

# УРОКИ ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

---

---

*АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ*

## ВОСЕМЬ МИНИ-РАЗБОРОВ

*Заметки об иконике и сходных эффектах*

Анализ маленького шедевра — соблазн для филолога, мечтающего сказать о тексте «всё» или хотя бы все самое существенное. Ведь шедевры, как большие, так и маленькие, строятся по единым законам, которые на материале простейших форм искусства проступают с особой наглядностью.

**«— ТЫ, ВАСИЛИЙ ИВАНЫЧ, ВСЕ ОБЕШШАИШЬ,  
ОБЕШШАИШЬ...»**

Это ответ Анки на угрозу Чапаева вы..ать ее перед строем, если она не будет исправно чистить пулемет.

Тут все более или менее прозрачно. Угроза изнасилования переосмыляется как очередное — заманчивое, но не сдерживаемое — обещание. И на службу этому центральному ходу, «мастер-тропу», ставится целая батарея формальных средств.

Ну, прежде всего — лукавая игра с архетипическим «Обещать жениться — не значит жениться»: Чапаев парадоксальным образом выступает в ролях одновременно жестокого соблазнителя и жалкого импотента.

И конечно — повтор ключевого глагола, наглядно иллюстрирующий неоднократность обещаний, и многоточие, оставляющее хрупкую надежду на их осуществимость.

Далее — бросающаяся в глаза нестандартная (диалектная?) форма глагола, которая прямо остраниет ситуацию, окутывая речь Анки фольклорной аурой деревенских посиделок и заигрываний.

Венчает конструкцию минимальное, но тем более яркое фонетическое отличие нестандартной глагольной формы от стандартной.

С точки зрения одной из литературных норм, «петербургской», вместо *Щ* [шч], то есть сочетания фрикативный + плюс взрывной, здесь звучит удвоенное фрикативное [шш]. В результате обещание предстает — даже на фонетическом уровне! — не точечным, одноразовым (ибо прекращающимся на «взрыве»), а неопределенно длящимся: *Все обещаишь, обещаишь!..* Дление еще больше растягивается, поскольку новообретенное корневое «шш» образует повтор с «ш» суффиксальным — окончанием 2-го л. ед. ч. А тем самым это «шш-ш» и вся серия «обещаний» недвусмысленно вешаются на адресата реплики — вероломного искусителя.

С точки же зрения «московской» нормы, ныне общепринятой, Анка всего лишь заменяет двойное мягкое фрикативное [шьшь] тоже двойным и тоже фрикативным, но твердым [шш]. Красноречивого противопоставления точечности («взрыва») и длительности, увы, не возникает, но некое продление все-таки ощущается — благодаря вызывающей нестандартности двойного твердого «шш», причем не только в произношении, но и на письме.<sup>1</sup> А заодно добавляется еще один эффект: двойное твердое «шш» создает впечатление более определенного, четкого, твердого (и ничем не смягченного) обещания, нарушать которое тем постыднее.

Любопытно, что по ходу анализа этой жемчужины советского фольклора и обсуждения его с коллегами, выяснилось, что сам я, родившийся и проживший первую половину жизни в Москве, почему-то произношу *Щ* на «петербургский» манер — как [шч]). Не потому ли, что, печатаясь в «Звезде», стал петербургским автором? А произноси я *Щ* как [шьшь], я бы, может, и не заметил — не выдумал? — этого эффекта...

В этой связи вспоминается расхождение между «петербуржцем» Пушкиным и «москвичом» Жуковским, который ради точности рифмовки исправил (в посмертной публикации) пушкинское *Я понять тебя хочу, Смысла я в тебе ищю* на *Я понять тебя хочу, Темный твой язык учу*. (Анка тем более не поняла бы Пушкина: не рифмовать же *хочу* с *ищю*!) Но последующая традиция вернулась к пушкинскому оригиналу. Так что я тут не в самой плохой компании.

### «— ЗНАЕШЬ ЧТО? ПОМЕРЕЩИЛСЯ — И ХВАТИТ!..»

Это из моего любимого «Айболита-66».<sup>2</sup> Из того эпизода, где между доктором (Олег Ефремов) и Бармалеем (Ролан Быков) идет мысленная, заочная, но сведенная в единый видео- и аудиоряд полемика, и Бармалей, исчерпав аргументы, решает просто-напросто отмахнуться от оппонента. Происходит обнажение приема: киномонтаж, мотивированный игрой воображения антигероя, отменяется им как всего лишь досадное видение.

Тем самым Бармалей предстает контролирующим действие иррациональных факторов, в пределе — нечистой силы. Ведь от обыкновенного человека не зависит, что и когда ему привидится и сколь долго будет длиться этот морок.

Как же устроено наделение Бармалея сверхъестественными способностями? Да как обычно в подобных случаях — с помощью соответствующей литературной техники.

Реплика Бармалея — грамматический парадокс. В своем прямом значении глагол совершенного вида *померещился*, с характерной приставкой *по-*,

описывает непродолжительное однократное действие или состояние, часто связанное с восприятием, например, *показалось, появилось, потеплело, почувствовал, понюхал...*

Но в сочетании с идиоматичной повелительной формулой *и хватит* на это накладывается еще одно типовое значение глаголов с той же приставкой: значение повторного или продолжительного действия, подразумевающего конечный и, как правило, очень ограниченный отрезок времени, в течение которого оно будет продолжаться, например, *покачало* (в отличие от *покачнуло(сь)*), *попрыгал, поиграл, послушал, поэкспериментировал...*

Сочетание звучит до какой-то степени органично потому, что, вообще говоря, есть глаголы с *по-*, способные выступать в обоих значениях, например, *подумал, поглядел, посмеялся*; ср.: *Он подумал, что она права* и *Ты подумай об этом на досуге*. Но *померещиться*, конечно, не относится к числу таких глаголов, и совмещение Бармалеем двух разнородных значений звучит как словесный трюк, игра слов, каламбур — типичная словесная магия.

