

# РАССКАЗЫ



## Аристократка<sup>1</sup>

**П**РОФЕССОР З. ЧИТАЛ СТАТЬЮ О Зощенко. Как уже отмечалось, профессор не обладал иммунитетом против распространенных на его новой родине экзистенциальных поветрий, и определенность его личности оказывалась иной раз весьма зыбкой. И титул, и инициал были не более чем переводными эквивалентами, да и скрывавшийся за ними Неизвестный Мыслитель ощущал себя неким подставным лицом, которое все чаще задавалось вопросом, что же оно действительно думает о прочитанном.

Впрочем, в данном случае условность инициала была как раз кстати, ибо подтачивала несуразное двойничество с любимым автором. Но многое оставалось двусмысленным, и прежде всего само ночное чтение, происходившее в состоянии полубессонницы-полудремы и предпринятое в сугубо снотворных целях. Вполне вероятно, что с какого-то момента клевавший носом профессор уже не читал статью, а мысленно кружил над ней, перебирая ее основные аргументы. Перебирание это, или, если угодно, перепархивание, все более замедлявшееся по мере того, как веки профессора тяжелели, вызывало смешанные чувства, ибо, с одной стороны, написанное представлялось несусветной ересью, а с другой — удивляло сходством с некоторыми из собственных наблюдений профессора, никогда, впрочем, не казавшимися ему достойными его солидного пера.

---

<sup>1</sup> Впервые: Синтаксис. 1988. № 23. С. 69–81.

В этой точке полет его мысли прервался, опутанный спасительной дремотой. Но вскоре он проснулся, по-видимому, от резкого движения жены, на месте которой, однако, обнаружил неизвестную женщину. Глаз незнакомки не было видно, но рот был полуоткрыт, и она нежно тянулась к профессору, терявшемуся в догадках, каким образом ей удалось тайно проникнуть к нему. Когда же он наконец отбросил колебания, женщина открыла глаза, и он узнал свою жену, готовую с удивленной благодарностью принять его ласки. Тут профессор проснулся уже настоящему, по соседству, однако, не с женой, с которой давно не жил вместе, а все с той же сомнительной статьей о Зоценко.

Сомнительной, в частности, потому, что привычный весельчак подменялся в ней мрачноватой фигурой ипохондрика, занятого фрейдистским самоанализом. Профессор с тоской подумал, что перед ним сочинение еще одного американского слаविда, проецирующего на писателя собственный identity crisis, и уже скользнул взглядом в поисках имени автора, когда вспомнил, что Зоценко и сам настаивал на серьезности своих теорий самолечения. Более того, в автобиографической повести он представлял столь травмированным человеком, что мысль о навязывании ему каких-то психических проблем со стороны повисала в воздухе.

Но автор статьи, видимо, не имел в виду ограничиться разбором «Перед восходом солнца». С большим апломбом он предрекал наступление зоценковского бума, в ходе которого автору «Аристократки» предстоит, затмив Пастернака, Булгакова, Платонова и Набокова, сделаться следующим гением номер один, а соответственно, и нового этапа в зоценковедении. Явно намереваясь возглавить этот этап, он призывал к тотальному пересмотру всего написанного Зоценко в свете его болезненных комплексов.

В каком-то смысле идея единого прочтения не могла не импонировать структуралистским вкусам профессора. Не хотелось ему и оказаться в хвосте очередной научной революции, возможно последней на его веку, тем более что он и так уже с некоторых пор заигрывал с немногочисленной, но шумной школой психоаналитической славистики (возглавляемой здоровым на вид

усачом-профессором, фамилия которого, однако, своей удвоенной французистостью буквально взывала о фрейдистской интерпретации) и даже обнаружил в нескольких юмористических вещах Зоценко мотивы нарциссизма, донжуанского комплекса и статуарного мифа. И если уж сам Зоценко кивал на Фрейда (называя его «буржуазным экономистом или, кажется, химиком»), то почему бы и не внять этим подсказкам, а если да, то от кого же и ждать более интимного знакомства с его травмами?

Решив придержать свой скептицизм, профессор З. снова обратился к статье. Автору нельзя было отказать в дерзости — срывание традиционных одежд он брался начать с «Аристократки», совершенно свободной от медицинской проблематики. То есть статья, как водится, начиналась с эшелонированных подступов к теме, в частности с внушительного списка зоценковских рассказов о больницах, душевных расстройствах, старении, похоронах и проч., но затем автор отбрасывал костыли и принимался за дело с завидной лихостью. «Чтобы выявить историю болезни героев, да и самого автора „Аристократки“, необходимо забыть о комических положениях рассказа, забавных словечках, изображении мещанского быта и т. п. и задаться вопросом, что же там происходит в самом общем экзистенциальном смысле...»

Перспектива забыть о литературных достоинствах писателя не особенно обрадовала профессора. Как? После искусов формализма, полифонизма и теории эзопова языка — назад к фавуле? Разумеется, дело не сведется к пересказу содержания — автор наверняка приправит его различными комплексами, но тем, пожалуй, хуже. («Чем хуже, тем лучше, — подумалось вдруг профессору. — А почему, собственно?» — спохватился он, но мысль ускользнула.) Надо сказать, что грубый упор на содержание был одним из упреков, обычно адресуемых самому профессору, сочинения которого пестрели оборотами типа «выявить глубокий инвариант», «отвлечемся от деталей» и «на самом абстрактном уровне». В этом контексте неизвестно откуда взявшийся опус о Зоценко приобретал неприятный привкус. («Уж не пародия ли он?» — подумал профессор, но тут же с отвращением вычеркнул эту цитату из мысленного свитка своей интеллектуальной автобиографии, как слишком близко лежащую.)

Для защиты особой утонченной грубости собственных методов у профессора был разработан целый арсенал приемов, в том числе ссылки на авторов с безупречной эстетической репутацией, вроде превосходного пассажа из Пастернака, так и начинавшегося: «Попытаемся отвлечься от характеров, их развития, от ситуаций романа „Мадам Бовари“, сюжета, темы, содержания...» Однако молодой автор статьи об «Аристократке» (профессор был уверен, что речь идет о молодом нахале, хотя личность его установить пока не удавалось, ибо в небрежной ксерокопии его фамилия была изжевана машиной до неузнаваемости), видимо, нисколько не стеснялся своего редукционизма.

«...Мужчина знакомится с женщиной, она активно идет ему навстречу, но в решительный момент он отказывается от нее...» — «Понятно, — подумал профессор, — вариация на тему randevu лишнего человека с сильной русской женщиной», однако, взглянув в текст, понял, что все еще витает в литературоведческих облаках. «Это, — говорилось в статье, — типичный для Зоценко мотив страха перед женщиной, восходящий к ранней травме насильственно прерванного кормления грудью...» — «Ну, знаете, — не выдержал профессор, — отсюда недалеко и до кастрации, импотенции, гомосексуализма, чего угодно. А что, „Ложи взад!“ — чем не гомосексуализм?» Профессор быстро пробежал статью, но слова «взад» среди цитат как будто не было. Зато в целом гипотеза подтверждалась. «Как же развивается эта тема? Если пересказать перипетии сюжета схематично, отвлекаясь от их фактического наполнения, то получится, что герой готов, так сказать, порадовать даму один раз, но она требует еще и еще, невзирая на его протесты, пока наконец на четвертом повторе не наступает поворот, ведущий к разрыву».

Профессор заметил, что читает с интересом. Молодой нахал (который чем-то напоминал профессору его самого в те желторотые годы, когда он еще не был ни литературоведом, ни профессором, ни тем более З.) был не лишен остроумия. Следовало признать также, что аналогия «еда — секс», одна из распространенных в литературе задолго до Фрейда, эксплуатировалась в рассказе вполне в открытую: «хожу вокруг нее, что петух», «подходит развратной походочкой к блюду», «взяла меня этакая буржуй-

ская стыдливость» и т. д. Профессор даже несколько распушил перья, вспомнив, что и сам не раз отдавал дань сексуальному подтексту рассказа, в критические моменты вплетая в свои диалоги с дамами зощенковские: «Натошак не много ли? Может вытошнить», чтобы услышать в ответ блаженное, но и вызывающее: «Ничего, мы привыкшие». Прервав поток воспоминаний, профессор вернулся к статье и несколькими абзацами ниже установил, что попал в точку.

Окрыленный успехом, он решил вычислить и промежуточные ходы. «Ну, что там может быть? Фаллические символы, страх кастрации, тотем и табу... Посмотрим, что в этом смысле предлагает „Аристократка“». Профессор не поленился сходить за книгой и углубился в текст. Бесстыдно-оргазмическое пирожное «с кремом» и «хвост», под который герою попала вожжа, годились в пародию, но от молодого нахала можно было ждать чего-нибудь поизобретательнее. «Будем рассуждать логично, — профессор мобилизовал весь свой аналитический аппарат. — Где кульминация неспособности героя продолжать исполнение кавалерских обязанностей? Конечно, там, где возвращается четвертое пирожное. Как оно описано? „Хотя оно и в блюде находится, но надкус на ем сделан и пальцем смято“. Вот вам и символ импотенции, к тому же, кажется, с почтенной интертекстуальной генеалогией», — профессор даже захлебнулся от возбуждения, сообразив, с какой именно. «Анна на шее»! Груша, которую в театральном буфете мял пальцами и клал на место скупой и сексуально негодный муж Анны, любившей, кстати, «шоколад и яблочное пирожное». «Ай да З!» — подумал было профессор, но, с раздражением поймав себя на том, что втягивается в игру, предложенную нахалом, пообещал себе держаться от него на приличном расстоянии.

Задача облегчалась тем, что до чеховского подтекста молодой варвар **недодумался**, а продолжал гнуть свою незамысловатую фрейдистскую линию — с большой, надо отдать должное, хваткостью. «Сексуальные потенции героя символизируются деньгами, которых у него „кот наплакал, самое большое что на три“, точнее, „в обрез (!) на четыре штуки“. Что это уравнение — не наши, выражаясь языком героя, смешные фантазии, видно из

непосредственно следующей фразы: „Она кушает, а я с беспокойством по карманам шарю, смотрю рукой, сколько у меня денег. А денег — с гулькин нос“».

Профессор был сражен. Над намеком на скоротечность эякулирующей котующего героя можно было посмеяться, а недостаточность четырехкратного их повторения даже и оспорить, но против скульптурности измерительного (если не разминочного) жеста в кармане возразить было нечего, не говоря уже об убийственных коннотациях женского носика, тем более что на этот раз автор статьи оказался на высоте и не только помянул Гоголя, но и указал на настойчивость зощенковского самоотожествления с ним. В общем, дело принимало крутой оборот, и во втором туре, где соперников ожидала сама аристократка, сплеховать было никак нельзя.

Поединок продолжался с переменным успехом. Профессор правильно вычислил, что героиня — тип кастрирующей роковой женщины, пугающей героя своими туалетами, светской опытностью и эротической ненасытностью, и даже обскакал юного фрейдиста, обратив внимание на золотой зуб, лейтмотивно блестящий «во рте» аристократки. «Vaginum dentatam-то ты и не заметил», — съехидничал профессор, для полного шика употребив аккузативную форму. Однако он совершенно проморгал напрашивающуюся, в общем-то, связь между сексуальной партнершей и образом матери, в подтверждение чего неутомимый фрейдист к тому же выискал соответствующий эпизод из детства писателя: «Маленький Зощенко у калитки ждет возвращения матери из города и с ужасом воображает подстерегающие ее опасности (в частности, кафе, где она „что-нибудь скушала и заболела“). Наконец она появляется: „С криком я бегу к ней навстречу. Мама в огромной шляпе. На плечах у нее белое боа из перьев. И бант на поясе. Мне не нравится, что мама так одевается. Вот уж ни за какие блага в мире я не надел бы эти перья. Я вырасту большой и попрошу маму, чтобы она так не одевалась. А то мне неловко с ней идти — все оборачиваются. — Ты, кажется, не рад, что я приехала? — спрашивает мама. — Нет, я рад, — равнодушно говорю я“».

Проводя параллели с «Аристократкой», автор статьи не упустил, кажется, ни одной выигрышной детали. Там был и эдипов



комплекс, вплоть до желания вырасти и жениться на матери; и страх, внушаемый туалетами, в частности «бабами, которые в шляпках» (с филиппики по их адресу начинается рассказ); и бесплодность ревнивых попыток контролировать поведение женщины; и финальное отчуждение. Профессору удалось добавить лишь одну тонкость. Так же как мальчику «неловко» идти с разодетой матерью — «все оборачиваются», герою «перед народом совестно» гулять по улицам под руку с аристократкой. Это «совестно» предвещает «буржуйскую стыдливость» у буфетной стойки («дескать, кавалер, а не при деньгах») — страх публичной кастрации, каковая и постигает героя, когда «народ хохочет» над «всяким барахлишком», вывалившимся из карманов вместо денег. Но фрейдист не остался в долгу и усмотрел во фразе «Что вы меня все по улицам водите?» эффектную переключку с еще одним мемуарным эпизодом. «„Вторую неделю мы с Вами ходим по улицам“, — говорит автору его знакомая, побуждая его к интимной встрече, символическим аналогом которой в „Аристократке“ служит выход в театр, тоже по инициативе женщины».

Под влиянием знакомой ситуации платонического хождения по улицам мысли профессора изменили направление. Инициативная женщина и боязливо уклоняющийся от ее авансов автор, несомненно, составляли один из центральных мотивов автобиографической повести; а в грустно-серьезном рассказе «Двадцать лет спустя» нерешительный герой терял любящую его женщину даже дважды. По логике статьи, все это следовало отнести к самому писателю. А что, если и правда отвлечься от текстов и представить себе Зоценко в роли кавалера, не знающего, как устроиться с дамой? Действительно ли он был так робок? А как же его репутация неотразимого брюнета, попавшая даже в фельетоны и породившая самозванцев, которые под именем Зоценко собирали по всей стране щедрый урожай дамских восторгов? Зоценко ссылается на сверхкомпенсацию. Еще одна категория, но что это значило на самом деле? Известно, например, что Зоценко (как и его отец) жил отдельно от жены, говоря, что детские крики мешают ему работать. Что он, хотел развязать себе руки для компенсаторных романов? освободиться от постоянного присутствия Жены, Женщины, Матери? или действительно

предпочитал Работу над Текстом отношениям с дамами? В памяти профессора вдруг ожило впечатление, когда-то произведенное на него перепиской Флобера с Луизой Колле. Та зазывает его в Париж, а он под разными предлогами отнекивается, явно предпочитая Эмму (которая, как известно, «это я»). Флоберовский урок был воспринят с благодарным шоком узнавания: «Ага! Не обязательно! Можно и не ездить! Для звуков — можно и не садиться!»

Размышления уводили профессора в сторону. Что же он все-таки знает о Зоценко? Он вспомнил, как одна ленинградская знакомая (психоанализ ее личности и своих с ней отношений он твердо решил оставить в стороне) водила его в дом к милой пожилой женщине, в свое время — возлюбленной Зоценко. Коллекционирование дам его сердца было одним из хобби, распространенных в среде ленинградской богемы, но профессора З. познакомили только с одной. Впечатление от визита осталось бы сугубо умозрительным, если бы не вызвало в памяти эпизод, произошедший при посещении будущим профессором З. (а тогда еще стеснительным молодым гением) редакции центрально-го лингвистического журнала.

Ответственного редактора, к которому у него было дело (и отчество которого в торопливой записке он вскоре переврал, позорно перепутав наследника великой литературной династии с его тезкой из захудалой самозванной ветви), не было на месте, и дело пришлось изложить сотруднице редакции. Эта «прилично одетая дама с остатками поблекшей красоты», услышав фамилию и спросив отчество посетителя, так и просияла: «Вы не сын ли будете Петра Платоновича? Дайте-ка я на вас посмотрю. Петушок, как мы его называли, был очень красив». Вспомнив эту сцену, профессор, привыкший полагать, что ранняя смерть родителей избавила его от соответствующих комплексов, опять растерянно покраснел. Тогда он был много моложе отца в момент смерти, теперь гораздо старше, но, наверно, и сейчас знал о жизни меньше него и, во всяком случае, меньше, чем о Структуре Текста, под сень которой и поспешил ретироваться.

Впрочем, и здесь, как тотчас же отдал себе отчет профессор, утешительного было мало. Основательность текстуальных на-

блюдений, продемонстрированная молодым нахалом, настораживала. Уж не скрывался ли под его именем кто-либо из почтенных коллег-соперников, а то и собственный многолетний соавтор профессора, кстати, специалист по Зоценко? Если же это была искусная пародия, принадлежавшая перу... — профессор поморщился, представив себе далеко не гулькин нос, а, главное, полный зубастого блеска стиль подозреваемой пародистки, — то от этого самолюбие страдало ничуть не меньше.

Следующий ход безымянного автора оказался вполне предсказуемым, что не уменьшало его убедительности. Материалом, облекавшим кастрационный скелет рассказа, служила обратная сторона той же детской травмы — комплекс недоедания, развившийся впоследствии в тяжелую болезнь, от которой Зоценко и скончался, à la Гоголь уморив себя голодом. Дополнительный фокус состоял в том, что аристократка унижала героя сразу и по линии секса, и по линии еды, обжираясь у него перед носом за его счет, в то время как он до еды не дотрагивался (даже пирожное с «надкусом», за которое «запложено», «докушал — за мои-то деньги» какой-то посторонний «дядя»). Тут пригодился и воображаемый заход мамы в кафе, где она могла «скушать» что-то не то, и, разумеется, многочисленные истории с отказом от еды, дегустированием, обжорством и добровольно-принудительным дележом с другими. В частности — эпизод из детства, в котором отец, воспитывая в маленьком Мише щедрость, покупается на его блины. Ребенок делится, но с неохотой: «Один блин, пожалуйста, кушай. Я думал, что ты все кушаешь».

«Поскольку речь зашла о фигуре отца, отношения с которым проходят под знаком эдипова комплекса, уместно задаться вопросом, как эта фигура репрезентирована в „Аристократке“». Профессор З. озадаченно окинул рассказ внутренним оком, однако никакого отца или хотя бы старшего соперника там не обнаружил — кроме разве буфетчика, который «держится индифферентно — перед рожей руками крутит». Но оппонент не побрезговал и буфетчиком, «издевательски заставляющим героя подчиниться диктату принятых норм поведения. Рассказы Зоценко изобилуют подобными носителями власти — банщиками, кондукторами, управдомами, милиционерами, начальниками

станций и т. п., а изображение отца в „Перед восходом солнца“ и в рассказах о Леле и Миньке в качестве авторитарной высшей инстанции не оставляет сомнений в психологической подоплеке этого мотива. Представитель порядка вершит свой суд публично, часто при поддержке толпы, сопровождая его нравованиями и ссылками на табу, нарушителем которых оказывается герой, претендующий на женщину и вообще пытающийся выделиться из стада».

Профессору вдруг надоело сопротивляться. В конце концов, это занимательное литературоведение по Фрейду было вполне удобоваримо (уж скорее, чем унылое зубоскальство деконструкторов, тоже пытающихся подменить собой писателя, но располагающих для этого лишь парой каламбурных приемов типа ‘аристократка’ = ‘Аристотель’ + ‘фаллоκραтия’), а рецепт несложен. К первому попавшемуся эпизоду из жизни автора подыскивается какая-нибудь параллель в юмористическом рассказе. Ее, как правило, нетрудно натянуть на ту или иную из фрейдистских моделей — тем более что допускается любая подгонка; попутные ассоциации с произведениями русской и мировой классики тоже подшиваются к делу. Собранный материал излагается, в зависимости от вкусов исследователя, либо с максимальными поведствовательными эффектами, либо с сухостью скучающего всезнания. Переведа дух после этой мысленной тирады, профессор решил подкрепить теорию практикой.

«D fdnj,bjuhfabxtcrjq swtyt gj[jhjy jnwf...» — взглянув на экран, профессор скривился, поняв, что забыл перейти на программу кириллицы. Пришлось начать снова: «В автобиографической сцене похорон отца Зощенко упоминается его мозаика „Отъезд Суворова“ на стене Суворовского музея. „В левом углу картины имеется зеленая елочка. Нижнюю ветку этой елочки делал я. Она получилась кривая, но папа был доволен моей работой“. Начало многообещающее: детство; отцы и дети; смерть отца = отъезд полководца; сотрудничество/соперничество в искусстве. Непонятно только, что делать с елочкой. Хотя... Среди детских рассказов есть один, который так и называется „Елка“, — тот, где дети начинают еще до прихода гостей объедать сладости с рождественской елки, причем Леля, „длинновязая девочка“, может

„до всего достать“, а маленький Минька вынужден довольствоваться обкусыванием одного и того же „райского яблочка“ на самой нижней ветке; в конце рассказа отец поучает и наказывает детей. Налицо богатый общий знаменатель: елка, которой распоряжается отец, и нижняя ветка, приходящаяся на долю сына. Правда, исход не так идиллический, но, собственно, намек на конфликт был и в автобиографическом эпизоде — ветка „получилась кривая“ (!). К тому же нравоучения отца ставят его в один ряд с морализирующими банщиками, а „райское яблочко“ укореняет этот ряд в солидной библейской почве, Адам и Ева, древо познания, запретный плод, божий гнев, изгнание из рая. В свою очередь, от греховного поедания яблока протягиваются нити к страхам по поводу как еды, так и секса...»

Почувствовав себя полноправным соавтором статьи, профессор заговорил в более благодушном тоне. «Ну, хорошо. Допустим, все это так. Допустим, что эдипов комплекс найден, женобоязнь выявлена, уравнение ‘деньги = секс’ доказано. Действительно, в эпилоге аристократка формулирует это уравнение впрямую: „Которые без денег — не ездят с дамами“ — и хотя герой возражает ей, говоря, что „не в деньгах, гражданка, счастье“, но и он понимает неизбежность разрыва. Он лишь делает хорошую мину при плохой игре — подобно донжуану из „Личной жизни“, который, убедившись, что невнимание к нему „женского состава“ объясняется его „почти трехзначным“ возрастом, решает, что „не только света в окне, что женщина“, смеется над теориями „буржуазного экономиста“ о ценности секса, „плюет направо и налево и отворачивает лицо от проходящих женщин“. Хорошо. Пусть все эти фрейдистские комплексы налицо, но значит ли это, что в них суть? Сексуальный аккомпанемент никак не отменяет главного — сатиры Зощенко на новую культуру, да, культуру, — с внезапной назидательностью повторил профессор вслух, — культуру, о которой за своими эротическими манипуляциями склонен забывать наш уважаемый оппонент».

Того, однако, трудно было заставить врасплох. «Очевидно, что выявленные невротические мотивы не менее характерны для Зощенко, нежели его гораздо лучше изученные приемы юмористической деконструкции культурных претензий „нового чело-

века“. Естественно предположить, что эти два ряда инвариантов находятся в тесной связи друг с другом. Согласно Фрейдю, смех — один из механизмов сублимации подавляемых комплексов, а культура — не что иное, как форма господства сверх-я, то есть интериоризованного субъектом родительского начала. Поэтому есть все основания постулировать пропорцию между двумя замаскированными, но устойчивыми тождествами типа ‘автор = персонаж’. В сюжетном плане глубоко травмированного автора представляет его жалкий герой, не справляющийся с жизнью, тянущийся к еде, женщинам, деньгам, славе и т. п. и грубо отгоняемый или пугливо шарахающийся от них; даже в наиболее смешном персонаже Зоценко можно разглядеть самого М. М. — — задача это увлекательная, трудная, но разрешимая». — «Ну, это уж слишком», — взорвался профессор, столь хрестоматийной вульгарностью было смешивать автора с героем, а тем более мастера сказа с его персонажем-мещанином.

«Подобная лабильная психика, — невозмутимо продолжал автор статьи, — составляет подоплеку соответствующей культурной позиции. В автобиографической повести есть главка, где маленький Зоценко, спасаясь вместе с сестрами от заставшей их в поле грозы, бросает собранный букетик. Леля начинает бранить его, а он говорит: „Раз такая гроза, зачем нам букеты?“ Эти слова предвосхищают самую суть отношения будущего писателя к изощренной культуре, уверенность, что раз революция, то больше ни к чему букеты, тонкие чувства, дамы с цветами и грустными глазами, незнакомки в шляпах с траурными перьями, поэмы про луну и романтическую любовь, все эти попытки сделать вид, будто „в стране ничего не случилось“. В психологическом плане „Аристократка“ сводит счеты автора с матерью и женщинами вообще, а в литературном, — с „Незнакомкой“ Блока (приблизительной ровесницей которой была мать Зоценко) и со всей символизируемой ею декадентской культурой. Разумеется, позиция автора, прячущегося за своим малокультурным, но симпатичным сказчиком (и, кстати, начавшего свою литературную карьеру со сказового подрыва блоковской поэтики), двойственна. Он ироничен по отношению и к старой эстетике, и к сменившему ее грубому примитиву, как было убедительно показано в недавней работе о Зоценко и Толстом».

Профессор вздрогнул и затравленно огляделся, как петух, у которого из хвоста выщипнули самое яркое перо. Ссылка на его собственную статью была ударом ниже пояса. Профессор мог читать или не читать молодого нахала, спорить с ним или соглашаться, даже соревноваться с ним, побеждая или терпя отдельные неудачи. Но чтобы тот читал и оценивал профессора?! Наступал момент истины. («Момент истины! A moment of truth!» — профессор вспомнил ту радостно-брезгливую интонацию, с которой повторял эти слова Набоков в документальном фильме о его жизни в Монтрё, и почувствовал минутное облегчение.) «Либо, — он старался держаться логики, — это чушь, „типичный западный вздор“, с которым стыдно иметь что-либо общее... А поскольку общее все время лезет в глаза, то лучше, чтобы ничего этого не было. Либо... Несомненно, в статье что-то есть. Но тогда... тогда тем более желательно, чтобы ее не было». Профессор вдруг с ясностью ощутил, какое именно чувство подспудно давило его все это время.

Зависть! Он просто завидовал молодому наглецу, общего с которым ему скорее не доставало. Читал и завидовал, и никаких дубликатов бесценного груза достать из своих широких штанин так и не смог, ха-ха, в обрез на четыре штуки! Кавалеров, а не при деньгах! Амур без перьев — нетопырь, едва вспорхнет — и нос повесит! Да и висит-то он у вас как-то криво! Порезвившись на цитатной клавиатуре, хотя бы и на свой собственный счет, профессор несколько воспарил духом. «Есть еще порох в пороховницах, а если бы его не было, его следовало бы выдумать!.. Вот именно, если бы его не было... „Что пользы в нем? Как некий херувим, он несколько занес нам песен райских, чтоб, возмутив бескрылое желанье в нас, чадах праха, после улететь! Так улетай же! Чем скорей, тем лучше“, — и чтобы духу твоего не было... А дальше что? А дальше, — профессор окрыленно подмигнул неизвестно кому, ибо продолжение внезапно сооткалось из полувоздушности этих отрицательных заклинаний, — дальше, например, вот это: „Боги, боги, какая пошлая казнь! Но ты мне, пожалуйста, скажи, ведь ее не было? — Ну конечно, не было, это тебе померещилось“».

«Померещилось — и будет», — выпорхнуло откуда-то еще. Профессор сделал усилие, очнулся и тотчас же кинулся к статье,

которой, однако, нигде не было видно. Ее не было, и, значит, ее можно было написать. Пальцы профессора запросились к перу и бумаге... Можно было — но стоило ли? Помедлив, перо вывело заголовок, наискось перечеркнуло его и вновь повисло над страницей.

## Родословная<sup>1</sup>

Как ты быстро поймешь, здесь много неясного. К тому же сквозь толщу лет отрывочные свидетельства участников трудно отделить от совсем уже гадательных сопоставлений. Но наличие за всеми ними некоего реального клубка историй для меня так же несомненно, как то, что за зеленью этого парка и криками играющих детей скрыта конная статуя Людовика XIII, сколь ни мало заслуживающим увековечения казался он по «Трем мушкетерам». Позволю себе поэтому принять позу всеведущего рассказчика — хотя бы на первое время.

Начнем с того бесспорного (хотя и не поддающегося точной датировке) факта, что где-то в 1970-е годы Лесик и Рая ждут в своей московской квартире коллегу из Италии. Д-р Орландо может появиться с минуты на минуту с вестями от Бориса, их кумира и старого друга. Борис, более известный под именем Генсекс, давно уехал во Францию, но исправно заполняет зазявшую было пустоту потоком подарков и писем, которые держат осиротелых адептов в курсе его успехов. Вот и сейчас, судя по звонку Орландо, можно ожидать очередной порции артефактов с загадочного Запада.

Свой почетный титул Борис приобрел не сразу. В школе его дразнили Марселем — потому что он жил с дядей, помешанным на Прусте. Давным-давно, в далеком детстве, этот дядя отличился тем, что, вбежав во двор, где его младший брат играл в мяч с нравившейся им обоим девочкой Люкой, объявил: «Марсель Пруст умер!» Через некоторое время выяснилось, что Пруст

---

<sup>1</sup> Впервые: *Жолковский А.* НРЗБ. Рассказы. М.: Библиотека альманаха «Весь», 1991. С. 102–110.



выпустил очередной роман. Брат спросил, зачем было врать. «Понимаешь, вы были так заняты друг другом, что мне захотелось поразить вас чем-нибудь сногшибательным».

Но в том же году Пруст действительно умер, и это перевернуло дядю. Он стал усиленно заниматься французским, собирать книги Пруста и все, к нему относящееся. Между тем брат женился на Люке, у них родился Борис, потом оба были арестованы и навсегда пропали. Бориса взял к себе дядя, который остался холостым и вообще жил исключительно Прустом (в дальнейшем он даже заболел астмой и умер в возрасте пятидесяти одного года). Борис Пруста не открывал, считая эстетской дребеденью, над дядиным хобби посмеивался («Слишком много герцогинь, — щеголял он известным отзывом Андре Жида, прибавляя от себя: — И педиков!»), но французский таки выучил, чтобы шармировать девочек, и унаследовал — от дяди, если не от Пруста, — определенные литературные способности.

Оставшись один, он продолжал (под фирмой дяди) прилично зарабатывать техническими переводами с французского и на французский, а доставшуюся ему квартиру в центре Москвы превратил в настоящий сексуальный полигон. Лихим прозвищем Генсекс он был обязан не только неумному *libido*, щедро изливавшемуся на особ женского пола без различия возраста, внешности и социального положения, но и своему повествовательному дару, благодаря которому легенды о прежних похождениях прокладывали путь к новым победам. Если же очередной объект внимания почему-либо оказывался неосведомлен о его подвигах, Борис лично принимался за ликвидацию пробела, насколько не торопясь перейти к собственно эротическим процедурам. В таких случаях роман, как правило, длился дольше, и более опытные претендентки специально разыгрывали восторги наивного неведения. Детей у него, во всяком случае законных, не было.

Раю он в свое время пытался покорить рассказом о молодой вдове, у которой его поселили на время лекций в Секешфехерварском университете. Узнав, что гость из России, она похвасталась, что знает несколько русских слов, привезенных мужем с завьюженного Восточного фронта.

— Хе-леб, мала-ко, йай-ка... — произнесла она с деревянной правильностью, — и еще одно очень странное слово, только он его не переводил.

— ??

— Щии-КОТ-наа, — старательно пропела вальяжная венгерка, и в ее облике на мгновение проступили черты какой-то вертлявой рязанской хохотушки времен поистине *des neiges d'antan*. — Хоть вы скажите мне, что это такое?

Генсекс долго интригуяюще отнекивался и лишь после настоятельных и все более страстных уговоров раскрасневшейся хозяйки согласился показать, при каких обстоятельствах произносятся волшебное слово.

Рассказывая Рае этот лингвистический скетч, он попытался тут же его инсценировать, но она уклонилась от предлагаемой роли, говоря, что и так прекрасно знает, что значит щекотно. Она явно настраивалась на длительную осаду. Будучи расчетливой провинциалкой, недавно приехавшей в Москву (к тому же, кажется, с ребенком от первого брака), она быстро научилась извлекать выгоду из своих знакомств и не скрывала этого.

— У меня много интересных друзей, — сказала она. — Один, к примеру, может доставать билеты в театр, а другой... — француз, и он привозит мне иностранные пластинки. (Насчет француза она, пожалуй, слегка загнула — он был всего лишь алжирским арабом, но пластинки, вполне возможно, поставлял без перебоев.) А вы что можете предложить?

Генсекс нашелся мгновенно:

— О, мне совершенно ясно, чем я буду вам полезен. Со мной вы узнаете цену бескорыстного чувства.

Словно в подтверждение упора на высшие ценности, Генсекс стал рассказывать о том, как в доме у одной высокопоставленной приятельницы он видел сразу двух знаменитостей — опальных поэта и поэтессу. Он сидел на дальнем конце стола, но и оттуда можно было разобрать, как они обменивались стихами, комплиментами и шпильками, поэт — немного по-женски, поэтесса — с мужской прямоотой. История сработала безотказно, благодаря не столько своим поэтическим обертонам, сколько ауре недосыгаемой элитарности.

Рая выросла в малокультурной семье, но одно время ее мать служила сестрой-хозяйкой в Доме творчества архитекторов на Рижском взморье. Девочка, наряженная во все самое лучшее, постоянно вертелась вокруг отдыхающих, и в памяти у нее навсегда засели разноцветные коттеджи, сад, населенный флиртующими дамами и кавалерами, и несколько лиц, причесок и фраз, которым суждено было обрести магическую власть над ее вкусами. Там были: гибкая девушка с кукольным лицом, вьющимися черными волосами и так шедшим ей экзотическим именем Ноэми; ее поклонник, полноватый, в массивных очках, отпрыск громкой литературной фамилии; и высокая блондинка с тонкими чертами лица и прямым, слегка длинным носом, как в дальнейшем поняла Рая, — недавно разведенная (запомнилась строчка из капустника: «Ирина, бывшая Бейнар»); за ней ухаживал малосимпатичный Рафа Реперович («плешивый отрок Рафаил»). На следующий год мать перевели на Урал, но с тех пор Рае часто виделось, как из объятий Ноэми, кокетливо заслонившейся ею, словно маленьким пажом, от своего кавалера, она смотрит вслед Ирине, идущей по дорожке в длинном цветастом халате, открывающем обнаженную ногу выше колена, и ей хочется то ли быть, то ли — как-то, непонятно как — обладать одновременно обеими...

Таким образом, скорее случайно, чем по расчету (психологические тонкости не были его сильной стороной), своим престижным рассказом Генсекс попал в точку; возможно, сыграла роль и двусмысленная сексуальная подоплека эпизода. Но, пожав плоды успеха, он по своему обычаю немедленно потерял к Рае всякий интерес. К этому она была не готова. Сначала она просто не понимала, куда он пропал, потом заговорило оскорбленное самолюбие, затем — нежелание быть позорно изгнанной с завоеванного плацдарма... Она преследовала его лично и по телефону, то ссылаясь на беременность и угрожая, что «так этого не оставит», то нежно умоляя вернуться, в общем, совсем потеряла голову. Генсекс с вежливой твердостью отражал все атаки, но однажды его терпение лопнуло, и он ядовито спросил, не проснулась ли в ней и впрямь бескорыстная любовь? Она рассмеялась и через какую-нибудь неделю с благословения Генсекса ока-

залась замужем за смотревшим ему в рот Лесиком. Самое забавное, что все, включая Лесика, были в курсе байки о бескорыстной любви, но, кажется, он единственный не догадывался, who is who, и охотно пересказывал ее новообращенным почитателям Генсекса.

Сам Лесик был типичным очкариком, вся жизнь которого проходила в мире книг, но, следуя веяниям времени, он стыдился своей интеллигентности. Однажды у него было дело к сотруднику литературного журнала, которого он почитал издали как человека, прошедшего десять лет в лагере. Он зашел к нему в редакцию, и вопрос разрешился к обоюдному удовольствию, но Лесика на всю жизнь поразил несуразный вид гиганта-грузина в белой рубашке с по локоть засученными рукавами на мощных руках (лесоповал?!), выводящих никчемные буквы. Поэтому Лесик как мог культивировал в себе зверя, твердил (вслед за Генсексом, в свою очередь ссылавшимся на какую-то знойную альпинистку 1950-х годов), что настоящий мужчина должен быть мрачен, свиреп, волосат и вонюч, и вообще всячески равнялся на своего легендарного друга (все тело которого, кстати, было покрыто, не исключая спины и живота, курчавой шерстью). В частности, он взхлеб повторял любимый аргумент Бориса против анального секса: «Я сам иногда страдаю запором, но удовольствие получаю, только когда освобождаюсь от него, — как тот мазохист, который промахивается молотком по своему члену». При всем при том Лесик оставался смиренным мужем и музейным работником; его единственным выходом в большой мир был Генсекс. С отъездом последнего мир этот стал еще больше, но, соответственно, и отодвинулся в полуабстрактную даль.

Известия, поступавшие оттуда, были противоречивы. С одной стороны, Генсекс вроде бы продолжал греметь. В одном из первых циркуляров (ввиду козней почтовой цензуры, а также с расчетом на массовое хождение по рукам, он присылал нумерованные ксерокопии, оставляя оригиналы себе) описывалась случайная встреча в Нотр-Дам с семейной парой, которая с московских времен осталась должна ему крупную сумму денег; так он одним ударом поправил свои на первых порах шаткие финансы, получил прибежище в Париже и подтвердил, теперь уже

на международной арене, высокое звание Генсекса. Но постепенно из-за границы стали просачиваться слухи, что женщины все чаще позволяют себе отказывать Генсексу: одни — по моральным соображениям, другие — недовольные его *ars amatoria*<sup>1</sup>, третьи — предпочитая более молодых партнеров, а то и партнерш, но все так или иначе, не видя особого смысла спать с ним. Впрочем, из его писем ничего подобного заподозрить было нельзя, ибо они были полны победными реляциями о встречах с датчанками, француженками, японками и даже одной носительницей языка гуарани. Рая, Лесик и другие незыблемо верили в Бориса как в своего сексуального полпреда, но, опровергая с письмами в руках кощунственные инсинуации, начинали втайне задумываться над их устойчивостью. Любопытно было, что по этому поводу имеет сообщить д-р Орландо.

