последовательно «литературна» в занимающем нас смысле, поскольку

— преступник не просто совершает убийство, но и старательно маскирует его, придавая ему «приемлемый» вид (естественной смерти, несчастного случая, самоубийства, убийства кем-то другим...), то есть действует как автор / режиссер / художник сцены / актер;

— помощники/партнеры/соперники Холмса пытаются прочесть сыгранный преступником спектакль, но их догадки оказываются неправильными;

— ложные версии контрастно оттеняют правильную, предлагаемую великим сыщиком (= читателем/критиком/литературоведом).

Характерное обнажение приема — типовой ритуальный финал детективов Агаты Кристи: великий Эркюль Пуаро собирает в одном месте всех подозреваемых персонажей и, по очереди допрашивая и экспериментально обвиняя каждого, разворачивает перед ними (и читателем) свою реконструкцию преступления и называет преступника, то есть демонстративно выступает в роли сценариста, режиссера и ведущего этой кульминационной сцены.

22. В американском детективном сериале «Коломбо»:

Творческие амбиции преступника доведены до максимума: он претендует на *perfect crime* — создание криминального шедевра, совершенного, нераспознаваемого преступления. Следователь, лейтенант Коломбо (Питер Фальк), сталкивается с уверенным в себе преступником при первом же выезде на место преступления. Он ведет расследование в постоянном контакте/противостоянии с ним, как бы совместно опробуя возможные толкования спорных деталей дела (= анализируемого текста). Преступник-перфекционист охотно предлагает все новые и новые изобретательные

трактовки. Бывает, что следователь и сам пускается в авторство/режиссуру — выстраивает ловушку для преступника, в которую тот попадает.

Иногда Коломбо прямо формулирует инвариантную тему сериала:

- A perfect crime? There is no such thing.  
(— Идеальное преступление? Такого не бывает.)

Сериал во многом вдохновлялся литературным поединком между следователем и убийцей в «Преступлении и наказании»: Порфирий Петрович прочитывает — в буквальном смысле слова — и подключает к своему расследованию статью, написанную Раскольниковым. И это не внешнее совпадение, а еще одно свидетельство авторской природы данного преступления и читательской/критической — следствия.

23. Особый тип читательского поведения персонажей являет распространенный топос «чудесного понимания невысказанных мыслей» партнера.

[П]рокуратор поглядел на арестованного <...> и вдруг <...> подумал о том, что проще всего было бы <...> произнес[ти] только два слова: «Повесь его» <...> [В]елеть затемнить комнату <...> позвать собаку Банга, пожаловаться ей на гемикранию. И мысль об яде вдруг соблазнительно мелькнула в большой голове прокуратора. <...>

— Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти <...> [Т]ебе трудно даже глядеть на меня. И <...> я невольно являюсь твоим палачом <...> Ты <...> мечтаешь только о том, чтобы пришла твоя собака, единственное, по-видимому, существо, к которому ты привязан («Мастер и Маргарита»; Булгаков 1990, 25–26).

Тема чудесного прочтения мыслей органично сплетена здесь с темой власти, особо острой в 1930-е годы. И излюбленный ход Булгакова состоит в отдаче победы оппоненту режима.

24. Но обычно верх брали представители властей предержащих. Вспоминается сцена из шварцевского «Дракона»:

Г е н р и х. [Дракон] велел передать, чтобы ты убила Ланцелота <...> Ножом. Вот он, этот ножик. Он отравленный...  
Э л ь з а. Я не хочу!

Г е н р и х. А господин дракон *на это велел сказать*, что иначе он перебьет всех твоих подруг.

Э л ь з а. Хорошо. *Скажи*, что я постараюсь.

Г е н р и х. А господин дракон *на это велел сказать*: всякое колебание будет наказано как ослушание.

Э л ь з а. Я ненавижу тебя!

Г е н р и х. А господин дракон *на это велел сказать*, что умеет награждать верных слуг.

Э л ь з а. Ланцелот убьет твоего дракона!

Г е н р и х. А *на это господин дракон велел сказать*: посмотрим!  
(Шварц 2010, 107.)

Унизительность этого диалога для Эльзы состоит в том, что все ее относительно смелые реплики оказываются — с трагикомической серийностью — угаданными заранее. Эффект усилен тем, что разговаривать ей приходится не с самим драконом, а с его посыльным.

25. Классический прототип «чудесных прочтений» в сочетании с властными играми обнаруживается в «Бесах».

[Ставрогин] *угадал*, что Липутин зовет его теперь вследствие вчерашнего скандала в клубе и <...> как местный либерал <...> *искренно думает*, что <...> это очень хорошо <...>

Николай Всеволодович поднял мадам Липутину <...> сделал с нею два тура <...> вдруг, при всех гостях, обхватил ее за талию и поцеловал в губы <...> [Он] подошел к <...> супругу <...> и пробормотав <...> «не сердитесь», вышел. Но завтра же <...> подоспело <...> прибавление к этой <...> истории <...>

[В] доме госпожи Ставриной явилась работница Липутина <...> с поручением к Николаю Всеволодовичу <...>

— Сергей Васильич <...> приказали вам очень кланяться <...>

— Кланяйся и благодари, да *скажи* ты своему барину, от меня <...> что он самый умный человек во всем городе.