#### «— ДОБРО ПОБЕЖДАЕТ? ЧТО ЖЕ ОНО ВСЕ ПОБЕЖДАЕТ, ПОБЕЖДАЕТ, НИКАК НЕ ПОБЕДИТ?!»

Реплика — из того же «Айболита-66» и даже из того же диалога. И подает ее Бармалей — в ответ на общеизвестную максиму: *Добро всегда побеждает зло*. Он заключает: *Значит, зло-то непобедимо?*

Это опять игра слов, вернее, грамматических категорий. В максиме настоящее время глагола (*побеждает*) употреблено в значении универсального закона, действующего *всегда*, хотя и не обязательно в каждом случае сразу. Бармалей же переосмысляет это настоящее как продолженное, развертывающееся на наших глазах и, значит, еще не достигшее результата. Чтобы усилить эффект продолженности, он повторяет и разнообразит глагольные формы (*побеждает, побеждает, победит*) и снабжает их категорическими характеристиками — кванторами всеобщности (*все, никак*) и отрицанием (*не*).

В каком-то смысле прием здесь тот же, что в предыдущем примере: сказуемое выступает одновременно в двух разных видовременных значениях. Аналогичный грамматический трюк был выявлен Жераром Женеттом в знаменитом романе Пруста, посвященном как раз поискам утраченного времени. Там достаточно уникальные события детства героя излагаются в *Imparfait* — несовершенном прошедшем, призванном описывать события типовые, повторяющиеся.

Бармалей оказывается утонченным грамматистом, подлинным мастером слова. (Недаром это «авторский» персонаж, роль которого исполняет режиссер, он же один из сценаристов фильма!)

#### 4. «— А НЕ ЗАМАХНУТЬСЯ ЛИ НАМ НА ВИЛЬЯМА НАШЕГО ШЕКСПИРА?»

Это мем из еще одного славного фильма того же года — «Берегись автомобиля!».<sup>3</sup> Так там высказывается режиссер (его играет Евгений Евстигнев), ратующий за вытеснение профессиональных театров народными. Этой

общей программе соответствует выдвигаемая им конкретная задача — освоение абсолютной вершины театрального искусства, постановки «Гамлета», каковая и происходит по сюжету фильма.

В пределах интересующей нас фразы такое «освоение великого» выражено глаголом *замахнуться* (в окружении сдерживающих замах частиц *не* и *ли*) и местоимением *нашего* (ср. ленинское: «Владивосток далеко, но город-то нашенький!»). Причем дерзкое намерение покуситься на желанный, но недоступный объект, открывающее фразу (*не захмахнуться ли*), к ее концу оборачивается констатацией уже якобы наступившего обладания (по принципу «Было ваше, стало наше»). Контрапункт подчеркнут переключкой двух форм одного и того же местоимения (*нам* — *нашего*). Но этим дело не ограничивается. «Обнашествование» Шекспира (уже имеющее характерный грамматический привкус) сопровождается еще одним языковым трюком.

Порядок слов *Вильяма нашего Шекспира* звучит очень по-простецки, по-свойски, по-нашенски, воплощая установку на «освоение», но является при этом нестандартным, грамматически неправильным — правильнее была бы последовательность *нашего Вильяма Шекспира*. Такая инверсия, состоящая в том, что тесная связь между двумя словами (здесь практически неразрывная — между именем и фамилией) разбивается вставлением между ними «более постороннего» слова (здесь *нашего*),<sup>4</sup> часто применяется в русской поэзии, позаимствовавшей этот прием из латинской и греческой; ср. *Дева печально сидит, праздный держа черепок* (вместо *держа праздный черепок*). Употребление столь поэтической, возвышенной, до известной степени иностранной и даже античной фигуры (известной специалистам под умопомрачительным терминологическим названием «гипербатон», с ударением на *e*) в современной прозаической речи вторит — на формальном уровне — основной теме эпизода: «освоению далекого». Как же это удается?

Прежде всего — благодаря выбору довольно скромного варианта конструкции: между тесно связанными словами здесь вставлено всего лишь адъективное местоимение (*нашего*), а не предикат или субъект (как в более напряженных конструкциях, начиная с таких, как *праздный держа черепок* или *Трясься Пахомыч на запятках*, и кончая совсем уж вычурными, вроде *И Ленский пешкою ладью Берет в рассеяньи свою*). Главное же — благодаря опоре на готовые — и очень «свойские», семейные — языковые формулы, делающие инверсию естественной, приемлемой, чуть ли не напрашивающейся. Это такие обороты, как *Отец ты наш родной, мать наша сыра-земля* и подобные.

В результате и Шекспир и гипербатон успешно апроприируются, осваиваются, предстают совершенно «нашенскими».

И последнее. Ради простоты аргументации я опустил небольшой фрагмент евстигнеевского мема — как это нередко делается при его цитировании. Полностью он звучит так: *А не захмахнуться ли нам на Вильяма, понимаете ли, нашего Шекспира?* То есть между *Вильямом* и *Шекспиром* вставлены еще два слова, собственно, целое вводное предложение, но опять-таки несложное, панибратски свойское, и усложняющее гипербатон, и помогающее понять его, принять и освоить.

## 5. «ОНА (МОЛЧА МОТАЕТ ГОЛОВОЙ, ТЫЧЕТ ПАЛЬЦЕМ ВВЕРХ)»

Это концовка анекдота, изощренного во всех отношениях: откровенно непристойного, но почти целиком иносказательного; фабульно острого, в частности по гендерной линии; проблематизирующего речевое поведение персонажа; и разрешающегося поразительной пуантой-разгадкой — процитированной в заглавии пантомимой.