Однако долгожданный визит задал больше загадок, чем решил. Начать с внешности д-ра Орландо — завитых волос, накладных фиолетовых ресниц и многослойных розовых хламид в индийском стиле. Хозяева удивленно переглядывались, расходясь (пока что про себя) даже в вопросе о поле: Лесик полагал, что перед ними мужчина, Рая — что женщина. Не помогло и имя — Доминик. Ясность внесло бы, вероятно, письмо Бориса, но они чувствовали себя столь принужденно, что раскрыть его в присутствии подателя не решались. Разговор принял поэтому нейтральное направление, сосредоточившись на сравнительной этимологии названий привезенных подарков — джина и джинсов. Как объявил тотчас же обложившийся словарями Лесик, *gin* является сокращением от *geneva*, но в значении не «Женева», а «голландский джин», *genever*, каковой по-голландски произносится «хенефер» и происходит от латинского *juniperus*, «можжевельник». К восточному же джинну из бутылки он, вопреки ожиданиям, отношения не имеет, хотя тот родственен сразу двум разным корням со значением «дух»: арабскому *djinni* и английскому *genie*. Последний через французское *genie* восходит к латинскому *genius*, «дух, гений», а через него ко всему словарному гнезду *genus* — «происхождение, род, пол, жанр» и т. п., вплоть

---

<sup>1</sup> Искусство любви (*лат.*).

до современных «генов». Тут интерес аудитории к лексикографическим изысканиям начал увядать и, возможно, увял бы совсем, если бы не каламбурный мостик, вовремя переброшенный д-ром Орландо к джинсам:

— Значит, Бóрис через меня присылает вам блу джинз — «голубые гены»?

«С этим доктором я бы определенно не отказался обменяться парой слов на генетическом коде, но, боюсь, у него гениталии в неподходящем жанре», — острит про себя Лесик, а вслух говорит:

— Джинсы, jeans, происходят от Genoese, обозначая генуэзский сорт плотной бумазеи. Кстати, вы, случайно, не из Генуи родом?

— Нет, и даже не из Женевы. Простите, мне нужно идти. Было очень приятно познакомиться, и я обязательно хочу повидать вас обоих еще раз.

По-западному уверенно расцеловавшись с хозяевами, Доминик удаляется. Лесик и Рая в каком-то смысле даже рады, так как могут наконец обменяться впечатлениями и прочесть записку от Генсекса. Она оказывается очень краткой; Доми Орландо рекомендуется в качестве посредственного специалиста, но своего в доску парня, хотя и со странностями. Проблема пола этим по-прежнему не снимается, поскольку на языке Генсекса своим парнем может быть кто угодно. Зато отсылка в скобках к письму №... обещает разгадку. Письмо (трехлетней давности) немедленно извлекается на свет и, конечно, решает спор в пользу Раи, ибо содержит любовную новеллу с Доминик в роли эффективной аспирантки, слушающей курс Генсекса на международной летней школе в Белладжо.

«No to szczęściarz z nego!»<sup>1</sup> — не сговариваясь, Лесик и Рая в один голос цитируют концовку рассказа Генсекса о том, как однажды в Закопане, впервые в жизни попав в ночной бар, он вместе со своим польским приятелем долго гадал, кто их соседи: двое лыжников-мужчин или лыжник и устрашающе мужеподобная лыжница? Но вскоре Анджей застал проблематичного уroda

<sup>1</sup> «Ну, так он счастливчик!» (пол.)

выходящим из женской уборной и вернулся к столику с издевательским сообщением, что кавалеру таки повезло. Впрочем, Дому уродом не назовешь, думает каждый, и мысленно прикидывает, какие возможности открывает перед ним новая информация. Оба сразу вспомнили эпизод в Белладжо, над которым уже не раз ломали голову, но теперь перечитывают его с новым интересом, так и сяк примеряя к недавней гостье.

«...Она была сложена слегка непропорционально, с большой головой при не очень высоком росте. На удлинённом лице под низким лбом выделялись огромные голубые глаза и сочные, иссиня-фиолетовые губы...»

— Генсекс, как всегда, не жалеет красок, не рассчитывая, что мы сподобимся увидеть оригинал, — осторожно комментирует Лесик, пытаясь скрыть возбуждение.

— Ну, оригинал тоже, как видно, был с тех пор переписан, и не раз, — парирует Рая. — А фиолетовый мотив схвачен точно.

«...Я несколько дней паялся на нее, встречая неприязненный или непонимающий взгляд. Однажды после обеда мы столкнулись в аллее, я предложил пройтись, она согласилась. Я стал угощать ее отборными историями из моего репертуара — ответом было напряженное молчание. — „Вам не нравятся мои рассказы?“ — „У нас об этом не говорят“. Я посмотрел на нее, притянул к себе и совершенно потонул в ее старательно страстном, влажном, нескончаемом поцелуе...»

— «Старательно страстный» еще ничего, но за «нескончаемую влажность» дядя Марсель его по головке бы не погладил, — продолжает бравировать Лесик.

— Ладно, ладно, ты бы и сам непрочь потонуть. Читай уж.

«...Она предпочла свой номер...»

— Это так предлагают, «Your place or mine?»<sup>1</sup> — не унимается начитанный Лесик.

«...и настояла на полной темноте. Мы деловито сошлись на том, что к пяти нам обоим нужно на занятия, но... освободились едва-едва к ужину. Чтобы не подавать цензорам повода к изъятию настоящего письма как порнухи, опушу перипетии

---

<sup>1</sup> «К вам пойдем или ко мне?» (англ.)

рекордного матча. С этнографической точки зрения вам может быть интересно, что итальянские гостиницы, в особенности старинные палаццо, отличаются фанатической узостью кроватей и мраморной холодностью полов. Последнее, впрочем, было даже кстати, учитывая безумную жару. Но когда, упиваясь своим итальянским, я прошептал что-то в том смысле, что ночью будет прохладнее, она, ни на секунду не снижая темпа лобзаний...»

— Это наверняка намек на пушкинское: *Порывом пылких ласк и язвою лобзаний Она торопит миг последних содроганий!*

— Или на реальные лобзания. В них-то Генсекс разбирается лучше, чем в Пушкине. В отличие, кстати, от некоторых, кому в случае чего как бы с этими самыми содроганиями не опозориться.

«...не снижая темпа лобзаний, отвечала: „Non ce l’abbiamo la notte“<sup>1</sup>, и на все мои удивленные расспросы, почему же не продолжить ночью (подготовка к занятиям? муж? менструация?), твердила, что никакой ночи не предвидится. Чувствуя, что теряю лицо, я все-таки полувопросительно отметил, что, мол, дело вроде бы идет неплохо?! „Si, si, ma lo voglio unico!“<sup>2</sup>) — и больше я уж не мог добиться ни слова...»

— Вот дура, — лицемерно вставляет Лесик, мысленно согласный хотя бы на unico.

— Не знаю, не знаю. — Раин тон делается неожиданно серьезным.

«...Ни к чему не привели и приставания в последующие дни, а сегодня, как раз когда я собирался засесть за это письмо, она объявила всем, что уезжает, так как за ней на машине заехал ее жених, и мне довелось пожать его честную руку и пожелать им buon viaggio<sup>3</sup>. Я чувствовал себя полнейшим идиотом, если не хуже — брошенной женщиной. Таковы, как видите, их нравы — со своим, ха-ха, уставом не очень-то сунешься».

Стараясь не смотреть друг на друга, Лесик и Рая обмениваются привычными соображениями о культурной относительно

<sup>1</sup> Букв.: «Ночи у нас нет» (ит.).

<sup>2</sup> «Да, да, но я хочу, чтобы это осталось неповторимым!» (ит.)

<sup>3</sup> Доброго пути (ит.).



ности, в которой Борис, несмотря на продолжительный опыт жизни за рубежом, по-прежнему смыслит немного. При этом Лесик, наверно, с нарочито отвлеченным видом протирает очки и роняет их на пол, а Рая, охваченная мстительной солидарностью с Доминик, к которой примешивается еще что-то смутное, но приятное, начинает, скажем, убирать со стола и разбивает тарелку...

Доминик действительно позвонила на другой день и пригласила зайти к ней в «Европу». Тогда такое, в общем-то, не практиковалось, но искушение было слишком велико, и они поехали. Начиная с этого момента история заволакивается особенно густым туманом; передаю то, что мне удалось по крупницам выпытать у Раи (к Лесику было вообще не подступиться).

То ли Доминик через портье попросила, чтобы они поднялись к ней по очереди, то ли портье объявил, что двоим сразу нельзя, то ли они пришли с ребенком и кто-то должен был сидеть с ним внизу, во всяком случае, оба были настолько ошарашены, что подчинились. Первым наверх отправился Лесик; потом он спустился и пошла Рая. О событиях в номере оба умолчали. Но известно, что оба задали ей один и тот же вопрос: в чем было дело тогда с Генсексом? Они получили разные ответы. Лесику Доминик объяснила, что то лето прошло у нее под знаком феминистских исканий, в частности эротической манипуляции мужчинами (*uom'oggetto*)<sup>1</sup>, и потому, как бы ее ни ублажил Генсекс, она должна была тут же сменить его на других, не менее уникальных. Лесик добросовестно пересказал эту версию Рае, и она имела возможность сопоставить ее с тем, что услышала сама, а именно: что Доминик с детства испытывала к мужчинам смешанные чувства любви-ненависти-зависти и даже подумывала о транссексуальной операции; отсюда столь мужское обращение с Генсексом и, добавлю уже от себя, требование невидимости.

Кстати говоря, тайна происшедшего в «Европе» не кажется мне непроницаемой. Я ясно вижу, как Лесик выходит из лифта, стучит в дверь и оказывается в совершенно темном номере,

---

<sup>1</sup> Мужчина-объект (*ит.*).

в сладко пахнущих объятиях Орландо. Он смущен, ошеломлен, счастлив и под нежным руководством Доми, сам того не сознавая, получает свой первый, и единственный, урок овладения мужчиной. Затем наступает очередь Раи, уже догадывающейся о чем-то, но далеко не обо всем. В темноте она с любопытством ласкает податливое женское тело, и сама отдается ему, когда внезапно и в самом неожиданном месте ее пронзает мощный мужской напор, и она мгновенно обмякает, как будто освободившись от непонятного многолетнего груза. Потом они лежат, болтая о Лесике и Генсексе и лениво ласкаясь, и Доминик дарит ей на память своего пластмассового голландского джинна на батарейках. Но надо идти, они спускаются в холл, к Лесику, и это я вижу с абсолютной резкостью: они стоят, обнявшись втроем, Доминик посередине между моими бедными родителями (увы, увы!), которые одновременно и льнут к ней, и отстраняются, тревожно оглядываясь на меня, а она с усмешкой роняет, что, мол, ничего, пусть запоминает, интересно, что из нее получится.

Даже перед смертью мама уверяла, что я тогда была слишком мала и что в любом случае в «Европу» она меня не возила. Как бы то ни было, я прекрасно, словно изнутри, понимаю Доминик — гораздо лучше, чем наших с тобой русских предков. Сейчас я часть времени провожу в Москве, часть в Париже, часть в Нью-Йорке. Но в такой же мере дома я чувствую себя в Рязани, Алжире, Белладжо, Блумсбери. Мне достаточно приехать, остановиться в гостинице и побывать около места, с которым что-то связано. Моя герлфренд острит, что лучше всего я чувствовала бы себя в Комбре.

Пишу тебе все это, моя будущая детка, на случай, если, как подозреваю, не перенесу родов; при искусственном осеменении таких организмов, как мой, статистика особенно неблагоприятна. Пишу в маленьком уличном кафе на пляс де Вож; со сквера доносится шум детских голосов. Только что мимо прошли мама с дочкой. Девочка с любопытством оглядела меня, локтем подтолкнула мать и шепнула ей что-то на ухо. Та посмотрела и равнодушно бросила: «Qui? Ce pédé à l'air... normal?»<sup>1</sup> Но девочка,

<sup>1</sup> «Кто? Этот гомик... обыкновенной наружности?» (*фр.*)

чем-то напомнившая мне детские фотографии Генсекса, обернулась еще раз. Было видно, что она оценила невольную иронию этой фразы, и мы перемигнулись.

Р. С. Мысли о свирепствующей вокруг эпидемии этой ужасной болезни не дают мне покоя. Боюсь больше за тебя, чем за себя. Слава богу, есть еще время передумать, разыскать эту девочку и переадресовать письмо ей.

## После лыж

*Из дневника женщины<sup>1</sup>*

3 декабря. Не знаю, для кого веду эти записи. Не для себя же? Или нет, знаю — для тебя, Софик милый, с тобой и только с тобой могу делиться самым сокровенным. Доверять это почте не стану, а когда ты вернешься, все тебе покажу и мы вместе посмеемся и поплачем.

Лыжный отель здесь отличный, называется «Клуб Мед», в смысле «Средиземноморский». Склоны есть разной сложности, на любой вкус. Снег — мелкая пудра; говорят, кроме Колорадо, такого нигде нет.

В первый же день на горке столкнулась — не угадаешь с кем. Еще издали обратила внимание на пижона не в лыжной шапочке, а в офигенном лисьем малахае с хвостом. Сразу подумала: наш человек. Оказалось — Валерий.

Вашу с ним историю я помню, а между нами уже давно ничего нет. Встретились как старые друзья и на подъемник сели

---

<sup>1</sup> Впервые рассказ, автором которого значился Иван Смуровский, был напечатан в журнале «Звезда» (2010. № 4. С. 110–114), с аллюзивным примечанием:

«И. Г. Смуровский — потомок эмигрантов первой волны. Родился в 1937 г. в Александрии на рю де Константэн. Слушал лекции по русской литературе в Кэмбридже. В 1959 г. окончил Институт бальнеологии и климатологической медицины в Ганovere (ФРГ). Живет и работает в Новой Зеландии; сотрудник курорта Хот-Спрингс на оз. Роторуа. Печатается впервые, под псевдонимом».

вместе. Я в этом году еще не каталась, и на склоне мне пришлось попотеть, но справилась. Валерий сказал, что, зная меня, не ожидал такой прыти, тем более на самом трудном склоне. Я посмотрела на карту и ахнула — спуск был помечен черным! Так что можешь гордиться: твоя подружка дает!

За общим ланчем — здесь шикарный шведский стол — к нам присоединился его приятель, Иван. Совсем на него не похожий. Помоложе, застенчивый, немного даже, я бы сказала, женственный. Блондин с румяными щеками. И никакой этой брутальности, которую культивируют мужики вроде Валерия, да и твой Игорь.

Я спросила, почему его не было видно на горке.

— Я, — говорит, — приехал с Валерием за компанию, а катаюсь через раз.

— А что же тут еще-то делать?

— Я, — говорит, — люблю читать. Сейчас увлекаюсь Серебряным веком, у меня с собой книги.

Он стал перечислять, я никого не запомнила, только какого-то Кузьмина.

Тут вмешался Валерий:

— Ну, с этим мы разберемся. Почитать ты можешь и дома, бабки мы не за избу-читальню платили. Вот поухаживаешь за Верочкой, она, кстати, классно катается...

Тот посмотрел на Валерия как-то странно, или мне показалось, но после ланча вышел на склон — в точно такой же лисьей шапке! Ну, Валерий мастер, ему со мной, да и с Иваном было скучно, так что мы часто оставались вдвоем. Иван очень старательно принялся за мной ухаживать. Как если бы буквально выполнял указание Валерия. Начал с того, что похвалил мой костюм из лайкры. Тебе по секрету скажу, что он мне сильно жмет, — я, как ты меня учила, купила на размер меньше. Зато фигурка смотрится что надо.

А Иван действительно стал мне глазки строить. Немного навивно — даже трогательно. Глаза большие, влажные, с девичьими такими ресницами. Кажется, я начинаю им увлекаться. Тем более с Леонтием мы явно расходимся.

Да, о деньгах, что ты нам должна, можешь пока не беспокоиться. Уверена, что Леонтий возьмет это на себя. Но мне надо

будет учиться жить по средствам. На мой салончик бижутерии надежды мало — он едва покрывает расходы на косметолога.

*4 декабря.* Мы все трое еще тут. Вчера на горке случайно подслушала их разговор. Я ждала поодаль, пока они стояли в очереди в мужской туалет, но, видно, ветер был в мою сторону, потому что их голоса доносились, хоть и урывками, довольно четко. Что я узнала!.. Иван — девственник! Ему уже 24, он компьютерщик, причем раскрученный, а еще ни разу...

Слушаю дальше — ушам не верю. Валерий: «Ты ей нравишься, попробуй». Иван: «А откуда я знаю, что там у нее внутри?!» Ей-богу! И что же на это наш Валерий? «Не бойсь, — говорит. — Был я у нее внутри, все там очень уютненько, не пожалей!» Ответа я толком не расслышала, разобрала только что-то вроде «...ради тебя».

Ну, я подстроила так, чтобы на подъемник сесть с Валерием, и, как отъехали, говорю:

— Я все слышала, подлец! Что ты несешь? Ну, допустим, он мне да, нравится, да, я не против, и мерси, конечно, за комплимент, но ведь так ты его только отпугнешь. Тем более если он совсем зелененький.

— Напрасно, — говорит, — мать, беспокоись. Вы отличная пара. Ты его всему научишь, а там будь что будет. Но для начала ты с ним поаккуратней. Больше всего он боится, как бы его на новенького не женили. Он уже понял, что ты женщина без предрассудков, но не мешает это как-нибудь невзначай подкрепить. А ему я намекнул, чтобы он с тобой особо не напрягался. Понимаешь, он порнушек насмотрелся и думает, это какая-то французская борьба. И сам же ее боится. Так что тебе в самый раз — я твои проблемы помню.

Подлец! Мои проблемы он помнит! Ну да ладно, в этом мальчишке что-то есть, надо будет заняться им всерьез.

*5 декабря.* Вчера больше не писала. Вечером катались при электрическом освещении, по-своему романтично. Иван был жутко галантный, и, чтобы еще больше его подогреть, я рассказала ему — ну, ты эту историю знаешь — про свой первый заграничный круиз.

...Представляете, говорю, групповой тур, дешевый. На мальтийском корабле нас разместили в сыром трюме. Мы с подруж-

кой Светочкой попытались качать права, но безуспешно. Светочка кое-как прикорнула, а я поднялась на верхнюю палубу. Разговорилась с кем-то из команды, пожаловалась на условия...

Рассказываю и время от времени на Ивана поглядываю. А он раскрыл свои большие глаза, как будто книгу читает или кино смотрит.

...Тут, говорю, мой собеседник представился: «Кэптен Свэнн». Это был сам капитан! Он извинился за неудобства, пригласил к себе в каюту, накормил, напоил, уложил в постель. И все так тактично, на пуантах, не придерешься. Вот что значит иностранец — между прочим, мой первый. Под утро я тихо пробралась в трюм и ни Светочке, ни, боже упаси, мужу, ни кому другому ни разу ни слова — вам, говорю, первому...

Вижу, глаза горят, а как реагировать, не знает, теряется. Не спугнула ли я его? Доверилась как дура Валерию, много он понимает.

*6 декабря.* Сегодня после лыж, я как раз душ принимала, звонок: «Говорит кэптен Свэнн». Представляешь? Не хотите ли, говорит, вместе поужинать — тут есть роскошный ресторан, «Arès ski». С удовольствием, говорю. А я, понимаешь, еще и потому обрадовалась, что по дороге сюда, в Париже, купила вечернее платье от Валентино и уже боялась, что так и не будет случая надеть. Прикинь: черное, облегающее, на бретельках, лиф со стразами, понизу опушка в перьях. Плюс мой норковый палантин. Там все одеты были кто как, так что я произвела впечатление, многие оборачивались. Посидели отлично, выпили, особенно он — для храбрости, наверное. Потанцевали под оркестрик.

Выходим, смотрю, он все никак не решится. Наконец собрался с духом и предлагает пойти к ним. Валерий, оказывается, уехал в Денвер (он как-то совмещал лыжи с командировкой и переговорами, так что номер был свободен всю ночь). Ваня, конечно, сначала стеснялся, но я взяла дело в свои руки. Он оказался ужасно милый — подумать только, что это его первый раз. Внимательный, нежный. И никаких этих выкрутас, которых я не переношу. Он заметил мою родинку под грудью, нашу с тобой любимую, и нежно с ней все время общался.

Мне было так хорошо, что не пойму как, но у меня вырвалось: «Ты... муж мой!» Он вздрогнул, прямо оторопел и говорит:

«Муж?!.» — «Глупо, — говорю, — конечно, но с любовниками я не кончаю». Он воззрился на меня, а я говорю: «Понимаешь, для близости нужно время. А с тобой я как-то сразу почувствовала себя как дома... Первый раз такое. Жалко будет уезжать».

*12 декабря.* Мы уже несколько дней как в отечестве. Отношения с Леонтием сложные. Надо будет разъезжаться, но это целое дело. Ваня живет с родителями, так что у него тоже неудобно. Встречаемся на квартире, которую нашел Валерий. Один его приятель в отъезде, дал ему ключ, а он нам. Очень кстати. Ваня по-прежнему мил, заботлив и нежен.

*18 декабря.* Сегодня произошло нечто. Я пришла в нашу квартирку первая, ждала Ваню, но он все не появился. Выпила ликера (мы с Ваней завели там свой собственный небольшой бар), расслабилась, задремала, вдруг слышу, ключ в дверях поворачивается. Я, как была, в моем зеленом кимоно с драконами — помнишь его? — бросилась навстречу: «Ванечка, где же ты был?..» И осеклась — потому что входит совсем не Ваня, а какой-то незнакомый брюнет, в меховом пальто, припорошенный снегом, высокий такой, спортивный... Я запахиваюсь, он начинает извиняться. Объясняет, что он хозяин квартиры, ключ оставил Валерию, а поскольку Валерия нет в городе — им с Ваней пришлось внезапно уехать, — то никак не ожидал, что может выйти такая неувязка, а впрочем, нет худа без добра, рад, говорит, с вами познакомиться.

— Меня, — говорит, — зовут Константин.

— Вера.

Мы разговорились, немного выпили, я угостила его из наших с Ваней запасов, он меня — из своих, у него там было припрятано. В общем, слово за слово...

Софик, я страшная негодница! Зачем я опять это сделала? Мерзкая, мерзкая! Главное, он мне ну абсолютно ни к чему. Такой же кобель, как все они. Вечно им надо показать себя, самоутвердиться. Стал выпендриваться, приставать со всякой дурацкой акробатикой. А я ведь этого практически не могу, да и никогда не могла, выше головы не прыгнешь. Нам с тобой и так всегда хорошо. В общем, я сказала «хватит», оделась и ушла.

К тому же в его объяснениях я почувала какую-то лажу. У меня стало закрадываться подозрение, что все это подстроил Вале-

рий — на пари, а может, и просто за деньги. Ваню увез, а мне этого Константина подсунул. Он всегда говорил, еще когда мы с ним встречались, что за меня надо бабки брать. Ну, я до него доберусь, мало не покажется. Тоже мне, сутенер долбаный.

22 декабря. Несколько дней ни Валерия, ни Вани не было, как в воду канули. Потом звонит Ваня и говорит, что решил со мной расстаться. Я говорю, вы не джентльмен — объявлять такое по телефону, давайте встретимся, а он говорит, встречаться я боюсь — опять не устою. Вот и вся любовь. И опять мне показалось, что за этим стоит Валерий, может, там рядом вторую трубку держит.

Между тем деньги у меня практически кончились. Все, что я выручила за своего Рексика, ушло на машину, а машину я еще в прошлом месяце разбила, чинить не на что, в общем, дело швах. Поэтому я тебя попрошу: те пять тысяч баксов, что Леонтий тебе дал, начни возвращать — при разделе он их теперь на меня вешает. Как будто я не знаю, чего он тогда проявил вдруг такую щедрость.

Встретилась с Валерием. Он все отрицал наотрез, сказал, что я ничего не поняла и придумываю всякую ерунду. Но от своих слов, что за меня надо бабки брать, не отказался.

— Только, — говорит, — учитывая твои, мать, ограничения, товар ты — штучный, разовый. Пока они в отпаде от твоего экстерьера, всё хоккей, любой готов раскошелиться, но второй или там третий раз — уже на любителя. На склоне вертишь ж..., как балерина, а тут тебе ногу поднять лень.

Так и сказал. Ну, у нас с ним все это давно переговорено, я спорить не стала, только сказала, да, мне именно любитель и нужен, а с вас, козлов, бабки брать — святое дело. Кстати, говорю, Ваня вдруг исчез с горизонта, с Леонтием мы расходимся, так что лишние деньги не помешают.

Ну, про Ваню он сделал вид, что не слышал, а насчет денег, говорит, всегда рад помочь — есть деловое предложение. Сутенер он и есть сутенер, что тут скажешь.

Дал мне телефон. Позвонишь, говорит, пойдешь к нему в гостиницу. Он в городе ненадолго. Не смотри, что он кавказской национальности, — человек солидный, семейный, знакомый



знакомых. Бизнесмен, немолодой, так что от тебя много не потребуется. И все будет абсолютно анонимно, шито-крыто. Причем он часто приезжает, при желании сможешь и на потом договориться. Я говорю, мне надо подумать. Подумай, говорит, мать, только не тяни, а то уедет.

*23 декабря.* В общем, я подумала и решила, чего там, попробую. Даже интересно. Да и деньги нужны позарез — сапоги прошлогодние, с широкими носами, в этом сезоне таких практически не носят, шубку тоже пора менять...

Я позвонила, в назначенное время пришла, поднялась в номер. Это оказался люкс, в гостиной был накрыт ужин. По-моему, он чеченец. Пожилой, скорее симпатичный. Мы поели, выпили. Секс не занял много времени, все было как-то по-домашнему, без проблем. Я уже собралась уходить, он говорит, задержись, получишь премиальные. Я задержалась. Он предлагал приходить еще, я сказала, подумаю.

Софик! Все это — полнейшая тайна, рассказываю только тебе.

*24 декабря.* Наконец-то ты вернулась! Как я рада тебе и как опять было хорошо! Теперь ты все прочтешь, и мы будем видеться каждый день.

*25 декабря.* Начинаю новый дневник, уже для себя. Сегодня черный день, сразу два ужасных звонка.

Во-первых, позвонил Валерий. Начал с шуточек насчет моего чеченца, я ответила в тон, дескать, признайся, сколько взял коммиссионных. А потом он говорит: мать, звоню попрощаться, мы с Ваней уезжаем на Кипр, уже контракт подписали. И, говорит, хочу покаяться. Я с тобой никогда в прятки не играл, а тут слукавил. Прежде чем связаться всерьез с Ваней, я считал своим долгом дать ему возможность все попробовать, чтобы окончательно определиться. Ты уж извини. Он о тебе только хорошо говорит, но, говорит, понял, что это не его.

От кого-кого, а от Валерия такого не ожидала!..

А потом позвонила стерва Сонька — сказать, что деньги не отдаст, самой нужны. Я опешила, слов не могла найти. А она еще, блин, пригрозила, что, если я буду возникать, покажет кому надо мой дневник. Ой, напугала!.. С Леонтием я расхожусь,

ему теперь это все до лампочки. А вот когда я расскажу ее Игорю, что, пока он вкалывал в Эмиратах, зарабатывая ей на квартиру и машину, она спала то с Валерием, то с Леонтием — с Валерием бесплатно, а с Леонтием за пять тысяч баксов, — тогда посмотрим.

## Выбранные места

*Центон*<sup>1</sup>

Дорогой друг мой,  
я рад, что здоровье твое лучше; мое же здоровье... но в сторону наши здоровья: мы должны позабыть о них, так же как и о себе. Меня тут сильно встряхнули, после чего обнаружилось, что больше всего на свете мне хочется (и давно уже) умереть. В прошлом письме я написал: плакать хочется; нет, неправда, не хочется, глаза сухие и ум сухой.

Ты напрасно начинаешь думать, что твое присутствие совершенно бесполезно, что общество испорчено в корне. Я уже писал, чтобы ты не смела грызть себя за то, что ничего не сделала. Думай не о том, что не сделано, а о том, что еще придется делать. Ты устала — вот и все! Устала оттого, что принялась слишком горяча, слишком понадеялась на собственные силы, женская

---

<sup>1</sup> Впервые: Звезда. 2009. № 4. С. 84–87.

«Центон (от лат. cento, род. пад. centonis — одежда или одеяло из разноцветных кусков) — стихотворение, целиком составленное из строк других стихотворений. В европ. лит-ре наиболее известны позднеантич. Ц. из стихов и полустихий Вергилия, служившие средством выразить преклонение перед Вергилием и показать эрудицию авторов. Худож. эффект Ц. — в подобии или контрасте нового контекста и воспоминания о прежнем контексте каждого фрагмента; он особенно ярок при смещении темы (эротич. тема вместо героической, христианская вместо языческой). В лит-ре нового времени Ц. рассматривается исключительно как поэтич. забава» (*Гаспаров М. Л. Центон // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энциклопедия, 1975. Т. 8. С. 383*).

Как заметили уже первые читатели этого рассказа, его текст шит из соответствующих мест Гоголя, Синявского-Герца и Гаспарова; сегодня я и сам не всегда могу указать, где проходят швы.

прить тебя увлекла. Если ты только собственные твои дела станешь обделывать хорошо, то заставишь других заняться получше собственными делами. Поэтому, пожалуйста, исправь одну свою главную мысль: что ты ничего не сделала, что ты делала что-то не то и не так.

Попад сюда, я следовал общей моде — блюди законы той страны, в которой вынужден жить. Нужно как можно лучше заучивать правила их рассуждений (и есть все основания браниться, когда оказывается, что правила эти расплывчаты), но не нужно угрызаться из-за того, что ты недостаточно в эти правила веришь. Я освоил простейшие человечьи навыки, изучил язык, постиг науки, преподавал арифметику в средней школе. Но навязывать им свой язык я не имею права. А поэтому и о себе ничего никому не мог сказать. К тому же постоянная опасность быть пойманным и уличенным заставляла меня натягивать поверх тела все эти маскарадные тряпки. Так как мне всегда хочется, чтобы личность была точкой пересечения внешних условий, мне это понравилось. Но мое тело, туго спеленатое в человекоподобный кулек, онемело и затекло. Засохшая кожа потрескалась. А я не мог приподняться и ослабить путы, острые, будто из проволоки. Самым неприятным было то, что несколько дней мне не давали очков, уха и челюстей, то есть я был почти неконтактен и общающимся, по-видимому, казался идиотом. Мне самому некоторое время казалось, что я — брикет мыслящего творога, неподвижно лежащий в коробочке на полочке, но в то же время я — претендент на итальянский престол в черном сюртуке, и между этими двумя ипостасями должна произойти очная ставка.

Прости, что пишу сухо и как будто с железным лязгом. Это чтобы не жаловаться. А тебя я очень боюсь потерять, если разладится наш общий рационалистический язык. Ты, как и я, друг мой, устала. Из твоих писем я вижу, что для начала ты уже успела сделать много хорошего (если бы не слишком торопилась, вышло бы еще больше). Постарайся, родная, собраться с душевными силами, они тебе скоро понадобятся: здесь уже много хуже.

Всю жизнь я прожил с ощущением, что людям я только в тягость; но там к такому мне хотя бы привыкли, а зачем я здесь?

Для меня в этом мире не создано и не приспособлено ничего: мне кажется, что каждый наш шаг убеждает в этом. Ты ищешь все избранных и лучших. Друг мой! за это я сделаю тебе упрек. Ты должна всех любить, особенно тех, в которых побольше дрянца, — по крайней мере, побольше узнать их. Единственный вывод, который удастся вывести: «такой, какой ты есть, ты никому не нужен, поэтому не навязывайся, прячься, а в разговорах будь улыбающимся, понимающим и ободряющим — пока хватит сил». Поверь, что наилучший образ действий — не вооружаться жестоко и жарко против дурных людей и не преследовать их, но стараться вместо того выставлять на вид всякую честную черту, дружески, в виду всех, пожимать руку прямого, честного человека.

Конечно, мы не всему научились, чему надо было. Я, например, так и не научился быть добрым. Но научился хотя бы вести себя как добрый. Мне утешительнее думать, что я не способен к контактам из-за бездарности к языку, а не к людям. Невольно возникает мысль: а может быть, это я напрасно так односторонне себя обрабатывал, может быть, лучше было бы учиться и различать краски, и сколачивать полки? Если б я хоть плакать мог, а то смеяться кое-как научился, а плакать — не умею.

Я так и прожил, как приехал, говорил ломано, а со слуха не понимал ничего. Можно было бы попривыкать к языку целенаправленно, но я был так убежден, что я здесь по недоразумению, больше сюда не попаду и язык мне не понадобится, что вместо этого сидел в библиотеках. При всем общенародном внимании к моей скромной особе, никто во мне ничего не понимает. Как же понять меня им, если сам я на их языке никак не могу выразить свою бесчеловечную сущность. Все верчусь вокруг да около и метафорами пробавляюсь, а как дойдет дело до главного — смолкаю. Но знаешь, скорее верно обратное: меня понимают, а я не понимаю. Я подумал, что это лишь доведение до предела моего привычного ощущения: я, как на ладони, понятен миру. Но мир непонятен мне. Между нами как будто стекло, с его стороны прозрачное, с моей — зеркальное. Я прячусь в свое непонимание-со-слуха, как в скорлупу.

Кстати, меня всегда поражал садизм кулинарии. Будущих цыплят поедают в жидком виде. Свиные внутренности набива-

ются собственным мясом. Кишка, проглотившая себя и облитая куриными выкидышами, — вот что такое на самом деле яичница с колбасой. Мне делали еще один осмотр, я подглядывал на экран аппаратов и в первый раз видел себя изнутри: розового, как на анатомической картинке. Было несколько ночей, когда мне казалось, что я вроде ассенизатора, который пробирается по забитому кишечнику человечества, широкому, как многолюдная больничная палата, и должен очищать его на общее благо: роль не очень для меня неожиданная, тут и психоанализа не нужно. Гляди же на все, как лекарь глядит на лазарет, но прибавь к этому еще кое-что, а именно: уверь самую себя, что все больные, находящиеся в лазарете, суть твои родные и близкие, тогда все пред тобой изменится: ты с людьми примиришься и будешь враждовать только с их болезнями. И спасибо, что ты мне приснилась, хоть это и смешно звучит. Это не должно быть для тебя обидно: никаких вождедений сон не содержал, и все чувства в нем только чистые, это я знал твердо.

Но письмо мое становится длинно. Чувствую, что начинаю говорить вещи, может быть, не совсем приходящиеся кстати. В библиотеке мимоходом прочитал старую притчу. Жил-был рыцарь, у которого вместо сердца была часовая пружина. Совершал подвиги, спас короля, убил дракона, освободил красавицу, обвенчался, отличная была пружина. А потом, в ранах и лаврах, отыскал того часовщика и в ноги: да не люблю я ни вдов, ни сирот, ни гроба Господня, ни прекрасной Вероники, — это все твоя пружина, осточертело: вынь! Вот такие ощущения и мне иногда портят жизнь. Нет, уж лучше влачить одинокое инкогнито. Раз появился такой специфический, так и существуй незаметно. И незаметно умри. Подохнуть очень хочется, но сам я для этого ничего делать не буду.

Ехал, чтобы в последний раз в жизни отсидеться одному в четырех стенах, а каждый вечер пишу кому-нибудь письма. Знаешь, что еще мне помогает? То, что я живу в минуте от столовой, а не в десяти минутах, как три года назад, когда эти десятиминутные пробелы, в которые я только и мог думать о том, какой я нехороший, довели меня чуть ли не до петли.

Есть надежда Новый год здесь встретить в одиночку, потому что все знакомые разъехались: такое счастье! Где это я читал, что

влюбленные люди уподобляются покорным рабам? Ничего подобного. Стоит человеку полюбить, и он уже чувствует себя господином, имеющим право распоряжаться теми, кто его недостаточно любит. Как бы мне хотелось, чтобы меня никто не любил! Трех главных вещей у меня нет: доброты, вкуса и чувства юмора. Вкус я старался заменить знанием, чувство юмора — точностью выражений, а доброту — нечем. Зачем Вероника была так жестока, что полюбила меня? Зачем она чуточку не постыдилась своего внешнего вида и вела себя столь откровенно, столь беспардонно? Ведь стыд у человека — основное достоинство. Это смутная догадка о собственной неисправимой наружности, инстинктивный страх перед тем, что скрыто у него под сукном. Только стыд и еще раз стыд может нас несколько облагородить и сделать если не прекраснее, то скромнее.

Ты устала, племянница. Я помогу тебе все привести в порядок, но только выполни следующую за сим просьбу добросовестно, ничего не принимая особенно к сердцу и отвечая ровно на все пункты. Попробуй остаток времени пронаблюдать над своими физическими силами — записывай, что ли, по строчке в день «утро — двойка, день — тройка, вечер — тройка с минусом». За пятерку считай «сделала все предположенное» и отмечай двумя словами, в чем была работа: перевод, разговоры, поездки и пр. Может быть, за два месяца немного накопятся представления о твоих теперешних силах и легче будет ими разумно располагать. Поступи как прилежная ученица: сделай для этого тетрадку и не забывай быть в своих объяснениях как можно обстоятельней. Воображай, что перед тобой стоит ребенок или невежда, которому до последней безделушки нужно все истолковывать; тогда только письмо твое будет так, как следует.

Я не знаю, отчего ты меня считаешь каким-то всезнайкой. Я всю жизнь прятался в науку не от хорошей жизни, а старался забывать все, что кроме нее: и хорошее и плохое. Не удержался, стал подводить итоги себя и спрашивал себя, хорошо ли, что я так стопроцентно сублимировался в науку. Что мне случилось тебе кое-что предсказать и предсказанное сбылось — это единственно оттого, что ты меня ввела в тогдашнее положение души твоей. И если я приобрел наконец любовь к людям не мечтатель-

ную, но существенную, так это все же наконец оттого, что всматривался я побольше во всякие мерзости.

От тебя пришло двойное письмо, длинное-длинное. Я смотрелся в него, как в зеркало: как хорошо быть одному. Несколько дней я сидел, не выходя на улицу, Новый год встретил один за столом и в кои веки чувствовал себя человеком. Как приятно скинуть одежды, снять парик, оторвать ушные раковины из гуттаперчи и отстегнуть ремни, стягивающие спину и грудь. Мое тело раскрылось, точно пальма, принесенная в свернутом виде из магазина. Все члены, затекшие за день, ожили и заиграли. Я вертел головой, не ограничиваясь полукругом — жалкой нормой, отпущенной человеческой шее, я заморгал всеми глазами, разгоняя усталость и мрак, и мне удалось увидеть себя со всех сторон — сразу в нескольких ракурсах. Какое это увлекательное зрелище, к сожалению, теперь доступное мне лишь в редкие ночные часы. Стоит вздеть руку, и видишь себя с потолка, так сказать, возвышаясь и свешиваясь над собою. И в то же самое время — остальными глазами — не упускать из виду низ, тыл и перед — все свое ветвистое и раскидистое тело.