— А они *против этого приказали вам отвечать-с* <...> что они без вас про то *знают* <...>

— Вот! *да как мог он узнать про то, что я тебе скажу?*

— Уж не *знаю* <...> «Ты, говорят <...> если <...> *прикажут* тебе: «*Скажи*, дескать, своему барину, что он умней во всем городе», так ты им *тотчас на то не забудь*: «Сами очинно хорошо про то *знаем-с*» <...> (Достоевский 1972–1990, т. 10, 41–42).

\* \* \*

В этих заметках я не пытался исчерпать все разнообразные подтипы «художественного» поведения персонажей; моей целью

было хотя бы начать разговор о них. Остановлюсь на двух спорных казусах.

26. В рассказе Амброза Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей»:

Северяне готовятся повесить протагониста-южанина; тот все еще надеется спастись.

«Высвободить бы только руки, — подумал он, — я сбросил бы петлю и прыгнул в воду. Если глубоко нырнуть, пули меня не достанут, я бы доплыл до берега, скрылся в лесу и пробрался домой <...>».

Когда эти мысли <...> молнией сверкнули в его мозгу, капитан сделал знак сержанту (Бирс 1966, 21–22).

Подпорка выбивается из-под ног южанина, но он продолжает воображать осуществление своего отчаянного плана, однако смерть прерывает его мечты:

[Он] был мертв; тело его, с переломанной шеей, мерно покачивалось под стропилами моста через Совиный ручей (там же, 28).

Такова вкратце фабула рассказа. Если бы повествование просто следовало ей, воображаемый побег мог бы быть подан во вставном режиме:

— в уже намеченном перволичном: «Высвободить бы только руки, — подумал он...»;

— или в третьеличном, типа: «Он ясно представил себе, что он ныряет... Ему казалось, что он выбирается на берег...».

Но в рассказе Бирса сюжет радикально преобразует фабулу. Повествование начинается в «объективном», строго фактографическом третьеличном ключе:

На железнодорожном мосту, в северной части Алабамы, стоял человек и смотрел вниз, на быстрые воды в *двадцати футах* под ним. Руки у него *были связаны* за спиной. Шею *стягивала* веревка <...> Несколько досок <...> *служили помостом* для него и для его палачей — двух солдат федеральной армии под началом сержанта <...> Несколько поодаль <...> *стоял* офицер в полной капитанской форме, при оружии. На обоих концах моста *стояло* по часовому с ружьем «на караул» <...> (там же, 19).

И якобы в том же ключе, — а на самом деле в модусе несобственно-прямой речи, — повествование переходит к изложению мыслей героя, выдавая воображаемое за происходящее.

Падая в пролет моста, [он] *потерял сознание* <...> *Очнулся он* <...> от острой боли в сдавленном горле, за которой *последовало ощущение* удушья <...>

Он *всплыл* на поверхность <...> *увидел* мост <...> капитана, сержанта, обоих солдат — своих палачей <...> Они *кричали и размахивали* руками, указывая на него; капитан *выхватил* пистолет, но *не стрелял*; у остальных не было в руках оружия (там же, 23–25).

Читатель тем безоговорочнее принимает точку зрения персонажа, что воображаемый эпизод целиком занимает последнюю главу, гораздо более длинную, чем две предыдущие («объективные»), вместе взятые. Лишь лаконичная развязка («Он был мертв...») возвращает повествование к реальности.

Что здесь интересно для нас? Если бы мысли персонажа были четко отделены от объективного повествования, мы имели бы обычный случай «вторичного авторства», — с тем отличием, что вставной эпизод образовали бы не воспоминания, а мечты героя. Их «авторский, творческий» характер даже подкреплялся бы их упрямым — автотерапевтическим — несоответствием фактам. Но поскольку разделение на первичного и вторичного авторов в рассказе умело снято, смазывается и авторская роль персонажа. Напротив, вся дерзость новаторского повествовательного приема относится на счет первичного рассказчика, говоря попросту — самого Бирса.

27. В заключение вернемся, как собирались, к «Капитанской дочке». Мы зашли в тупик со сценой, устроенной Савельичем, в которой он, однако, не притворяется, а держится своих принципов. Тем не менее многое говорит в пользу его авторства/актерства:

- он сочиняет и предъявляет некий вставной документ — «реестр»;
- он действует публично — как бы на сцене;
- он по-режиссерски вовлекает в свой спектакль других действующих лиц и зрителей: Пугачева, «обер-секретаря», Гринева;
- его акция ответственна, даже рискованна — доведена до уровня перформанса, то есть, в сущности, игры.