А начинается он так:

*В лифт, где уже стоит молодой человек, входит девушка.*

О н. Вам на какой?

О н а. На второй.

О н (*нажимает вторую кнопку*). А что там?

О н а. Сдача крови. Платят 5 рублей! Разве вам не туда?

О н. Нет, мне на пятый.

О н а. А там что?

О н. Сдача спермы.

О н а. Сколько?

О н. 25.

О н а. О-о?!

Далее повествование прямо перескакивает к развязке, предоставляя слушателю догадываться о том, что ее подготовило:

*Неделю спустя в тот же лифт, к тому же мужчине вбегает, запыхавшись, та же девушка.*

О н. На второй?

О н а (*молча мотает головой, тычет пальцем вверх*).

Присмотримся к лабиринту сцеплений, на которых строится эта миниатюра.

Непристойное содержание анекдота (и, если угодно, рта героини) напрямую задано всего одним словом, причем достаточно холодным, отстраненным, «научным» (*сперма*). И появляется оно отнюдь не в вызывающе (до почти буквальной рвотности) сексуальной точке нарратива, а в исподволь готовящей ее сугубо деловой и прозаичной. Такая притворная благопристойность типична для сюжетов с табуированной тематикой.

Эта игра в молчанку и становится узловым решением анекдота.

В нарративном плане ключевая сексуальная сцена полностью опускается из текста, становясь его интригующей загадкой и тем более ощутимо реализуясь в ходе неизбежной мысленной реконструкции фабулы слушателем, пытающимся осмыслить концовку.

В линии поведения героини эта загадка принимает форму реального — поистине героического — нераскрывания рта, то есть молчания, *silentium*'а, за которым таится сокровенная жизненная, ну и коммерческая, ценность.

А на вербальном уровне перед нами — очередной опыт работы с языком, знаковой, (не)коммуникабельностью. Литература по самой своей природе пристрастна к таким коллизиям, развитие которых естественно венчается

словесными метаморфозами — тропами, каламбурами, коверканием слов, использованием иностранного акцента, разного рода недоговариваниями, абсурдизмами и даже полной, но многозначительной немотой. В сфере эротических анекдотов эта установка породила целый поджанр, пуантой которого является искажение речи персонажа в результате физического воздействия на его половые/речевые органы.

В случае мужских персонажей таковы прежде всего случаи кастрации, например:

— мгновенный переход героя с низкого мужского голоса на высокий дискант — в результате кастрации, совершенной по ошибке вместо обрезания (осмысленная речь до какой-то степени сохраняется); или

— потеря доверенным слугой сеньора членораздельной речи, оставляющая ему лишь способность бессмысленно бубнить, — в результате попытки кунилингуса с сеньорой, для которой муж на время своего отсутствия предусмотрительно заказал особый пояс невинности со встроенной гильотинкой (осмысленная речь полностью утрачивается — в то время как других любовников прекрасной дамы постигает обычная кастрация).

А в «женском» варианте это — побочные эффекты орального секса, в особенности того, что римляне называли иррумацией; ср., например:

— анекдот, по ходу которого фраза, повторяемая героиней («А ты меня уважать будешь?!»), постепенно обращается в серию бессмысленных слогов («А ты меня ва-ва-ва ва-ва?!»), сохраняющих, однако, исходную просодию (осмысленность речи если и сохраняется, то лишь наполовину); или

— фрагмент из песни Семена Слепакова «Красивая и тупая» (соавтор текста Джавид Курбанов), примечательный, кстати, и своей витиеватой иносказательностью: *Для одной только цели подходит твоя голова. И главный плюс, что в этот момент твоя голова Не в состоянии произносить тупые слова* (речь утрачивается полностью).

В нашем анекдоте разыгрывается вроде бы этот последний вариант — женский и с полной утратой речи. Но бросаются в глаза разительные отличия.

В гендерном плане налицо радикальная смена ролей. Героиня выступает не жертвой унижительной сексуальной позиции, а трикстершей-манипуляторшей, обратившей эту позицию себе на пользу, чтобы пробить провербиальный стеклянный потолок, эмблематически представленный потолком лифта и пятым этажом здания (ранее доступным только мужчинам), куда вертикально направлен ее фаллический палец.<sup>5</sup>

А чтобы сюжет не выглядел слишком закругленным, упрощенным, догматичным, он обрывается на драматически пульсирующей ноте: выдержит или не выдержит, успеет или не успеет, сдаст или не сдаст?!

## 6. «(КИВАЕТ) YES. — ACTIVE? — (МОТАЕТ ГОЛОВОЙ) NO. — (РАЗВОДИТ РУКАМИ) SORRY!»

Продолжим разговор о взаимодействии слова и дела. В заголовок я вынес пуанту старинного анекдота про британских парашютистов, который приведу немного позже.

Молчание с полным ртом, вынужденное, но и триумфальное, — крайний случай невербальной выразительности (по принципу «Нет слов», «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать», «Народ безмолвствует»), предрасполагающий к визуальной разработке.

Вспоминается картун из итальянской серии про неутомимо любопытного «Исследователя Макса» («L'esploretoire Max»; газета «Paese Sera», 1950-е годы).

На первой картинке он останавливается у дверей японского клуба «Джиджитсу»; на второй — вбегает в спортзал, радостно протягивая руку мастеру; на третьей — летит вверх тормашками, брошенный рукой улыбающегося японца.