Перечел свои записки и остался недоволен. Кому нужна эта болтовня на местном диалекте? Не забыть сжечь перед отъездом. Ведь людям я не собираюсь показывать. А наши все равно не прочтут и ничего обо мне не узнают. Наши и не залетят никогда в такую несусветную даль, в такую дичь. А во мне сидит навязчивая мысль, как я мешаю людям даже самим своим видом. Потому я и боюсь красоты в природе и в человеке, что она недискурсивна. Я настолько все время на краю этого хаоса, что боюсь его как огня.

До сих пор не могу понять, что это за земля Испания. Народные обычаи и этикетки двора совершенно необыкновенны. Не понимаю, решительно не понимаю ничего. Сегодня выбрили мне голову, несмотря на то что я кричал изо всей силы. Я готов был впасть в бешенство. Я не понимаю вовсе значения этого странного обычая. Обычай глупый, бессмысленный! Для меня непостижима безрассудность королей, которые до сих пор не уничтожают его.

Но что можно отвечать на мои жалобы, когда мой путь прочерчивался с непрерывной связностью от детских замечаний

«на тебя смотреть противно» до нынешнего гроба? Да и не узнать мне родимого неба по здешним книгам-бумагам. Я и сейчас — выйду ночью на улицу, подыму голову и вижу: опять не то! И в каком направлении мне надо грустить, тоже неизвестно.

Перечти раз пять-шесть мое письмо, именно из-за того, что в нем все разбросано и нет строгого логического порядка. Я больше не имею сил терпеть. За что они мучат меня? Голова горит моя, и все кружится предо мною. Спасите меня! дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! взвейтесь, кони, и несите меня с этого света! Вон небо клубится передо мною; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют. Матушка, прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят!.. О Родина! *Пхени! Гогры! Тужероскин! Я иду к тебе. Гогры! Гогры! Бонжур! Гутенабенд! Спокойной ночи!*



ἘCCE



## Одна абсолютно счастливая пещера

**К**АК ИЗВЕСТНО ИЗ АРИСТОТЕЛЯ (или, на худой конец, из Гаспарова), известное известно немногим. Причем одним из них из всего известного известно что-то одно, другим другое, третьим третье. Потому что по-настоящему каждому известно лишь то небольшое, чем он занимается специально. А остальным, включая большинство немногих, оно если и известно, то в некой общепринятой, обкатанной и обычно искаженной форме<sup>1</sup>.

На днях в разговоре с одной коллегой (из числа вроде бы немногих) я сослался на рассказ Платона о пещере, открывающий Книгу седьмую «Государства». «Государство» она, конечно, читала, и гораздо раньше, чем я: в американских колледжах «The Republic» входит в общеобразовательную программу. Но финала этой притчи, поразившего меня при запоздалом и потому свежем знакомстве с текстом, она не помнила. Потому что помнила она, как многие, не то, что она читала у Платона, а некую отстоявшуюся философему: «миф пещеры» как символ ограниченности человеческого познания, имеющего дело с несовер-

---

<sup>1</sup> Недавно, заинтересовавшись знаменитым футуристическим лозунгом о том, как следует поступить с Пушкиным, Толстым и Достоевским с помощью плавсредства, я обнаружил, что большая часть моих образованных коллег охотно цитируют его по памяти, но, как правило, делают в трех словах две ошибки. Впрочем, тем же грешил и я сам — пока не занялся этим текстом вплотную (см. мою статью «Сбросить или бросить?» // Новое литературное обозрение. 2009. № 96. С. 191–211).

шенными земными проекциями абсолютных истин («идей», эйдосов).

Будучи прикованы к стене спиной к свету, узники пещеры видят только тени на противоположной стене, принимают их за реальность и развивают способность делать о ней разнообразные заключения, например приписывать этим теням звуки, доносящиеся извне. Но если бы один из них освободился и вышел наружу, к свету, то он, правда не сразу, а постепенно, научился бы смотреть на реальные объекты, на луну и даже на солнце, и не захотел бы вернуться назад.

Платон — не только великий философ, но и великий мастер сюжетного развертывания. И поскольку его интересует процесс познания, он со вкусом живописует те стадии, через которые проходит адаптация выходца из пещеры к обрушившейся на него реальности.

«Когда с кого-нибудь из них снимут оковы, заставят его (...) взглянуть вверх — в сторону света, ему будет мучительно выполнять все это, он не в силах будет смотреть при ярком сиянии на те вещи, тень от которых он видел (...). Разве не заболят у него глаза (...)? Тут нужна привычка (...). Начинать надо с самого легкого: сперва смотреть на тени, затем — на отражения в воде людей и различных предметов, а уж потом — на самые вещи; при этом то, что на небе, и самое небо ему легче было бы видеть не днем, а ночью, то есть смотреть на звездный свет и Луну, а не на Солнце (...). И наконец (...) уже на самое Солнце (...) и усматривать его свойства, не ограничиваясь наблюдением его обманчивого отражения в воде (...) И тогда уж он сделает вывод, что от Солнца зависят и времена года, и течение лет, и что оно ведает всем в видимом пространстве и оно же (...) есть причина всего того, что этот человек и другие узники видели раньше в пещере (...). Вспомнив свое прежнее жилище (...) разве не сочтет он блаженством перемену своего положения?»<sup>1</sup>

На этой счастливой ноте и заканчивается стандартный переказ притчи о пещере, наглядно — и в целом удовлетворительно — иллюстрирующий главную посылку объективного идеа-

<sup>1</sup> Использован перевод А. Н. Егунова (<http://www.philosophy.ru/library/plato/01/resp7.htm>).

лизма. Потрясающий платоновский сюжет на этом, однако, не кончается. Последнюю фразу я сознательно купировал — ради возможности отдельно продемонстрировать примененные Платоном повествовательные эффекты. Продолжу с того же места (для ясности показывая повторяемые — некупированные — фрагменты курсивом):

*«Вспомнив свое прежнее жилище, тамошнюю премудрость и сотоварищей по заключению, разве не сочтет он блаженством перемену своего положения и разве не пожалеет своих друзей? <...> А если они воздавали там какие-нибудь почести и хвалу друг другу, награждая того, кто отличался наиболее острым зрением при наблюдении текущих мимо предметов и лучше других запоминал, что обычно появлялось сперва, что после, а что и одновременно, и на этом основании предсказывал грядущее, то <...> жаждал бы всего этого тот, кто уже освободился от уз, и разве завидовал бы он тем, кого почитают узники и кто среди них влиятелен? Или он <...> желал бы <...> скорее терпеть что угодно, только бы не разделять представлений узников и не жить так, как они? <...И> если бы такой человек опять спустился туда и сел бы на то же самое место, разве не были бы его глаза охвачены мраком при таком внезапном уходе от света Солнца? <...> А если бы ему снова пришлось состязаться с этими вечными узниками, разбирая значение тех теней? Пока его зрение не притупится и глаза не привыкнут — а на это потребовалось бы немалое время, — разве не казался бы он смешон? О нем стали бы говорить, что из своего восхождения он вернулся с испорченным зрением, а значит, не стоит даже и пытаться идти ввысь. А кто принялся бы освобождать узников, чтобы повести их ввысь, того разве они не убили бы, попадись он им в руки? — Непременно убили бы».*

Такой исход не просто мрачен, а мрачен — трагичен — существенно по-новому, ибо радикально отличается от предшествующих перипетий. В эпизоде выхода на свет всячески акцентировалась собственно гносеологическая сторона дела: динамика осмысления внешнего мира воспринимающим субъектом (в излюбленном Платоном визуальном коде). Теперь же внимание переносится на социальные аспекты познания. Автор трактата о государстве сосредотачивается на работе культурных институтов, ведающих организацией общественно приемлемого знания.

В действие вступают силы пещерного научного истеблишмента — носители «тамошней премудрости», которые, не выходя из пещеры (повторяю самые важные места):

«воздавали ⟨...⟩ почести и хвалу друг другу, награждая того, кто отличался наиболее острым зрением при наблюдении текущих мимо предметов и лучше других запоминал, что обычно появлялось сперва, что после, а что и одновременно, и на этом основании предсказывал грядущее ⟨...⟩ кого почитают узники и кто среди них влиятелен ⟨... и с кем⟩ пришлось ⟨бы⟩ состязаться ⟨...⟩ разбирая значение тех теней ⟨...⟩ О нем стали бы говорить, что ⟨...⟩ он вернулся с испорченным зрением, а значит, не стоит даже и пытаться идти ввысь».

Этот поворот к социальным — и в конечном счете политическим (по-гречески трактат называется «Πολιτεία»), властным, насильственным — аспектам научной деятельности блестяще подготовлен в платоновском нарративе. Дело в том, что социальные взаимодействия имели место уже и в эпизоде выхода на свет. Только там они были менее драматичны, развивались скорее конструктивно и в конечном счете, к обоюдному удовольствию сторон, а главное, как бы заслонялись собственно гносеологической зрительной проблематикой. Тем не менее они были прописаны очень четко, но я в первой же цитате подверг их купюрам, чтобы приберечь для вящего демонстрационного эффекта. Теперь пришло время восстановить их (жирным шрифтом выделяю все силовые моменты):

*«Когда с кого-нибудь из них снимут оковы, **заставят** его вдруг встать, повернуть шею, пройтись, **взглянуть вверх** — в сторону света, ему будет **мучительно** выполнять все это, он не в силах будет смотреть при ярком сиянии на те вещи, тень от которых он видел раньше. И ⟨...⟩ что он скажет, когда ему начнут говорить, что раньше он видел пустяки, а теперь ⟨...⟩ мог бы обрести правильный взгляд? Да еще если станут указывать на ту или иную мелькающую перед ним вещь и задавать вопрос, что это такое, и вдобавок **заставят** его отвечать! ⟨...Э⟩то крайне его **затруднит**, и он подумает, будто гораздо больше правды в том, что он видел раньше, чем в том, что ему показывают теперь ⟨...⟩? А если заста-*

вить его смотреть прямо на самый свет, *разве не заболят у него глаза*, и не вернется он бегом к тому, что он **в силах** видеть, считая, что это действительно достовернее тех вещей, которые ему показывают? (...) Если же кто станет **насиленно тащить** его по крутизне вверх, в гору, **и не отпустит**, пока не извлечет его на солнечный свет, разве он не будет **страдать** и не **возмутится таким насилием**? А когда бы он вышел на свет, глаза его настолько были бы **поражены** сиянием, что он **не мог бы** разглядеть ни одного предмета из тех, о подлинности которых ему теперь говорят».

Здесь та же ситуация, что в финале, только вывернутая наизнанку<sup>1</sup>. В обоих случаях герой страдает от неадекватности своего зрения, выступает один против многих и подвергается насилию с их стороны. Причем в первом эпизоде сам проявляет тот консерватизм сознания, который во втором зеркально обратится против него. Так что трагический исход будет, как того требуют законы драматургии, и неожиданным, и закономерным.

Пьеска действительно грустная — и вполне актуальная<sup>2</sup>. Для немногих.

## Иерунда

Полвека с лишним назад на глаза мне, наверно, в «Литературной газете», попалась рецензия на какой-то тогдашний роман, о котором не запомнилось ничего, кроме имен героинь, да и то не полностью. Одну звали Ася Иевлева, а другую — Ия, фамилии не помню. Сочетание в одной фразе имени *Ия* и фамилии *Иевлева* бросилось мне в глаза, и я тут же поделился им

---

<sup>1</sup> О подобных контрастных предвестиях, эквивалентных «отказному движению», см.: *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 54–76.

<sup>2</sup> Интересные соображения о платоновской притче в свете постмодерного эмигрантского опыта были развиты Борисом Гройсом в статье «Возвращение в пещеру (Лекция, прочитанная 09.12.94 г. в московской мастерской Кабакова»; см.: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1564>).

с приятелем, тоже юным филологом. «Да, — с обычной оперативностью отреагировал он, — иерунда какая-то».

В фамилии *Иевлева* нет ничего зазорного, как и в имени *Ия*. Но подобные звуко сочетания в началах слов редки и потому заметны. А поскольку одно из правил хорошего стиля состоит в нежелательности нагнетания маркированных единиц, то имя *Ия* и фамилия *Иевлева*, повторяющиеся в тексте романа, будут резать слух.

Чувство нормы заложено в самом владении языком. Недаром существует и сразу схватывается выражение *языковая норма*. Согласно Хайдеггеру, не люди говорят языком, а язык говорит людьми. Так что «овладение» состоит, собственно, в затверживании правил, которые нам предстоит соблюдать. Язык — это социальный механизм, усваиваемый раньше других, и, уйдя в подсознание, он тем вернее владеет нами. А чуть что, немедленно нас наказывает, выставляя на посмешище. Это излюбленная тема Зощенко: его сюжеты обыгрывают дефекты социальной интеграции персонажей и прежде всего проявления языковой несостоятельности; провал ухаживания за «аристократкой» венчают слова героя: *Ложи, говорю, взад!*

Как и правила уличного движения, языковые нормы можно нарушать, но делать это надо умеючи — чтобы не попасть под машину и не нарваться на штраф. Толстой, великий деконструктор условностей, назвал свою программную статью по педагогике «Кому у кого учиться писать: крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?», демонстративно нарушив едва ли не все правила стилистики заглавий: его неумный заголовок состоит почти исключительно из повторов. Но провокационно и содержание статьи, так что заглавие оказывается «говорящим» — по смыслу и по форме.

Наше языковое сознание чутко регистрирует нарушение привычных количественных пропорций, и мы смеемся, потому что, согласно теоретикам комического, в частности Бергсону, смех — это реакция на несвободу поведения, выражающуюся в неодолимом, неконтролируемом заикливании, выдающем власть штампов над человеком.



Чем больше ненужных повторов, тем идиотичнее и смешнее. А. П. Керн вспоминает, что

«...[Пушкин] рассказывал иногда о своих беседах с друзьями и однажды... передал свой разговор с Крыловым, во время которого... был спор о том, можно ли сказать: *бывывало*? Кто-то заметил, что можно даже сказать *бывывывало*. „Очень можно, проговорил Крылов, да только этого и трезвому не выговорить!“»?

Тут, помимо головоломной фонетической трудности повтора, работает и смысловая сторона. Суффикс *-ыва-* уже вносит семантику повторности, и его удвоение доводит итерацию до абсурда.

Вообще, смысловой аспект языковых сбоев, в том числе неоправданных повторов, важен не меньше чисто технического. Особенно чреваты конфузом промашки в приподнятых местах текста, поскольку вторым, если не главным, конститутивным свойством комизма является подрыв претензий на величие, непогрешимость, святость. Зощенковское «Ложи взад!» смешно и само по себе, но тем более — в контексте культурной вылазки с любовными намерениями.

Из подвалов памяти всплывает еще один фонетический казус типа *Ия-Ие*.

В одной из сцен пьесы Александра Корнейчука «Платон Кречет» (принесшей ему Сталинскую премию), где все, начиная с имени и фамилии заглавного героя, в высшей степени патетично, герой, будучи разнообразно одаренной творческой личностью (*творческ*, как выражался соколовский Палисандр), принимается за создание скульптурного портрета героини. Следует ремарка: (*Ваяет её*). Привожу по памяти, но за точность ручаюсь — придумать такое не всякому под силу.

Опять-таки, глагол *ваять* существует, употреблять его не возбраняется, но четырехэтажный дифтонг [ајаје-јејо] требует сугубой осторожности, особенно — в предельно обнаженной переходной конструкции (с женщиной в роли прямого дополнения к глаголу физического действия), в настоящем продолженном времени да еще в контексте «высоких, высоких отноше-

ний» (*Ваяет её? Валяет её? Паяет её?*). В общем, как писал поэт, *Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую*<sup>1</sup>.

Чем выше отношения и торжественнее оказия, тем гибельнее риск словесного срыва. Вот чеховская героиня, души не чающая в муже, получает самую, наверно, знаменитую в русской литературе телеграмму:

«„Иван Петрович скончался сегодня скоропостижно сючала ждем распоряжений хохороны вторник“.

Так и было напечатано в телеграмме „хохороны“ и какое-то еще непонятное слово „сючала“; подпись была режиссера опереточной труппы.

— Голубчик мой! — зарыдала Оленька. — Ванечка мой миленький, голубчик мой! Зачем же я с тобой повстречалась? Зачем я тебя узнала и полюбила! На кого ты покинул свою бедную Оленьку, бедную, несчастную?..»

На абсурд здесь работает многое — и телеграфный стиль, и загадочное *сючала*, и общая глупость «душечки». Но цитабельной формулу *хохороны вторник* делает прежде всего ее фонетическая и графическая монотонность: четыре *о*, в том числе оба ударных; два *хо* подряд (беспардонно отдающие *хохотом*); два *р* и два *н*; правильный стиховой размер (3-ст. хорей с симметричными ударениями по краям — вокруг пропуска в середине). А на смысловом уровне эхом этих фонетических редупликаций звучит заключительная реплика Оленьки, сводящаяся к повто-

<sup>1</sup> Существенное отличие ваяния (и прежде всего лепки) от других форм художественного воспроизведения (рисунка, фотографии, литературного портрета и т. п.) состоит в непосредственности физического контакта художника (а в перспективе — и потребителя его искусства) с трехмерным образом модели; не случайно Пигмалион именно скульптор, а не живописец. Отсюда обилие скабрёзных вариаций на эту тему — например, в пассаже из уже упоминавшейся «Палисандрии»:

«Спросил пластилину и гипсу и где-то вблизи казармы **предавался лепке**, пленяя болезненное воображение матросских масс не столько многофигурностью композиций, сколько здоровой **эротикой фабул и форм**. По окончаньи — все роздал. Нет высшей награды художнику, нежели зреть, как трепетно **вождеуют к его искусству заскоружлые руки ратного простолоудина**».

рению банальных фраз о любви и смерти. В результате массивному осмеянию подвергается святое — смерть человека<sup>1</sup>.

Но вернемся к йотированным дифтонгам<sup>2</sup>. Особенно взрывчаты в этом отношении уникальные лексические монстры вроде *длинношѣе* и *ошүюю*, но не совсем безобидны и рядовые причастия настоящего времени. В деловом тексте они проходят незаметно, а в художественном их подспудный потенциал может быть эффектно активизирован<sup>3</sup>.

В одном из документальных эпизодов «Голубой книги» Зощенко комически педалирует сцену рокового узнавания:

«Тут она... засмеявшись серебристым смехом, сказала, что вот, дескать, какой нелепый случай: дочка-то фараона существует сама по себе в Египте, а он вот, персидский царь Камбиз, без ума полюбил ее, ничего общего с дочкой фараона не имеющую. Он полюбил простую девицу из рабынь. Вот что делает любовь с сердцем мужчины».

Кощунственно вмонтированный в речь о возвышенной любви бюрократический оборот *ничего общего... не имеющую* замечательно читает Сергей Юрский. Он нарочито сухо скандирует его по слогу: *не-и-ме-ю-шү-ю*, с отчетливым вторичным ударе-

<sup>1</sup> Вспоминается аналогичное издевательское — и освобождающее! — отношение к смерти в другом хрестоматийном рассказе Чехова:

«Признаюсь, хоронить таких людей, как Беликов, это большое удовольствие. Когда мы возвращались с кладбища, то у нас были скромные постные физиономии; никому не хотелось обнаружить этого чувства удовольствия, — чувства, похожего на то, какое мы испытывали давно-давно, еще в детстве, когда старшие уезжали из дому, и мы бегали по саду час-другой, наслаждаясь полною свободой. Ах, свобода, свобода! Даже намек, даже слабая надежда на ее возможность дает душе крылья, не правда ли?»

<sup>2</sup> Не исключено, между прочим, что подобным созвучиям (как и словам, начинающимся на *x/[p]-*) в русском языке присущи непристойные коннотации (связанные с соответствующими матерными выражениями и их **эвфемизмами**, а как минимум — повышенно эмоциональные обертоны (ввиду переключки с междометиями *ай, ой, ой-ой-ой...*)).

<sup>3</sup> Для этого достаточно выбрать глагол, кончающийся в 1-м лице на *-ею/-аю* (например, *лелеять* или *лаять*) и взять от него причастие не мужского, а женского рода (с дополнительным *-ая* в окончании), каковое употребить в винительном падеже (то есть на *-ую*), ну и по возможности в торжественном контексте.

нием на последнем *-ю*. Последним это *-ю* оказывается не случайно — ключевое причастие, в котором мрачный аккорд [j'u-u-ju] следует за тремя слабее окрашенными и не йотированным гласными [e-i-e], Зоценко ернически вынес в конец предложения. Прежде чем предъявить свою продукцию читателю, настоящий мастер тщательно вяжет ее.

Кстати, в своем первом абзаце я нарочно оставил неуклюжие повторы и другие неровности:

*«Полвека... назад — на глаза — наверно — рецензия на; какой-то роман — иерунда какая-то; не запомнилось ничего — не полностью — не помню; на глаза мне попалась — бросилось мне в глаза; не запомнилось — не помню; тут же — тоже; примерно полвека — попалась; обычной оперативностью отреагировал он; поделился им (то есть сочетанием)».*

Это была как бы задачка по стилистике для читателей, не знаю, многими ли замеченная.

Абзац надо отредактировать — хотя бы вот так:

*«Полвека с лишним назад я прочел (кажется, в „Литературной газете“) рецензию на роман, из которой запомнились лишь имена героинь, да и то частично. Одну звали Ася Иевлева, а другую Ия, фамилию забыл. Наткнуться в одной фразе на *Ию* и *Иевлеву* было нечаянной радостью, и я поделился ею с приятелем, тоже юным филологом. „Да, — мгновенно отреагировал он, — иерунда какая-то“».*

Простор для совершенствования, конечно, всегда остается.

## Загробное стихотворение Бунина<sup>1</sup>

⟨БЕЗ МЕНЯ⟩

Настанет день — исчезну я,  
А в этой комнате пустой  
Все то же будет: стол, скамья  
Да образ, древний и простой.

<sup>1</sup> Впервые опубликовано в составе статьи: Совершитель Гаспаров // Новое литературное обозрение. 2006. № 77. С. 43–44.

И так же будет залетать  
Цветная бабочка в шелку.  
Порхать, шуршать и трепетать  
По голубому потолку.

И так же будет неба дно  
Смотреть в открытое окно,  
И море ровной синевой  
Манить в простор пустынный свой.

(1916)

У Бунина инфинитивные стихи — редкость. Здесь же три инфинитивные фрагмента (*порхать, шуршать и трепетать* — *смотреть* — *манить*), связанные анафорической конструкцией (*И так же будет...*), охватывают две из трех строф. Эта лейтмотивная формула начинает складываться уже в I строфе (*Все то же будет...*), а при последнем проведении эллиптически опускается (*И море (...) манить...*). Она оригинальным образом способствует разработке темы «смерти», вообще характерной для инфинитивной поэзии, но взятой Буниным в особом повороте, заданном заглавием (оно присутствовало в первой, журнальной публикации 1916 года).

Инфинитивы II строфы описывают продолжающуюся после смерти «я» жизнь бабочки, часто служащей символом души и эфемерности жизни, а также объектом метаморфных устремлений лирического «я». Бабочка под голубым потолком (предвестие небесного дна и морской синевы в следующей строфе) играет роль переходного звена между только что умершим «я», душа которого еще не покинула пределов комнаты, и совершенно уже неодушевленным законным простором, в котором растворяется все живое и вещное.

В III строфе, где физическое движение замирает (что поддержано переходом от перекрестной рифмовки к смежной и от разнообразной к монотонной на O), частый в инфинитивной поэзии глагол *смотреть* непривычным образом передан тоже частому, — но в роли не субъекта, а объекта устремлений, — небу. Заключительное *манить* отчетливо прописывает типичную для инфинитивного письма человеческую устремленность

к «иному», но ввиду смерти «я» фокусирует ее опять-таки на внешнеположном объекте притяжения (*море*), опуская грамматически напрашивающееся одушевленное дополнение (*манить кого*).

Структура инфинитивных фрагментов иконически воплощает тему: «После [моей] смерти мир останется как бы таким же, но по сути будет иным». Все шесть инфинитивов подведены под общую рамку (*И так же будет...*) и кажутся единой однородной серией, но в действительности описывают поведение разных подлежащих (*бабочка, дно неба, море*; этот ряд начинается уже в I строфе: *...стол, скамья, Да образ, древний и простой*). И, в отличие от принятого в инфинитивном письме, этими подлежащими являются вполне конкретные сущности, а не неопределенно-личный субъект инфинитивных серий — подразумеваемое «я».

Иными словами, под давлением темы стихотворение как бы мутирует в некий анти-инфинитивный модус. В духе хомяковского «Желания»:

*Хотел бы я разлиться в мире, Хотел бы с солнцем в небе  
течь (...) Или лучом зари румяной Скользить по плещущей волне  
(...) Жить ласточкой под небесами, К цветам ласкаться мотыльком  
(...) Как сладко было бы в природе То жизнь и радость разливать,  
То в громах, вихрях, непогоде Пространство неба обтекать!*

могло бы получиться что-то вроде:

*Мне б легкой бабочкой в шелку Порхать, шуришать и трепетать  
По голубому потолку (...) Смотреть в открытое окно  
И видеть только неба дно, Да к морю на простор пустой Лететь  
заманчивой мечтой.*

Но Бунин разрушает — убивает — эти стандартные ожидания, хотя и сохраняет внешнюю видимость инфинитивной серии. К тому же от строфы к строфе постепенно размывается обжитая вечность подлежащих (*комната, стол, скамья — икона — бабочка — дно неба, море — ровная синева, пустынный простор*). Идее «исчезну я» вторит и самый принцип эллипсиса.

## О Якобсоне

Роман Якобсон был, судя по всему, великим человеком — одним из немногих, с которыми мне довелось немного познакомиться. Мой упор на «немногое» — не игра в стилистическую неловкость паче гордости. Величие по определению не может быть повседневным — иначе пропадают избранность и дистанция, необходимые для должного восприятия. Возможно, не меньшими заслугами, чем Якобсон, обладают люди, знакомые мне гораздо ближе, но, так сказать, нет пророка в отечестве своем. Величие, как и красота, в значительной степени is in the eye of the beholder.

В моих глазах и глазах нескольких поколений советских филологов именно сочетание «отечественности» и «иностранности» окружало Якобсона пророческим ореолом. Если не считать памятной со школы строчки Маяковского о неведомом «Ромке Якобсоне», впервые я услышал о нем от моего учителя Вяч. Вс. Иванова (Комы), а потом и от моего старшего друга и будущего соавтора Игоря Мельчука. Услышал, начал читать и вскоре мысленно зачислил себя в его заочные ученики и последователи. Но я позорно пропустил его в его первый доступный для меня приезд в сентябре 1958 года, когда он был в Москве на IV Международном Съезде славистов и по инициативе В. Ю. Розенцвейга принял участие в заседании по вопросам теории перевода в МГПИИЯ, где с ним познакомилась многие из тогдашних и будущих структуралистов; особенно он выделил, кажется, Мельчука. (До этого, впервые после тридцати с лишним лет отсутствия, Якобсон приезжал еще в 1956-м — на подготовительное заседание оргкомитета съезда.)

Во второй на моей памяти приезд, кажется, в 1959 году, Якобсон выступал в Институте языкознания — в угловом особняке на Волхонке, на углу Кропоткинской, ныне Пречистенской, площади, где теперь Институт русского языка. На этот раз я оказался на высоте и даже заранее занял место в актовом зале.

Якобсону было 63 года — возраст, который больше не кажется недосягаемым. Темы его лекции я не помню, но помню, что

он полемизировал с уже входившим в моду Хомским, что могло быть в жилу обоим направлениям тогдашней московской лингвистики — как официальному традиционному, так и молодому структурному.

Двойственно, с дипломатически отмеренной смесью эпатажа и комплимента, прозвучал и незабываемый пример, приведенный им в подтверждение опять-таки не помню какого тезиса. Из структуры английского (и любого западноевропейского) предложения *God is good (Deus bonus est, etc.)* возможен схоластический вывод *Therefore, God is*, и потому это, так сказать, грамматическое доказательство существования Божия занимало видное место в западной теологии. Русское же предложение *Бог добр* таких возможностей не предоставляет, и отсюда соответствующий пробел в русской богословской традиции.

На этом, однако, докладчик не остановился. Насладившись шокирующим впечатлением, произведенным на атеистическую поневоле аудиторию, он продолжал приблизительно так: «Впрочем, грамматические средства русского языка вполне позволяют построить фразу „Бог всегда был, есть и будет добр“ и — при желании — сделать из нее вывод, что „Бог всегда был, есть и будет“».

Шла ли речь о проблемах описания русской глагольной связки, о важности семантики и синонимического перифразирования (в пику Хомскому) или о чем-либо еще, было, в конце концов, безразлично. Соль приведенного примера и его разбора состояла прежде всего в провокационном поминании имени Божия и тем самым в программной реабилитации богословских и вообще мировых измерений филологии (сам Якобсон, насколько я знаю, не был религиозен). Еще одной сверхзадачей этого эффектного театра одного актера была демонстрация могущества грамматики, в частности — русской, особенно — в руках такого виртуозного мастера ее анализа, как еврей-эмигрант, профессор славянской филологии Гарвардского университета Р. О. Якобсон. Во всяком случае, так это было воспринято мной и другими «нашими».

Поразила нас также ораторская манера Якобсона. Она была именно ораторской, блестящей, величественной уже по своему



интонационному рисунку. (Сходное впечатление оставили впервые услышанные в те же годы публичные выступления Шкловского, Кирсанова и некоторых других людей 1920-х годов, оттаявших в ходе хрущевской оттепели.) Удивил — и заставил разнообразно задуматься — и густой, нисколько не скрывааемый русский акцент в английском языке, что-то вроде: «Год из гуд, зеэрфор хи из». Впоследствии я узнал ходившую в кругах западных филологов шутку о Якобсоне, который «свободно говорит по-русски на семи языках». (В Америке же мне пришлось столкнуться с более или менее единогласным отрицательным мнением носителей языка о стиле его научного письма.)

Этот акцент у «русского американца», да еще и великого лингвиста, тем более — великого фонолога, чья теория акустических дифференциальных признаков была последним словом тогдашнего структурализма, давал обильную пищу для размышлений. (Кстати, когда я после девятилетнего отсутствия, 1979–1988, впервые приехал в Москву из Лос-Анджелеса, моим друзьям-коллегам тоже почему-то очень хотелось, чтобы я оказался говорящим по-английски без акцента.) Отчасти акцент даже возвышал Якобсона, так сказать, не давшего себе труда притворяться американцем, но главным образом, конечно, не то, чтобы снижал, но как бы приближал его, придавал его величии человеческие черты, делая его более доступным для подражания. Как говорится в еврейском анекдоте о сравнительных шансах для христианина и иудея стать богом, «одному из наших это удалось».

Ощущение невероятного и все же осуществившегося контакта с человеком, которого и о котором мы только читали (в частности, у Шкловского в «Zoo» — про то, как в легендарные 1920-е годы «Роман, со своими узкими ногами, рыжей и голубоглазой головой, любил Европу»), трудности, чинимые ему в связи с приездами в СССР, удручающие перестраховочные отказы и задержки при издании его трудов (в переводе которых мы участвовали), вплоть до запрета на упоминание его имени в печати (мне лично пришлось столкнуться с этим в журнале «Вопросы философии» в 1970 году), проработка, которой подвергся Вяч. Вс. Иванов, в частности, за свою связь с ним, — все это придавало его имени дополнительные магически раскрепощающие обертоны.

Ходили, впрочем, и менее героические рассказы о том, что будто бы Якобсон закидывал удочку насчет возвращения на родину — при условии, что его изберут в Академию и назначат директором Института языкознания, но что советское начальство на это не пошло.

Неофициальное влияние Якобсона, его имени, идей и работ было уже тогда бесспорным. Когда в 1959 году формировалась Лаборатория машинного перевода при МГПИИЯ во главе с В. Ю. Розенцвейгом, одно время шли переговоры о поступлении туда старшим научным сотрудником (с собственной ставкой от Министерства высшего образования) некоего влиятельного молодого доктора наук — слепого. Помню, как он пришел знакомиться с нами, непочтительной и в большинстве своем неостепененной гольтепой, и, желая одновременно и себя показать, и к нам подольститься, спросил эдаким свойским тоном: «Вы, ребята, под кого работаете? Под Якобсона?» Мы действительно работали немного под Якобсона, немного под Сепира, немного под Трира, немного под Карнапа, немного под Маргарет Мастермен (из Cambridge Language Research Unit), но ощущали мы себя молодыми гениями и дали ему понять, что такая ограничительная научная прописка, объявленная к тому же полуофициальным-полублатным тоном, нас не устраивает. У него оказалось достаточно пронизательности, чтобы больше к нам не заявляться.

Еще раз Якобсон приезжал, вместе с женой, Кристиной Поморской, в 1964 году, на Международный съезд антропологов. Я об этом не помню ничего, но история с тайным от него походом Кристины к Шкловскому, которого она в это время переводила, и с переданным через нее, а затем демонстративно отвергнутым Якобсоном подарком (книгой Шкловского «Лев Толстой», 1963) прекрасно описана Омри Роненом в соответствующей статье (см. «Новое литературное обозрение», № 23).

Следующий визит состоялся в 1966 году, причем опять по приглашению не какой-либо советской языковедческой инстанции, а Международной психологической ассоциации, которая избрала местом проведения своего очередного конгресса Москву, так что вопрос об участии Якобсона был опять вне компетенции советских властей. В том же году в Тарту проходила Вторая

летняя школа по вторичным моделирующим системам, и Лотману удалось «пробить» поездку Якобсона в Тарту, которая и состоялась под «наблюдением» приставленного к нему... Вяч. Вс. Иванова. А в промежутке Кома решил устроить Якобсону и Кристине встречу с цветом молодой московской лингвистики и возложил на меня почетную роль хозяина этого приема.

Летним днем — дата, в принципе, установима, но я ее не помню — у меня на Метростроевской улице (ныне опять Остоженке), 41, кв. 3, собрались Вяч. Вс. Иванов, В. Ю. Розенцвейг, И. И. Ревзин, А. А. Зализняк, Е. В. Падучева, И. А. Мельчук, Л. Н. Иорданская, Б. А. Успенский, В. А. Успенский, В. М. Иллич-Свитыч (вскоре погибший), В. А. Дыбо, Г. Чикоидзе и другие, всего человек двадцать. Встреча была очень оживленная.

Те из наших лингвистов, которые за три года до этого побывали на Международном конгрессе лингвистов в Софии, вспоминали о встречах там. В частности, Мельчук, который до свержения Хрущева, дела Синявского и Даниэля и «подписантства» еще был «выездным», описывал, как они с Кристиной отправились осматривать какой-то монастырь, за что ему в дальнейшем и влетело от руководителя делегации и институтского начальства как за нежелательную связь (!) с женой Якобсона и тем самым с империалистической агентурой. Мельчука даже вызывали в КГБ и допытывались, почему Якобсон выдвигал его кандидатуру в председательствующие одного из заседаний и пригласил на ужин с американской делегацией.

Якобсон рассказывал о событиях большей (а впрочем, всего лишь двадцатисемилетней) давности — о своем бегстве через Данию, Норвегию и Швецию из оккупированной Гитлером Европы. Что-то совершенно экзотическое, особенно для живших за железным занавесом, он сообщил о том, как болезненно он переносит частые поездки с лекциями из одного конца света в другой — из-за разного набора микробов в пище, воде и воздухе разных континентов. Это было опять нечто великое — непрерывный globe-trotting, но в то же время сугубо человеческое — болезнь. Не ручаюсь за свою память, но, кажется, тут же (или на банкете в «Арагви», который ему в тот же день устроили грузины — Тамаз Гамкрелидзе, Гурам Рамишвили и другие) он проде-

монстрировал, как пьется «матросский тост»: водка наливается в узкую рюмку, рюмка захватывается губами, голова запрокидывается, рюмка осушается и тем же манером — без рук — возвращается на стол.

Так я наконец познакомился с недосягаемым кумиром и даже получил в подарок два оттиска с надписями: «Новейшую русскую поэзию» (1921) со словами: «...на память о детском труде посвящает автор», и «Поэзию грамматики и грамматику поэзии» (1961) — «на память о московских встречах». Якобсон, которого я теперь мог разглядеть вблизи, был более или менее лыс и сед, но рыжина проглядывала в цвете лица и глаз. Он запомнился своей необычайной для семидесятилетнего человека энергией. Роста он был чуть выше среднего, с большой головой, большим носом, крупными, слегка навывкате глазами (один косил) и огромным лбом. Он был элегантно одет и держался то слегка согбенно, то неестественно прямо, — кажется, ему приходилось носить корсет. (Снова посмотрев недавно фильм Годара «Презрение» (1963) с Фрицем Лангом в роли самого себя, я отметил их поразительное сходство; Ланг (1890–1976), еврей по матери, родился в Вене, бежал в Париж в 1933 году и переехал в Штаты в 1935-м.)

В августе 1968 года я правдами и неправдами оказался в Варшаве (Польша тогда была нашим окном в Европу) и на полуптичьих с советской точки зрения правах участвовал в очередном Симпозиуме по семиотике<sup>1</sup>. На него съехались многие звезды семиотического и лингвистического небосклона — Эмиль Бенвенист, Умберто Эко, Юлия Кристева, Кристиан Метц, Освальд Дюкро, Ферруччо Росси-Ланди, Калверт Уоткинс и другие. Среди гостеприимных хозяев выделялись Стефан Жулковский, Мария Рената Майенова, Ежи Курилович, Анна Вежбицка.

Ждали Якобсона. Кристина, будучи полькой, воспользовалась случаем и приехала «домой» заранее. Он же должен был со дня на день прибыть из Чехословакии, где читал лекции.

Людям, знающим — а тем более пережившим — историю тех лет, слов «август 1968-го» и «Чехословакия» достаточно, чтобы

---

<sup>1</sup> См. виньетку «Мой первый Шатобриан» (с. 81).

понять, на сколь роковые минуты пришлось открытие симпозиума, назначенное на 24 августа. Р. О. позвонил Кристине из Праги и сказал, что не едет. Выглянув утром 22-го из окна гостиницы и увидев на улицах танки, он испытал чувство гротескного *déjà vu*: повторилось случившееся тридцатью годами раньше — с той небольшой разницей, что тогда танки были немецкие. «С меня хватит, — сказал он. — Буду ждать тебя в Париже». Следующий звонок был уже оттуда.