Все это не отменяет подлинности его мотивов, но позволяет разглядеть нечто, о чем речь у нас уже заходила: отстаивая перед

властной фигурой свою личность и достоинство, он вынужден играть самого себя!

В еще большей степени это относится к Гриневу, комическим двойником которого служит Савельич.

С одной стороны, Петруша и немного актерствует — вспомним «ежовые рукавицы», и помаленьку авторствует — сочиняет стихи (и ищет их одобрения читателем/критиком Швабриным), и даже выступает с военными идеями. Наконец, это он является автором — первичным и перволичным — читаемого нами романа.

С другой стороны, он, в согласии с эпитафией, старательно бережет свою честь — остается верен себе, своим близким и своим ценностям, держится достойно в любых обстоятельствах. И делает это не путем трикстерского разыгрывания удобных ролей (как поступают герои плутовских романов), а путем постепенно приобретаемого умения («Капитанская дочка» — не только исторический роман, но и роман воспитания) вызывать уважение к себе такому, каков ты есть.

Тем самым перед повествованием ставится противоречивая задача. Но решается она не между первичным и вторичным авторством, а — в основном — внутри первичного: Гринева рассказывает нам о том, как он, не изменяя себе, овладел репертуаром социальных ролей, необходимых для выживания/счастья.

\* \* \*

Мы привыкли оперировать содержательными категориями персонажей: положительный/отрицательный, комический/трагический, высокого/низкого плана, романтический герой, маленький человек, лишний человек, человек из подполья, сильная русская женщина, униженные и оскорбленные, новые люди, купец, босяк, революционер, настоящий человек, дореволюционный интеллигент и т. д.

Рассмотренные примеры позволяют пополнить этот список собственно литературными ролями: сочинитель, читатель, критик, актер, режиссер, зритель, цензор, следователь... Их релевантность связана с авто-мета-дискурсивными интересами литературы: дублируя внутри текста формат творческой коммуникации, они как бы помогают авторам в их авторстве, читателям — в рецепции произведения, а главное, переносят акцент с «жизни» на «образ мира, в слове явленный».

## Литература

- Ардов 2000 — *Ардов М.* Вокруг Ордынки. М.: ИНАПРЕСС, 2000; см.: <https://readli.net/chitat-online/?b=74683&pg=6> (дата обращения: 26.05.2022).
- Бабель 2006 — *Бабель И.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: Время, 2006. Т. 3.
- Бирс 1966 — *Бирс А.* Словарь сатаны и рассказы. М.: Худож. литература, 1966.
- Булгаков 1990 — *Булгаков М.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. М.: Худож. литература, 1990.
- Бунин 2018 — *Бунин И.А.* Малое собрание сочинений / Сост., вступит. статья И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2018.
- Достоевский 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
- Зоценко 1946 — *Зоценко М.* Избранные произведения. 1923–1945. Л.: ОГИЗ, 1946.
- Зоценко 2018 — *Зоценко М.* Малое собрание сочинений / Сост., вступит. статья, коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2018.
- Искандер 2003 — *Искандер Ф.* Собрание: [В 10 т. Т. 4]. Сандро из Чегема. М.: Время, 2003.
- Карамзин 1964 — *Карамзин Н.М.* Избранные сочинения: В 2 т. М.; Л.: Худож. литература, 1964. Т. 1.
- Лермонтов 1962 — *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени. М.: Изд-во АН СССР, 1962. (Литературные памятники).
- Мольер 1936–1939 — *Мольер.* Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л.: Academia, Гослитиздат, 1936–1939. Т. 3.
- Пушкин 1978 — *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. Л.: Наука, 1978.
- Толстой 1978–1985 — *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 22 т. Т. 14. М.: Худож. литература, 1983.
- Шварц 2010 — *Шварц Е.* Собрание сочинений: В 5 т. М.: Книжный клуб Книголек, 2010. Т. 2: Пьесы.

*A. Zholkovsky*

### **“A Text within a Text”: Authors and Readers among the Characters**

*Keywords:* text-processing characters, tricksters, a play within a play, reading letters, crime fiction, Shakespeare, Moliere, Ambrose Bierce, Karamzin, Pushkin, Lermontov, Gogol, Dostoevsky, Leo Tolstoy, Leskov, Bunin, Babel, Valentin Kataev, Mikhail Bulgakov, Zoshchenko, Shvartz, Iskander.

In addition to the usual “thematic” types of characters (positive/ negative, comic/ tragic, protagonist/ antagonist, leading man, Little Man, Superfluous

Man...), the article proposes to consider characters focused on text-processing (writer, reader, critic, actor, detective...). Their relevance stems from literature's obsession with auto-meta-discursiveness: as they duplicate, inside the text, the format of creative communication, such characters can be said to assist the actual writers in their authorship and the readers, in their reception of the work, — in the spirit of “all the world's a stage.”