Вербальность сведена здесь к минимуму — надписи у входа в клуб. Персонажи не произносят ни слова, но сюжетный каламбур на образе протянутой руки прочитывается ясно. В линии Макса с его жадной открытой это жест, инициирующий ознакомление с очередным экспонатом мировой экзотики; в линии японца — боевой прием, требующий парирования. Фокус не только в контрасте двух прочтений одного и того же означающего, но и в иронической полноте совмещения. Японец действует не по злобе, а глубоко профессионально, если угодно, позитивно: он рад продемонстрировать свое искусство. Со своей стороны, Максудается-таки удовлетворить свою неуемную любознательность, обогатить исследовательский опыт.

Двуплановость жеста возможна и при словесном изложении. Ср. «пирожок», переосмысляющий знаменитые строки Окуджавы:

из эротических фантазий  
я больше всех люблю одну<sup>6</sup>  
где комиссары в пыльных шлемах  
склонились молча надо мной

(© [m](http://m;); <http://www.perashki.ru/piro/13597>)

Разжевывать этот сюжет не буду, отмечу разве, что тут любовь побеждает смерть.

Разумеется, полное отсутствие речевых сигналов — лишь крайний случай. Обычно они все-таки налицо, но в сочетании с паралингвистическими, причем не обязательно совершенно невербальными, жестовыми. Собственно словесный текст часто осложняется теми или иными отклонениями от языковой нормы, образующими как бы второй план сообщения. Таковы, например, анекдоты с диалектным произношением (вспомним Чапаева и Анку) или иностранным акцентом.

По улице идет похоронная процессия. Абрамович спрашивает, кого хоронят. Ему отвечают, что Рабиновича, и указывают на гроб. Он подходит к гробу и видит сидящего в нем Рабиновича.

— Рабинович! Вас хоронят? Но вы же живой?

— Ай, кого это интэхэсно?

Еврейский акцент — фонетическое искажение слова (*интэхэсно* вместо *интересно*) — и недопустимая контаминация двух разных предложных

управлений (*кого интересует + кому интересно*) не только обеспечивают этнический колорит, мотивирующий абсурдность ситуации, но и вторят теме «аутсайдерства», выраженной в реплике «покойника» и впрямую.

Противоположный — и парадоксальный — случай игры с речевыми странностями представляет, наоборот, отведение роли кульминационного эффекта совершенно правильному произношению. Таков анекдот про седуксен (в свое время модную фармацевтическую новинку).

*Во врачебный кабинет врывается нервный пациент.*

Пациент (*истерически*). Доктор, доктор! Помогите! Не могу! Ой! Ай!

Врач. На что вы жалуетесь?

Пациент (*сбивчиво*). Ой, доктор! Доктор! Ужас! Жена у меня гуляющая! Дочь — двоечница! Я днем и ночью мочусь! Вот и сейчас!.. Помогите!..

Врач (*выписывая седуксен*). Вот, милочка, недельку попыте успокоительное, потом придете ко мне, и мы займемся вашей проблемой вплотную.

*Проходит неделя, другая, пациент не является. Через месяц врач случайно встречает его на улице.*

Врач. Что же вы не приходите? Или у вас все прошло?

Пациент (*с невозмутимым спокойствием*). Да нет, доктор, всё так же. **Но — это — меня — совершенно — не беспокоит.**

Паралингвистическим аккомпанементом финальной реплики персонажа становится неожиданная нормальность ее произнесения — особенно на фоне предыдущих. Причем эта выдержанность дикции иконически вторит спокойствию говорящего и контрастирует с его диагнозом: недержанием мочи.

Но обратимся к анекдоту о парашютистах

*1944 год. Союзники сбрасывают над Германией десант, но у одного из солдат парашют не раскрывается, и он стремительно летит к земле. К счастью, его падение удается остановить другому парашютисту (при рассказывании демонстрируется этот хватательный жест: двумя руками с разных сторон).*

Спаситель. Royal Air Force?

Спасаемый (*кивает*). Yes.

Спаситель. Homosexual?

Спасаемый (*кивает*). Yes.

Спаситель. Active?

Спасаемый (*мотает головой*). No.

Спаситель (*разводит руками*). Sorry!..

Здесь жесты тоже сопровождаются словесными репликами, но последние играют сугубо пояснительную роль. Роковую развязку обеспечивает моторика паралингвистической составляющей коммуникативного акта.

Налицо, как в лучших образцах жанра, двуслойный, если не трехслойный, сюжет, постепенно разворачивающийся во всей своей шикарной полноте:

— первым в фокус попадает военный аспект, и дело поначалу идет плохо (парашют не раскрывается), но потом налаживается (благодаря спасительному выбросу рук);

— затем внимание переключается на солдатскую дружбу (парашютисты по-братски обнимаются и знакомятся);

- дружба оборачивается любовью (объятия обнаруживают свой сексуальный характер);
- но далее эта любовь фрустрируется гендерной несовместимостью партнеров;
- и это приводит к гибели одного из них. (Опять любовь и смерть!)

Стоит подчеркнуть, что собрат по оружию и эросу предается смерти не намеренно — и тем более эффектно. Уже само разочарованное разведение рук предстает адекватным иконическим выражением (= паралингвистическим означающим) эмоциональной реакции персонажа (вербально обозначенной словом *Sorry*). А в данных обстоятельствах (высоко в небе) эта эмоциональная, словесная и жестовая реакция оказывается еще и перформативной: отвержение партнера не только констатируется, но и реально осуществляется, причем, так сказать, в высшей мере.

Мотив падения с высоты в результате разжатия удерживающих органов лежит в основе знаменитого басенного сюжета — о вороне и лисице.