В течение полутора десятков лет после встречи в Москве мое знакомство с Якобсоном было заочным и косвенным. Для сборника статей по лингвистической типологии (1972) я перевел давно боготворимую в структурных кругах статью Якобсона о шифтерах, причем отстоял именно такой перевод английского термина (*shifters*), тем самым причастившись роли нарицателя имен. Переводы работ Якобсона пробивались в печать с трудом; большим энтузиастом этого дела была Муза Александровна Оборина, редактор из «Прогресса». Отдельные статьи появлялись — благодаря ее помощи и усилиям Иванова, Мельчука и других — то там, то сям, но до основательных сборников («Избранные работы», 1985; «Работы по поэтике», 1987) было еще далеко. Целый сборник (подготовленный и отредактированный Мельчуком) был загроблен в 1970 году Н. С. Чемодановым и М. М. Гухман; Якобсону был выплачен договорный гонорар в сумме 840 рублей (примерно равной трем месячным зарплатам старшего научного сотрудника со степенью). И это притом, что на Западе в издательстве «Mouton» тем временем выходили его семитомные «Selected Writings».

Якобсон очень дорожил каждой публикацией на родине. Однажды он передал, что хотел бы получить экземпляр сборника «Структурализм: „за“ и „против“» (1975), где наконец была напечатана в России (в переводе Мельчука) программная статья Якобсона «Лингвистика и поэтика», а в заглавии сборника слышался отзвук его полемики со Шкловским. Помню, как счастливы мы с Мельчуком были послать ему в подарок «что-то, чего — редкий случай! — у Вас нет, а у нас есть». В ответ он прислал изданный им и его учениками том писем и заметок Н. С. Трубецкого (1975).

Работы Яacobсона в области как лингвистики, так и поэтики оказали на меня сильнейшее действие. В частности, идея (усвоенная мной через призму мельчуковской интерпретации), что наборы значащих грамматических категорий, различные в разных языках, образуют сетки значений, обязательных к выражению независимо от интенций носителей этих языков. Этот принцип я взял на вооружение как лингвистический аналог концепции поэтического мира (разрабатывавшейся мной совместно с Ю. К. Щегловым), согласно которой поэтический мир есть система идиосинкратических для автора инвариантных мотивов, реализующая его центральный инвариант — единую тему его творчества. С запозданием прочитав классическую ныне статью Яacobсона о пушкинском мотиве статуи, я обнаружил там многие из «своих» идей чеканно сформулированными еще в год моего рождения: статья была впервые опубликована по-чешски в юбилейном пушкинском 1937 году и лишь в 1970-е годы вышла во французском и в английском переводе; русского издания ей пришлось ждать до 1987 года! Этот удар со стороны классика был — к моему стыду, смешанному с некоторой долей гордости, — в моей жизни не единственным.

Особенно захватила меня задача осмыслить с точки зрения инвариантов подаренный мне разбор пушкинского «Я вас любил», знаменитый своим вызывающим формальным ригоризмом, рассмотрев его, в частности, на фоне полемического контрразбора Шкловского (1969). Один из черновых вариантов своей работы я послал в Гарвард К. Ф. Тарановскому, с просьбой, если можно, показать Яacobсону. Тарановскому статья не понравилась, о чем он со свойственной ему прямоотой мне и написал (отметив, что хороши в ней главным образом цитаты из Пушкина, «перечитать которого всегда приятно»); о Яacobсоне же упомянул как-то глухо.

В 1976 году Тарановский проводил свой саббатикал и отметил свое 60-летие в Москве. Он регулярно участвовал в семинаре по поэтике, собиравшемся у меня дома, а всего через четыре года, осенью 1980-го, я в качестве новоиспеченного эмигранта оказался его гостем в Арлингтоне (рядом с Кембриджем, где рас-

положен Гарвардский университет). Тарановский организовал мое выступление в Гарварде, и среди слушателей своей лекции — о поэтическом мире Пастернака, обильно уснащенной ссылками на Якобсона, — я с радостью, переходящей в смятение, увидел Р. О. и Кристину. Надо сказать, что их присутствие не являлось само собой разумеющимся (к этому времени Якобсон был уже на пенсии и находился в сложных отношениях со своей бывшей кафедрой, Кристина же вообще работала не в Гарварде, а в МИТ) и потому было особенно лестным. А после доклада, имевшего скорее смешанный успех (не исключая, что отчасти из-за его проякобсоновского направления), Кристина пригласила меня, вместе с Тарановским, к ним на ланч в один из ближайших дней.

Тарановский реагировал на приглашение с какой-то преувеличенной радостью и смущением. В ответ на мои расспросы он в конце концов признался, что он этого не ожидал и что, значит, Якобсон меня «простил». Я был изумлен, ибо не знал за собой ни малейшей вины. Тарановский сказал, что теперь, наверно, он вправе открыть мне, что Р. О. был крайне сердит на меня за попытку совместить в моей статье о «Я вас любил...» положения его анализа с конъюнктурными возражениями Шкловского. Как я понял, к этому времени само имя Шкловского стало в якобсоновском окружении своего рода табу, а уж упоминание о нем и о Якобсоне в одной и той же фразе было совершеннейшим кощунством. Тем драгоценнее становилось каким-то образом (благодаря эмиграции? добрым отзывам Иванова, Мельчука и Тарановского? установкам доклада?) заслуженное мною прощение.

Когда в назначенное время, к двенадцати часам дня, мы приехали на 8 Scott Street в Кембридже, нас встретила Кристина. Р. О. дома не было — рано утром он уехал выступать на какую-то конференцию (кажется, по проблемам языка, мозга и афазии) в одном из многочисленных соседних университетов. Вскоре он появился, веселый, восьмидесятичетырехлетний. За столом я стеснялся и помалкивал, а они с Тарановским перебрасывались поллушутливыми-полусерьезными обвинениями в том, кто более повинен в присуждении докторской степени и, значит, выдаче

путевки в жизнь одному из их общих учеников, оказавшемуся бóльшим — и очень занудным — яacobсонянцем, чем сам Яacobсон.

Постепенно осмелев (хотя дискуссия, свидетелем которой я только что оказался, должна была бы послужить мне предупреждением), я спросил Р. О., почему он более или менее по отдельности разрабатывает идею смысловых инвариантов, например в статье о статуе, и идею грамматики поэзии, например в статье о «Я вас любил...», но не сводит их в единую теорию инвариантных мотивов, предметных и стилистических. Он по-авгурски ответил в том смысле, что не все же делать самому, надо что-то оставить и другим. Я молча кивал, но про себя всерьез принял это как своего рода завещание. В дальнейшем я попытался развить соответствующую аргументацию в статье о пастернаковском «Ветре», писавшуюся с посвящением Яacobсону, а вышедшую в 1983 году с посвящением памяти обоих — поэта и одного из его проницательнейших исследователей.

Больше я Яacobсона не видел, но перед смертью он меня «благословил». Как мне рассказывали, его закулисный положительный отзыв («Надеюсь, в Корнелле на этот раз не упустят удачной возможности», по-видимому, с намеком на неудачу со взятием туда Мельчука тремя годами раньше) сыграл свою роль в получении мною заветной tenure.

Закончу одним эпизодом слегка вне хронологии, относящимся, впрочем, к собственно американской жизни Яacobсона и к посмертной судьбе его наследия. В 1975 году в Америке вышла книга молодого тогда постструктуралиста Дж. Каллера — вдумчивый и требовательный критический обзор основных идей, направлений и фигур структурной поэтики (Jonathan Culler, «Structuralist Poetics», Cornell UP). Яacobсону в ней была отведена целая глава, в которой сначала излагались, а затем подвергались деконструкции важнейшие положения его литературоведческой концепции. Главная мысль Каллера состояла в том, что научность яacobсоновской теории — как и всякой гуманитарной модели, претендующей на объективную истину по естественнонаучному образцу, — остается проблематичной. Налицо якобы



жесткая схема, подкрепляемая, однако, не доказательствами, а силой все той же интуиции, то убедительной, а то и не очень.

Аспирантка из Корнелла, привезшая мне в подарок книгу Каллера, рассказала свежую академическую сплетню. Будто бы Якобсон позвонил Каллеру по междугородному телефону и целый час раздраженно выговаривал ему за непонимание его работ и некорректность аргументации. Меня в этой истории — при всех поправках на неизбежный шум в канале многократной изустной передачи — поразило, что великому Якобсону, находившемуся в зените международной славы, оказалось столь важным мнение малоизвестного оппонента.

Телефон и впрямь оказался испорченным довольно сильно. Запрошенный по электронной почте, Каллер сообщил мне, что история со звонком — апокриф. По его мнению, она явилась искаженным отражением уязвленно-язвительной полемики Якобсона с рядом его критиков-постструктуралистов, в том числе с ранним, журнальным вариантом его, Каллера, главы (1971). В 20-страничном *Postscriptum*'е к французскому изданию своих работ по поэтике («*Questions de Poétique*». Paris, 1973, под ред. Цветана Тодорова) Якобсон обрушился на своих оппонентов, обвиняя их в эстетической глухоте, но ни одного из них не удостоил названия по имени. (Кстати, в те годы «*Questions...*» были единственным хоть как-то доступным серьезным сборником по якобсоновской поэтике, содержащим, в частности, и статью о статуе; я добыл ее, упросив Кристиана Метца, с которым пятью годами раньше познакомился в Варшаве, прислать ее мне из Парижа.)

Так или иначе, к середине 1970-х годов в издательстве «Мутон» вышло уже три огромных тома «Избранных трудов» Якобсона. Его слова оказалось достаточно, чтобы на европейские языки была переведена пропшовская «Морфология сказки», ожидавшаяся этого три десятка лет и вот теперь, благодаря Якобсону, наконец обретшая новую жизнь. Известность Якобсона перешагнула далеко за рамки русской филологии (едва ли не во все отделы которой он внес свой вклад), да и общей лингвистики, поэтики и семиотики. К нему прислушивались инженеры-акустики, психологи, физиологи и антропологи, в том числе

ставший его соавтором Леви-Стросс. Американские коллеги и аспиранты научились не коверкать его фамилию и вместо напращивавшегося «Джейкобсон», шикарно, с сознанием собственной причастности к таинствам европейской культуры, произносили ее с начальным «Йаа-» (правда, ударным на английский манер). Почему же его так сильно задела критика Каллера и других?

Оставляя в стороне разговоры о по-русски авторитарном темпераменте Р. О., я хочу предложить несколько иное, отчасти интроспективное понимание ситуации. По целому ряду причин признание — публикации, переводы, издания, собственная школа, высокая цитируемость — пришло к Якобсону сравнительно поздно. Свою роль тут сыграли и двукратная эмиграция (из России в Европу, из Европы в Штаты), и периферийность славистики на мировой лингвистической арене, и долгая борьба как с традиционной филологией, так и с другими ветвями структурализма (копенгагенской, американской), и непринятость в американском университетском истеблишменте, особенно тогдашнем, интердисциплинарной ориентации, трактуемой как дилетантизм.

Усугубляли положение его происхождение и специальность. Как эмигрант из Советской России, он был почти полностью лишен возможности опереться на поддержку покинутой родины и даже бывших соратников — отсюда, возможно, и острота реакции на трусливые маневры Шкловского. А как русист и славист, свою борьбу за переворот в науке Якобсон вынужден был вести на одном из самых ее рутинных участков. Особенно это касается Америки, где преподавание русского языка и литературы было в основном делом разного рода полупрофессиональных выходцев из России (вспомним многочисленные набоковские шаржи на эту тему).

В результате достигнутый наконец успех (в какой-то мере даже и на советском фронте) мог восприниматься им не только как заслуженный и завоеванный в упорной борьбе, но и как новаторский, дерзкий, ранний — «первый». Увенчанный лаврами мэтр (профессор Гарвардского университета, автор многотомного собрания сочинений, и прочая, и прочая) сочетался в Якоб-

соне с полным молодежного задора футуристом-революционером. Если угодно, в этом можно усмотреть еще одно проявление характерного для русской культуры отставания-ускорения, сделавшего, например, Пушкина классицистом, романтиком и реалистом в одном лице.

Такое совмещение этапов и самосознание борца с консервативной традицией оставляли Якобсона неподготовленным к критике, так сказать, слева, от представителей новой научной парадигмы, как бы из будущего, — критике, продиктованной не оборонительным рефлексом дремучего непонимания, а изощренной, усвоившей и релятивизировавшей уроки структурализма постструктурной рефлексией. Этому вторило, делая удар особенно чувствительным, то, что наносился он из области не отсталой славистики, а новейшей общей теории литературы, причем как раз тогда (в условиях достаточной опубликованности и распространенности основных трудов) и там (в книге «постороннего» наблюдателя, озаглавленной «Структурная поэтика»), когда и где следовало, казалось бы, ожидать желанной, законной и окончательной канонизации структурализма, в частности якобсоновского. Открытым для пересмотра вдруг оказалось не только содержание, так сказать, семантика его работ, но и их прагматика — ставшая уже привычной роль новатора в науке. Это действительно могло болезненно подействовать на самый обнаженный экзистенциальный нерв его незаурядной личности.

После смерти Якобсона (1982) задача опубликования и популяризации его наследия легла на его учеников во главе с Кристиной. Они справились с этим прекрасно. Но хранение огня, уже ввиду своей по определению консервирующей природы, редко бывает свободно от оборонительных тенденций к фракционности и мумификации. Впрочем, сегодня помнится не столько это, сколько часовой телефонный разговор (осенью 1986 года) через весь континент с Кристиной, уже знавшей о близости своей смерти и потому говорившей — о Якобсоне, Маяковском, науке, о себе, обо мне и наших спорах — с поистине последней прямотой.

Глава, вписанная Р. О. Якобсоном в историю науки, была оригинальной, многогранной, значительной, но — не послед-

ней. Еще при его жизни началось неожиданное переосмысление его наследия, причем не только в критически-негативном духе, но и в творчески-позитивном. Так, на первый план среди его работ по поэтике внезапно выдвинулась работа о мотиве статуи в жизни и творчестве Пушкина, оказавшаяся созвучной постструктурному выходу из имманентного текста в разнообразные — психологические, биографические, мифологические, социальные — аспекты прагматики дискурса. Можно ожидать, что карта обследованных Якобсоном территорий будет еще долго уточняться и перекраиваться, как под знаком его довольно-таки монологических предначертаний, так и под действием очередных волн непредсказуемой диалогизации, склонных тревожить вечный сон великих деятелей — ради продолжения разговора. Якобсон против этого, возможно, не возражал бы. Недаром среди его любимых произведений были «Медный всадник» и «Кроткая».

## Доля шутки

Насколько честен самый добросовестный реалистический текст?

Шкловскому принадлежит разграничение фабулы и сюжета: того, что рассказывается, и того, как рассказывается. Когда фабула берется, как говорил Зощенко, с источника жизни — из истории, биографии, документа, она оказывается носителем «правды». На сюжет же возлагается эмоциональное, идейное и т. п. освещение этой «правды» — вчитывание в нее авторских установок.

Эйзенштейн пришел к своей теории монтажа, поработав подмастерьем Эсфири Шуб над идейно направленным «перемонтированием» западных фильмов. Ее шедевр — «Падение династии Романовых», где путем монтажного комбинирования кинохроника царского времени поставлена на службу большевистской пропаганде. Исходные кадры — чистая фабульная «правда», а монтаж — сюжетная манипуляция в интересах определенной идеологии, то есть, строго говоря, — вымысла, с точки зрения же автора, — глубокой «истины», скрытой в фактах.

Взаимная относительность того, что, пользуясь уникальным ресурсом русской лексики, удается противопоставить как «правду» и «истину», была осознана Ницше. На знаменитый вопрос Пилата он ответил радикально контрфактическим образом:

«Что же такое истина? Подвижная армия метафор, метонимий... сумма человеческих отношений, которые были усилены... и украшены поэтически и риторически и от долгого употребления обрели твердость, каноничность и обязательность».

Аналогичную фразу вложил в уста своему рассказчику в «Гюи де Мопассане» друг Эйзенштейна Бабель:

«Тогда я заговорил о стиле, об армии слов, об армии, в которой движутся все роды оружия. Никакое железо не может войти в человеческое сердце так леденяще, как точка, поставленная во время».

Рецепты соединения «правды» и «истины» дают целую гамму переходов от протокольного документа к дневнику, историческому описанию, историческому роману и далее роману беллетристическому, научно- и просто фантастическому. Меня в качестве автора мемуарных текстов очень занимало напряжение между верностью «правде» того, как было (или, во всяком случае, того, как я помню, как было), и свободой словесной и композиционной обработки этой «правды». Врать, преувеличивать, придумывать события нельзя, но что рассказать, а что нет, как написать, какую повествовательную позу принять — твое авторское право. Перефразируя Берлагу, все делается одновременно и в интересах правды, и в интересах истины.

В работе над невымышленной прозой особый соблазн представляет возможность сознательного применения приемов, описанных великими теоретиками. И уж полный нарциссический кайф (а «нарциссизм» и «наркотики» — от одного греческого корня) дает ретроспективный разбор этих опытов, освященный, кстати, авторитетом Эйзенштейна, который видел себя и Моцартом, и Сальери.

В серовском портрете Ермоловой Эйзенштейн обнаружил наложение ряда монтажных планов. Обрезы рамы, линии пола,

зеркала и, наконец, отраженного в зеркале верхнего угла залы (на который спроецирована голова) дают последовательность укрупнений по мере приближения к лицу Ермоловой. При этом изображение постепенно переходит от точки зрения сверху (на ноги) к точке зрения снизу (на голову). Сочетание этих двух конструкций создает у зрителя ощущение коленапреклонения перед «вырастающей» моделью.

А в автоанализе «Потемкина» Эйзенштейн пишет, что фильм «выглядит как хроника, а действует как драма», благодаря тому, что изложение фактов строится по открытой им «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.

Позволю себе несколько нескромных па à la Эйзенштейн.

По поводу своего мемуарного эссе о Якобсоне я с удовольствием слышал положительные отзывы: «интересно читается», «оставляет чувство близкого знакомства», «показывает его со стороны». Любопытнее было то, что среди критических замечаний блистали своим отсутствием привычные упреки в нарциссизме. Но, как известно от того же Якобсона, против инварианта не попрешь. Нарциссизм никуда, конечно, не делся; он просто ушел в позаимствованные у великих мастеров повествовательные приемы.

Прежде всего его потребовалось отрефлектировать — осознать, что хотя в рассказе о встречах с Якобсоном моя драгоценная личность будет присутствовать, она никоим образом не должна выпячиваться. То есть невозможно будет, скажем, прибегнуть к излюбленному другом Якобсона Маяковским игривому «опусканию» классиков: стаскиванию с пьедестала, похлопыванию по плечу и дальнейшему осквернению.

Вместо этого я решил опробовать серовско-эйзенштейновскую фигуру «преклонения», но вывернуть ее наизнанку. Не искажая фактов, я построил историю знакомства с Якобсоном на постепенной смене точек зрения: от «издали и снизу» (слухи о нем и чтение его работ) — к «вблизи и снизу» (восприятие его лекции и знакомство в Москве) — затем к «вблизи и вровень» (в гостях у него в Гарварде) — к «вблизи и сверху» (тщеславие

и другие слабости Якобсона) и, наконец, — к «издали и сверху» (посмертный разбор его обид на постструктуралистов).

В сочетании с прямо выраженными (и вполне искренними) восторгами перед культовой фигурой и осторожными заявками на самоотождествление с ней этот рисунок «коленипреклонения наоборот» дал, мне кажется, искомый результат. Взаимоукрощению подверглись и устрашающая статуя великого прашура, и по-эдиповски взирающий на нее самолюбивый «маленький человек» — мемуарист (отсюда заключительное упоминание о любимом Якобсоном «Медном всаднике»).

...Поистине, правду говорить легко и приятно, тем более — нарциссическую.

## Красное и серое

Как-то в начале 1970-х мы с Мельчуком, работая у меня дома и обнаружив, что в холодильнике ничего нет, пошли обедать — «на ланч»! — в кафе «Прага». Мне импонировала и сама эта западная идея, Игорь же согласился по необходимости, с условием, что по дороге (минут 20 спортивной ходьбы в одну сторону) мы продолжим обсуждение словарных статей. В кафе нас быстро обслужила «моя» официантка Тамара Ивановна, но главный сюжет был не в этом.

За одним из столиков сидел джентльмен — иначе не скажешь — лет тридцати в красном пиджаке. «Красном» я говорю приблизительно — пиджак был стильного бордового цвета с серовато-коричневым отливом и, вот не помню, может быть, еще и с серебристой многоугольной звездой — как бы орденом старых времен — на груди. Был ли он блейзером неведомого заморского клуба, частью театрального костюма или вольной прихотью художественной природы, оставалось догадываться.

На обедавшую публику он производил сильное действие — судя по доносившемуся со всех сторон неодобрительному шепоту. Каково же было мое удивление, когда оказалось, что реакцию эпатированных советских обывателей разделяет и мой прогрессивный старший товарищ и учитель! Детали полемики, засло-

нившей на обратном пути проблемы лексикографии, опускаю; аргументация Мельчука сводилась к простой идее, что заниматься надо делом, а не финтифлюшками, моя — к чуть более замысловатой апологии разнообразия, которого в немой России как-никак дефицит.

Прогрессивная русская интеллигенция вышла — столетием ранее — из слоев мелкого духовенства и унаследовала его идейный аскетизм<sup>1</sup>. С тех пор в нашем национальном самосознании воцарился пуританский функционализм, подавлявший все «ненужное», каковое, культивируясь тайно и иногда прорываясь наружу, принимало крикливые формы. Отсутствию среднего класса соответствовало отсутствие в широкой, казалось бы, русской душе нейтральной средней зоны между питающими друг друга крайностями греха и послуха. Забавно, что в 1990-е годы именно красные/малиновые пиджаки стали эмблемой новорусского беспредела.

Себя я, при всем моем вольномыслии, увы, сознаю плотью от плоти той же ментальности и одеваюсь не многим интереснее своих коллег. После презентации моего «Эросипеда»<sup>2</sup> опальный Эдуард Лимонов (который пришел с двумя телохранителями и выступил очень интеллигентно) сказал мне, что давно не видел сразу так много людей в пыльных пиджаках. Сам он носит все исключительно черное, но это уже другое дело — *haute couture*, черное на черном, — в таком ходит и высоколобый, постмодерный во всех отношениях Борис Гройс.

Угрюмая стандартность костюмов была одним из бросавшихся в глаза иностранцам признаков *homo sovieticus*'а, чей взор, в свою очередь, ранила пестрота увиденного за границей. Уж я, на что прозападный отщепенец и плюралист, и то, оказавшись на первом этапе эмиграции в Вене, долго не мог взять в толк, зачем *столько* разных марок автомобилей!

<sup>1</sup> См.: Франк С. Л. Этика нигилизма // Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции Н. А. Бердяева и др. / Предисл. М. Гершензона. М.: Новости, 1990 (Репринтное издание 1909 г). С. 150–184.

<sup>2</sup> Жолковский А. Эросипед и другие виньетки. М.: Водолей Publishers, 2003.



Самый яркий образец посконности в области туалета являла на моей памяти Лидия Яковлевна Гинзбург. Те несколько раз, что я с ней встречался, она была в светло-сером (кажется, в полосу) платье-рясе-халате с воротником и карманами. На ее короткой располневшей фигуре оно сидело колоколом (ассоциацию с Герценом я не планировал, но он таки был одним из ее любимых авторов; знаменателен, кстати, сплав в названии его журнала церковных и революционных элементов) и могло показаться не по росту большой мужской гимнастеркой. Ее короткая стрижка курсистки à la Чернышевский дополняла образ революционера вне пола и возраста, за которым стояли целые эпохи нигилизма, народовольчества, революций, репрессий, блокады и дальнейших нивелировок, а как выяснилось, и «неоднозначная» сексуальная ориентация. С серебряными седыми волосами на большой голове, морщинистым лицом и пронзительным взглядом маленьких голубых глаз почти без ресниц, она выходила за грань человеческого, слишком человеческого, напоминая то ли какого-то тролля, то ли причудливый волшебный гриб. (Недавно прочел, что грибы генетически ближе к животным и человеку, чем к растениям.)

В каком-то смысле эта посконность была, конечно, — несмотря на противоречие в терминах — яркой, потому что никто другой так не одевался. Возможно, непрезентабельность ее, как сказали бы сослуживцы Акакия Акакиевича, *капота*, была сознательным авангардистским вызовом выученицы формалистов и закаленной блокадницы окружающим совмещанам. Но факт оставался фактом: платье было по-приютски серое и всегда одно и то же. На нем лежала неизбывная печать 1930-х годов во всей их честной бедности и преданности единому институциональному решению человеческих проблем. Оттуда ведь и демонстративный аскетизм Ахматовой<sup>1</sup> и френч-толстовка Солжени-

---

<sup>1</sup> Чтобы объяснить табуированное, вообще-то, передаривание двух модных шарфиков, присланных ей в подарок из Лондона (Саломеей Андрониковой-Гальперн), Ахматова ссылается на исторический анекдот об испанской королеве, отвергшей подаренные ей голландские чулки: «Ее министр отказался принять их: „У испанской королевы нет ног“» (Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. Т. 2. 1952–1962. М., 1997. С. 466).

цына<sup>1</sup>, я уж не говорю о Сталине и Мао Цзэдуне и всей созданной ими детдомовской культуре.

Я понимаю, что некоторых читателей начинает раздражать бестактность подобных снобистских танцев на костях хлебнувших горя поколений. Но моя речь вовсе не клонится к унижению наших героев сопротивления (я многому научился у Л. Я., люблю цитировать Ахматову, вырос на Солженищине), дело идет о нас самих, о том, в какие одежды рядимся мы сегодня. Жесткий лагерно-блокадный опыт сводит все к контрасту черного и белого и учит отмахиваться от семицветности радуги — «Нам бы ваши проблемы!».

Неслучаен настойчивый интерес Гинзбург-литературоведа к историческому детерминизму, действию культурных институтов, зависимости личности от общества (пусть не обязательно в марксистской упаковке)<sup>2</sup>. Это тоже черта 1930-х годов (которые, боюсь, возвращаются). Красноречивое и систематическое умолчание — в дневниковых записях! — о собственной личной жизни, в том числе о проблемах, связанных с запрещенной сексуальной практикой. Его можно понять — как продукт подсоветской конспирации, но «прямой разговор о жизни» (так озаглавлено предисловие к самому полному на сегодня изданию ее нон-фикшн)<sup>3</sup> в результате искривляется: внешняя цензура порождает внутреннюю, что у интеллектуала не может не приводить к мистификации сознания. Самоцензура чувствовалась уже в том подчеркнута обезличенном третьем лице мужского рода, от имени которого ведутся многие рассуждения в автобиографических записях Гинзбург<sup>4</sup>. Оправданием (и оригинальным художествен-

<sup>1</sup> См. эссе «Прощание с Матреной» в настоящем издании.

<sup>2</sup> Помню, как при обсуждении доклада одной американской коллеги о Гинзбург как протодиссидентке, я безуспешно пытался развить мысль о ее принципиальном и дисциплинированном пристрастии преобладания социума над индивидуумом. Из конкретных советских институтов она могла изгоняться за инакомыслие, но тем больше тосковала по идеальным.

<sup>3</sup> *Гинзбург Л.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе / Вступит. ст. А. С. Кушнера. СПб.: Искусство-СПб., 2002.

<sup>4</sup> Разбор одной такой характерной записи см. в моем старом эссе «Между жанрами (Л. Я. Гинзбург)» (Эросипед и другие виньетки. М.: Водолей Publishers, 2003. С. 580–586).

ным приемом) служила, конечно, установка на объективность, научность, на отказ от самолюбования, но тем самым происходило вытеснение интимного, особенного, своего — в соответствии с исповедуемым историзмом. Невообразимый взрезанный пхенц в сермяжном кафтане пытался отредактировать себя под закономерный продукт социальных норм.

Рассекреченные лишь недавно фрагменты ее записок, посвященные теме «женской инверсии»<sup>1</sup>, как будто подтверждают мою гипотезу. Там Гинзбург объявляет лесбийскую любовь не заслуживающей отражения в литературе — и, надо понимать, в записных книжках — на том основании, что она по сути ничем не отличается от иной, «нормальной». Это (как и ношение серого платья), разумеется, ее писательское право, но волевое подавление личного начала, «неправильностей», выходящих за пределы уже одобренного обществом, — налицо. Странные записки, которые ориентируются на идеал подцензурной газеты или заранее отфильтрованного — на идейный заказ — социологического трактата.

Ну, странные так странные, хотите — читайте, не хотите — не читайте. *Какая есть. Желаю вам другую...* Но последнее время намечается тенденция к канонизации Л. Я. Гинзбург в качестве нашего русского чуть ли не Пруста. Возражать как-то неудобно, но все-таки ближе к Прусту у нас был, наверно, Бунин, кстати, отстаивавший — в своей наиболее прустовской вещи, «Жизнь Арсеньева», — наблюдательность, не отягощенную гражданственными стереотипами:

«Писать! Вот о крышах, о калосах, о спинах надо писать, а вовсе не затем, чтобы „бороться с произволом и насилием, защищать угнетенных и обездоленных, давать яркие типы, рисовать широкие картины общественности, современности, ее настроений и течений“! <...> „Социальные контрасты!“ — думал я едко, в пику кому-то, проходя в свете и блеске витрины... На Московской я заходил в извозчицью чайную, сидел в ее говоре, тесноте и парном тепле, смотрел на мясистые, алые лица, на рыжие бороды, на

---

<sup>1</sup> См.: «Никто не плачет над тем, что его не касается»: Четвертый «Разговор о любви» Лидии Гинзбург / Публ. и вступ. статья Эмили Ван Баскирк // Новое литературное обозрение. 2007. № 88. С. 154–168.

ржавый шелушащийся поднос, на котором стояли передо мною два белых чайника с мокрыми веревочками, привязанными к их крышечкам и ручкам... Наблюдение народного быта? Ошибаетесь — только вот этого подноса, этой мокрой веревочки!»<sup>1</sup>

Производя Бунина в Прусты, я, пожалуй, зарвался — поддался нашему общему порыву в духе речи Достоевского о Пушкине. А между тем вот что писал приятель Пушкина о Гоголе и его поклонниках:

«Мне кажется, что всего любопытнее в этом случае не сам Гоголь [речь идет о «Выбранных местах из переписки с друзьями». — А. Ж.], а то, что его таким сотворило (...) Как вы хотите, чтобы в наше надменное время, напыщенное народною спесью, писатель даровитый (...) не зазнался (...)? Недостатки книги Гоголя принадлежат не ему, а тем, которые превозносят его до безумия, которые преклоняются перед ним, как пред высшим проявлением самобытного русского ума, которые налагают на него чуть не всемирное значение (...Г)лавная беда произошла от его поклонников (...) Но знаете ли, откуда взялось у нас на Москве это безусловное поклонение даровитому писателю? Оно произошло оттого, что нам понадобился писатель, которого бы мы могли поставить на ряду со всеми великанами духа человеческого, с Гомером, Дантом, Шекспиром, и выше всех иных писателей настоящего времени. Этих поклонников я знаю коротко, я их люблю и уважаю: они люди умные, хорошие; но им надо во что бы то ни стало возвысить нашу скромную, богомольную Русь над всеми народами в мире, им непременно захотелось себя и всех других уверить, что мы призваны быть какими-то наставниками народов...»<sup>2</sup>

Разумеется, чтобы писать такое в России, надо располагать либо справкой (от Государя), что ты сумасшедший, либо, на худой

<sup>1</sup> Бунин И. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. Жизнь Арсеньева. Произведения 1924–1931 / Сост. и подгот. А. К. Бабореко. М.: Московский рабочий, 1996. С. 235–236.

<sup>2</sup> П. Я. Чаадаев — кн. П. А. Вяземскому из Москвы, 29 апреля 1847 года // Чаадаев П. Я. Полн. собр. соч. и избр. письма: В 2 т. Т. 2. Письма П. Я. Чаадаева и комментарии к ним. Письма разных лиц к П. Я. Чаадаеву. Архивные документы. М.: Наука, 1991. С. 198–204.

конец, американским паспортом. Добавлю только, что, в отличие от Гоголя, Гинзбург не «зазналась», даже когда к ней пришла запоздалая слава, и чаадаевские стрелы я с тем более чистой совестью переадресую ее поклонникам.

## «Bist du ein Zwerg?»

(А. Д. Сияевский)

Некоторые из моих сокурсников по филфаку МГУ просто учились у него, но на романо-германском отделении русская литература не проходила. Его имя я впервые услышал, когда заговорили о его рецензии в «Новом мире» на один из первых оттепельных сборников Пастернака (1961). Начало было так далеко... Но в выходе пастернаковского тома Большой серии «Библиотеки поэта» с предисловием вскоре арестованного Сияевского (1965) была уже видна рука истории, а задним числом узнается и его собственный двусмысленный почерк. Книгу покупали на черном рынке наполовину за стихи бывшего опального поэта, наполовину за предисловие бывшего советского критика.

Пастернаком я тогда не занимался, была пора структурного *Sturm und Drang*'а (книгу мне привезла из-за границы польская — тогда польская, ныне австралийская — лингвистка Анна Вежбицка), и предисловие на меня впечатления не произвело. Но вскоре пошел процесс политической ферментации, катализатором которого стало дело Сияевского и Даниэля, постепенно он вовлек и меня, и к 1968 году я созрел для подписания письма в защиту Гинзбурга и Галанскова, в свою очередь вступивших уже непосредственно за сидящих «перевертышей».

Позже, обратившись со своими структурно-лингвистическими инструментами к поэтике и понаоткрывав Америк в области пастернаковских инвариантов, я вновь перечитал предисловие Сияевского и обнаружил, что почти все это там уже было, только без помпы и парада. Когда потом в эмиграции, году в 1980-м, Мельчук написал мне, что говорил о моих работах с Сияевским и тот выразил готовность с ними ознакомиться, я тут же послал все, что было напечатанного, и прежде всего некий вывезенный

из Москвы грязноватый препринт, кишевший нумерованными пунктами и подпунктами, буквенными сокращениями и квазиматематическими формулами.

Ответа не последовало, но в 1984 году, на пастернаковском симпозиуме в Иерусалиме я наконец увидел Синявского. Я подошел представиться, он тоже назвался; я сказал, что, конечно, знаю его по портретам, он как-то смущенно-издевательски ухмыльнулся и посмотрел на Марию Васильевну. Я расшаркался и отошел. Через некоторое время он сам подошел ко мне, сказал:

— Вот Марья говорит, я должен извиниться. Я прочел ваши работы, очень интересно.

— Мне приятно слышать, что они вам нравятся.

— Да, очень интересно. — Слово «нравятся» он не повторил. — Марья говорит, что я должен объяснить, почему я засмеялся. По работам я представлял себе какого-то очкарика с буквами и цифирьками, а вы...

— Понятно, эдакий здоровяк-волейболист...

Мой иерусалимский доклад Синявскому понравился на самом деле, и с его публикации в «Синтаксисе» (посвященной *Андрею Синявскому — посаженному отцу советского пастернаковедения*) начался наш роман с журналом. Все, что я в нем напечатал, было написано в синявском духе, часто под прямым впечатлением от разговоров и дискуссий с А. Д.

В освобождении — моем и целого поколения литературоведов — от структурализма и, шире, монологизма 1960-х годов Синявский сыграл важнейшую роль, явив собой российских Барта и Дерриду в одном лице. У него самого это шло от Розанова, элементы постструктурной разомкнутости были у Лотмана, параллельно влиял воскрешенный Бахтин, в том же направлении действовало эмигрантское открытие Америки, да и Европы...

Синявский был звуковым лицом этих сдвигов.

В значительной степени — в силу своего мученического ореола, столь показанного российскому мыслителю; впрочем, носил он его с тем же полным отсутствием щегольства, что и старые домашние туфли. Но в меньшей степени — в силу своей тихой, но обескураживающей двоякости: способности сначала прожить, а затем и описать свои сложные игры с властью,

оставаться диссидентом даже среди диссидентов, привечать Лимонова и т. д. и т. п. и в результате непрерывно состоять под судом и следствием российского общественного мнения, будь то эмигрантского или отечественного.

Недавним и совершенно неожиданным подтверждением живучести его деконструкторской репутации стала для меня переписка (по электронной почте) с моим давним московским другом, а в тот момент редактором некоего филологического издания. Он пытался цензурировать одну из моих, скажем так, прогулок по Ахматовой и с особенным напором требовал выбросить ссылки на работы Синявского о Пушкине и Гоголе. Читать это на экране компьютера в Лос-Анджелесе в середине 1990-х годов было диковато. После напряженной борьбы я в конце концов победил, но победа Синявского была очевидна уже из того, что и через двадцать с лишним лет после первых зарубежных публикаций его книги принадлежат к самому живому литературному жанру — запретной классики.

Однажды он завел разговор о вере в Бога; я сказал что-то добросовестно агностическое. А. Д. не стал меня переубеждать, только спросил: «Но в домовых-то, в леших-то вы верите?» Я не засмеялся, потому что, помимо интеллектуальной неловкости, это было бы просто бестактно. Он сам был немного домовым или лешим, со своей косоватой бородкой, разными глазами, полуавтобиографическими историями про крошку Цореса и Пхенца и проживанием под Парижем (в доме, когда-то принадлежавшем Гюисмансу) без французского языка.

Во время совместного посещения одного из замков-музеев в окрестностях Парижа, уже после осмотра, мы обедали в полупустом вестибюле, превращенном в ресторан. Пользуясь огромностью зала, по нему туда и сюда бегал маленький мальчик с мячом, на которого иногда по-немецки шикали родители. С момента, как мальчик заметил Синявского, мяч стал все ближе и ближе подкатываться к нашему столику. Наконец, окончательно осмелев, мальчик подошел к Синявскому вплотную.

— Bist du ein Zwerg?<sup>1</sup> — спросил он.

---

<sup>1</sup> Ты гном? (нем.)

— Это слово я знаю, — сказал А. Д. и, покраснев, кивнул мальчику. Счастливый невероятной встречей с гномом, тот побежал к родителям.