Сюжета опять-таки двойного: лисица охотится за сыром, ворона тщеславится воображаемым певческим талантом. Совмещением двух линий становится лесть, в конце концов приводящая к кульминационному жесту — раскрытию рта, нужному, в линии вороны, для пения (= своего рода речевого акта), а в линии лисицы — для изъятия сыра.

Здесь в отличие от предыдущего случая развязка является плодом целенаправленной и довольно жестокой трикстерской деятельности одного из действующих лиц. Лисица выступает в характерной роли творческого персонажа, в сущности, соавтора басни. По ходу сюжета даже разворачивается соревнование двух «художников слова»: тщеславной горе-певицы вороны и мастерицы житейской/светской интриги — кон-артистки лисицы.

В известной степени (меньшей, чем в анекдоте о парашютистах) разжатие рта, приводящее к утрате сыра, иконично по отношению к поведению вороны как «наивной растяпы» да, пожалуй, и перформативно. Но главный фокус перформативности приходится, конечно, на механику лести, безошибочно приводящую к намеченному действию.

Возвращаясь, в свете различия стратегий вокруг операции разжатия (рук ли, клюва ли), к несчастному парашютисту, зададимся естественным вопросом: а нельзя ли было его спасти? Ответ приходит из еще одного старого анекдота (тоже с этническим душком, за который давно пора принести оптовые извинения):

Идет грузин, несет в руках огромный арбуз. Навстречу ему другой: «Гоги, нэ знаешь, каторый час?» Гоги протягивает арбуз: «Падержи, дарагой!» Тот принимает арбуз. Гоги широко разводит руками: «Нэ знаю!»

То есть, несмотря на нерасторжимость слова и жеста, спасение рядового десантника было в принципе возможно — путем передачи его в чьи-то другие руки, но, видимо, помешала неконтролируемая острота переживаний спасителя.

## 7. «ПЕЧАЛЬ МОЯ СВЕТЛА; ПЕЧАЛЬ МОЯ ПОЛНА ТОБОЮ, ТОБОЙ, ОДНОЙ ТОБОЙ...»

А вот пушкинская элегия «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» дает образец редкостного баланса противоречивых чувств.<sup>7</sup> Прочитированный фрагмент

- составляет четверть (21 слог из 84) всего стихотворения;
- расположен в трех из восьми его строк;
- перетекает из первой его половины во вторую (образуя межстрочный анжамбман);
- выделяется своей повторностью (*печаль — печаль; тобою — тобой — тобой*);
- огласован исключительно повторами обоих гласных рифмовки — *А* и *О* (за шестью ударными *А* идут четыре ударных *О*);
- содержит все три упоминания об адресатке (во 2-м л. ед. ч.);
- и несет программный оксюморон стихотворения («ночная печаль — светла»).

Тематической и структурной центральности фрагмента вторит его уникальная ритмика. Перед нами серия из десяти строго ямбических слов (двусложных, с ударением на втором слоге),<sup>8</sup> за одним — неизбежным — исключением: амфибрахическим *тобою* в конце женской строки; впрочем, *тобою* — это морфологический вариант ямбического *тобой*, что дважды подтверждается в следующей же строке. Серию вводит тоже ямбическое *легко*, интонационно, однако, объединяющееся в единую синтагму с предшествующим союзом *и*.<sup>9</sup>

Десяток таких слов подряд — отчетливый силовой жест, своего рода ритмический курсив, и он повышает убедительность спорного фрагмента. Парадоксальное утверждение («ночь и печаль — светлы»?!), проговаривается как бы нарочито четко, настойчиво, чуть ли не скандируется — под аккомпанемент словесных и фонетических повторов.

Дело, однако, не сводится к чистой выразительности. Ритмика фрагмента существенно перекликается с его семантикой, давая иконический эффект. Текст, описывающий некое необычное, неправильное, противоречивое и потому неустойчивое эмоциональное состояние, положен на музыку регулярного, правильного, однообразного, неизменного ритма, контрапунктного к выражаемому смыслу. То есть соответствие между ритмом и смыслом налицо, но оно не прямое (как обычно в иконике),<sup>10</sup> а обратное — и потому трудноуловимое.<sup>11</sup> С другой стороны, такая контрапунктность сродни внутренней противоречивости «светлой печали», являя случай и прямой иконики — по сходству, а не по контрасту.

Иконичен наш фрагмент и по отношению к теме стихотворения в целом — тому ее компоненту, который можно приблизительно определить как «действие некой надличной силы, заставляющей субъекта любить безотносительно к его воле и обстоятельствам».

Впрямую этот мотив сформулирован в финале (*любит оттого, что не любить <...> не может*) и систематически поддержан отсутствием в тексте упоминаний о лирическом герое и героине в форме именительного падежа (*я* и *ты*): вместо них в нем

фигурирует серия косвенных (*предо мною, мне грустно, печаль моя, полна тобою*), после чего герои вообще пропадают из текста: героиня полностью, а герой — будучи представлен лишь синекдохическим и не вполне конкретным *сердцем* (сначала без субъектного эпитета *мое*, а затем с заменой на совершенно уже безличное *оно*). Страсть не рвется в клочья (ей отведено ровно одно слово: *горит*), а непреложно диктуется некой объективной логикой, чему на формальном уровне соответствует медлительная членораздельность дикции (в частности, в двух заключительных строках), одним из ярких проявлений которой является эмфатическая пауза на причинном союзе *оттого*, поставленном в редкую для служебного слова анжамбманную позицию перед строкоразделом.<sup>12</sup>

Наш фрагмент участвует в подготовке этого финального анжамбмана, начинаясь после точки с запятой в середине строки (*Мне грустно и легко; печаль моя светла*) и кончаясь полустрокой после межстрочного и межстрофного переноса (*...тобою / Тобой, одной тобой*). Более того, он предвещает и подчеркнутую замедленность последней строки, поскольку пронизывающие его повторы (лексические, синтаксические, фонетические и ритмические) работают на четкую раздельность (а не текучую связность) артикуляции.

Таким образом, фрагмент служит иконической проекцией как своего собственного смысла («полная урегулированность неустойчивого противоречивого состояния»), так и смысла элегии в целом («непреложность объективной логики чувств»).

## 8. «В МАЕ... В ОДНОМ ИЗ ТРАВЕРСОВ ТРАНШЕИ»

Начну с любимого эпизода «Театрального романа».

Секретарша просит молодящуюся актрису заполнить анкету, та долго отказывается, потом наконец называет свою фамилию, а на настоятельный вопрос «Когда вы родились?» после серии капризных экивоков отвечает: «Я родилась в мае, в мае!»

Скоро уже полвека, как я восхищаюсь этой «сценой в предбаннике»<sup>13</sup> совершенно бескорыстно — не задумываясь о ее возможных источниках, как вдруг недавно в памяти всплывает нечто похожее из «Тристрама Шенди».<sup>14</sup>

Опытная женщина, подумывающая о выходе замуж за ветерана, раненного, как известно, в нижнюю часть тела, спрашивает его о точном месте ранения. В ответ он на подробной карте поля битвы указывает ту точку «в одном из траверсов траншеи <...>, где он стоял, когда его поразило камнем».

Сходство неожиданное, но сильное, поскольку одновременно — тематическое: в обоих случаях речь идет о сокрытии важнейших интимных данных (возраст; половая способность)

— и структурное: оба раза сокрытие достигается благодаря каламбурной игре с базовыми смыслами (временем, пространством).

Утверждать на этом основании, что Булгаков опирался на Стерна, рискованно, хотя разобраться, наверное, стоит. Но любопытно, что еще одной

классической параллели к рассмотренной паре мне припомнить не удастся, поскольку никакой техники для поиска таких переключек (поэтических изоглосс, или, если угодно, изо-топов) пока не существует.

Впрочем, вне классики, в «низкой» стилистической сфере анекдота, параллели находятся.

- Доктор, помогите! Сделайте так, чтобы у меня были дети! Понимаете, у моего дедушки не было детей, у моего папы не было детей...
- Как это не было? А вы откуда?
- Я — из Одессы!

Подмена «происхождения от отца» «происхождением из Одессы» во многом аналогична подмене года месяцем и места на теле точкой на карте/местности. Налицо и сексуальные коннотации подмены (сокрытие незаконнорожденности), и игра слов.

Правда, каламбур на предлогах не столь безупречен, как у Булгакова: там вопрос *когда* подразумевает *в каком году*, и ответ дается с тем же предлогом: *в мае*; в анекдоте же предлоги разные: *у папы* (и подразумеваемое *от папы*), но *из Одессы*. Вроде бы несовершенен и ключевой каламбур эпизода из «Тристрама Шенди»: на теле ранят *куда, в руку, в ногу, в + вин. пад.*, а на местности — *где, в траншее, на поле битвы, в/на + предл. пад.* Но это по-русски, а по-английски в обоих случаях одно и то же: в *where u in* значения «направительности» и «локативности» нейтрализуются.

Каламбурное сопряжение/приравнивание разного, в частности на уровне предлогов, служебных слов, грамматических форм, глагольных управлений и т. п., — широко распространенный прием. Типовой аграмматизм (силлепс) *Шел дождь и два студента, один в калошах, другой в кондитерскую* предлагался даже в качестве эмблематического ключа к тропике Пастернака. Но для интересующих нас здесь случаев характерна не только сама грамматическая каламбурность, но и та неуклюжая скрытность, с которой вторым, желанным значением оборота безуспешно пытаются подменить неизбежно напрашивающееся первое.<sup>15</sup>

Еще два примера из анекдотов. Один — с игрой опять-таки на служебном слове:

- Грузины лучше, чем армяне!
- **Чем, чем** лучше?!
- **Чэм** армяне!!!

Здесь слово *чем* выступает в радикально разных значениях: союза, управляющего сравнительной конструкцией (*А лучше/интереснее..., чем В*), и местоимения в твор. пад., указывающего на параметр, по которому производится сравнение (*А лучше/интереснее... В тем, что [в большей мере] обладает свойством С*). Страстное настояние говорящего на превосходстве грузин комически обнажается бездоказательно тавтологическим повтором *чем* в первом значении в ответ на запрос о втором.

Другой пример — анекдот с более обычной лексической игрой.

- Рабинович, почему вы не были на **последнем** партсобрании?
- Если бы я знал, что оно **последнее**, я бы обязательно пришел.

Это каламбур на очень близких значениях слов *последний*: «последний в пределах некоего подразумеваемого отрезка времени» и «последний вообще» (ср. аналогичное соотношение между значениями предлога *в* у Булгакова и у Стерна). Но характерно опять-таки невольное прорывающееся подспудное желание, чтобы восторжествовало не значение, предлагаемое говорящему его собеседником, а другое, экзистенциально для говорящего предпочтительное. При этом динамика подмены может быть различной и даже противоположной: герои Булгакова, Стерна и одесского анекдота хотят скрыть реальное положение дел (возраст, ранение в пах, незаконнорожденность), а герои двух последних анекдотов, напротив, проговариваются о своих предпочтениях. Впрочем, проговариваются так или иначе они все.

Чтобы покончить с мотивом «сокрытия/проговаривания», приведу еще один, уже откровенно эзоповский, анекдот советских времен.

Рабинович получает письмо из Америки от брата, который сообщает, что у него родилась дочка, но в стране депрессия, работы нет, деньги кончаются, и он подумывает о скорейшем переезде в СССР. Рабинович отвечает:

- Прекрасная мысль. Выдавай дочку замуж и приезжай.