...Последний раз, после долгого перерыва, я видел А. Д. в начале декабря 1996 года. Сам того не зная, он уже побывал при смерти, но теперь находился в состоянии ремиссии. Он писал на компьютере, сделал для меня перерыв, был гостеприимен и бодр. Он стал расспрашивать, чем я занимаюсь, одобрительно выслушал мое рассуждение, что Зощенко — это великий «человек в футляре» (я приехал на конференцию по Чехову), а в ответ на мои реплики с ахматовского фронта со смаком рассказал, как она придиралась к каждому слову писавшейся им хвалебной статьи о ней, величественно поворачивалась в профиль и довела его до того, что он ушел со словами: «Пусть о вас пишет Ермилов!..»

Он дожил до расцвета той фантазмагорической литературы, появление которой пророчил почти полвека назад (в статье «Что такое социалистический реализм») и пионерские образцы которой дал тогда же. Он всегда был жизнью полон в высшей мере, но одновременно немного сквозил, или косил, в мир домовых, русалок и виев, туда, где с маленьким фонариком в руке жук-человек приветствует знакомых. Там, наверно, он и прогуливается теперь, вместе с Пушкиным, в тени Гоголя, среди существ, подобных ему, опавших листьев, голосов из хора.

Спокойной ночи, Андрей Донатович!

## Прощание с Матреной

Фантазии на набоковскую тему «Что было бы, если бы Пушкин не был убит на дуэли?» постепенно приелись, и настала пора ракоходных вариаций: «Что, если бы его вообще не было?» В интервью одному московскому радиожурналисту я долго увертывался от этого вопроса, но в конце концов вынужден был отвечать и сказал, что «Евгений Онегин» все равно был бы написан — Лермонтовым, который не затевал бы подражательных дуэлей и прожил долгую продуктивную жизнь, не замутненную завистью к Пушкину.



Солженицын прожил так долго (1918–2008), как если бы, вдобавок ко всем чудесам — выживанию на войне и в лагере, исцелению от рака, подцензурной публикации «Одного дня Ивана Денисовича», победе теленка над дубом, Нобелевской премии, противостоянию с приютившим его Западом, — на нем решено было поставить очередной вызывающий опыт: побитие яснополянского рекорда?!»

Больше всего я люблю у него «Случай на станции Кречетовка» — о сдаче органам одного alter ego автора, актера Тверитинова, другим, лейтенантом Зотовым. И конечно, «Ленин в Цюрихе», в заглавном герое которого автор узнается еще фатальнее. На полке у меня стоит вывезенный в эмиграцию красно-коричневый покетбук 1975 года с крупнозернистым, как бы газетным, фото Ильича. Не помню, кто из западных коллег доставил мне тогда этот шедевр антисоветской полиграфии, который можно было бы подложить на любой книжный лоток брежневских времен, и никто не обратил бы внимания.

С тех пор я все собираюсь написать сопоставительный анализ «Ленина» с «Теленком» — текстуальные совпадения между двумя портретами одинокого подпольного волка поразительны. Останавливает профессиональная обязанность продраться в таком случае сквозь толщу его собственных «Узлов» и последующих солженицыноведческих наслоений. Однажды, в погоне за подсказанной Лосевым параллелью к Пастернаку, мне пришлось было погрузиться в густую эротическую стихию вокруг некой декадентствующей Ольды (sic); пахло волновавшими в детстве подвязками шишковской Анфисы, и я запросил пардону — умолил заботливого Лешу (одолевшего все «Колесо») прислать точную ссылку.

От эстетических суждений о «Круге первом» я воздерживаюсь. Его папиросный самиздатский экземпляр нанес один из сильнейших раскрепощающих ударов по моей подсоветской психике (позднее сходную роль сыграл ксерокс лимоновского «Эдички», на одну ночь выданный кем-то моей приятельнице, — в ту ночь мы только и читали), и переступить через свою экзистенциальную благодарность я не могу.

«Матрену», признаюсь, не люблю — как и порожденную ею «Матеру».

Я думаю, что литературно Солженицын хорош там, где он нацелен на советское в самом себе: на положительного героя соцреализма аскета Зотова, честного доносчика-убийцу, и на параноидального вождя партии. Подводит же его ученическая добросовестность в написании исторического романа о революции «так, как было на самом деле» (помню его восторженные восклицания об этом в давнем документальном фильме). Выдает и полувоенный домашний френч (серый походный сюртук?) сталинского и слегка толстовского покроя, облюбованный также безумными властолюбцами из фильмов о Джеймсе Бонде.

Зная все это, можно ли было, скажем, году в 1993-м, к 75-летию вермонтского изгнанника, сочинить соцреалистическую фантазию о его триумфальном возвращении из эмиграции на спецпоезде, до Москвы от самых от окраин, с остановками по всем пунктам для встреч с представителями властей, местной интеллигенции и трудового народа, навеянную гоголевской идеей проездиться по России, горьковской легендой о писателе-ходоке, сталинско-хрущевскими выездами на поля для ощупывания корбочек хлопка и кукурузных початков и паломничеством народа в Александрову слободу за Иваном Грозным из нелюбимого эйзенштейновского фильма? Войнович попытался, но действительность оказалась сильнее выдумки, — прекрасное есть жизнь.

Приличны ли, однако, эти снобистские придирки? Не ограничиться ли благодарным поклоном великому борцу за освобождение России от советского ига? Увы, освобождать ее надо от нее самой, а тут он — вместе с Матреной — буксует всеми колесами.

## Совершитель Гаспаров

Мне довелось встречаться с учеными высшей пробы: Шкловским, Проппом, Якобсоном, Тарановским, Лотманом, Пермяковым, Бремоном, Риффатерром, де Маном, Колмогоровым, Гельфандом, Хоффманном, Зализняком, Старостиным, быть сыном Мазеля, работать с Мельчуком и Щегловым. С Михаилом Леоно-

вичем Гаспаровым (далее — МЛ) я был знаком довольно хорошо, хотя и не так коротко, как некоторые другие (которые именно поэтому, боюсь, ничего не напишут).

Он умер в зените успеха — и по масштабам достигнутого, и по уровню признания. Неизлечимо больной, он продолжал работать и, живи дольше, не снизил бы темпа; но по любой человеческой мерке и так сделал достаточно. Памятником этому титаническому труду остаются книги, которые уже давно начали переиздаваться. К ним обращаешься постоянно — они служат фундаментом и укором, толкая к изучению, применению и вообще работе. Неловко требовать большего.

Не пытаюсь охватить здесь значение его наследия, я хотел бы рассказать, каким я его знал и чем он был для меня лично. Я позволял себе писать о нем при его жизни, в статьях и виньетках, и мечтал бы, чтобы так было всегда. Увы! Подумать, что мне случилось познакомиться его со Старостиным<sup>1</sup> (в автобусе по дороге к Сереже я встретил МЛ; они оказались соседями, от Старостиных мы позвонили МЛ, он охотно зашел, он вовсе не был нелюдимым), а сегодня нет их обоих!

Повторяю, отношения не были особенно близкими. До эмиграции я у него не бывал, но он регулярно приходил на Метростроевскую (Остоженку) на семинар по поэтике (1976–1979), а много лет спустя как-то зашел к нам с папой на Маяковскую. Он несколько раз был у меня в Санта-Монике и потом принимал меня в последней своей квартире на Ленинском. В основном же мы виделись у общих друзей и на научных заседаниях (в Москве, в Штатах и снова в Москве), а перезванивались и переписывались главным образом по поводу моих работ, которые я отдавал ему на суд и к которым он для пользы науки щедро придирался.

Я храню его письма<sup>2</sup> — мелким убористым почерком и густой, через один интервал, на двух сторонах листа, машинописью. В одном, по поводу работы об Окуджаве и сомнений кол-

---

<sup>1</sup> Сергей Анатольевич Старостин (1953–2005), великий лингвист-ностратик, членкор РАН.

<sup>2</sup> Я подготовил их к публикации для сборника: М. Л. Гаспаров. О нем. Для него / Сост. М. Тарлинская; Под ред. М. Акимовой и М. Тарлинской. М.: НЛО (в печати).

лег, заслуживает ли он исследования, — скромная паче гордости мысль, что внимание к второстепенным поэтам окупится, если потомки не забудут нас, третьестепенных литературоведов. В другом, по поводу моих попыток психоанализировать Эйзенштейна, — предупреждение, что тогда от аналогичного подхода не застрахован и его исследователь. В нескольких (электронных и рукописных, в том числе из последней больницы) — заботливые метрические разъяснения, указания подтекстов и семантических ореолов. В связи с моей попыткой заняться 85-м стихотворением Катутла («Odi et amo...») — поощрение к работе, переписанные от руки неизвестные мне русские переводы и подсказка термина (ропаллический стих) для замеченного мной удлинения глаголов от начала к концу (статью я забросил, и он мне несколько раз напоминал, что доделать надо). В ответ на возбужденный звонок из Санта-Моники об идее инфинитивной поэзии — удовлетворение, что семантические ореолы распространяемы на синтаксис.

Ничего этого уже не будет. Как не будет перед глазами примера уникального трудолюбия, на который я оглядывался в периоды лени и нелюбопытства, говоря себе, вот ты уклоняешься от работы, вспомни МЛ. Стыдно было и невежества, особенно при встречах, хотя сам МЛ в своей просветительской роли держался с предельным тактом, во весь рост не выпрямлялся и справки давал исчерпывающе детальные, а не по-авгурски загадочные.

Впервые я увидел его полвека назад. Один из, наверно, уже немногих, я помню его высоким, крепко сложенным, даже полноватым, с густыми волосами — рыжевато-каштановыми, расчесанными на пробор. Я был на первом курсе, он, следовательно, на третьем. Познакомился с ним не я, а Юра Щеглов, — кажется, на лекциях С. М. Бонди, которого помню только издали. (Юра говорил, что, когда мел крошился, Бонди с наигранной капризностью требовал принести другой, лучший: «Принесите мне чехословацкий мел!» Дальше Чехословакии тогдашние мечты о хорошей жизни не простирались).

Кажется, настоящее знакомство началось с того, что однажды в коридоре иняза я осмелился попросить отпечатать статью о баснях Эзопа (1968) — и вскоре получил его (он надписал: «...с неожи-

данностью...»). Эту работу я ценю особо, как ранний вклад в теорию инвариантов, причем тематических, и всегда включаю в соответствующие курсы, рядом с пропповской «Морфологией» и яacobсоновской «Статуйей».

Немного ближе мы сошлись в начале 1970-х, в рамках полуофициального инязовского Семинара по структурной поэтике, основанного Д. М. Сегалом. После его отъезда в Израиль семинар приютил И. Р. Гальперин, и там вспоминается доклад Джеймса Бейли на какую-то очень специальную тему (по английскому или немецкому стихосложению), а в прениях — выступление, практически содоклад, МЛ, у которого нашлись собственные, отличные от бейлиевских, подсчеты на том же материале. В силу своей американскости (а отнюдь не контраргументов МЛ) этот доклад оказался в инязе последним, после чего семинар некоторое время просуществовал в Институте русского языка, под эгидой В. Д. Левина, и там последним стал уже мой доклад об окне у Пастернака, в ходе которого МЛ и Марина Тарлинская что-то громким шепотом обсуждали и подсчитывали — оказалось, сравнительную частоту метонимий и метафор у Пастернака, — чтобы опровергнуть трактовку Яacobсоном пастернаковской поэтики как основанной на смежности. Так или иначе, семинар был из ИРЯ выдворен, В. Д. Левин уехал опять-таки в Израиль, а семинар, уже на совершенно птичьих правах, перебазировался ко мне домой, где продержался три года, до моего отъезда тоже как бы в Израиль, а в действительности в Штаты, и тогда перебрался к Мелетинским.

Об этом семинаре уже писалось (в том числе МЛ и мной), здесь коснусь только археологического (в смысле Фуко) вопроса, почему, с одной стороны, он был гоним, а с другой — не разгромлен. Гонима была как сама полудиссидентская семиотика, так и ее ненадежные представители, норовившие свалить за рубеж. Формулой выживания, особенно на домашних, то есть, в сущности, антиобщественных началах, было четкое отделение поэтики от политики. По молчаливому уговору, стихи разбирались, в том числе полузаконные (Мандельштам, Цветаева), чуждые теории обсуждались, в том числе американские (Яacobсон, Риффатерр, Лафферьер, Каллер), иностранцы приглашались,

в том числе буржуазные (Тарановский, Эд Браун), а «Хроника», КГБ, подписанты — не поминались. Но однажды это хрупкое равновесие было нарушено.

Мы собирались вечером, доклад мог длиться и час, и два, и только потом подавался чай с вареньем и кексом (из «Праги», с изюмом, длинный, мы называли его «рыба»). Чаепитие уже началось, когда в дверь позвонили. Это оказался Игорь Мельчук, с портфелем и двумя рюкзаками, — он был рядом и решил что-то занести для нашей завтрашней работы. Мельчука, гениального лингвиста, пламенного диссидента и заклятого врага гуманитарных печек-лавочек, я с семинаром никак не смешивал. Он понимал, что явился не в свой день, но не пустить его дальше передней было бы некрасиво, и я пригласил его к столу. Его, конечно, все знали, он же, великодушно оставляя в стороне поэтику, с места в карьер заговорил о политике, арестах, Буковском, — не замечая, что все примолкли. Выговорившись и напившись чаю, он поднялся из-за стола с туристским: «Ну что, народы, по домам?!» Я попросил его не разгонять моих гостей, проводил и вернулся в гостиную извиняться. Но «народы» (Ю. И. Левин, Е. М. Мелетинский, Т. М. Николаева, О. С. Седакова, И. М. Семенко, Ю. К. Щеглов и другие) уже оттаивали, и разговор возвращался в безопасную колею, когда раздался заикающийся голос МЛ: «А кто такой Буковский?» (Сегодня так прозвучало бы: «Кто такой Ходорковский?»)

Это было сказано с безукоризненной наивностью, вполне в образе чудака-ученого не от мира сего, но задним числом может быть прочитано с аналитическим акцентом не на «наивности», а на жизни «в образе». МЛ не был прост — не оскорбим его памяти этой банальностью.

С легкой руки Пастернака (его слов о Рильке) в наш обиход, в частности, винюсь, мой, вошли слова о том, что нас читают на небе. И не только читают, нам оттуда еще и пишут. Внимание богов лестно, с ними приятно быть накоротке, и мы тем охотнее обожествляем своих корреспондентов. Наши игры понятны. Что касается богов, то ими, по известной формулировке, быть трудно, — потому что дело-то человеческое, слишком человеческое. Особенно когда делается оно в неблагоприятных условиях.

Отдать должное этому реальному труду, на мой взгляд, важнее, чем законопатить его в упрощающем коконе легенды.

Секрет «простого» образа МЛ, рассчитанного на выживание и успех в советском, да и в любом человеческом обществе, состоял в «нестрашности». Великий эрудит, знаток мировой (в том числе легендарной античной) культуры и истории, многих языков, статистических методов и, добавлю, человеческой природы (по прочтении «Записей и выписок» в этом не приходится сомневаться), не выглядел угрожающе благодаря своей отрешенно академической внешности, заиканию, предупредительным манерам, да и «неактуальности» занятий — античной древностью и стиховедческими подсчетами. Для филолога-классика работа в ИМЛИ, занятом досье на российских и западных писателей и поддержанием идейно-политической амуниции в боевой готовности на случай выезда членов ЦК в соответствующие страны, была неплохим убежищем: государственные визиты в Древнюю Грецию и Рим оставались редкостью.

Но именно убежищем. Сколь трезво смотрел МЛ (вместе со своим постоянным собеседником Аверинцевым) на политическую конъюнктуру, хорошо видно из тех же «Записей». И с наступлением новых, более свободных времен он из ИМЛИ ушел. Помню, что я был поражен, услышав об этом от него самого. Он пояснил, что «как античник давно деквалифицировался». Для меня и это прозвучало невероятно, но в общей ретроспективе поддается сегодня осмыслению. С одной стороны, отпала необходимость прятаться — вскоре стало можно публично комментировать Манделъштама, в том числе его гражданскую лирику 1937 года. С другой — широко открылись непосредственные контакты с Западом, и его роль медиатора между мировой классической филологией и российской культурой потеряла исключительность. В целом с МЛ произошло в каком-то смысле то же, что со многими филологами-нерусистами (назову Аверинцева, Либермана, Щеглова), которые, выехав на Запад, с удвоенным вниманием обратились к всегда исподволь занимавшей их русской тематике. На службу этому финальному «обрусению» МЛ, разумеется, поставил и все то, что ранее приобрел в занятиях античностью и переводами.

Не будучи вседержителем, МЛ не был и кенотически благостным «исусиком» или, ближе к античности, набоковским «сократиком». Даже и «сокращаясь» (из деликатности, по необходимости, иногда с иезуитским самоуничижением), он оставался трезвым, бескомпромиссным, полемически острым носителем выношенной им научной правоты — во многом сродни структурно-позитивистскому пафосу своего поколения. В моем опыте это был как бы еще один Мельчук, но не энтузиастично-конфликтно-открытый миру и потому вынужденный эмигрировать, а изощренный, ироничный, житейски мудрый и потому сумевший «через все ваши революции сохраниться» (Зощенко), чтобы стать пророком в своем отечестве.

Он решительно отвергал постструктурализм («критику как самоцель») и при первой же встрече на Западе стал с пристрастием допрашивать меня, каким таким возможным собственным недопониманием я позволяю себе извинять его пагубные притязания. И он же убийственно деконструировал Бахтина, точно указав его место под солнцем 1920-х годов. Помимо претензий на диалог с классиками, в Бахтине его раздражал непрофессионализм античника. Тот же упрек предьявлял он и Ольге Фрейденберг — не забуду страстную демифологизацию ее работ и имиджа (я удивился, потому что был в свое время пленен «Поэтикой сюжета и жанра»), излитую в pendant к моему ахматоворчеству. Он с холодной усмешкой настаивал на запрете «читать в душе у автора» (напоминая мне Мельчука, старательно проводившего границу лингвистики ровно там, где кончались его интересы, и потому, например, оставлявшего за ее пределами прагматику). На моей памяти он сурово оценил нескольких коллег, а в одном случае просто отмахнулся («Что я, докладов X-а, что ли, не слышал?!»). Я внутренне содрогнулся, вспомнив, что он говорил мне в лицо («Собранные в книжку, ваши рассказы проигрывают, потому что недостаточно различны») и что мне передавали («Александр Константинович если решит что-то связать, то, не беспокойтесь, свяжет»). Я уж не говорю о его ядовитых ответах «Медведю». Он был согласен нравиться, но не любой ценой.

Он щедро объявил Томашевского зачинателем, а Тарановского завершителем (у Пушкина: *Здесь зачинатель Барклай, а здесь*



совершитель Кутузов) научной теории стиха, сознавая, конечно, что настоящий завершитель — он сам и история поставит все на свое место. Тарановского (наряду с Брюсовым и Б. И. Ярхо) он, насколько понимаю, числил на своем научном небе и много сил вложил в издание его работ в России, но его основоположную статью по теории семантических ореолов (о 5-ст. хорее) с полным пиететом пересмотрел, превзошел и практически отменил (как классический синтез превосходит и отменяет романтические прозрения).

Он проповедовал — и, по-видимому, исповедовал — великую скромность, заботясь не преувеличить возможностей человека вообще и исследователя в частности (об этом много в «Записях»), и своим примером показал, сколь продуктивной может быть такая позиция.

Поистине, Кутузов.

## Кон-арт

Однажды в Лос-Анджелесе, в Музее Гетти, состоялся перформанс Ильи Кабакова «Художник, которого не было». Сначала шоу представил куратор музея, американец, затем вступительную лекцию — по-английски, но с акцентом, удостоверяющим ее международную научность, — прочел привезенный из Германии Боря Гройс, после чего Кабаков, говоря тоже в 3-м лице, но уже совсем по-русски (переводила Mrs. Emilia Kabakov), демонстрировал слайды.

Несмотря на многофигурную композицию и провокационное название, было скучно. Сразу определилась пристойная атмосфера официально спонсированного капустника. Кабаков рассказывает о творчестве вымышленного художника Шарля Розенталя, за которого он написал все его частично или целиком белые полотна, — образованная публика вежливо слушает. Предлагают задавать вопросы — кто-то с тонкой улыбкой спрашивает, не повлиял ли Кабаков на Розенталя. Кабаков отвечает, что, наоборот, Розенталь повлиял на Кабакова — еще до своего появления на свет. Кого-то интересуется, заслуживает ли Розенталь

такого внимания, — Кабаков, скромно жмурясь, говорит, что, наверно, заслуживает, раз уж его выставляют в Токио. Хотят знать что-то еще, — Кабаков кивает на Гройса, дескать, вопрос к искусствоведу. Миссис Кабаков переводит все это туда и обратно.

Как я потом узнал, рецепцией в Гетти Кабаков остался недоволен: его «не поняли». Напрасно. Его поняли и немножко в его невеселую академическую игру поиграли. Про новое платье короля не спросили.

В чем же состоит главная хохма, с которой Кабаков, вслед за Эйнштейном, едет в Токио? Если его предыдущие работы играли в советские учреждения (соцреализм, «Мурзилку», коммуналку), то теперь субверсия направляется на институт западного музея, канонизирующего занудный (пост)модерн. Это не очень забавно, поскольку практически пародиен сам объект пародии.

Однако забавность в таком деле — не роскошь, а главный ингредиент. Концептуальные картины могут быть неказисты, но должны (в отличие от «Анны Карениной») выигрывать в пересказе — как *conversation pieces* («предметы для разговора»). А так все это забавно в основном для автора, который смеется, как говорят американцы, до самого банка. Собственно, в банковской — институциональной — операции и состоит суть данного вида деятельности. Перед нами, так сказать, кон-арт, от английского *con artist*, «делец [букв.: артист] на доверии».

В американской литературе классические фигуры кон-артистов — это твеновские Король и Герцог (кстати, позирующие и в роли актеров), в русской, конечно, Остап Бендер. Феномен «Кабаков» — новое подтверждение великой объяснительной и прогнозирующей силы ильфопетровского текста. Сага о Бендере построена как серия манипулятивных имитаций великим комбинатором целой галереи жуликов-приспособленцев мелкого масштаба (в том числе художников-авангардистов).

Каждый из них в меру сил адаптируется к какой-то одной доставшейся ему общественной нише, Остап же с универсальным протеизмом подделывается под любой из их вымученных обликов. Более того, он пародирует государственные институты, создавая в *pendant* к «Геркулесу» контору по заготовке рогов и копыт — первый опыт соц-арта.

Бендер был любимцем многих поколений советских читателей. Однако использование его имени в качестве нарицательного ярлыка таит семантический сдвиг. В советском бытовом дискурсе «Остапом Бендером» назывался не артист-интеллектуал, карнавальный критик истеблишмента, а ловкий подпольный делец, продуктом деятельности которого были не остроумные речи, а накопленные миллионы. Такой персонаж в «Золотом теленке» есть; это антагонист Бендера — Корейко. В присвоении реальному типу миллионера-подпольщика имени Бендера произошла несправедливая по отношению к Корейко подмена терминов.

Действительно, миллионов у Корейко больше, чем у Остапа, и они остаются при нем, а не глупо утрачиваются на румынской границе; маскируется он тоже лучше Бендера, контору которого закрывают; да и по линии подрыва истеблишмента он последовательнее — грабит именно государство. Но Остап затмевает его своим бескорыстным артистизмом, и в результате на роль полуодобрительного прозвища для подпольного бизнесмена выбирается не Корейко, а Бендер.

Вслед за авторами читатели не любят «белоглазого подхалима», «серого советского мышонка» и склонны вытеснять его из памяти.

С тех пор как Марсель Дюшан провозгласил переход к не-сетчаточной живописи, мы видели множество художников, которых не было. Кабаков, конечно, сделал следующий меташаг в сторону торговли воздухом, но уже и Корейко умел наживаться на переливании воды из одного ведра в другое. Однако ничего цитабельного (вроде того, что деньги собираются на ремонт Провала, чтобы не слишком провалился), никаких собственно художественных артефактов от Корейко не осталось. Как говорила одна старая еврейка, *нит оллес цу кукен* (не на что смотреть).

**P. S.** Знаю, знаю, скажут — советское заушательство, ждановщина, мало ему Ахматовой, а как же Малевич, Поллок, Уорхол?!

Однажды после концерта к Владимиру Горовицу в артистическую влетела восторженная великосветская поклонница.

— Изумительно! Гениально!! Маэстро, вы превзошли себя!!!  
Хотя Моцарта я, извините, не люблю...

— That's O. K., just an opinion («Ничего, ничего, просто еще одно мнение»).

Так что, как говорится у Зощенко, все соблюдено и все не нарушено. Just an opinion. Моцарт, Уорхол и Кабаков остаются людям.

## Перед восходом солнца

Писатели снятся мне редко. Давным-давно, в 9-м классе, приснился Проспер Мериме, с густыми бровями и в круглой меховой шапке. Брови были с портрета в «Литературной энциклопедии», а шапку он, видимо, надел, наслышанный о русских холодах, погубивших Наполеона. Мы всласть наговорились о литературе, особенно о Прусте.

После этого более полувека никого такого не снилось, хоть шаром покати, как вдруг на днях привиделся Дмитрий Александрович Пригов. Или не он мне привиделся, а я ему, а может быть, мы взаимно привиделись друг другу, в общем, я был как бы не Александр Константинович, а Дмитрий Александрович. И уже в качестве Дмитрия Александровича мне приснилось много кой-чего, в том числе несколько писателей.

Так, например, нам приснилось, что мы — Найман и мы говорим Ахматовой, которая тоже нам снится, что Пушкин, в сущности, победил Дантеса, потому что даже раненый попал в него, но у того была под мундир поддета кольчужка, и он отделался легким испугом. А Ахматова смеется над нами, то есть над Найманом, и, покручивая усы, но не сталинские или лотмановские, а как у Моны Лизы, говорит, что это он, Найман, то есть мы с Приговым, теперь выходит что поддели бы на дуэль кольчужку, а Пушкин с Дантесом и Гумилевым были настоящие аристократы, богатыри, не вы.

От обиды мы просыпаемся, но тут же опять засыпаем, однако инсинуации насчет кольчужки не дают нам покоя, и нам снится, что мы — Лермонтов и в то же время Казбич, на его свадьбе

с Бэлой и у нас под бешметом кольчужка. Тут входят Максим Максимыч с Печориным, который одновременно Дантес, это видно по эполетам, и, напевая «Дай мне руку, красотка», он уводит Бэлу, которую называет Натальей Ахатовной, на антресоли. Она охотно идет, и, томимые то робостью, то ревностью, мы опять просыпаемся.

Но мы снова засыпаем, и нам снится, что мы — то есть Пригов, Найман, Лермонтов, Казбич и Пушкин, — мы еще и Печорин и, значит, Дантес, но уже в старости, причем мы одновременно французский сенатор и немного Леви-Стросс и Миклухо-Маклай, и мы вспоминаем о своих экспедициях к русским, черкесам, папуасам и бора-бора и радуемся, что никогда не снимали кольчужек, даже в самые интимные моменты с прекрасными туземками, на которых поднимали руку. Как говорится, *safe sex in corpore sano über alles*.

Но вот наступает утро, в окно заглядывает солнце, и я просыпаюсь окончательно, уже безо всякой обиды, потому что понимаю, что в действительности я Зоценко, причем молодой, двадцатидевятилетний, только что написавший «Аристократку».

*Это было написано для «Стенгазеты», где печатались нумерованные «Сны Дмитрия Александровича», в безмятежном духе заигрывания-пародирования. Продолжать приходится уже совершенно всерьез...*

## Памяти Пригова

В ночь с 15 на 16 июля 2007 года умер Дмитрий Александрович Пригов. Но всем ясно, что не весь. В силу как общего горациевско-пушкинского принципа, так и специфически астральной, проектной природы занесенных им в нашу земную жизнь песен райских.

Согласно Бродскому, поэт *takes himself posthumously*, воспринимает себя посмертно, — и так же воспринимается. У него в запасе вечность, тем более у такого, как Пригов, погруженность которого в заботы суетного света всегда отдавала призрачностью,

внеположностью. Даже внешне чувствовалось его инопланетянство — он был похож на какое-то мудрое насекомое, гигантско-го кузнечика-зензивера.

Я узнал его стихи поздно — приехав в Россию впервые после перестройки, в 1988-м, и тогда же познакомился с самим Дмитрием Александровичем, который оказался принадлежащим сразу к нескольким кругам моих московских знакомых. С тех пор я был на многих его выступлениях и выставках в Москве, Лос-Анджелесе, Лас-Вегасе и снова в Москве, а однажды он погостил у нас в Санта-Монике<sup>1</sup>. Мы всегда разговаривали главным образом о его Проекте и обменивались книгами с дарственными надписями, но знакомство не было близким, а взаимопонимание полным. Во всяком случае — мое понимание, хотя, как профессионал, это я должен был понимать его, а не он меня. Но уже не раз отмечалось, что Д. А. аккумулировал в себе все возможные роли, в том числе ипостась литературоведа.

Проект состоял, в частности, как бы это выразиться попроще, в создании мультимедийного и панидентичного образа метатворца, автора не отдельных удачных произведений, а универсальной порождающей художественной гиперинстанции. Это было вызывающе, но и знакомо. Так, Пастернак писал, что «плохих и хороших строчек не существует, а есть целые системы мышления, производительные или крутящиеся вхолостую». Пригов как бы доводил эту идею до концептуального предела.

Но вопрос оставался, и его ему задавали. Я задавал, задавал и Андрей Зорин, сказавший мне об этом на вечере памяти Пригова. Он спросил: «Как же так, Дмитрий Александрович: вы гордитесь, что написали 35 000 стихотворений, а на своих выступлениях всегда читаете одни и те же?» — «Ну, — отговорился Пригов, — просто эти уже обкатаны, обчитаны...» Ответ не без лукавства.

Вопрос этот, в сущности, философский, напоминающий соотношение номинализма и реализма. Почему мы любим стихи Пушкина? Потому ли, что почитали и, почитав, полюбили именно их из массы других? Или потому, что мы уже знали, что

---

<sup>1</sup> См. виньетку «Пригов и авокадо» в настоящем издании.

это Пушкин, что мы читаем Пушкина, а Пушкин — это наше всё и т. д. и мы должны любить его. То ли «Пушкин» — просто условное название общего свойства его стихов, данных нам в эстетическом ощущении (номинализм), то ли — абсолютная платоновская сущность, несовершенной и необязательной тенью которой являются его тексты (реализм)<sup>1</sup>: *А вот бы стихи я его уничтожил — Ведь облик они принижают его.*

Мои сочинения, в том числе виньетки, я думаю, его не интересовали, хотя он в них иногда и фигурировал. Но относился он к ним и ко мне дружественно-снисходительно, как вообще ко всем читателям и изучателям — адресатам его Проекта. Виньетки он, наверно, относил к тому, что называл «народными промыслами». Все стихи, вся литература, все мыслимые произведения, вообще-то, «уже написаны», считал он, и усилий заслуживает только метарефлексия по их поводу, но в качестве деятельности по готовым правилам эти народные промыслы — типа палехских шкатулок, а также добротных повестей, романов и воспоминаний — допустимы, при условии, что они исполнены на должном профессиональном уровне. Если же действовать всерьез, то писать надо что-то вроде «Только моя Япония» и «Живите в Москве».

Расскажу о двух поучительных встречах с Дмитрием Александровичем.

Как-то я писал статью об аграмматических стихах Шершеневича в сопоставлении с занимавшим его китайским синтаксисом и эпиграфом хотел взять незабываемо проинтонированные Приговым на одном из его перформансов слова «Э-то ки-тай-ско-е!», но нигде не мог найти текста, на который сослаться. Тем временем, оказавшись в Москве, я решил сделать доклад об этой работе в Институте русского языка. Первым, кого я увидел, приехав на доклад, оказался Дмитрий Александрович (у которого были дела с М. И. Шапиром, увы, тоже уже покойным). Я немедленно

---

<sup>1</sup> Вопрос философский, или, если угодно, сакральный, подобно вопросу о чудесах Христовых. В ответ на вызов и искушение Он их творить отказывался. Но по собственному почину творил и в значительной мере именно ими и убеждал.

спросил его, где опубликовано «Китайское», и в ответ получил законное разъяснение, что оно не опубликовано и не может быть опубликовано в виде текста, ибо представляет собой оральный акт. Тогда я попросил Д. А. задержаться до начала доклада и, когда я объявлю эпиграф, встать и исполнить его, что он и проделал, ко всеобщему и собственному удовольствию.

Другая история тоже имеет отношение к его мультимедийности, но несколько по-иному. Готовя к печати книжку виньеток «Эросипед», я задумал поместить на обложку когда-то виденную картинку: человек держит перед своим лицом маску, в точности воспроизводящую это лицо. Но я не помнил, где я это видел и кто автор. Я стал расспрашивать знакомых художников и искусствоведов, и все в голос слали меня к Магритту, которого я пересмотрел всего, но того, что искал, не нашел. Обратился я и к Д. А. — с тем же результатом. Тогда я в шутку наложил на него штраф — сочинить для книжки blurb — рекламную похвалу на заднюю сторону обложки.

Ответ пришел на следующий же день:

Какая милая виньетка  
Но присмотрись поостроже — нет-ка  
Ли  
В ней подвоха?

Стишок на высоком приговском уровне. Полное понимание поэтики моего народного промысла — виньетки «милые», но с «подвохом». Характерная для Пригова метапозиция, взгляд сверху, к тому же стилизованная под милицанерскую строгость. Изящный лингвистический вывих: *нет-ка*, конечно, грамматически неправильно, причем, казалось бы, только «для рифмы» (уникальная, кстати, рифма к *виньетка*), но в действительности *-ка* лишь с нарочитой неуклюжестью перенесено из предыдущей фразы — от *присмотришь(-ка)*.

— А *ли* так и давать отдельной строчкой? — спросил я по электронной почте.

— Так и давать, а вам что, строчки жалко? — был ответ.

Действительно, если давать *Ли в ней подвоха* одной строкой, пропадет не только по-хлебниковски величественная интона-



ция, но и перебой метра и получится сплошной ямб, хоть и разностопный.

Мультимедийность тут состоит, конечно, в том, что в сборники стихов Дмитрия Александровича этот стишок (пока) не входит, существуя только в обложечном, прикладном, как бы настенном жанре. Народный промысел?

Но воспользуемся этим примером, чтобы поговорить о затронутой философской теме.

Попросив Д. А. написать мне blurb, а затем одобрив его, я выступил в роли заказчика, куратора и потребителя его искусства. Каков же был механизм моего одобрения? Разумеется, большую роль играло то соображение, что это пишет *сам* Пригов (ср. выше о Пушкине в ракурсе «реализма»), — недаром именно ему я заказывал. Но с другой стороны, стишок мне действительно понравился (см. мой разбор стишка и, выше, о «номиналистском» взгляде на Пушкина). Тут, конечно, могут возразить, что понравился он просто потому, что внимание ко мне, причем доброжелательное и пристальное, проявил сам Пригов. Да, конечно, но, оставляя доброжелательность в стороне, пристальность и есть высокое качество, то есть аргумент «номиналистского» плана<sup>1</sup>.

...В общем, номиналистская ли, реалистская ли, но вполне основательная подлунная вечность у Дмитрия Александровича, по-моему, в запасе.

## Памяти Марка Фрейдкина

(14 апреля 1953 — 4 марта 2014)

*Я скажу это начерно, шепотом...* Потому что никакого некролога Марку у меня в запасе нет — думать о нем под таким углом мне и в голову не приходило. Он был на целую мою школь-

---

<sup>1</sup> Идеальной для научного анализа ситуаций было бы поступление 35 000 стишков, из которых отбирались бы действительно хорошие, но нечто вроде контрольного примера у меня имелось: я попросил о blurb'e и еще одного уважаемого мной мастера слова, но полученный текст забраковал, несмотря на всю его лестность.

ную юность моложе меня, и я скорее ожидал бы подобной услуги от него.

Не буду писать о сделанном им — для этого есть справочные издания. Лучше задамся известным вопросом: *что в нем связалось с ним одним?*

Он был моложе меня, но младшим мне никогда не казался, начиная с первой же встречи с ним в его роли владельца книжного магазина «19 октября» и хозяина издательства «Carte Blanche». Он поразительно сочетал какую-то бесшабашную андеграундную вечную юность с житейской и профессиональной зрелостью.

Он не врал — даже не привирал, лишь бы понравиться и не обидеть. И умел сказать неприятную правду, что называется, мягко, но твердо.

А видел, слышал, чуял ее безотказно. Как-то на престижном приеме, где играло по очереди аж два оркестра, симфонический и джазовый, он не просто скучал, а вежливо, но очевидно страдал и все порывался уйти. «Чем ты недоволен? — спросил я. — Сиди спокойно, слушай да ешь». — «Вот слушать-то и не могу. У второй скрипки третья струна перетянута и фальшивит» (или что-то в этом роде).

Он был свободным художником и свободным человеком. Если где и служил, то в каких-то полуреальных культурных точках, где прислуживаться не приходилось, в основном же умудрялся жить на то, что любил делать — переводить стихи, писать прозу и петь песни, Brassенса и свои. В союзах, из которых можно исключать за идеологические грехи, насколько знаю, не состоял и потому из них не исключался.

Писал и пел он про все, что знал, — про деньги, любовь, неудачи, коварство, удивительные события, фиктивные браки, болезни, мочу, вонь, преждевременное семяизвержение, you name it, и через все это целомудренно просвечивало *наше жалкое богатство — образ мира неподвижный и летящий... в быстротечности своей непоправимый*.

С непоправимостью он умел жить. Казалось, болезнями он переболел всеми, какие есть, успел полечиться во всех московских больницах, был знаком со всеми стоящими врачами и медсестрами, хочется сказать, чуть ли не всех микробов знал в лицо,

и все это умел описать так, что выходило на зависть вкусно, — живут же люди!

В феврале 2014 года, поздравляя его по электронной почте с выходом в «Знамени» подборки блестящих рассказов, я мимоходом спросил о здоровье. Он коротко отписал, что дело плохо, «честно говоря, не надеялся дожить до публикации», а в ответ на мои ободрения, дескать, ты же всегда выкарабкивался, признался, не особо и прячась за цитатой: «измучась всем, я уже и сам умереть хочу». Утешать его, заглянувшего, и не раз, куда-то туда, по ту сторону, язык не поворачивался. Я написал в том смысле, что держись. Ответ последовал в фирменном фрейдкинском — полузощенковском, полумонтеневском — ключе:

«Держаться надо, ты прав. А то сегодня с утра по дороге в сортир я слегка навернулся башкой о кислородный аппарат. К счастью, все обошлось без фатальных последствий — чрезвычайно дорогостоящий прибор не пострадал».