Это старательно завуалированная двойная подмена:

- вопроса «Переезжать ли?» — вопросом «Когда переезжать?»
- и вроде бы даваемого ответа на второй: «Немедленно», — подразумеваемым «В отдаленном будущем, читай: никогда».

(Очень похоже на *Родилась в мае* и *Ранен в траншее*.)

Как видим, одна и та же схема лежит в основе незамысловатых анекдотов и образцов литературной классики. Структура последних, конечно, не сводится к этому элементарному ходу, хотя им и подсказываются некоторые их общие черты. Так, в обоих текстах педалируется комический контраст «благопристойно высокого» с прикрываемым им «оскорбительно низким». И оба раза каждый из полюсов развертывается в соответствующие красноречивые детали, а приподнятая интонация накладывается на подчеркнутый прозаизм описываемого.

Но дальше вступают в действие различия, диктуемые,

- во-первых, тематикой самих сюжетов: одного о проблемах с мужской потенцией, другого о женских претензиях на молодость;
- и, во-вторых, стилистикой авторов: ироническим сентиментализмом XVIII века у Стерна и сатирой на театральные нравы XX века у Булгакова.

В главке из романа Стерна эпизод безуспешного допроса дяди Тоби вдовой Водмен описывается всеведущим рассказчиком в 3-м лице и повествование ведется

- в нарочитом высокопарно-трогательном ключе:

сказано было ему таким **нежным тоном** и так искусно направлено **в сердце** дяди Тоби;

- с такой **девической стыдливостью** поставил палец;

нотка **человеколюбия, усыпляющая подозрение** <...> нотка, что **накидывает на деликатный предмет покровы**;

— с длинейшими периодами, например:

Но, когда миссис Водмен завернула окольной дорогой в Намюр, чтобы добраться до паха дяди Тоби, и пригласила его атаковать вершину передового контрэскарпа и взять при поддержке голландцев, со шпагой в руке, контргарду Святого Роха — а затем, касаясь его слуха самыми нежными тонами своего голоса, вывела его, окровавленного, за руку из траншеи, утирая слезы на своих глазах, когда его относили в палату, — Небо! Земля! Воды! — все в нем встрепенулось — все природные источники вышли из берегов — ангел милосердия сидел возле дяди Тоби на диване — сердце его запылало — и, будь у него даже тысяча сердец, он их сложил бы у ног миссис Водмен (в переводе это ровно 100 слов. — А. Ж.);

— с привлечением мифологических фигур:

эта нотка достаточно отчетливо звучала **у змия в его разговоре с Евой**;

**ангел милосердия** сидел возле дяди Тоби на диване;

**богиня Благопристойности**, если она была там самолично — а если нет, так **ее тень**, — покачала головой и, погрозив пальцем перед глазами миссис Водмен, — запретила ей выводить дядю Тоби из заблуждения;

— и риторическими обращениями к мировым стихиям и персонажам романа:

когда его относили в палату, — **Небо! Земля! Воды!** — все в нем встрепенулось; **Несчастливая миссис Водмен!**

Но сквозь этот сентименталистский дискурс все время проглядывают медицинские реалии:

**далеко ли от бедра до паха и насколько больше или меньше** пострадает она в своих чувствах **от раны в паху, чем от ишиаса**;

дает допрашивающему право входить в такие **подробности**, как если бы он был **вашим хирургом**;

— Где же [*whereabouts*],<sup>16</sup> дорогой мой <...> получили вы этот **прискорбный** удар? — Задавая свой вопрос, миссис Водмен бросила беглый взгляд на **пояс у красных плисовых штанов дяди Тоби**.

А главное, игриво подсвечивая разговоры о природе прискорбного ранения, через весь текст проходит лишь слегка завуалированный образ «фаллической пенетрации»:

так **искусно направлено** в сердце дяди Тоби, что каждый из этих вопросов **проникал туда в десять раз глубже, нежели самая острая боль**;

миссис Водмен бросила беглый взгляд на **пояс у красных плисовых штанов дяди Тоби**, естественно ожидая, что последний самым лаконичным образом ответит ей, **ткнув указательным пальцем в это самое место**;

мог во всякое время **воткнуть булавку в то самое место**, где он стоял, когда его поразило камнем;

с <...> девической стыдливостью **поставил палец вдовы на роковое место**.<sup>17</sup>

А что делает Булгаков? В согласии с названием главы и заглавной темой романа он (кстати, не только романист, но и драматург) строит эпизод как комическую сценку, где голос объективного повествователя уступает главное место речам и игре действующих лиц, в первую очередь героини — актрисы Пряхиной. На нее возлагается житнетворческая роль поставщицы высокого дискурса, а на ее собеседницу-секретаршу — подача отрезвляющих реплик.

Центральным нервом лицедейского перформанса героини сделано ее настояние (усиленное систематическими повторами слов) на своем неувядающем творческом цветении, свидетельством которого является ее известный портрет.

В предбанник **оживленной походкой** вошла дама, и <...> я узнал в ней Людмилу Сильвестровну Пряхину **из портретной галереи**. Все на даме было, **как на портрете**: и косынка, и тот же платочек в руке;

**Вбежав, дама засмеялась переливистым смехом** и воскликнула:

— Нет, нет! <...> Неужели вы не видите?

— А что такое? — спросила Торопецкая.

— Да ведь **солнышко, солнышко!** — восклицала Людмила Сильвестровна, **играя платочком** и даже немного **подтанцовывая**. — **Бабье лето! Бабье лето!**

Последние слова актрисы не просто акцентируют ее наигранную веселость, но и эмблематически воплощают тему «второй, внеочередной молодости» (*бабье лето* — это возвращение летней погоды уже среди осени); дальнейшее «чудесное омоложение путем обращения времени вспять» произойдет при упоминании о *мае*.