*И это все; и больше не скажешь впопыхах.*

## Ликер в половине пятого, или Грамматика любви

Пресловутая анархичность итальянцев не распространяется на гастрономию. В вопросах еды и выпивки они до карикатурности пунктуальны. Про каждое блюдо точно известно, в котором часу его следует потреблять, и в названия некоторых из них этот временной показатель входит непременно частью. Таковы, например, знаменитые spaghetti a mezzanote — макароны, поедаемые в полночь, после театра. Но и во всех остальных случаях категория времени является у итальянских *nomina senandi*, так сказать, грамматически обязательной, хотя и получает нулевое выражение. Гостеприимные хозяева охотно преподносят иностранцам уроки этой грамматики еды, сопровождая их семиотически не менее интересной жестикуляцией.

Речь о знаковых системах заходит здесь не случайно. В 1981 году я преподавал в Летней школе по семиотике в Урбино, где и проводил свои полевые наблюдения.

Общежитие Урбинского университета, где нас разместили, построено в форме огромного эллипса, так что ни из одного окна не видно ничьих других окон. Это очень удобно в смысле ргівасу, особенно учитывая знойность итальянского лета и канникулярно-карнавальную атмосферу школы. Административные же, учебные и другие публичные помещения располагаются в отдельном здании. В свободное от занятий время теплая компания профессоров и аспирантов из разных стран Европы собиралась в университетском баре в подвале учебного корпуса. Обслуживали местные студенты, для которых это был летний приработок.

Помню сценку, происшедшую, уже перед самым отъездом, между одним из профессоров и студентом-барменом. Профессор заказывает полюбившийся ему коктейль и спрашивает рецепт его приготовления.

Этот мешковатый, не старый, но уже лысеющий еврей в очках, из какого-то второразрядного университетского города Англии, известного больше своей промышленностью (Ньюкасл? Лидса? Шеффилда? — полагаюсь на воспоминания не столько об Урбино, сколько о своем школьном учебнике географии), вызывает у меня снисходительное сочувствие. Знакомство с коктейлем, о котором идет речь, составляет, пожалуй, главное и единственное его достижение по светской части за истекший месяц. Женщины на него, как говорится у Зоценко, не смотрят, и о его монашестве ходят легенды. В жилом корпусе его соседкой сверху является любвеобильная коллега-бретонка, которая чуть ли не каждую ночь приводит из диско нового партнера. Но профессор об этом не догадывается, ибо ложится рано. Зато в середине ночи он просыпается от ее душераздирающих криков и уже озабоченно справляется о ее здоровье. Она извинилась за причиняемое беспокойство, а насчет ее здоровья просила не тревожиться — эти кошмары у нее с ранних лет.

Между тем студент-бармен, смешав коктейль, пускается в детальное описание, которого я, разумеется, не помню. Что-то вроде того, что вы берете столько-то такого-то ликера и столько же коньяка, встряхиваете, добавляете несколько капель виски, выдавливаете одновременно одной рукой пол-лимона, а другой пол-

апельсина, перемешиваете маленькой ложечкой, встряхиваете еще раз, густо присыпаете сверху корицей и шоколадом — e alle otto e mezzo!.. На этой феллиниевской ноте бармен соорудил итальянскую мину непередаваемого восторга — закатил глаза, поджал губы, вытянул лицо и покачал кистью правой руки с оттопыренным большим пальцем.

— Alle otto e mezzo!.. В полдевятого!.. М-м!! О-о!!!

Профессор выслушал все это с полной серьезностью, попросил повторить и принялся записывать. Я смотрел на его полные щеки, синеватые от прораставшей к вечеру мужественной щетины, и пытался представить себе его холодную холостяцкую квартиру в далеком каменноугольном Ньюкасле или сталелитейном (текстильном?) Шеффилде и полное отсутствие перспектив на дальнейшее развертывание сюжета, навешиваемого своевременным принятием высокоградусного коктейля, хотя полдевятого еще не вечер!..

Мои собственные донжуанские показатели представлялись мне вполне удовлетворительными, хотя, конечно, и они оставляли простор для совершенствования: так, в прутковскую графу d'inachevé приходилось занести мечты о лихой бретонке и некоторых других участницах школы. Тем не менее общего итога, с которым я пришел к этому прощальному вечеру в университетском баре, как будто можно было не стыдиться. Подогретый возлияниями и общей полнотой чувств, я повернулся к своему соседу, итальянцу Франко, с предложением выпить за наше знакомство.

— Что будем пить? Il VOV? — откликнулся он.

Я сообразил, что упоминанием об этом ликере Франко с легкой иронией указывал мне на неразвитость моего вкуса, каковую я и поспешил смиренно признать:

— Ну зачем же, давай выпьем какого-нибудь хорошего итальянского вина, по твоему выбору.

— Да нет, ты не понимаешь.

— Почему же? Я прекрасно помню.

Однажды, пробудившись от дневного сна, которому я с наслаждением предался после занятий и основательного ланча, я отправился в бар, чтобы перейти в следующую фазу очередного

дня своей красивой западной жизни. Полуденный зной спадал. Было приятно пересечь остывающий университетский парк и спуститься в совсем уже прохладный бар.

Народу было немного. Меня пригласил к своему столику Франко, сидевший с одной из итальянских аспиранток — слушательниц Школы. Франко был молодой профессор, высокий худощавый красавец-брюнет. Его белая рубашка была распахнута, вернее, тщательно полурасстегнута по тогдашней моде, правильным ромбом обрамляя его плоскую смуглую грудь. Перед ним и его дамой стояли бокалы со светлым вином.

Баров я, вообще-то, не посещаю, пить не мастак, особенно же не люблю белого вина. Но надо было что-то заказывать, и я подошел к стойке. Вид десятков, если не сотен винных, коньячных и ликерных бутылок навел на меня тоску, которую я попытался развеять, вчитываясь в наклейки, — в надежде хотя бы таким лингвистическим путем прийти к решению.

Мое внимание привлекла группа высоких керамических сосудов в форме огромных пуль, коричневых и белых. Это были ликеры, насколько помню, какого-то северного производства, возможно голландского. Аббревиатурное название одного из них заинтриговало меня, и я остановил на нем свой выбор.

— Дайте мне, пожалуйста, вот этого VOV. — С напитком в руках я вернулся к столику.

— Il VOV? A quattro e mezzo? — как бы не веря своим глазам, спросил меня Франко с одновременным полуоборотом в сторону дамы.

Я пробормотал что-то в том смысле, что, конечно, в Италии надо пить вина, которыми она справедливо славится, но что я никогда не пробовал этого ликера и вообще мне многое простиительно как пришельцу из-за железного занавеса. Однако по лицу Франко было видно, что он остался при своем нелестном мнении.

И вот теперь, накануне прощания, я решил дознаться истины.

— Чего я еще не понимаю? Я же согласился, что глупо летом в Урбино заказывать какой-то ликер, рассчитанный на северные холода...

— Да нет, ты не понимаешь...

— Так объясни.

— Как тебе сказать?.. У нас мужчина пьет VOV, когда он... — Замолчав, Франко опер локоть правой руки на стол и с безнадежным видом уронил кисть вниз. — Ма а quattro e mezzo?! Но не в половине же пятого?! — Он поднял очи горе, развел руками и выпучил губы.

...Против семиотики, как говорится, не попрешь. В глазах Франко я выглядел не многим лучше, чем иудей из забытого богом Ньюкасла в моих. Мужчину, который к концу сиесты нуждался в il VOV, можно было только пожалеть. А если бы Франко узнал, что сиесту эту я провел в одиночестве, он, наверно, вообще остерегся бы разговаривать со мной на подобные темы. И в моем владении грамматикой dolce vita остался бы зияющий пробел.

## Сравнительное литературоведение

В середине 1990-х годов я попал на ежемесячное заседание объединения славистов, живущих в Нью-Йорке и окрестностях. Доклад профессора Энтони Энемони (Anemone), с сильным деконструктивным привкусом, посвященный толстовским «Казакам», привлек внушительную аудиторию — человек пятьдесят литературоведов и историков из ведущих университетов.

Деконструкцию я недолюбиваю, наверно, потому, что недопонимаю, а «Казак» не читал, руки не дошли. Это не помешало мне включиться в дискуссию и оспорить какие-то из утверждений докладчика, произведя достойное впечатление как на него, так и на слушателей. После доклада вся компания по традиции отправилась в близлежащий китайский ресторан.

А наутро я улетел назад в Лос-Анджелес и через день уже присутствовал на заседании нашего кафедрального семинара, где выступал А. В. Лавров (ныне академик РАН) с анализом автобиографической подоплеки «Серебряного голубя» Белого.

Этого романа я тоже не читал, и мне показалось заманчивым не просто выступить в прениях, но и провести параллели между двумя текстами, к чему я был более чем подготовлен прослушанными докладами.

Эксперимент удался, напомнив мне сдачу экзамена по зарубежной литературе XX века на филфаке МГУ сорока годами

раньше. Я тогда вытащил билет с датским соцреалистом Мартином Андерсеном-Нексё и, не читавши ни одного из его романов, развернул перед экзаменатором сопоставительный анализ сразу двух — «Пелле-Завоевателя» и «Мортена Красного». Преподавая сейчас русскую литературу в Калифорнии, я иной раз ловлю на подобных трюках своих желторотых студентов и, прежде чем поставить кол (F), не забываю похвалить их за интеллектуальную инициативу, обличающую будущих литературоведов.

И в самом деле, успех этих провокаций вовсе не свидетельствует, как может показаться, о научной несolidности литературоведения. Напротив, если последнее чем и отличается от «настоящих» наук в невыгодную сторону, так это обязательностью знакомства с художественными текстами и вообще первоисточниками. Физики, химики, биологи, не говоря уже о математиках, спокойно работают с фактами и формулами, установленными их предшественниками, и лишь филологи считают делом чести вручную перелопатить как можно большую массу накопившегося за века сырья.

## О вставании

Плавая в свое время на яхте — иной раз на настоящей, а в основном на почти игрушечной собственной — в те счастливые минуты, когда случалось поймать стопроцентно попутный ветер и, развернув паруса в «бабочку» по обе стороны мачты, шикарно катить вперед в подветренном затишье, я поддавался порыву встать во весь рост<sup>1</sup> и, опершись нижней частью спины на руль, слиться с ним в некоем танце живота, едва заметным балансированием подправляя курс как бы бесшумно парящей в воздухе лодки<sup>2</sup>.

Порыв был вроде бы естественным<sup>3</sup>, но сразу же тянул за собой культурный шлейф — я вспоминал эффектные вставания

<sup>1</sup> Нормальное положение рулевого — сидячее.

<sup>2</sup> Речь идет о руле с дугообразной ручкой во всю ширину лодки.

<sup>3</sup> Помимо прочего, попутный ветер — единственный, при котором лодку не кладет и стоять можно.



солирующих джазменов, по очереди или одновременно, стройной когортой, взмывавших вдруг над остальным джаз-бандом, сопровождая исполняемую партию мощным визуальным forte. Разумеется, их вставания были тщательно срежиссированы<sup>1</sup>, но в рамках этой режиссуры спонтанны и органичны.

Полной институализованностью отличались наши школьные вставания при входе в класс учителя, но и они оставили в телесной памяти налет эмоционального соучастия, может быть, потому, что осели в ней с детства, а может, и благодаря элементу добровольности, состоявшему в неуставном аккомпанементе — вызывающем громоухании крышками парт. Это была ранняя репетиция того советского перформанса, который связывается у нескольких поколений с формулой: «Бурные, долго не смолкающие аплодисменты, переходящие в овацию. Все встают» (и ее народным рефреном: «...и идут в буфет»).

Салютовали мы тут уже не себе, не собственной внутренней мелодии, а отдельной от нас властной инстанции, но вставание и вообще не самоценный физический акт, а средство театрализации чего-то иного, душевного, духовного, социального. Поэтому знаменитый вопрос: «Кто организовал вставание?» (независимо от его авторства, будь то сталинского или ахматовского) — отнюдь не праздный. Вставание — это знак, у него есть отправитель, получатель, структура, семантика, прагматика. Мои выкрутасы на яхте, посреди озера и без свидетелей, — не исключение, а частный случай (автокоммуникация).

Интересное начинается там, где возникает выбор — вставать или не вставать. Как-то раз по телевизору транслировалось объединенное заседание обеих палат конгресса, на котором с ежегодным докладом о положении страны выступал президент Буш. Как и знакомые с детства советские руководители, он говорил короткими лозунговыми абзацами, рассчитанными на ответную реакцию зала. Так вот, после некоторых из них, общепатриотических, вставали и аплодировали все, а после других, отчетливо партийных, — только республиканцы, тогда как демократы демонстративно продолжали, как говорится по-английски, сидеть

---

<sup>1</sup> По Эйзенштейну, пропись экстаза в том, что лежащий садится, сидящий встает.

на своих руках. Соответствующие сигналы к этому подавали распологавшиеся позади Буша сопредседатели сессии — глава сената вице-президент Дик Чейни, республиканец, и глава палаты представителей Нэнси Пелози, демократка.

А во время одного чемпионата по теннису (Australian Open) неожиданное размежевание произошло не только между болельщиками разных спортсменов, что понятно, но и внутри предельно сплоченного клана — семьи Новака Джоковича, которому предстояло выиграть главный приз. На одном из ранних матчей, когда после каждого его удачного удара должна была, подавая пример целой трибуне его тренеров, помощников и соотечественников, вставать и аплодировать вся его семья — отец, мать и двое братьев, самый младший из них, мальчишка лет десяти, вставать отказался. Последовала интенсивная разборка, в ходе которой он говорил, что будет вставать, когда хочет, а ему хором внушали, что когда все встают, то и его дело вставать, а не выпендриваться, и на последующих матчах было видно, как он вставал с беспрекословным энтузиазмом. Необходимость единодушного вставания диктовалась еще и тем, что на их куртках было крупно выписано по одной букве уменьшительного имени Новака — N O L E.

Более интригующий вопрос: почему, собственно, вставать лучше, чем не вставать? В философском плане это, конечно, вариант проблемы «быть или не быть?». Один из парадоксальных ответов: лучше умереть стоя, чем жить на коленях. Звучит убедительно — не только потому, что мы смолоду затвердили слова испанской коммунистки (восходящие, как минимум, к Периклу), но и потому, что в них есть глубокий витальный смысл. Стоять на ногах — значит жить полной мерой, преодолевая закон земного тяготения, а стоять на коленях, сидеть, лежать — значит прозябать, в сущности, не жить, возвращаться в прах.

В своих «Опытах», в главе «Против безделья», Монтень пишет:

«Император Веспасиан, страдая болезнью, которая и явилась причиною его смерти, не переставал выражать настойчивое желание, чтобы его осведомляли о состоянии государства. Больше того, даже лежа в постели, он непрерывно занимался наиболее

значительными делами, и когда его врач, попеняв ему за это, заметил, что такие вещи губительны для здоровья, он бросил ему в ответ: „Император должен умирать стоя“. Вот изречение, по моему, воистину замечательное и достойное великого государя! Позднее, при подобных же обстоятельствах, оно было повторено императором Адрианом».

В другом эссе, «Об опыте», Монтень обнажает сокровенно эротический — эрекционный — смысл вертикальности. Отдавая себе отчет в наступлении старости, он признается:

«Без тягостного... ощущения я не могу ни засыпать среди дня, ни есть что-нибудь в неустановленные для трапез часы... ни ложиться спать раньше, чем пройдет по крайней мере три часа после ужина, ни *делать детей иначе как только перед сном и только лежа*... ни пить... неразбавленное вино, ни оставаться долгое время с непокрытой головой...» (пер. Н. Рыковой; курсив мой. — А. Ж.).

Переводчица целомудренно смазывает контуры отныне недоступной для автора позы с ее удвоенной вертикалью: в оригинале сказано: *ne puis... ny faire des enfans, qu'avant le sommeil, ny les faire debout*, «не могу... ни делать детей, кроме как перед сном, ни делать их стоя»<sup>1</sup>. Значит ли это лежа, сидя, на коленях или как еще, Монтень не уточняет. При всей обезоруживающей откровенности<sup>2</sup>, «Опыты» — не «Камасутра».

---

<sup>1</sup> Нет в оригинале и «тягостного ощущения» — сказано просто: *sans m'essayer*, «без усилий».

<sup>2</sup> В эссе «О стихах Вергилия» (пер. А. Бобовича) он честно — а впрочем, под покровом латинской цитаты из анонимных «Приапей» — признается в скромности своих данных:

«Когда я замечал, что та или иная моя подруга начинает мной тяготиться, я не торопился обвинять ее в легкомыслии; я принимался раздувать, нет ли у меня оснований обижаться скорей на природу...

*Si non longa satis, si non bene mentula crassa:  
Nimirum sapiunt, videntque parvam  
Matronae quoque mentulam illibenter».*

В согласии с Монтенем оставляю латынь без перевода. Речь, в общем-то, понятно о чем — о недовольстве дам скромностью иных количественных показателей.

Я тоже не стану углубляться в теорию сексуальной акробатики, а лучше скажу пару невинных слов в защиту горизонтали. Пушкин (и вслед за ним Годунов-Чердынцев) писал стихи как раз в кровати, то есть полулежа. Если нужны эротические параллели, пожалуйста: герой обожаемых им «Опасных связей» Вальмон пишет письмо одной из своих любовниц в постели, на спине другой. Царствует, лежа на боку.

А вот фотопортреты современных поэтов (да и прозаиков), украшающие обложки их книг и посвящаемые им журнальные страницы, как правило, представляют даже самых заведомо штатских из них во весь их мужественный рост, часто с походной сумкой через плечо (а у кого есть — и с ружьем), с сигаретой в зубах и глазами, оргазмически сузившимися в горькой затяжке — на зависть старику Монтеню. Хочется чего-то новенького в этом жанре, и я не оставляю надежды убедить издателей моей очередной книги вынести меня на обложку лежа — с книгой, с книгой.



## ПОЛЮШКО-ПОЛЕ

Семь лет назад Омри Ронен, ныне покойный, а тогда полный сил и полемического напора, напечатал статью под ударным названием «Плагиаг»<sup>1</sup>. Я периодически вспоминаю о ней и разнообразных откликах, ею вызванных.

Статья замечательная — и по замыслу, по решимости, и по исполнению. Давно пора было кому-то авторитетному сказать такое вслух. Авторитетному и потому способному коснуться собственных погрешностей в этом щекотливом вопросе.

А в откликах бросается в глаза наша правовая незрелость. Так, автора отчитывают за то, что он десятилетиями копил мелкие обиды и вот теперь выплеснул их на публику. Но трудный характер Ронена (о котором кто-кто, а я писал), как и любого другого юридического лица, не имеет никакого отношения к проблеме различения своего и чужого, сыгравшей роковую роль в русской истории.

Характерно, что даже интеллектуалы позволяют себе усомниться в уместности постановки вопроса. Charity, однако, begins at home, благотворительность начинается дома. Если вы не желаете соблюдать порядок в своей профессиональной области, — а для филологии соответствующие нормы заданы, например, правилами функционирования поля науки по Бурдьё<sup>2</sup>, — то вы теряете моральное право рассуждать о безобразиях на государственном уровне.

Под вопрос ставится само понятие плагиата. Разговор воспаряет в философские эмпирии, и совпадения в научных текстах объявляются естественными продуктами единого мирового мыслительного процесса, попытки заявить права на интеллектуальную собственность — мелочными придирами, а нормы соот-

---

1 См.: Звезда. 2009. № 3 (<http://magazines.russ.ru/zvezda/2009/3/po12-pr.html>); последовавшее немедленно обсуждение см. в блоге Михаила Безродного (<http://m-bezrodnyj.livejournal.com/tag/kleptomania>), а также в некоторых других; мои тогдашние отклики см.: <http://m-bezrodnyj.livejournal.com/277915.html#cutid1>, <http://stengazeta.net/?p=10005899>.

2 См. его статью «Поле науки» (<http://bourdieu.name/content/pole-nauki>).

несения собственного вклада с работой коллег — кандалами, стесняющими творческий полет мысли. Что тут скажешь? У Тургенева где-то есть пассаж о том, что встретятся французы — заговорят о любви, англичане — о деньгах, немцы — о порядке, а соберутся русские, и речь пойдет о высоких материях, да так общо, так туманно, что хоть святых выноси.

Нет никакого желания сразу же согласиться с недопустимостью покушения на чужие идеи и приняться за исправление ущерба, нанесенного коллеге и полю науки в целом. Впрочем, как написала мне одна корреспондентка, против разговора о плагиате выступают в основном те, у кого украсть нечего, а их *тьмы и тьмы*. Тем понятнее страстность борцов с плагиатом — в духе той «вековой ненависти богача к грабителю», которую Корейко вкладывал в свои удары по Паниковскому и Балаганову.

Вспоминается забавный эпизод с реакцией на сюжет «Двенадцати стульев» маленькой девочки, только-только (дело было в 1980-е годы) переехавшей в Штаты из России со своими интеллигентными родителями.

Уходя в гости, родители оставили ее смотреть по телевизору фильм Мела Брукса «The Twelve Chairs» (1970). Вернувшись, они застали ее в слезах. «Что такое?» — «Грустный фильм». — «Как грустный?! Веселый!» — «Человек не может получить свои стулья...» — «Но он такой глупый, жалкий!..» — «Какая разница? Ведь это *его* стулья!» Девочка с тех пор выросла, стала юристом, разбогатела, заведует отделом авторских прав большой телекомпания.

Вряд ли многие вслед за Прудоном станут настаивать, что всякая собственность — кража, и вступаться за большевистскую экспроприацию стульев, но некая разруха в головах сохраняется. Я имею в виду неявно, но вполне всерьез исповедуемые представления о честности, определяющие повседневную практику.

Вообразим себе задачу в жанре multiple choice. Считать ли нечестным человека, который:

а) незаметно возьмет чужую лежащую около него вещь, скажем фотокамеру;

- б) ...денежную купюру;
- в) ...книгу;
- г) не вернет книгу, взятую у знакомого;
- д) присвоит чужие опубликованные идеи;
- е) ...идеи из чужого неопубликованного доклада;
- ж) ...устные соображения коллеги, высказанные в частном разговоре?

По мере повышения «духовности» похищаемого объекта, начиная где-то с (в) или (г), резко возрастает готовность признать похитителя человеком со странностями, но никак не вором, который должен сидеть в тюрьме. И дело не в том, пойман он или не пойман, а в том, что даже если и пойман, то этос, разлитый в обществе, воровством такое поведение не считает. И тем самым его поощряет, а у потерпевших вызывает неловкое чувство, не позволяющее закричать караул.

В давнее советское время общи знакомые рассказывали о книжной kleптомании одного известного поэта. Рассказывали наперебой, но пускать его в дом не отказывались. История показательной экзекуции, которой я однажды подверг его, сначала вызвав у него непреодолимое желание завладеть ценной книгой с моей полки, а затем иезуитски парировав его изобретательную — наработанную за годы преступной практики — аргументацию в пользу выдачи ему этой книги всего на одну ночь, заслуживает быть когда-нибудь рассказанной отдельно.

Примечательно, что на нашем приятельстве это никак не сказалось. Я видел его насквозь, он видел меня насквозь, мы посоревновались в риторике, я поначалу мягко, затем все более жестко, а под конец прямо-таки оскорбительно поотстаивал свои права собственника, отстоял, и на этом интеллектуальная дуэль закончилась. Каждый остался, как говорится, при своих; он, полагаю, счел, что свел матч вничью, я, возможно самонадеянно, склонен считать это своим маленьким триумфом.

Забавна и ссылка на удар, наносимый творческой свободе занудным требованием ссылок. Ведь знакомство с литературой вопроса и соотнесение с ней своего вклада скорее стимулирует,

нежели душит, мысль и во всяком случае помогает четче ее формулировать. Кроме того, никто не мешает вам сначала развить собственные идеи, уединившись на своей башне слоновой кости, и лишь затем снизойти до посещения библиотеки, чтобы узнать, удалось ли вам сделать что-то новое, и если да, то что именно. Потому что если нет, то не будем больше загружать телеграф.

Полтора десятка лет назад у меня появились соображения об одном стихотворении Мандельштама, я стал их разрабатывать, а когда обратился к существующей литературе, то слегка опешил, обнаружив, что примерно четыре пятых самостоятельно придуманного мной было уже открыто другими. Статью я соответственно подсушил, на все, про что узнал, сослался, а свои кровные 20% с тем большим сознанием их ценности представил на суд человечества.

Что говорить, все мы люди, то есть в том или ином смысле эгоисты, хищники, а ввиду публичности нашей профессии — честолюбцы. Но именно на этот случай и существует культура с ее условностями и запретами.

Взять хотя бы правила уличного движения. Стесняют ли они водителя? Еще как! Но одновременно и охраняют его права и, подчеркну, свободу, поскольку позволяют ему целым и невредимым приехать туда, куда ему нужно, и тем путем, который он предпочтет.

Вожделение автомобиля — важный культурный опыт. Я не зайду так далеко, чтобы солидаризироваться с американскими коллегами Ханны Арендт, которые (как рассказывают) отмахивались от ее теорий на том основании, что она даже не умеет водить машину. Но какие-то начатки адекватной социализации эта практика в сознание, а главное, в подсознание водителя вводит.

Кроме того, и самому честолюбию правила вовсе не мешают. Настоящему честолюбцу неинтересно присваивать чужое. Ему хочется, чтобы его премировали за то, что совершил, изобрел, придумал именно он. В этом, по Бурдьё, состоит его *illusio* — вовлеченность в игру. Этим он отличается от простого тщеславца, которого почести, власть и деньги радуют как таковые. Често-



любцу важно знать, что он пошел дальше других, сделал лучше и т. д., и в этом смысле соотнесение собственных достижений с чужими вовсе не противоречит его убеждению, что он сам свой высший суд, наперсники разврата.

К сожалению, никто не отменял карамзинской формулы о положении дел в России: воруя. Нельзя считать завершенной и задачу, вставшую перед шварцевским Ланцелотом: после смерти Дракона убить дракона в каждом из воспитанных им граждан.

В духе вековой русской традиции начальник (завотделом научного института, доктор наук, академик, научный руководитель) усваивает замашки всесильного владыки, в частности владыки над открытиями своих подчиненных, каковы, со своей стороны, ощущают себя то ли крепостными, то ли зэками, все еще не выдавившими из себя рабов. Жаловаться, как правило, некому, так как, во-первых, у сильного всегда бессильный виноват, а во-вторых, трудно найти независимых свидетелей, учитывая, что жена (любовница) и дочь (сын) босса, как правило, работают в том же отделе, а остальные вообще всецело зависят от начальника. Ученые, в свое время боровшиеся за свободу научного поиска, превращаются в охранителей своего положения, одной рукой приписывающих себе достижения подчиненных, а другой запрещающих неудобные им исследования.

Согласно новейшим политологическим исследованиям, сталинский строй представлял собой не примитивную командную систему, а гибкую организацию мафиозного типа. Или из другой, но родственной оперы: упование Маши Мироновой не на правосудие, а на милость и вся система стоящих за этим социальных отношений<sup>1</sup> актуальны и сегодня. Тем более что правосудия все нет, но и с милостью не ахти.

---

<sup>1</sup> Впервые этот круг проблем был затронут Ю. М. Лотманом (в его знаменитой статье 1962 г. «Идейная структура „Капитанской дочки“» (<http://www.philology.ru/literature2/lotman-95.htm> или <http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/lot/lot-212-.htm>), а систематически рассмотрен затем О. Б. Заславским: «Проблема милости в „Капитанской дочке“» (Русская литература. 1996. № 4. С. 41–52).

Некоторые были недовольны тем, что Ронен не назвал имен обвиняемых. Возможно, они правы. Но прежде всего следует поблагодарить его за то, что он вообще поднял тему, ибо в результате процесс все-таки пошел и некоторые из не названных им имен попали в круг общественного внимания. Главное же, что на обсуждение был вынесен сам феномен плагиата, и выяснилось, что по этому вопросу вовсе нет ожидаемого консенсуса, так что первоочередным делом является не преследование подозреваемых, а выработка такого общественного сознания, когда хотя бы большинство согласно, что брать чужое нехорошо. Ведь общественный порядок держится не исключительно на карательных органах, а, вот именно, на общепринятости этических норм.

Обсуждая статью Ронена с одной российской коллегой, я услышал в ответ: «Знаешь, мы с такой-то часто беседуем на профессиональные темы, а на другой день она, глядишь, уже публикует мою мысль». — «И ты не протестуешь?» — «Ну, как-то неудобно, и потом, я-то ведь, может, и не соберусь это написать...» — «Но если бы ей было очевидно, что, не сошлись она на тебя, будет скандал, а каждый раз ссылайся, окажется, что своего у нее не так уж много, то, может, она бы печаталась не быстрее тебя? Но ведь она уверена, что ни с твоей стороны, ни со стороны общественности ей ничего не угрожает...»

Называть имена трудно по ряду причин. Когда это люди, которых ты считаешь виновными перед тобой самим, то, даже если ты полностью владеешь информацией, ты испытываешь неловкость, опасаясь заработать репутацию параноика, сутяги, жалкого приоритетчика. Когда же это касается других, то ты, как правило, не уверен в своей осведомленности. Иногда плагиат вообще недоказуем, например в таком типовом случае, как опубликование под своим именем результатов из чужого доклада; есть и более тонкие случаи.

Чтобы не оставаться в пределах государства российского, скажу, что в Штатах мне приходилось минимум дважды присутствовать на докладах, где мои находки без каких-либо намеков на мое авторство преподносились докладчиком в качестве своих

собственных. В одном случае докладчица упорствовала даже после моей тактичной реплики (решиться на это мне помогло сознание, что я отстаиваю и права своего соавтора), а в другом мне удалось — путем терпеливой работы с докладчиком и его сто-процентно добросовестным ассистентом — добиться отражения моих заслуг в печатном варианте работы.

Особый подкласс образует присвоение чужих результатов под флагом следования заданному формату издания, удобному для плагиаторов.

Формат этот иногда определяется издателем, заботящимся о коммерческом успехе книги и потому рекомендующим освободить текст от громоздкого ссылочного аппарата. Автор такой книги иной раз даже дарит тебе экземпляр — с невинной улыбкой и благодарственной надписью, в которой указывает, на каких страницах ты найдешь свои любимые маленькие открытия (было со мной). В других случаях автор намеренно избирает формат, не предполагающий ссылок на литературу, и излагает в нем, наряду со своими собственными результатами, а также чужими, уже вошедшими в научный обиход, еще и результаты, пока что не опубликованные, но показанные ему его учеником (было не со мной).

В пример этим авторам не постесняюсь поставить то, как в предисловии к своей книге о Зощенко я старательно отдал должное бывшей ученице, высказавшей важную для моей концепции идею. Об этом своем научном подвиге я бы давно забыл, если бы время от времени не получал за него комплименты от потрясенных коллег. Поистине, *honesty is the best policy*.

Искренно не понимаю, почему дать ссылку на предшественников может казаться трудным делом. Правду говорить легко и приятно. К тому же адекватный список использованной литературы скорее украшает публикацию. В чем я всегда готов покаяться, так это в невежестве. Но и тут есть средство: работа до сдачи в печать посылается коллегам (разумеется, таким, которые выше подозрений), и они указывают тебе на пробелы в твоей библиографии и начальном образовании.

## Нет слов

Сорок с лишним лет назад, мы с Ю. К. Щегловым потратили год жизни — и десятки страниц — на разбор одной максимы Ларошфуко:

«Pourquoi faut-il que nous ayons assez de mémoire pour retenir jusqu'aux moindres particularités de ce qui nous est arrivé et que nous n'en ayons pas assez pour nous souvenir combien de fois nous les avons contées à une même personne».

Вот она в русском переводе (Э. Линецкой):

«Почему мы запоминаем во всех подробностях то, что с нами случилось, но неспособны запомнить, сколько раз мы рассказывали об этом одному и тому же лицу?»

Перевод, в общем, правильный, но не точный.

Во-первых, в нем отсутствует слово *память* (*mémoire*). Но в оригинале речь идет не просто о запоминании / забывании, а о памяти как таковой — особом количественно измеримом ресурсе. Буквально:

«Почему... **нам хватает** [у нас достаточно] **памяти**, чтобы удерживать во всех подробностях... и **не хватает** ее [не достаточно], чтобы помнить, сколько раз...»

Во-вторых, русский текст выдержан в изъяснительном наклонении, хотя по-французски он был в сослагательном (*subjonctif*):

«Pourquoi **faut-il** que nous **ayons** assez de mémoire...» (*букв.*: «Почему **должно быть** так, чтобы у нас хватало памяти...»)

Тем самым разговор опять-таки переведен в бытовой, чисто событийный план, тогда как в оригинале автор задумывается над неким обнаруженным им универсальным законом (*faut-il*, «должно быть»), обрекающим людей на описываемое поведение. Свое открытие Ларошфуко излагает с отчужденной иронией, как некую параллельную реальность, для чего и задействует

сослагательное наклонение. В переводе же этот обидный закон почти полностью исчезает со сцены; его отзвуки лишь отдаленно слышатся в словах *почему, мы и неспособны*, с их обобщенным и отчасти модальным значением, да еще, пожалуй, в несовершенном виде глагола *запоминаем*, с его повторностью действия.

Если первое решение переводчицы (опустить слово *память*) было, по-видимому, сознательным — и во всяком случае свободным — выбором, то со вторым дело обстоит иначе. Фразеологический оборот *Pourquoi faut-il* сочетает союз *pourquoi* («почему») с вопросительным вариантом формулы *il faut* («надо, должно, следует») и к тому же требует, чтобы придаточное было в сослагательном наклонении. В русском соответствующего готового оборота нет. Начало максимы, конечно, можно было бы перевести: «Почему так устроено, что...», но это было бы и не совсем точно, и не совсем идиоматично. Тут перевод практически бессилён. И в результате вместо максимы о природе человека мы получаем анекдот о его странном поведении.

Еще пример. Виртуозно растянутая заключительная фраза «Весны в Фиальте» Набокова кончается так:

«...причем Фердинанд и его приятель, неуязвимые **пройдохи саламандры** судьбы, василиски счастья, отделались местным и временным повреждением чешуи, тогда как Нина, несмотря на свое давнее, преданное подражание им, **оказалась все-таки смертной**».

Венчающей эту фразу и весь текст незабываемой пуантой является, конечно, самое последнее слово текста: *смертной*.

Тот же финальный эффект налицо в английской версии рассказа:

«...while Nina, in spite of her long-standing, faithful imitation of them, had **turned out after all to be mortal**».

«Весна в Фиальте» была сначала написана по-русски (1936) и лишь десяток лет спустя переведена автором на английский (1947). Но представим себе, что она бы переводилась, наоборот, с английского на русский, причем на русский, в котором отсутство-

вало бы слово *смертный*. Значит ли это, что адекватный перевод был бы невозможен?

Получилось бы что-то вроде:

«...тогда как Нина, несмотря на свое давнее, преданное подражание им, избежать смерти все-таки не смогла».

Общий смысл был бы передан — за вычетом одного существенного нюанса, во многом аналогично случаю с максимальной о капризах памяти. Пропала бы идея закономерности такого конца, содержащаяся в констатации у героини имманентного свойства «быть смертной», которое драматически обнаруживается (*оказалась...*) в самый последний момент. То есть пропала бы вся философская и нарративная парадоксальность набоковской пуанты.

Этот пример с воображаемым переводом на воображаемо ущербный русский язык (как и реальный случай с переводом на реальный русский из Ларошфуко) наглядно демонстрирует разницу между гениальной находкой и посредственным художественным решением. Ведь нетрудно представить себе русского писателя, которому просто не пришло бы в голову заговорить о подверженности его персонажа смерти (как переводчице Ларошфуко о феномене памяти), а если бы и пришло, то не удалось бы найти в родном словаре нужное слово. Точно так же рядовой французский литератор вполне удовлетворился бы элементарным *Pourquoi* — без *fait-il*. Имя таким авторам легион.

В своем трактате «Что такое искусство?» Толстой обсуждает известный эпизод:

«Поправляя этюд ученика, Брюллов в нескольких местах чуть тронул его, и плохой, мертвый этюд вдруг ожил. „Вот, *чуть-чуть* тронули, и все изменилось“, сказал один из учеников. „Искусство начинается там, где начинается *чуть-чуть*“, сказал Брюллов, выразив этими словами самую характерную черту искусства. Замечание это верно для всех искусств».

Соответствующий литературный пример — «маленькое чудо» преображения Бабелем посредственного текста, написанно-

го его знакомым — профессиональным жокеем (об этом вспоминает Г. Мунблит):

«Пять-шесть поправок (и притом незначительных) на страницу — вот все, что сделал Бабель с сочинениями своего питомца... И страница, перед тем ни единой своей строкой не останавливающая внимания (...) стала живописной... Я бы не поверил, что такое возможно, если бы не убедился в этом своими глазами.»

И такая чудесная поправка может сводиться к выбору правильного слова — иногда невозможному на другом языке. То, что столь удачно выискано в языке оригинала, как правило, блистает своим отсутствием в других языках. Причем часто это самые, казалось бы, простые слова, которые трудно заподозрить в непереводаемости. Например, русские *разве* и *неужели*, напроць отсутствующие в английском, но столь центральные для композиционной структуры стихотворения Ходасевича «Перед зеркалом» и его подспудных связей с русской литературной традицией (в частности, со «Смертью Ивана Ильича», «Обломовым», восьмой главой «Онегина»). Переводы Ходасевича в результате страдают, но можно утешаться тем, что наши *Разве...?* и *Неужели...?* — достойный ответ французам с их *Pourquoi faut-il...?*

## Об узнавании

Недавно одна знакомая по телефону из Москвы пожаловалась на жестокость любимого внука. Она целый день его лелеяла, под занавес побаловала желанным петушком на палочке, но полностью дососать не дала, а завернула с собой — за ребенком должны были вот-вот заехать родители, и хотелось передать его с рук на руки в лучшем, незамурзанном виде. Лишенный леденца, он надулся, стал припоминать накопившиеся за день обиды, наотрез отказался мириться и под конец заявил, что вообще ее не любит, а любит только маму (то есть невестку), ибо, отчеканил он, «ты испортила мне жизнь».

Типа «Отлезь, гнида».

Сначала она страшно расстроилась и, рассказывая об этом по горячим следам, очень грустила, но через неделю в ответ на заботливый вопрос сообщила, что рана затянулась, все в порядке.

Впрочем, она и в первый раз не стала заикливаться на фрустрации, а взглянула шире и — как истый филолог — констатировала феномен «чужого слова». Ведь малыш явно не сам придумал такое, а просто воспроизвел услышанное, скорее всего, дома, и, значит, вот какие речи звучат в семье сына. Оставалось только установить, повторил ли внук все слово в слово, включая женский род глагола, за отцом или же творчески освоил слова матери, транспонировав реплику из мужского рода в женский применительно к бабушке.

Ее рассуждения пробудили во мне рой филологических ассоциаций. И не только научных, но и личных, как если бы речь шла о чем-то близком.

Текст действительно при всей своей краткости богатый. Тут и чужое слово, и ребенок, устами которого глаголет истина, и луч света, внезапно бросаемый на драму за сценой.

В других случаях ребенок может в конфликт не вовлекаться — достаточно его невольных показаний. Как в анекдоте, где мальчик спрашивает:

— Мама, а парикмахерша — это очень большая рыба?

— Что за чушь ты несешь?!

— Потому что я слышал, как папа говорил дяде Коле, что он поймал на пляже парикмахершу и ТРИ ДНЯ ее жарил!..

Здесь ко всему добавляется внебрачный секс, окрашивающий фабулу в неотразимо вуайеристские тона. Впрочем, эротические обертоны не обязательны. Главная прелесть — в распаховании окна на далекую повествовательную панораму. За сжатой словесной формулой вдруг вырисовывается нешуточный сюжет, истинность которого удостоверяют сами обстоятельства речевого акта. Налицо словесно-сюжетный троп: говорится одно, а обнаруживается совершенно другое.



Не сошелся свет клином и на человеческой памяти. В роли невольного свидетеля может выступить, например, попугай, точно воспроизводящий услышанное.

Взять хотя бы попку из джеймс-бондовского фильма «For Your Eyes Only» (1981), твердящего «АТАС to St.-Cyril's», выдавая таким образом, куда врагами английской короны был увезен бесценный прибор, похищенный ими для передачи КГБ и лично генералу Гоголю.

Нечто подобное есть у настоящего Гоголя, только там функции попугая берет на себя собака. В «Записках сумасшедшего» Поприщин узнает, какого о нем мнения обожаемая Софи, из письма ее собачки Меджи:

«„Я не знаю, ma chère, что она нашла в своем Теплове (...) Мне кажется, если этот камер-юнкер нравится, то скоро будет нравиться и тот чиновник, который сидит у папа в кабинете. Ах, ma chère, если бы ты знала, какой это урод. Совершенная черепаха в мешке...“

Какой же бы это чиновник?..

„Фамилия его престранная. Он всегда сидит и чинит перья. Волоса на голове его очень похожи на сено. Папа всегда посылает его вместо слуги“.

Мне кажется, что эта мерзкая собачонка метит на меня. Где ж у меня волоса как сено?

„Софи никак не может удержаться от смеха, когда глядит на него“.

Врешь ты, проклятая собачонка!..»

Но собачонка, конечно, не врет, поскольку ее письмо — типичное бескорыстное свидетельство третьего лица, пишущего четвертому. При перлюстрации писем (например, Хлестакова — Тряпичкину), чтении чужих дневников (как в «Мудреце» Островского), наконец, при случайном подслушивании чужих признаний (как в финале «Горя от ума») получаемая информация тем убедительнее, что не рассчитана на перехватчика, и, значит, вот именно объективна.

Заметим, что во всех этих случаях чудесным образом обнаруживается не вообще какая-то информация, а именно языковая,

вербальная: налицо устойчивый филологический акцент на языке. Перед нами излюбленные литературой *метатекстуальные* сюжеты. Литература вообще претендует быть истинным, прощеским, магическим Словом — и охотнее всего рассказывает о том, как такие слова работают.

Оглядываясь назад, я вижу, что об этом филологическом мотиве я, оказывается, уже писал, и неоднократно — в статьях, в виньетках, даже в рассказах. То ли, хочется надеяться, ввиду его центральности в литературе, то ли, страшно подумать, в силу какой-то неведомой личной фиксации.

Примеров куча, перечислять не буду, ограничусь одним из самых старых.

В моем любимом рассказе Бунина кульминацией повествования становится запомнившийся классной даме разговор Оли Мещерской с ее подружкой, в котором звучат слова «легкое дыхание». Они никак не привязаны к фабульному ходу событий, но наконец объясняют читателю смысл заглавия и суть Олиного характера:

«— Я в одной папиной книге — у него много старинных смешных книг, — прочла, какая красота должна быть у женщины... [...Я] многое почти наизусть выучила, так все это верно! — но главное, знаешь ли, что? — Легкое дыхание! А ведь оно у меня есть, — ты послушай, как я вздыхаю, — ведь правда, есть?!

Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре».

Обратим внимание, как здесь оркеструется подтверждение магической формулы. Вопреки неадекватности классной дамы (это была «немолодая девушка, давно живущая какой-нибудь выдумкой, заменяющей ей действительную жизнь») и несерьезности источника формулы (одной из «старинных смешных книг»), «*все это верно*», — и не только по мнению Оли, но и потому, что «легкое дыхание» физически демонстрируется ею («ты послушай, как я вздыхаю, — ведь *правда, есть?*») и принимается за бесспорную реальность всеведущим рассказчиком («Теперь *это легкое дыхание* снова рассеялось в мире...»), не говоря уже о читателе, который задним числом примеряет формулу ко всему

предыдущему тексту (начиная с долго интриговавшего его заглавия), и она безупречно на него ложится.

Примерно это я и написал в давней статье, но мотива словесной магии тогда не выделил, да и в дальнейшем его сквозного присутствия в своих филологических занятиях не замечал. И вот недавно, под впечатлением от переданных мне слов малолетнего интертекстуала, испытал на себе самом тот шок внезапного узнавания, которым чреват этот мотив.

## Чистая любовь

Проститутка, конечно, такая же женщина, как всякая другая, только менее доступная. Доступность ее тела на коммерческих началах лишь увеличивает ее личную недосыгаемость — по принципу: «...но души моей ты не понял!»

Не случайно Бабель в «Справке» сразу же берет высокую — любовную — ноту:

«...литературную работу я начал рано, лет двадцати. Меня влекла к ней природная склонность, поводом послужила любовь к женщине по имени Вера. Она была проституткой, жила в Тифлисе...»

И далее по сюжету собственно финансовый договор не срабатывает. Прежде чем вступить с Верой в половые отношения, герою приходится поразить ее сердце рассказом о своем вымышленном проститучьем детстве, после чего она отвечает на его любовь взаимностью. И вот тут барьеры падают:

«Я испытал в ту ночь любовь, полную терпения, и услышал слова женщины, обращенные к женщине... Мы уговорились встретиться вечером, и я положил обратно в кошелек два золотых — мой первый гонорар».

Обеспечивающие недоступность границы проходят повсюду. Внутри проститутки, размежевывая в ней профессионалку и человека. В сознании потенциального клиента, страшщегося рандеву с обладательницей абсолютной половой мудрости. Между

клиентом и его референтной группой, перед которой стыдно признаться в покупке секса...

Впрочем, еще позорнее признаваться в полном отсутствии подобного опыта, что я тем не менее осмеливаюсь сделать.

У меня образ проститутки был исходно овечья аурой дразнящей запретности.

Из жадного на материал для фантазий детства тянулось воспоминание о подозрительной красноте около глаз двух незнакомок. Дачной «проститутки», которая возвращалась из города с одним и тем же шестичасовым поездом, но часто с разными спутниками (много ли нужно, чтобы оправдать употребление заветного слова?), и пепельной блондинки из дома № 40, престиж которой возрос, когда сам Володя Медведев, игравший на «Динамо» и редко задерживавшийся во дворе на лишние пять минут, полвоскресенья просидел в обнимку с ней в скверике перед домом, — мы по очереди ходили смотреть, подстегнутые донесением Игоряшки: «Володя влюблен в проститутку». Переживание было сильное, хотя, в общем-то, преждевременное.

В невинной юности я засматривался на стильную сокурсницу в строгих длинных юбках. На матовом широкоскулом лице манили своей недоступностью глаза — за опущенными ресницами нельзя было поймать их взгляд. Я не знал ее фамилии, не смел подойти, но как-то в мужском разговоре о факультетских красавицах описал ее.

— Такая-то, что ли? — удивился приятель из общежития. — В десятку тебе обойдется.

— Да, — подтвердил другой, — за червонец она пожалуиста.

Двум свидетелям я не мог не поверить (хотя кто их, задним числом, знает?), но от сделки уклонился. Глазеть же не перестал, наслаждаясь соответствием прозвучавшей наконец фамилии оцепенело-чувственному облику носительницы.

Потом прочел опять-таки у Бабея:

«Горничная с высокой грудью торжественно двигалась по комнате. Она была стройна, близорука, надменна. В серых раскрытых ее глазах окаменело распутство».

А много лет спустя, в Амстердаме, в квартале красных фонарей, я ходил любоваться эффектной проституткой. Высокая блондинка со сверкающими бедрами, она обычно полулежала в своем окне-витрине, в кожаных сапогах выше колен, в очках и с книгой. Иногда окно занавешивалось фиолетовой шторой, сигнализируя, что идет сеанс. Деньги у меня были, но что-то удерживало. Как-то раз я уже почти решился, но тут из соседней двери вышел коренастый малаец («матрос», — подсказал начитанный внутренний голос), и мысль об общем корыте остановила.

Из литературы, особенно французской XIX века, я, разумеется, знал о зыбкости граней между уличной девкой, кокоткой, содержанкой и женой, продавшей за положение и состояние. Понимал, что и жену иногда приходится делить с кем попало: чужую — с мужем, свою — с любовниками. Но переступить грань это не помогало.

Трусливого чистоплюйства своего я, конечно, стыдился, но чем дальше, тем меньше. С годами стыд, как и многие другие чувства, слабеет.

Однажды летним вечером я прогуливался по Тверской в обществе знакомого литератора. В какой-то момент он поздоровался со стоявшей на тротуаре женщиной и отошел с ней поговорить, после чего вернулся ко мне, и мы продолжили наш променада. На вопрос, не поклонница ли это его таланта, он сказал, что вовсе нет, а, наоборот, знакомая проститутка, отчасти героиня одной из его повестей. Отдав должное его писательскому и мужскому опыту, я легко признался, что сам таковым не располагаю.

— И очень напрасно — узнали бы много полезного.

Стеснения я не испытал и тут и даже хотел возразить, что поскольку повестей не пишу, то изучать действительность не обязан, но вовремя вспомнил, что являюсь автором статьи об изображении проституции в литературе, и полевой опыт мне не помешал бы.

Впрочем, роль знания жизни сильно преувеличена адептами реализма. Бунин жаловался, что его «Темные аллеи» критики считают старческими воспоминаниями, не понимая, что он

почти все выдумал. А Бабель в той же «Справке» позаимствовал знаменитую фразу о «сестричке» («Расплеваться хочешь, сестричка?») из устного рассказа приятеля-журналиста, так что его собственный визит к проститутке Вере остается под сомнением.

Одним из удачных добавлений к топосу проституции я считаю «Слышимость» Гандлевского (2006)<sup>1</sup>. Там рассказчик-вуайёр вслушивается в сексуальную возню в соседней квартире, снимаемой проституткой, потом жалуется ей, что это не дает ему спать, шумы прекращаются, зато, когда он ставит у себя пластинки Баха, ему начинает слышаться из-за стены ее голос.

«Я как раз прирастался тогда то и дело крутить Баховы партиты в исполнении Гленна Гульда. И вот как-то раз я слушаю эту прекрасную музыку и слышу, что фортепьянному журчанию исподволь вторит человеческое тихое — даже не пение, а прочувствованное подвывание... И вдруг меня осенило, и я обмер от собственной догадки: это падшее создание подпеваает Баху через стену... Высокая интеллигентско-народническая волна восторга поднялась изнутри души и перехватила мое дыхание. Не исключено, что... я скользь подумал какую-нибудь шутейную банальность, вроде „и крестьянки любить умеют“. Наверное, подобное чувство торжествующего умиления испытывали в XIX столетии разночинцы, видя своих подруг, вчерашних уличных женщин, согбенными над купленными им швейными машинками».

Рассказчик делится своим открытием с друзьями, и один из них, «меломан не мне чета», упоминает о хорошо известной причуде Гульда —

«о том, как непросто давались звукооператорам записи маэстро, потому что он довольно громко мурлыкал исполняемую мелодию себе под нос, в чем, собственно, любой желающий может убедиться, поставив пластинку или диск».

Рассказ изысканно литературен и потому программно бесплотен. В отношении с проституткой по линии ее ремесла герой не вступает. Видит он ее исключительно на лестнице и разгова-

<sup>1</sup> Гандлевский С. Опыты в прозе. М.: Захаров, 2007. С. 324–327.

ривает с ней лишь однажды, да и слышит ее только до середины рассказа. Весь сюжет держится на игре с памятью жанра — от Карамзина до Чернышевского, а в слуховом вуайеризме угадывается Бабель («Улица Данте» и «Мой первый гонорар»). Рассказчик целиком сосредоточен на своих фантазиях и металитературных соображениях и для развязки привлекает — в качестве эмблематического alter ego — бесспорно выдающегося художника, причем такого, который на пространстве между собой и исполняемым произведением уже абсолютного гения выдувает какое-то неисповедимое мурлыканье, отодвигающее реальность — проститутку за стеной, музыку Баха, обстановку звукозаписи — еще на один шаг. В общем, рассказ, стыдливо загримированный в печати под «эссе», явно не взят «с источника жизни»; он не о сексе, а, как водится, о творчестве.

Моя самая любимая проститутка — из воспоминаний одного американского журналиста о жизни в Париже. Читая рецензию на его книгу в «Нью-Йорк ревью оф букс», я особенно восхитился следующим приведенным там эпизодом (даю его в своем переводе):

«Мой долг одной из проституток, равный государственному долгу небольшой латиноамериканской республики, складывается из денег, не потраченных на услуги психоаналитика, и страданий, не испытанных за последующие тридцать с лишним лет жизни. Ее звали Селест. Она сказала: „Ты не красив, но ты ничего“.

Я не помню, при каких обстоятельствах Селест сообщила мне это приятное известие, но оно пришлось на трудное в моей жизни время. Мне повезло, что она не сказала: „Ты великолепен!“ Чтобы правильно воспринять такое, нужен зрелый возраст.

От ее щедрого комплимента моя голова пошла кругом. Если бы она сказала, что я красив, я бы ей не поверил. Если бы она назвала меня противным, мне бы это не понравилось. „Ничего“ — это ровно то, на что я надеялся. „Ничего“ — это то, что надо мужчине».

Эту историю я полюбил сразу, часто ее пересказывал и наконец сроднился с ней так, как если бы она произошла со мной самим. Но вырезать рецензию из журнала или хотя бы запом-

нить имя автора не сообразил и таким образом утерял контакт с текстом. Я долго пытался найти рецензию поиском по Google — безуспешно.

Моей любви это не повредило, скорее наоборот. Объективная невозможность обратиться к тексту понижает его литературность, придавая ему характер нашего личного воспоминания, фрагмента собственного опыта. Литературный источник по своей природе конкретен, доступен, обследуем, но и конечен, ограничен напечатанным на странице, личные же воспоминания отрывочны, ненадежны, непроверяемы — и тем более непроверяемо подлинны. Можно даже рассказывать о проститутке, поставившей вам вождеденный зачет.

Впрочем, и это я делать остерегаюсь, сознавая, что кто-нибудь из знакомых, библиофилов не мне чета, может вывести меня на чистую воду, как знаток Гульда — героя Гандлевского. Тем более что недавно вновь закинутый невод принес наконец из Сети имя мемуариста, возвратив его тексту некоторую посюсторонность. Поэтому, чтобы оберечь свои исключительные права на Селест, я поменял здесь ее имя (сохранив смысл), а главное — скрыл французский оригинал ключевого словечка «Ничего». Не называю, естественно, и автора, хотя не могу удержаться от перевода на русский его фамилии — «Любимчик»!

## Мне всегда хотелось...

Комментируя для сборника памяти М. Л. Гаспарова его старые письма ко мне<sup>1</sup>, я должен был заглянуть в свой посвященный ему рассказ «НРЗБ» (1989), по поводу которого он писал:

«И фантастическую пародию, и центон читал с истинным наслаждением (...) Признаюсь, что *знакомых мертвецов живые разговоры* я опознал лишь с помощью Пушкинского словаря и что минимум один ямбический фрагмент (не буду его называть) не опознал до сих пор».

<sup>1</sup> См. примечания к рассказу «Выбранные места» на с. 288 и к эссе «Совершитель Гаспаров» на с. 337.



Преувеличенные комплименты коллегам и щепетильные признания в ограниченности собственной эрудиции (а-ля Сократ) были в стиле МЛ. А проблемы с опознанием цитат сегодня практически сняты возможностями интернетного поиска. Но не откажу себе в удовольствии процитировать пассаж, привлечший внимание МЛ.

«А дальше так: Какие сны в том смертном сне приснятся, когда покров земного чувства снят? Вот объяснение. Вот что удлинняет (или, наоборот, — сокращает? Шекспир—Пастернак—Пушкин, звезда с звездой, могучий стык!) нам опыты быстротекущей жизни... Знакомых мертвецов живые разговоры, знакомый труп лежал в пустыне той. Нет, как труп, в пустыне я лежал. В общем, Кавказ был весь, как на ладони, был весь, как смятая постель, спи, бьшь, спи жизни ночью длинной, усни, баллада, спи, былина, хрр... храни меня, мой талисс... сс... сс...

Профессор спал. Ему снилась идеальная концовка: „С головой зарывшись в бесплотный шелест своего центона, профессор...“»

Подстраничная сноска отсылала к статье «Центон» в Краткой литературной энциклопедии (1975), принадлежавшей перу Гаспарова; в ней среди прочего сообщалось, что латинское слово *cento* исходно значило «одеяло из разноцветных кусков». Какой другой ямбический фрагмент он имел в виду, я не знаю, зато прекрасно знаю, какую скрытую цитату он не только не атрибутировал, но и не отметил в качестве вызывающей об атрибуции.

Структура последнего абзаца моего рассказа определяется литературным заимствованием, вряд ли вообще поддающимся обнаружению. Его зачин навеян заключительным абзацем «Старика и моря» Хемингуэя:

«Наверху, в своей хижине, *старик* опять спал. Он снова спал лицом вниз, и его сторожил мальчик. *Старик*у снились львы» (пер. Е. Гольшевой и Б. Изакова).

Ситуация интересна с теоретической точки зрения. Чтобы исследователи моей прозы (если на секунду вообразить, что ее будут изучать мандельштамоведческими методами) смогли иден-

тифицировать этот подтекст (вполне сознательный), — какая исчерпывающая потребовалась бы информация о моем круге чтения и месте в нем и в моей жизни хемингуэевской повести или какая счастливая случайная находка?! Но так ведь, в сущности, и обстоит дело с нашей подтекстологией.

Мое похищение концовки у Хемингуэя диктовалось (в отличие от соседних цитат из Шекспира, Пушкина, Лермонтова и Пастернака) не расчетом на интертекстуальную браваду, а непосредственной выигрышностью использования чужой находки, но еще больше — давним, затаенным и непреодолимым желанием произнести эти слова от своего имени, присвоить их, апроприировать и тем самым стать немножко Хемингуэем. Говоря очень просто, мне всегда хотелось написать «Старик и море», особенно его заключительный абзац.

На каком-то уровне такое желание вообще стоит за установкой на чужое слово.

Вот начало одного текста Льва Лосева:

«Мой дядя — мне всегда хотелось написать текст, который начинался бы словами „мой дядя“, — итак, мой дядя попытался скрыть от моего отца начало Великой Отечественной войны...»

У меня тоже есть такое признание — в разборе «Весны в Фиальте», посвященном В. Ф. Маркову.

«Мне всегда хотелось построить идеальное порождающее описание — целостное, как у Эдгара По и Эйзенштейна, железное, как у Проппа и Хомского, прозрачное, как у Ходасевича и К. Брукса. Кроме того, мне (как, наверно, многим) давно хотелось написать „Весну в Фиальте“. Дарю ее Вам.

Мне также всегда хотелось — и в конце концов случилось — сказать: „Пропустите, это со мной“, „Follow that car!“, „I'll have the usual“ (в ресторане, где я завсегдаятай), „Skinny old bitch, eh?“ (из анекдота, где лорд застаёт свою старую жену с молодым любовником).

Вероятно, Пушкину всегда хотелось написать „Дон-Жуана“ (получился „Каменный гость“), сцену с яблоком из „Вильгельма Телля“ (см. „Выстрел“) и с Гамлетом, который не убивает короля,

стоящего на молитве (там же). Возможно, неслучайным был и зачин „Мой дядя...“, учитывая наличие Василия Львовича, **причем еще живого**.

В основном все эти покушения носят сугубо словесный характер. Мне не хотелось быть кем-либо из персонажей «Весны в Фиальте» (ни даже «прочного вывозного сорта англичанином» — прозрачно замаскированным Набоковым), а хотелось написать самый рассказ, ну, если нельзя весь, то хотя бы его последние слова: «...оказалась все-таки смертной».

Желание отождествиться с любимым автором иногда достигает гротеска — ведь именно им объясняется столько крови попортивший Василию Васильевичу Розанову брак с Аполлинарией Суловой, *femme fatale* Достоевского. Менее роковым, поскольку подражательным лишь на вербальном уровне, оказался союз Андрея Донатовича Синявского с частичной тезкой — антропонимической дочерью его героя — Марьей Васильевной Розановой.

По крайней мере однажды я испытал нечто подобное.

На заре своей эмиграции, дорвавшись наконец до жизни в англоязычном мире, я завел роман с женщиной по имени... по имени, которое меня давно волновало. У нее было много достоинств, физических и интеллектуальных, в том числе богатый опыт жизни среди гарвардских хиппи и знание японского языка, но главным было все-таки имя — позаимствованное ее родителями, как она честно призналась, из хемингуэвской «Фиесты». Там есть на редкость простая, но раз и навсегда пронзившая мое сердце фраза: «И с ними была Бретт» («And with them was Brett»), так что участь моя была решена. У моей Бретт была и изысканная фамилия, посильнее Э...и, отдававшая придворным гламуром Людовика XV, но ре...дело все-таки Хемингуэй, фиеста, праздник, который всегда с тобой.

Возвращаясь от эроса к логосу, коего мы, впрочем, и не покидали, в общем, возвращаясь к филологии, повторю, что самое любопытное тут то, что бывают подтексты, которые вовсе не претендуют на опознание и комментирование, а, напротив, **хотели бы остаться втайне**, являя собой не столько разменную монету

в интертекстуальной игре, сколько сокровище, похищенное исключительно для собственного пользования и любования.

Но если так, почему же меня давно подмывало раскрыть свою небольшую покражу у Хемингуэя — пока публикация писем Гаспарова не дала наконец для этого повод?!

## Нет человека — нет проблемы?

Последний абзац «Защиты Лужина» знаменит тем, что герой впервые называется по имени-отчеству в момент своей гибели.

«Дверь выбили. „Александр Иванович, Александр Иванович!“ — заревело несколько голосов. Но *никакого Александра Ивановича не было*».

И конечно, в память врезается финальное *не было* — благодаря своей вызывающей холодности и языковой неправильности. Ведь в этой ударной фразе нет не только никакого Александра Ивановича, но и никакого обстоятельства места, никакого *там*. Отчетливо подразумеваясь, оно тем нагляднее блистает своим текстуальным отсутствием, вторящим реальному отсутствию героя.

Это не Набоков придумал. Экзистенциальное небытие предрасполагает к словесному. Фирменный пример — гамлетовское *To be or not to be...*, тоже грамматически неполное, просто за века настолько обкатанное, что неполнота не чувствуется.

Что позволено модернисту, то в реалистической прозе только проклевывается.

«А главное, что хуже всего, у нее уже не было никаких мнений. Она видела кругом себя предметы и понимала все, что происходило кругом, но ни о чем не могла составить мнения... А как это ужасно не иметь никакого мнения!..»

И так день за днем, год за годом, — и ни одной радости, и нет никакого мнения».

Лишь с четвертой попытки отсутствующее мнение отделяется от своего владельца и повисает в воздухе в виде дерзки само-

достаточной, ибо грамматически сомнительной, сущности. Результат вполне сюрреальный: *нет никакого мнения*, и неизвестно, где нет, у кого нет и даже когда нет. В предыдущем абзаце его *не было* в некий определенный момент в прошлом, а теперь нет как бы уже никогда — нет вообще, нет в природе.

Так что Набоков вполне мог ориентироваться на Чехова — если не на Гоголя, с его *Числа не помню. Месяца тоже не было*, где языковой сюр мотивирован сумасшествием персонажа.

Кстати, у Чехова в той же «Душечке» есть и бездушная — почище набоковской — хохма насчет сакрального перехода в небытие (мотивировкой служит телеграф), с раскатистым ХО-ХО по адресу покойника, подчеркнутым аллитерацией (*хохороны вторник*) и звучащим по-простецки грубовато на фоне совершенно уже абсурдистского *сючала*.

А в «Человеке в футляре» Чехов прошелся на ту же тему еще откровеннее, лишь слегка прикрывшись персонажной маской рассказчика:

«Через месяц Беликов умер. *Хоронили* мы его все, то есть обе гимназии и семинария... И как бы в честь его во время похорон была пасмурная, дождливая погода, и все мы были в калошах и с зонтами. Варенька тоже была на *похоронах* и, когда гроб опускали в могилу, всплакнула. Я заметил, что *хохлушки* только плачут или *хохочут*, среднего же настроения у них не бывает.

Признаюсь, *хоронить* таких людей, как Беликов, — это *большое удовольствие*... Когда мы возвращались с кладбища, то у нас были скромные постные физиономии; никому не *хотелось* обнаружить этого *чувства удовольствия* — чувства, похожего на то, какое мы испытывали давно-давно, еще в детстве, когда старшие уезжали из дому и мы бегали по саду час-другой, *наслаждаясь* *полною свободой*. *Ах, свобода, свобода!*»

Тут и постепенно нарастающее ХО (*хоронили, похорон, похоронах, хохлушки, хотелось*), под конец прорывающееся двусмысленным *хохочут*, и откровенно злорадное *удовольствие*, причем такое по-детски милое, невинное, вплоть до благородного *наслаждения свободой!* (У Бунина где-то есть замечательная фраза, но никак не вспомню где: *Подумаешь, тоже важный чин — покойник!*)

«Человек в футляре» — полнометражный рассказ, и законное желание увидеть героя мертвым подогревается у читателя на протяжении десятка страниц. А в скетче «О бренности» апоплексический удар хватает пожирателя блинов уже по окончании второго абзаца (там всего 200 с лишним слов).

«Радоваться чужой смерти нехорошо, но так естественно. Особенно если от живого были одни неприятности».

Вот что, например, сказал, а точнее, пропел, Сомерсет Моэм, когда получил известие о смерти нелюбимой бывшей жены, которой в течение двадцати шести лет после развода должен был платить алименты: *Tra-la-la, no more alimony, tra-la-la!* И его можно понять; труднее понять, зачем он на ней в свое время женился (брак длился 12 лет), предварительно отбив у богача-мужа, хотя сам был в основном голубым.

Шопенгауэр, напротив, принципиально не женился, но это не помогло. Однажды он спустил с лестницы скандальную соседку и был присужден выплачивать ей пожизненное содержание по инвалидности (за сломанную ногу, хотя, как он утверждал, она повредила ее нарочно). Тяжба длилась пять лет, двадцать лет он платил, а когда она все-таки умерла, философ записал в своей книге расходов (по другой версии — на свидетельстве о ее смерти): *Obit anus, abit onus* («Отходит старуха, уходит время»). Поэтический блеск этой латинской аллитерации (не уступающей верленовскому: *Il pleure dans mon coeur Comme il pleut sur la ville*), увы, полностью, как положено поэзии, пропадает в переводе.

И Шопенгауэр, и Моэм высказались о событиях своей жизни, но сделали это типично по-писательски. Авторский кайф как раз и состоит в безграничной власти над жизнью и смертью персонажей. Напрасно благонамеренные интерпретаторы пытаются отмазать Толстого от его прозрачного эпитафия к «Анне Карениной»: *Мне отмщение и аз воздам*. А чего стоит иезуитское вымучивание у несчастного Ивана Ильича нужных автору слов: *Смерти не было?! Где не было? У кого не было?* Если мучить умеючи, то можно добиться поразительных результатов. Так, у Оруэлла дело вообще кончается тем, что *Он любил Старшего Брата*.

Бертрану Расселу (который, кстати, в своей «Истории западной философии» всюду смакует историю со старухой) принадлежит ядовитый каламбур, не хуже шопенгауэровского: *Many people would sooner die than think*. В смысле: многие так не любят думать, что умирают скорее, — то есть буквально раньше, — чем хоть раз о чем-нибудь подумают.

«Весна в Фиальте» кончается тем, что героиня гибнет — оказывается *смертной*, причем, как мог бы выразиться современник автора, внезапно смертной. Рассказчику ее вроде бы жаль, но не очень, и мы его понимаем, поскольку она только что (в пределах того же абзаца) окончательно его отвергла. Еще больше он порадовался бы смерти ее спутников, но ему приходится с легкой завистью констатировать, что эти *неуязвимые пройдохи, саламандры судьбы, василиски счастья, отделались местным и временным повреждением чешуи*. Впрочем, возможность констатировать, формулировать и коллекционировать (в частности бабочек и подобных им героинь) остается за ним.

«Poor Liza, poor Erast, lucky narrator» («Бедная/несчастливая Лиза, бедный/несчастный Эраст, счастливый рассказчик») — так озаглавила свою статью одна американская карамзинистка. Как писал поэт — по поводу осени:

..... Мне нравится она,  
Как, вероятно, вам *чахоточная дева*  
Порою нравится. На смерть осуждена,  
Бедняжка клонится без ропота, без гнева.  
Улыбка на устах *увянувших* видна;  
Могильной пропасти она не слышит зева;  
Играет на лице еще багровый цвет.  
Она жива еще сегодня, завтра нет.

Унылая пора! *очей очарованье!*  
Приятна мне твоя прощальная краса —  
Люблю я пышное природы *увяданье*... и т. д.

Или, как советует Жорж Санд Жоржу Делакруа в фильме «Impromptu» (1991): *Go paint something dead!* («Пойди, попиши что-нибудь мертвое!»).

Главное, чтобы мертвый был не ты, а кто-то другой.

*Не меня! Нет, не меня!* — думает у Толстого солдат, ждавший, кого же поразит шипящее ядро.

Любовное свидание прикольнее при мертвом, которого потом, перед рассветом, можно будет вынести под епанчою и положить на перекрестке.

Маяковский упивается садистским вызовом: *Я люблю смотреть, как умирают дети*, а Булгаков доводит этот кайф до предела: *Вы когда умрете?..* и т. д. Издевательство оправдывается, естественно, несимпатичностью персонажа, но, в сущности, оно заложено в самой природе искусства.

«[Н]еобходимо или сделать что-то [то есть, как правило, убить], или нет, или зная [что это твой родственник], или не зная. Из всего этого *самое худшее* — зная, намереваться что-то сделать, однако же *так и не сделать*: это *отвратно*... Поэтому так никто не делает, разве что изредка... *Сделать что-то — это уже лучше. Еще того лучше — сделать, не зная...*»

Послушать со стороны — инструктаж у крестного отца, а на самом деле — знаменитая 14-я глава «Поэтики» Аристотеля. Или еще такой есть поэтический стёб — жаловаться на скудость рифм к слову *смерть*. Ну, *твердь*, ну, *жердь*, ну, *круговерть*... И это всё?!

Фокус в том, чтобы отстраненно отнестись к жизни как к литературному тексту. При этом хорошо, пока умирают отрицательные персонажи, то есть, по определению, — другие. *Смерть — это то, что бывает с другими* (Бродский). Вплоть до «других» в тебе самом.

Вот, например, умирает и без того неприятный во всех отношениях господин из Сан-Франциско:

«Сизое, уже мертвое лицо постепенно стыло, хриплое клочкотанье, вырывавшееся из открытого рта, освещенного отблеском золота, слабело. Это хрипел уже не господин из Сан-Франциско, — *его больше не было, — а кто-то другой*».

Классический вариант такого самоотстранения — полный и совершенно невозмутимый дуализм, и тогда *души смотрят с высоты На ими брошенное тело...*



Сократ в этой гипотезе, выражаясь по-лапласовски, не нуждается, но и он преодолевает страх смерти только тем, что софистически себя от нее отделяет: *Я не боюсь смерти. Пока я жив, ее нет, а когда она придет, меня уже не будет.*

Толстому же этого мало — он заставляет Ивана Ильича буквально радоваться собственной смерти:

«Он искал своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. Где она? Какая смерть? *Страха никакого не было, потому что и смерти не было.*

*Вместо смерти был свет.*

— Так вот что! — вдруг вслух проговорил он. — *Какая радость!..»*

Не убеждает. Просто, как уже писалось,

«Он испугался, ваш граф, он струсил... Его религия — страх... Испугавшись холода, старости, граф сшил себе фуфайку из веры...» (Бабель, «Гюи де Мопассан»).

Зато Лейбниц трезво строит всю философию на том, что каждая монада предпочитает существовать, а не не существовать, то есть быть, а не не быть, и побеждают (= остаются существовать в этом лучшем из возможных миров) самые конкурентоспособные союзы совместимых друг с другом монад.

Интересно, эту ли конструкцию — или только ее шекспировские азы — имел в виду Зощенко, когда писал свое «Происшествие на Волге»? Там пароход по типично оруэлловским причинам несколько раз переименовывается, пока ему не присваивается имя Короленко:

«Но можно не сомневаться, что это наименование так при нем и осталось. *На вечные времена.* Тем более что Короленко умер. А Пенкин был жив, и в этом была основная его *неудача*, доведшая его до переименования.

Так что тут *неудача* заключается скорей всего даже в том, что люди бывают, что ли, *живы*. Нет, пардон, тут вообще даже не понять, в чем кроется *сущность неудачи*. С одной стороны, нам как будто бы иной раз *выгодно быть неживыми*. А с другой стороны,

так сказать, покорно вас за это благодарю. *Удача сомнительная.* Лучше уж не надо. А вместе с тем *быть живым* вроде как тоже в этом смысле относительная *неудача*».

Ну да, ну да, но неудача именно что относительная, и вообще Зоценко — это все-таки, как бы сказать, юмор и сатира.

Честнее всех — и без ложной скромности — высказался, я думаю, Фет:

Не жизни жаль с томительным дыханьем,  
Что жизнь и смерть? А жаль того огня,  
Что просиял над целым мирозданьем,  
И в ночь идет, и плачет, уходя.

Нескромность иногда украшает человека. Но и нагличать тоже не надо. Вот, например, того, кто вроде бы сказал, что нет человека, нет и проблемы, самого давно уже нет. А проблемы, с ним связанные, очень даже есть.

## Недостававшее звено

Читать тебе себя в лимонном будуаре...

*Игорь Северянин*

### 1

Написать, да и просто сказать новое трудно. За последние пять тысяч лет почти все уже было сказано. Лишь изредка нам, карликам, стоящим на плечах гигантов, удастся слегка усовершенствоваться или хотя бы приспособить для своих целей чужие речи. Обычно — путем сознательной или бессознательной выдачи за новое основательно забытого старого. Поэтому к восхищению удачно сказанным всегда примешивается досада, что сказано оно не тобой.

Бродя однажды по Google, я наткнулся на фразу:

«За то, что вы прочли всего Золя, вам можно простить, что вы написали всего Быкова».

Я пришел в полный восторг, лишь слегка отравленный завистью к опередившему меня нахалу, но, пойдя по ссылке, обнаружил, что восхитившая меня хохма — моя собственная и, более того, что на всеобщее обозрение она великодушно вынесена самим Быковым:

«Посмотрите, сколько написал Золя. Это мой любимый автор, я читал всю его прозу и почти всю публицистику — о чем изящно сказал филолог Жолковский: „За то, что вы прочли всего Золя, вам можно простить, что вы написали всего Быкова“».

Это отчасти объяснило мой изначально вполне бескорыстный восторг — я, сам того не подозревая, узнал себя. А потом вспомнил и в какой связи и в каком кафе («Ист буфет») была подана реплика.

С тех пор, к моему тщеславному удовольствию, она замелькала в Сети, а недавно получила высшее признание — была в одном блоге приписана не мне, а настоящему писателю (как это бывает с циклизацией анекдотов вокруг фигур Александра Македонского, Пушкина, Есенина и др.):

«Встретились как-то писатели Быков и Прилепин, и зашел у них разговор об Эмиле Золя.

— Прочитать всего Золя невозможно! — сказал Прилепин.

— Да нет, почему же, возможно, — возразил Быков. — Я прочитал всего Золя.

— Вы прочитали всего Золя? Не может этого быть! — удивился Прилепин.

— Да. Я правда прочитал всего Золя. Вдоль и поперек, — ответил Быков.

— Дмитрий, если вы действительно прочитали всего Золя, то вам можно простить, что вы написали всего Быкова, — сказал Захар».

За чем следовал коммент всегда кристального Быкова:

«Это был не Прилепин, а Жолковский».

Над своей было пропавшей втуне, но теперь сделавшейся литературным фактом репликой я задумался, как привык задумы-

ваться над художественными текстами, стал в нее вслушиваться, пытаться ее анализировать, и вскоре у меня забрезжило ощущение, что где-то я что-то такое уже читал и, значит, моим это тот является никак не на сто процентов.

Следы привели к великому афористу Юрию Олеше.

«Однажды в буфете Центрального дома литераторов к Олеше подошел знакомый писатель, выпустивший множество книг, и сказал Олеше:

— Как же мало вы написали за свою жизнь, Юрий Карлович! Я все это могу прочесть за одну ночь.

Олеша мгновенно парировал:

— Зато я всего за одну ночь могу написать все то, что вы прочитали за всю свою жизнь!..

За словом в карман он не лез».

В Сети (и в воспоминаниях современников, в частности А. К. Гладкова<sup>1</sup>) и эта история пересказывается по-разному, я привожу некий собирательный вариант. Сам я ее знаю с давних пор, и, насколько помню, произошла она не с ветераном ЦДЛ, а со сравнительно молодым, но уже знаменитым автором «Зависти» еще в 1930-е годы, во время выезда куда-то на периферию, для встречи с начинающими писателями-рабочими, причем дерзкий оппонент из публики назвал его не «Юрием Карловичем», а «товарищем Алёшей». Так что его остроумный ответ был мной отмечен и впитан, а там и полузабыт; он опустился на дно подсознания и оттуда незаметно, но жестко определил формат моей реплики.