Деловой вопрос Торопецкой (*А что такое?*) впервые перебивает эту игру, и за ним вскоре последует целая серия столь же кратких, тихих и все более неприятных для актрисы вопросов и замечаний:

— Тут анкету нужно будет заполнить;

— Не нужно кричать, Людмила Сильвестровна, — тихо заметила Торопецкая;

— Когда вы родились?

— Год нужен, — тихо сказала Торопецкая.

Эти реплики, неуклонно ведущие к установлению возраста актрисы, сбивают ее игру, и в ней появляются противоположные обертоны — жалобы на удушье ее творческой натуры чуждыми ей оскорбительно прозаическими административными реалиями. Постепенно проступает также мотив «(не) сокрытия». Все эти подтемы контрапунктно сплетаются, давая, в частности, кульминационное «в мае, в мае!».

**Веселье Людмилы Сильвестровны прекратилось сразу**, и <...> **на портрете я теперь бы ее <...> не узнал**;

— **Какую еще анкету? Ах, боже мой!** <...> Только что я **радовалась солнышку <...> вырастила зерно, чуть запели струны <...> и вот**;

— **И ничего я не вижу. Мерзко напечатано <...> Ах, пишите вы сами <...> я ничего не понимаю в этих делах**;

— Ну, Пряхина <...> ну, Людмила Сильвестровна. И все это знают, и **ничего я не скрываю**;

- **Когда вы родились;**
- Ну, хорошо, хорошо. **Я родилась в мае, в мае!** Что еще нужно от меня?
- **Год нужен** <...>
- Ох, как бы я хотела <...> чтобы **Иван Васильевич** видел, как **артистку** **истязают перед репетицией!**..

Так, перефразируя знаменитую формулировку Чуковского, частушка предстает исполненной на органе, вернее, на двух, причем разной конструкции.

## ЛИТЕРАТУРА

*Бобров Сергей* 1916. Предисловие // Божидар. Распевочное единство / Ред., предисл., коммент. С. Боброва. М. С. 5—10.

*Булгаков Михаил*. 1966. Театральный роман [Записки покойника] // *Он же*. Избранная проза. М. С. 507—542.

*Гершензон М. О.* 1919. «Станционный смотритель» // *Он же*. Мудрость Пушкина. М. С. 122—127.

*Жолковский А. К.* 2014. «На холмах Грузии лежит ночная мгла...»: восемь строк о свойствах страсти и бесстрастия // *Он же*. Поэтика за чайным столом и другие разборы. М. С. 155—166.

*Стерн Лоренс* 1968. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена / Пер. А. А. Франковского // *Он же*. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М. С. 25—540 (<https://imwerden.de/publ-3891.html>).

*Щеглов Ю. К.* 2014. Поэтика обезболивания: стихотворение «Сердце бьется ровно, мерно...» // *Он же*. Избранные труды. М. С. 284—318.

*Якобсон Роман* 1985. Ретроспективный обзор работ по теории стиха // *Он же*. Избранные работы. М. С. 239—269.

За замечания и подсказки автор благодарен В. А. Мильчиной, Ладе Пановой, Елене Петровой, Игорю Пильшикову и Н. Ю. Чалисовой.

<sup>1</sup> А в языковой практике образованного читателя письменная норма влияет и на восприятие звучащей речи: одно дело — элегантно *Щ* со своим завитком, другое — простецкая пара-тройка *Ш!*

<sup>2</sup> Киностудия «Мосфильм», 1966; сценаристы Ролан Быков и В. Коростелев; режиссер Ролан Быков.

<sup>3</sup> Киностудия «Мосфильм», 1966, сценаристы Эмиль Брагинский и Эльдар Рязанов; режиссер Эльдар Рязанов.

<sup>4</sup> Этот ход повторен в первой строчке стихотворении Пригова «Шостакович наш Максим...» (см. его книгу «Написанное с 1975 по 1989»).

<sup>5</sup> Разумеется, до зрелого феминизма ей далеко; скорее она напоминает героиню чеховской «Анны на шее» — жертву, оборачивающуюся мучительницей.

<sup>6</sup> Встречается вариант: *...меня преследует одна*.

<sup>7</sup> Подробный разбор см. в: *Жолковский 2014*; здесь я сосредоточусь на нескольких не рассмотренных там иконических тонкостях.

<sup>8</sup> Роман Якобсон (1981: 250, 261—264) назвал, вслед за Сергеем Бобровым (1916), такие строки «стопобойными» и отметил (на материале английской поэзии) в качестве одной из выражаемых ими тем «дух торжественности». Ю. К. Щеглов (2014: 292—293) усматривает в аналогично построенной 1-й строчке стихотворения Ахматовой «Сердце бьется ровно, мерно...» (правда, там не 4-ст. ямба, а 4-ст. хорей) «наилучшее отображение ровно бьющегося сердца» и — в контексте всего стихотворения — тему «Успокоения с оттенком сна или транс». А в партернаковской строчке *Стихи мои, бегом, бегом* (тоже, кстати, открывающей стихотворение) слышится ритм равномерно подстегиваемого бега.

<sup>9</sup> Эта трехсложная — как бы анапестическая (благодаря пропуску метрического ударения на *и*) — синтагма, несущая тему «легкости», образует четкий контраст к отчетливо «тяжелой» предыдущей (*Мне грустно*), с ее двумя ударениями (внеметрическим на первом слове и метрическим на втором) и скоплением семи согласных (в *и легко* их всего три). Тем самым сразу очень иконично задается главный парадокс стихотворения.