Разумеется, и фраза Олеша тоже не плод неисповедимой genialности: она построена по готовым риторическим правилам (прежде всего — по принципу контрастного обращения слов оппонента) и на основе принятых представлений (начитанность писателю не мешает). В сущности, это эффектная вариация на тему, в дальнейшем отлившуюся в знаменитое «Чукча не читатель, чукча писатель». Не исключено, что серьезный фило-

<sup>1</sup> См.: Воспоминания о Юрии Олеше / Сост. О. Суок-Олеша и Е. Пельзон. М.: Сов. писатель, 1975. С. 269.

логический анализ привел бы к выявлению источников, повлиявших на Олешу, который, не в пример своему оппоненту, от чтения не уклонялся. (Лучше всего эти изыскания было бы возложить на самого Юрия Карловича, но как с ним связаться? Кстати, похвастаюсь, что однажды на заре студенческой юности сидел недалеко от него в кафе «Националь», где он был всегда.)

Вернемся, однако, к моей реплике. Заимствование из Олеси несомненно, но за его вычетом обнаруживается некий неоприходованный остаток. Объективное расследование требует точно его сформулировать, а затем и атрибутировать.

У Олеси оппонент находит незначительным объем писательской продукции автора, а тот в ответ объявляет мизерным объемом читательского багажа оппонента. Здесь всюду обыгрывается соотношение «писать»/«читать» (кстати, давшее заглавия двум частям книги Сартра «Les Mots» — «Слова»), но начисто отсутствует мотив «чтения/писания самого себя». То есть отсутствует целый компонент моей реплики — навязываемый Быкову образ «Быкова, пишущего всего Быкова».

Компонент ценный и тоже, как показывает бескомпромиссная интроспекция, поступивший из хороших рук. В раннем романе Филипа Рота («Letting go» — «Наплевательство», 1962), прочитанном мной почти полвека назад, есть персонаж-еврей, которого родители с малых лет заставляют учиться музыке. Этот многим знакомый опыт описан незабываемой фразой (цитирую по памяти):

«Paul began playing Mozart at about the time Mozart began playing Mozart» («Пол начал играть Моцарта примерно тогда же, когда Моцарт начал играть Моцарта»).

Моцарт играет Моцарта, Быков пишет Быкова, Жолковский читает Жолковского... Как говорил Остап: «Гомер, Мильтон и Паниковский! Теплая компания!»

...Да, знаю-знаю, у читателя давно вертится на языке обидное слово «нарциссизм». Зря. Не попрекнет же он нарциссизмом Пастера, привившего себе геморрой (этот бич как читателей,

так и особенно писателей)<sup>1</sup>, и других ученых, во имя человечества самоотверженно ставивших опыты на себе. И вообще дело не в этом, а в том, что самоанализ оказался недостаточным.

2

Виньетку прочла моя аспирантка, занимавшаяся соотношением в русской литературе справедливости и милосердия (во след статье Лотмана о «Капитанской дочке»), и объявила, что описание отнюдь не полно.

— Чего же вам не хватает? — спросил я.

— Как чего? Анализа мотива «за X можно простить Y».

Специалистка по милосердию была права. Располагающийся на самом виду мотив прощения каким-то образом оказался вне поля моего внимания. Возможно, именно потому, что он настолько лезет в глаза, что как бы сам собой разумеется и потому не требует объяснений.

Между тем «прощение» — не просто один из компонентов моей фразы. Им определяется самый общий риторический формат высказывания, его прагматика. И тут в дело вступают минусы самоанализа: авторская слепота редко бывает невинной.

Все же рискну продолжить разыскания.

Архетипическим образцом прощения является соответствующее место из Евангелия:

<sup>1</sup> Как написал мне из Хайфы внимательный читатель Давид Иоффе, «упрекать Пастера в нарциссизме нет оснований, поскольку привить геморрой невозможно. Привить (что себе, что другим, в том числе животным) можно только заболевания микробной этиологии (оспу, чуму, дифтерию и т. п.). Геморрой к такого рода заболеваниям не относится, даже Пастер не смог бы его привить».

Пастер действительно ничего себе не прививал, но аналогичные случаи в истории медицины известны (по моей просьбе Давид Иоффе прислал целую справку по теме). Так, И. И. Мечников привил себе возвратный тиф (и выжил); А. Уайт сознательно заразил себя бубонной чумой (и умер); Джесс Лассар дал укусить себя разносчику желтой лихорадки тропическому комару (и умер); Макс Петтенкофер выпил культуру холерных вибрионов, чтобы опровергнуть открытие Роберта Коха (и остался жив); варианты опыта с заражением себя холерой повторили И. И. Мечников, Н. Ф. Гамалея и некоторые другие медики.

«Прощаются грехи ее многие за то, что она возлюбила много» (Лк. 7: 47).

Здесь тоже налицо пропорция между большими масштабами двух видов деятельности: «много грешила» — «много возлюбила» (ср.: «прочли *всего*» — «написали *всего*»). Базовая же семантическая структура состоит в том, что нехорошее поведение может искупаться хорошим: «любострастие» — «любовью к Богу». Но мной эта формула была применена, если вдуматься, отнюдь не впрямую, а с некоторым композиционным лукавством, предполагающим реконструкцию пропущенных звеньев.

Насчет «греха» все относительно просто. Поскольку Быкову отведена роль нуждающегося в прощении, постольку подсказывается обидный вывод, что «грехом» является то ли его творчество как таковое, то ли его чрезмерный объем («...*всего* Быкова»). Не высказанный прямо, но отчетливо подразумеваемый смысл — то, что в лингвистике называется пресуппозицией, — вполне прозрачен.

Сложнее обстоит дело с «искупительной жертвой» — чтением Золя. Здесь инсинуация построена более изощренно, и оскорбительные пресуппозиции восстанавливаются лишь в несколько ходов. Примерно так:

Раз чтение Золя представлено в качестве некоторой заслуги, а то и священной жертвы, значит Золя не подарок; скорее всего, сам по себе, и уж точно — в полном объеме. Но раз эта жертва обещает искупление, значит что-то достойное там есть, скажем, то, что Золя (понимай: в отличие от Быкова) — признанный классик, требующий если не любви, так изучения. Не исключается и возможность считать искупительным сам каторжный труд по чтению Золя.

Основное отклонение от архетипической формулы в том, что негативный свет отбрасывается на оба ее члена. Обычно извинением «плохому Y-у» служит «хороший X», здесь же «плохой Быков» прощается за «(чтение частично или полностью) плохого же Золя». Этот двойной удар становится возможным благо-

даря парадоксальному обращению принятого взгляда на чтение романов — занятие по определению увлекательное, приятное, самодостаточное, а не предпринимаемое в расчете на прощение или награду.

Таким образом себе автор реплики отводит роль арбитра, оценивающего писателей свысока и расставляющего их по ранжиру. Более того — и это главный прагматический ход, — он присваивает себе право прощать, право верховное, если не божественное (ср. в Писании: «И возлежавшие с Ним начали говорить про себя: кто это, что и грехи прощает?» — Лк. 7: 49).

Неудивительно, что я долгое время в упор не замечал этого аспекта своей реплики, хотя подсознательно построил ее именно в таком — нахально-бендеровском — ключе.

Провокационно-нищеванская травестия Остапом роли Христа известна. Ср.:

«Я сам творил чудеса. Не далее, как четыре года назад мне пришлось в одном городишке несколько дней *пробыть Иисусом Христом* (...) Я даже накормил пятью хлебами несколько тысяч верующих. Накормить-то я их накормил, но какая была очередь!..»

В отношениях с командой «Антилопы» Бендер охотно берет на себя карательные — в основном чисто символически — функции:

«— Влезайте, — предложил Остап, — черт с вами! Но больше *не грешите*, а то вырву руки с корнем».

«— Я вас *разжалую*. До сих пор вы в моих глазах были брандмейстером. Отныне — вы простой топорник. И Остап торжественно содрал с красных петличек Паниковского золотые насосы».

Часто его обвинительные заключения связаны именно с интеллектуальными прегрешениями партнеров.

«— Знаете, — сказал Остап, — вам не надо было подписывать так называемой Сухаревской конвенции. Это *умственное упражнение*, как видно, сильно вас истощило. Вы *глушеете* прямо на глазах».



Но в таких случаях он, как правило, сменяет гнев на милость, отмщение — на прощение:

«— В детстве таких, как вы, я *убивал на месте*. Из рогатки <...>  
— Я думал...  
— Ах, вы *думали*? <...> Как ваша фамилия, *мыслитель*? Спиноза? Жан-Жак Руссо? Марк Аврелий? <...> Ну, я вас *прощаю*. Живите».

«Людей, которые *не читают газет*, надо морально *убивать* на месте. Вам я *оставляю жизнь* только потому, что надеюсь вас *перевоспитать* <...> Балаганову я куплю матросский костюмчик и *определию его в школу* первой ступени. Там он *научится читать и писать*, что в его возрасте совершенно необходимо».

Бендер готов простить даже своего антагониста — Корейко.

«Да, господа присяжные заседатели, мой подзащитный *грешен*. Это доказано. Но я все-таки позволю себе *просить о снисхождении*, при том, однако, условии, что подзащитный купит у меня папку».

Снисхождение предлагается на определенных коммерческих условиях, но по сути это все тот же высокомерно-иронический жест. Он состоит одновременно в демонстрации власти и ее примирительном смягчении.

Именно такова функция «прощения» в моем *mot*. Полагаю, это последняя и решающая деталь искомой разгадки, и в анализе можно наконец поставить железную бабелевскую точку. Пока разбор короткой реплики не разросся до масштабов ее объекта.

## Эссе

### Эссе

Он опыт из лепета лепит  
И лепет из опыта пьет.

Недавно мне попало на глаза признание Тургенева, поразившее своей убедительностью, — ибо знакомое по собственному опыту:

«Поэты недаром толкуют о вдохновении, — говорил Иван Сергеевич. — Конечно, муза не сходит к ним с Олимпа и не внушает им готовых песен, но особенное настроение, похожее на вдохновение, бывает. То стихотворение Фета, над которым так смеялись, в котором он говорит, что — не знаю сам, что буду петь, но только песня зреет, — прекрасно передает это настроение. Находят минуты, когда чувствуешь желание писать — еще не знаешь, что именно, но чувствуешь, что писаться будет. Вот именно это-то настроение поэты называют „приближением бога“. Я, например: какой я творец?.. (...) Я только подобие творца, но я испытывал такие минуты...»<sup>1</sup>

Подобных свидетельств много — особенно по поводу зарождения стихов. Недаром Тургенев говорит о поэтах, музе, песнях и в качестве примера приводит хрестоматийный ныне образец «чистой поэзии». Чище, действительно, некуда — стихотворение Фета хотя и открывается обращением к собеседнику (*Я пришел к тебе с приветом*) и картиной солнечного утра, но уже со 2-й строки и дальше все откровеннее обнаруживает свою нарциссическую сосредоточенность на собственной речи: за *приветом* следует четырехкратное *рассказать*, замыкающееся сообщением о зреющей *песне*.

Правда, затем Тургенев делится с собеседницей своим опытом не поэта, а прозаика — рассказывает о возникновении замысла «Аси» и, значит, говорит об искусстве вообще. Не только поэзию имеет в виду и Пастернак, когда вторит Фету в «Охранной грамоте»:

«Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновенье, и лучшие произведения мира, повествуя о наиболее различнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении».

Все же типичнее такая заикленность на себе для поэзии — для стихов Фета и Пастернака, а не романов Тургенева и Тол-

<sup>1</sup> Островская Н. А. Из воспоминаний об И. С. Тургеневе // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. / Сост. С. М. Петров и В. Г. Фридлянд. М.: Худож. лит., 1969. Т. 2. С. 67–68.

стого, где «наиразличнейшего» заведомо больше, чем авторефлексивного. Но есть прозаический жанр, который близок к поэзии своим программным предпочтением внутреннего мира внешнему миру, нацелен на беспредметные *взгляд и нечто*, питается внутренними соками, плетет шелковую нить из самого себя. Это эссе.

У русского слова *эссе* короткая история.

В словаре Ушакова (1934–1940) его еще нет<sup>1</sup>, — хотя есть *эссеист*<sup>2</sup>, а *эссе* к этому моменту уже появилось в первом издании Большой советской энциклопедии (1934, т. 64). Далее *эссе* включается в «Словарь иностранных слов» И. В. Лёхина и Ф. Н. Петрова (3-е изд., 1949) и, наконец, в академический «Словарь современного русского литературного языка» (1965, т. 17). В последнем приводится также альтернативное написание — *эссэ* — и документирующая его цитата из «Баррикад» П. А. Павленко (1932), где это слово фигурирует в заграничном, но идеологически выдержанном контексте и, на всякий случай, пока в кавычках: «Баррикады» — повесть о Парижской коммуне, а «непрезойденные образцы корреспондентских „эссэ“» дает не кто иной, как Энгельс.

Основоположником и крестным отцом жанра был Монтень, так и озаглавивший свою многотомную книгу: *Les Essais* (1580).

Всего два-три десятка лет потребовалось этому наименованию, чтобы перекочевать в английский — Фрэнсис Бэкон назвал свой капитальный труд *Essayes* (1597–1612), и в 1609 году Бен Джонсон употребил уже и слово *essayist*. Но в немецкий *der Essay* был введен лишь в 1860-е годы (Германном Гриммом, сыном и племянником знаменитых братьев), а в русском название этого жанра ожидала непростая судьба.

1 Правда, *ЭССЕ* есть в 41-м томе «Энциклопедического словаря» Брокгауза и Ефрона (1904), но там это река в Западной Финляндии, она же Эхтэвэн-йоки (Esse = Ähtävän-joki).

2 Последний, IV том (1940) составлен Г. О. Винокуром и С. И. Ожеговым. *Эссеист* — морфологически более прозрачен для русского слуха, и он отражен уже в «Словаре иностранных слов и научных терминов» А. Е. Яновского (СПб., 1905), а затем «Энциклопедическом словаре» Ф. Павленкова (4-е изд.; СПб., 1910).

Соблазнительно думать, что по-русски книга Монтеня могла бы сегодня называться *Эссе*. Однако для нас он бесповоротно остается автором *Опытов*, как озаглавливались все переводы (начиная с 1762 года). Оригинальная семантика слова *опыт* придает этому заглавию ауру загадочности, до сих пор располагающую к подражаниям<sup>1</sup>.

В современном языке — да, собственно, уже и в пушкинском — *опыты* имеют тройное значение: «испытанные события и переживания»; «научные эксперименты»; «попытки, пробы, в частности, литературные». Круг значений французского слова *essai* примерно таков же. С той разницей, что смысловым ядром этого существительного, как и соответствующего ему глагола *essayer* («пытаться, пробовать»), является *попытка* — именно *попытка*, будь то житейская или литературная, а не ее интеллектуальное осмысление и эмоциональное переживание, приводящее к накоплению *опыта* (для чего есть слово *expérience*), и не ее осуществление в порядке *опыта* научного (*expérience, expérimentation*).

Монтень имел в виду, конечно, предложить читателю свои *литературные попытки* (*пробы пера, наброски, эскизы, этюды, очерки*), акцентируя их фрагментарность, неокончателность, некатегоричность, субъективность. Эта «пробность» сродни той творческой авторефлексии, с которой мы начали, — повышенному вниманию не столько к изображаемой объективной реальности или хотя бы к объективному результату данной «попытки», сколько к самому процессу письма. Центр тяжести *essai* помещается не между текстом и действительностью, а между автором и его текстом<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ср., например, книгу: Фрейдкин М. Опыты (М.: Carte blanche, 1994), один из разделов которой, кстати, озаглавлен «Книга ни о чем».

<sup>2</sup> В пользу родства *essai* с поэзией говорит, например, пустившее глубокие корни в русском литературном языке название батюшковской книги «Опыты в стихах и прозе» (1817), эпитафией к которой взяты слова Монтеня: «И если никто меня не прочитает, потерял ли я мое время, проведя столько праздных часов в полезных и приятных размышлениях?», а среди заглавий прозаических опытов есть «Нечто о поэте и поэзии», «Нечто о морали {...}» и «Похвальное слово сну».

Но этим субъективность, чтобы не сказать эгоцентризм, монтеневских *Опытов* не ограничивается. Речь в них идет в основном именно о личности, переживаниях, воспоминаниях, самонаблюдениях и умозаклчениях автора, то есть о его внутреннем *опыте*<sup>1</sup>, чем дополнительно оправдывается русская версия заглавия, — хотя во французском идея *expérience* отсутствует. И совершенно уже безосновательно, благодаря неожиданному стечению лексических обстоятельств, в русское заглавие оказывается привнесен элемент «экспериментаторства», и Монтень обретает несвойственные ему черты естествоиспытателя, еще больше усиливающие магию его облика.

В дальнейшем своем развитии французское *essai* и английское *essay* утратили нарциссическую эскизность и стали выноситься в заглавие не только коротких субъективных набросков, но и сколь угодно солидных исследований.

Таковы уже *Essays, or Counsels Civil and Moral* Бэкона, переводимые как *Опыты, или Наставления нравственные и политические*, и двухтомный *Essai sur la littérature anglaise* Шатобриана (1836) — *Опыт об английской литературе*.

А постепенно русские *Опыты* стали применяться при переводе и тех иностранных названий, в которых не было ни слова *essai* или *essay*, ни вообще чего-либо «пробного».

Так, оригиналом *Новых опытов о человеческом разуме* (в другом переводе — *...о человеческом разумении*) Лейбница являются *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand* (1703–1704).

<sup>1</sup> Вот стандартное википедическое описание книги Монтеня:

«„Опыты“ — это ряд самопризнаний, вытекающих преимущественно из наблюдений над самим собой, вместе с размышлениями над природой человеческого духа вообще. По словам писателя, всякий человек отражает в себе человечество; он выбрал себя, как одного из представителей рода, и изучил самым тщательным образом все свои душевные движения. Хотя наблюдения над свойствами человеческой природы лишены у Монтеня систематического характера, высказываются им мимоходом по случайным поводам, иногда с капризной непоследовательностью, тем не менее у него есть своя точка зрения, с которой он рассматривает разнообразный мир душевных движений, страстей, добродетелей и пороков».

Немецкое слово *Abhandlung* значит «сочинение, статья, трактат, доклад», и в нем полностью отсутствует идея «попытки». Оно восходит к глаголу *abhandeln*, «выторговывать, разрабатывать, обсуждать», в свою очередь производному от *handeln*, «действовать, поступать, трактовать, торговать, вести переговоры», и семантически опирающемуся на образ руки (*Hand*) как органа всевозможных действий и взаимодействий, в частности работы и торговли. Буквальным переводом *Abhandlungen* было бы «разработки, рассуждения».

Магнетическая притягательность *Опытов* в качестве заглавия для престижного иностранного текста приводит иногда к искажениям смысла.

Десяток лет назад вышел увесистый том Умберто Эко «Сказать почти то же самое. Опыты о переводе» (пер. с ит. А. Коваля; СПб.: Симпозиум, 2006). Это перевод его книги: *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, в подзаголовке которой стоят не *Saggi*, принятый итальянский эквивалент (и этимологический двойник) французского *Essais*, а *Esperienze*. Правильным переводом все равно остается *Опыт*, но уже не в смысле «попыток, эскизов», а в смысле «накопленного опыта». То есть не *Опыты о переводе*, а что-то вроде: *Из опыта переводчика / Из опыта работы с переводами*. Разумеется, *Опыты о переводе* звучат красивее, — как гласит известное motto, переводы, подобно женщинам, бывают либо красивыми, либо верными (по-французски и по-итальянски «перевод» — *traduction, traduzione* — женского рода).

Меня, однако, архаизированные *опыты*, наскоро припорошенные патиной времени, влекут гораздо меньше, чем откровенно пижонское эссе, приблизительным сверстником которого я, оказывается, являюсь. Прочитанный в студенческие годы сборник английских эссе<sup>1</sup> открыл мне манящую культуру сочинений на вольные темы — практически ни о чем.

Навсегда запомнились такие заголовки, как: «A Few Thoughts on Sleep», «A Defense of Nonsense», «An Apology for Idlers», «On

---

<sup>1</sup> A Book of English Essays / Selected by W. E. Williams. Harmondsworth: Penguin, 1954.

Doing Nothing»<sup>1</sup>. Я даже попытался подражать — произвел на свет эссе о самоубийце, который никак не мог остановиться на совершенном способе покончить с собой, надумал наконец отравиться серой со спичечных коробков и головок, но, занявшись ее наскребанием, так хорошо организовал эту работу, так в нее втянулся, что вернул себе чувство самоуважения и забросил мысль о смерти.

Мой опус не сохранился, так что отстаивать его художественные достоинства не приходится, но в самом замысле что-то было. Не говоря о чисто эссеистской умозрительности подхода к смерти, тема самоубийства прекрасно согласуется с «эгоцентричностью» эссе, его замкнутостью на себя. Самоубийство — это типичный случай самодостаточности, тем более — самоубийство, претендующее на совершенство и осуществление с помощью самодельных средств. В авторефлексивном ключе выдержана и парадоксально сама себя готовящая развязка.

Возвращаясь к названию жанра, нарциссическим совершенством отмечено само слово *эссе* — почти идеальный палиндром, как бы предающийся самолюбованию в собственном зеркале.

Идеальный в произношении и в недолго продержавшемся написании *эссэ*, — а впрочем, и в принятом, если учесть графику и название буквы Э: «Э (или Е) обратное», то есть обратное к обычному Е (что особенно наглядно в заглавном варианте: ЭССЕ). Симметрическому совершенству слова *эссе* под стать его несклоняемость (оно всегда равно себе), средний род (это центр симметрии, не нуждающийся в Другом) и фонетический средний ряд ([e]). Не последнюю роль в придании *эссе* ореола самодостаточности играет его этимологическая непрозрачность: в русском словаре оно стоит совершенно особняком, и если с чем перекликается, то только с элитарными заимствованиями типа *верже*, *глассе*, *фойе*, *шале*, превосходя их, однако, своей зеркальностью. Все вместе это создает ощущение зауми, глоссо-лалии, самовитости, блаженной бессмысленности. Заодно сни-

<sup>1</sup> «Несколько мыслей о сне» Ли Ханта, «Защита бессмыслицы» Честертона, «Апология бездельников» Стивенсона, «О ничегонеделании» Пристли.

мается налет «пробности» — эссе приобретает черты некоего абсолюта.

Столь безупречный продукт — результат многовекового обтачивания в ходе языковой эволюции. Французское *essai*, фонетически подобное русскому, но графически досадно асимметричное (тем более во множественном числе), достигло своей относительной зеркальности (два *s* в середине, два [e] по краям) по мере того, как на устах говорливых галлов с него облетело все то лишнее, чем был обременен его латинский прообраз<sup>1</sup>. *Essai* — потомок позднелатинского *exagium* (или *esagium*), «весы, вес, гиря, взвешивание, измерение», в свою очередь восходящего к латинскому глаголу *exigo, exegi, exactum, exigere* (знакомому нам по эпиграфу из Горация к пушкинскому «Памятнику» — *Exegi monumentum*).

*Exigo* состоит из приставки *ex-*, «из, от»<sup>2</sup>, и одного из основных глагольных корней — *ago*, «двигать, действовать»; в результате он на редкость многозначен. Среди его значений — «изго-

1 Разумеется, в классической латыни подобное совершенство уже было — в виде инфинитива главного глагола всякого языка — *esse*, «быть», а также указательной частицы *esse*, «вот». Есть такая глагольная форма и в немецком: *esse* — 1-е л. ед. ч. наст. вр. тоже очень важного глагола *essen*, «есть, кушать» («я ем»); менее центрально существительное (*die*) *Esse*, «кузнечный горн, дымовая труба».

2 Семантике этой приставки, *no-* и *o-*, довольно размытой, соответствуют *из-/ис-* в русских глаголах *измерять, испытывать*. Внутренняя форма латинского *exegi* в державинско-пушкинском *воздвиг* пропадает, но может быть понята и по-русски, если осмыслять создание памятника не как *воз-ведение*, а как *ис-полнение, из-движение*.

Две другие приставки, *no-* и *o-*, сочетающиеся с корнем *пыт-* для передачи идеи *essai*, соотносятся друг с другом характерным образом. *По-* задает начинательность, частичность и в то же время законченность отдельной порции действия (глагол с *no-* выступает в совершенном виде), соответствуя таким образом «пробности» *essai* как *попытки*. Напротив, *o-* сообщает даже одному отдельному *опыту (expériment)* — не говоря уже о кумулятивном *опыте (expérience)* — характер чего-то целостного, закругленного, охваченного со всех сторон, а в распоряжение *опыта* в смысле эссе предоставляет управление с помощью аналогичного предлога *o*, как нельзя лучше подходящего для присоединения обсуждаемых тем (*опыт о...*).



нять, вытеснять, лишать, катить, пускать, устранять, пронзать, размахиваться, вывозить на продажу, отвергать, требовать, спрашивать, взыскивать, взимать, смотреть за работой, совершать, заканчивать (вот оно горацевское «воздвиг»!), проводить, проживать, переносить, приспособлять, взвешивать, исследовать, оценивать, измерять, обдумывать» — есть и ведущие к *esagium* и к *essai*<sup>1</sup>. По мере превращения латыни во французский было утрачено несимметричное деление на приставку и корень, а также отяжеляющие взрывные согласные [k] (в *ex*) и [g]<sup>2</sup>. Завершающей метаморфозой и стала реинкарнация французского *essai* в виде русского *эссе*.

Все эти рассуждения, конечно, бессильны против прочно занявших свою нишу *Опытов*. Да моей целью и не было их отту-

<sup>1</sup> Впрочем, с этой этимологией не все ясно. В качестве одного из значений *exagium* словари поздней латыни дают «единицу веса в  $\frac{1}{72}$  фунта» и для пояснения ссылаются на параллельное древнегреческое слово (ἑξάγων ([h]exagion), «взвешивание, а также вес, равный  $\frac{1}{2}$  драхмы». Древнегреческие словари дают два разных глагола, соотносимых с этим существительным:

ἑξαγίζω (*exagizō*), «изгонять в качестве проклятого», в котором прозрачна связь с латинским *ago* и греческим ἄγω (*agō*), «двигать, гнать»;

и ἑξαγιάζω (*hexagiazō*), «оценивать измерять, взвешивать», которое отличается густым начальным придыханием (отсюда *h* в латинской транскрипции), а по смыслу гораздо ближе к идее «(единицы) веса», чем «движения».

Греческое (и латинское) *ex-* — это приставка со значением «из-, от-», тогда как греческое *hex* — это «цифра 6», вполне уместная в разговоре о числовых соотношениях мер веса. В поздней латыни различие между типами греческого придыхания могло утрачиваться, в результате чего *hexagion* / *exagion* / *exagium* / *esagium* контаминировались, и значение «взвешивания» вошло в смысл того словарного гнезда, из которого в конце концов выпорхнуло французское *essai*.

<sup>2</sup> Это [g] сохранилось и даже интенсифицировалось в итальянском *saggio* [sadʒo], тогда как начальное *E* пропало. Английское *essay* уклонилось от фонетической симметрии французского *essai* в другую сторону. Ненадолго оно проникло и в русский язык — в виде совсем отчетливо йотированного *эссея*. Однако *эссея*, зафиксированный в Энциклопедическом словаре Гранат (7-е изд., т. 54; 1948) вместо *эссе*, в языке не закрепился, несмотря на свою более привычную морфологическую структуру, — как если бы где-то на русских лингвистических небесах будущее было заранее суждено самовитому *эссе*.

да выкуривать, поскольку очевидно, что из *essai* развились два не похожих ни друг на друга, ни на своего общего французского предка, по-разному нарциссичных русских слова — *опыт* и *эссе*. Мне просто хотелось — в одну из тех минут, когда чувствуешь желание писать, еще не знаешь, что именно, но чувствуешь, что писаться будет, — дать любимому жанру поговорить о себе.

# СТАТЬИ



## Самозванство как прием, или Перлы на грани фола<sup>1</sup>

Мюллер. Штирлиц, а вы не еврей?  
Штирлиц. Да нет, я же русский.  
Никогда еще он не был так близок к провалу.

*Из Интернета*

### 1

**Ч**ТО ОБЩЕГО МЕЖДУ ИСАЕВЫМ/ШТИРЛИЦЕМ, ДОН Кихотом, Журденом, Поприциным, Хлестаковым, гольдониевским Лелио, пушкинским Григорием/Дмитрием, Остапом Бендером, лирическим «я» мандельштамовских «Астр», героем «Генерала дела Ровере» Росселлини, Владимиром Старицким в «Иване Грозном» Эйзенштейна?

Конечно, то, что они выдумщики, лжецы, самозванцы, причем иной раз самозванцы поневоле, обманывающие и самих себя. Они могут страдать или развлекаться, гибнуть или выживать, упорствовать до конца или раскаиваться, действовать самостоятельно или по указке, быть низменны или благородны, честолюбивы или бескорыстны, в здравом уме или безумны, маниакальны или всеядны, смешны или трагичны, а часто и то, и другое, и третье сразу... Но все они искусно врут, громоздят одну ложь на другую, завираются так, что возводимый ими воздушный замок начинает под напором реальности шататься, а они измышляют все более фантастические способы не дать ему рухнуть. И в этот рискованный момент заплетают нечто поистине незабываемое — будущую знаменитую цитату, в которой сквозь

---

<sup>1</sup> Впервые: Звезда. 2016. № 2. С. 245–259.

совершенно уже нахальную выдумку причудливо просвечивает приземленная правда.

Вот Хлестаков спохватывается, что проговорился о своей бедности, и, чтобы исправить положение, изобретает нелепое архитектурное излишество:

«Как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж — скажешь только кухарке: „На, Маврушка, шинель...“ *Что ж я вру — я и позабыл, что живу в бельэтаже. У меня одна лестница стбит...*»<sup>1</sup>

Вот Журден обвиняет портного в присвоении материала и получает ответ, прикрывающий признание истины грубоватой похвалой его вкусу:

«Журден. Эге-ге, господин портной, а ведь материал-то на вас от моего камзола.

Портной. Мне, изволите видеть, *так понравилась материя, что я и себе выкроил на кафтан*».

Портной охотно встраивается в атмосферу самозванства, созданную аристократическими претензиями Журдена.

Ею же вдохновляется выдумка Ковьеля о дворянском происхождении Журдена.

«Ковьель. Я был близким другом вашего покойного батюшки (...). Это был настоящий дворянин (...)

Журден. Кто, мой отец? (...) И вы его знали за дворянина? (...) Есть (...) олухи, которые уверяют, что он был купцом! (...)

Ковьель. Да это явный поклеп, он никогда не был купцом (...). [О]н был человек весьма (...) услужливый, а так как *он отлично разбирался в тканях*, то постоянно ходил по лавкам, *выбирал, какие ему нравились* (...) а потом *раздавал друзьям... за деньги*».

Подыгрывая Журдену, Ковьель совмещает в своих псевдовоспоминаниях огорчительные для того факты с лестным истолкованием.

---

<sup>1</sup> Не та ли это лестница, которую Гоголь потребует подать себе перед смертью?!

Вот Пугачев позирует в качестве императора, рассматривающего жалобу подданного, и немедленно обращает выдающуюся его неграмотность в свидетельство своего высокого сана:

«[В]ижу, выступил мой Савельич, подходит к Пугачеву и подает ему лист бумаги (...) „Это что?“ — спросил *важно* Пугачев. „Прочитай, так изволишь увидеть“, — отвечал Савельич. Пугачев принял бумагу и долго рассматривал *с видом значительным*. „Что ты так мудрено пишешь? (...) *Наши светлые очи не могут тут ничего разобрать*. Где мой обер-секретарь?..“»

А вот Отрепьев, только что во всем признавшийся Марине Мнишек, ибо (как и Дон Гуан, см. ниже) рад поставить свое самозванство на кон, отыгрывает назад:

«Димитрий. *Тень Грозного меня усыновила, Димитрием из гроба нарекла, Вокруг меня народы возмутила И в жертву мне Бориса обрекла — Царевич я. Довольно, стыдно мне Пред гордою полячкой унижаться...*»

Он снова царевич, только с характерными поправками — лишь нареченный таковым, всего лишь усыновленный, причем не самим царем, а его тенью.

Минутному пошатыванию поддается и Бендер, расторговавшийся билетами на Провал:

«Все доверчиво отдавали свои гривенники. [П]одъехала (...) экскурсия (...) милиционеров. Остап испугался (...) но (...) *пути к отступлению не было*. Поэтому Остап закричал *довольно твердым голосом*:

— Членам союза — десять копеек, но так как представители милиции могут быть приравнены к студентам и детям, то с *них по пять копеек*.

Милиционеры заплатили, деликатно осведомившись, с какой целью взимаются пятаки.

— С целью капитального *ремонта Провала*, — дерзко ответил Остап, — *чтоб не слишком проваливался*».

Опять-таки характерен заключительный — остроумный и вызывающий — маневр. Остап оформляет его самым легкомыслен-

ным из тропов — каламбуром, причем созвучным его положению, поскольку опасность провалиться угрожает ему самому.

Аналогичным образом действует лирический герой стихотворения «Военных астр» Мандельштама.

Когда поднятый им тост за желанные ценности грозит сорваться ввиду отсутствия вина, он как ни в чем не бывало — на той же триумфально-перечислительной ноте — переходит к выбору воображаемых марок: *Я пью, но еще не придумал — из двух выбираю одно: Веселое асти-суманте иль папского замка вино.*

Впечатление такое, будто поэт на секунду пошатнулся над развершейся пропастью, но тут же с еще большей уверенностью продолжил свой путь — уже по воздуху (ср.: *И прямо на луну взлетает враль плечистый; «Ариост»*).

## 2

Эти пируэты над бездной могут подаваться как в патетическом, так и в комическом ключе, но в них, как правило, присутствует вертикаль — социальная, символическая, а часто и буквальная, пространственная.

Противопоставление верх/низ вполне наглядно в поединке Дон Кихота с ветряными мельницами.

«— [Т]ам виднеются тридцать (...) чудовищных великанов, — я намерен перебить их всех до единого (...) [С]тереть дурное семя с лица земли — значит верой и правдой послужить богу (...)»

— Помилуйте, сеньор (...) [э]то (...) ветряные мельницы (...)

[П]одул легкий ветерок, и, заметив, что огромные крылья мельниц начинают кружиться, Дон Кихот воскликнул:

— Машите, машите руками! Если б у вас их было больше, чем у великана Бриаррея, и тогда пришлось бы вам поплатиться! (...)

[П]устив Росинанта в галоп, [он] вонзил копьё в крыло ближайшей мельницы; но (...) ветер с такой бешеной силой повернул крыло, что (...) подхватив и коня, и всадника, оказавшегося в весьма жалком положении, [оно] сбросило Дон Кихота на землю (...)

— Не говорил ли я (...) что это (...) ветряные мельницы? (...)



— Помолчи, друг Санчо (...) [*Н*]ет ничего изменчивее военных обстоятельств. К тому же, я полагаю (...) что мудрый Фрестон (...) превратил великанов в ветряные мельницы, дабы лишитъ меня плодов победы, — так он меня ненавидит».

Развязка, как всегда, совмещает признание реальных фактов с их новым фантастическим объяснением.

Оппозиция верх/низ может парадоксально обращаться.

В одном древнегреческом анекдоте путник, подъехав на осле к чужому саду, угощается плодами, свисающими через ограду. Обжираясь, он постепенно перелезает с осла на забор, а там и на дерево в саду. Прибегает хозяин с палкой.

— Что ты тут делаешь?!

— Я упал с осла.

Здесь вертикаль овеществлена впрямую, а ироническая игра с силой тяжести вносит в неуклюжее оправдание элементы акробатики.

До фарсового предела вертикальная буквализация самозванства — и шатания в высшей точке — доведена в «Цирке» Чаплина. Чарли берется пройти по канату над ареной; в артистическом облачении раскланивается перед публикой; уверенно идет по канату, жульнически подвешенный на веревке; не замечает, как она обрывается, и продолжает улыбаться; заметив, начинает *шататься*; еле *отбивается* от обезьянок, *закрывающих ему глаза и раздевающих его*; кое-как завершает номер.

Острота внешнего вертикального рисунка может заменяться соответствующей динамикой внутренних переживаний самозванца — Димитрий больше не хочет *пред гордою полячкой унижаться*.

Несколько иной, но тоже физический, поворот той же оппозиции налицо в безумном самозванстве Поприщина, ради воображаемой испанской короны мазохистски приемлющего страдания:

«Странная земля Испания (...) [*К*]анцлер ударил меня два раза палкою по спине так больно, что я чуть было не вскрикнул, но сдержался, вспомнивши, что это *рыцарский обычай при вступле-*

нии в высокое звание, потому что в Испании еще и доньне ведутся рыцарские обычаи <...>

Сегодня выбрили мне голову, несмотря на то что я кричал изо всей силы <...> [Н]ачали мне на голову капать холодной водою <...> Я не понимаю вовсе значения этого странного обычая <...> Для меня непостижима безрассудность королей, которые до сих пор не уничтожают его».

Слова об обычае, примиряющем с побоями, вторят той сцене из «Мещанина во дворянстве», где Журдена (тоже обритого!) возводят в сан мамамуши, изобретенный для него Коввелем и превосходящий его самые смелые мечтания.

*«Муфтий, дервиши, турки <...> Журден, одетый турком, с бритой головой <...> Двое <...> ставят его на колени <...> муфтий кладет ему на спину Коран <...> время от времени ударяет рукой по Корану <...> Танирующие турки под музыку надевают на г-на Журдена тюрбан.*

Муфтий (подавая г-ну Журдену саблю). Твой — дворян. Не вру ни капля. Вот тебе сабля <...>.

*Танирующие турки в такт музыке наносят г-ну Журдену удары саблями плашмя.*

Муфтий. Палка, палка, Бей — не жалко <...>.

*Танирующие турки в такт музыке бьют г-на Журдена палками.*

Муфтий. Не бояться, Не стыдиться, Если хочешь Посвятиться!»

У Мольера сцена окрашена в легкие балетно-фарсовые тона<sup>1</sup>, Гоголь же педализует душераздирающие обертоны ситуации.

### 3

Классическим побуждением к самозванству является честолюбивое притязание персонажа на более высокую социальную нишу или иные выгоды. Таковы устремления Гришки Отрепье-

<sup>1</sup> Незабываема заговорщически радостная мина побиваемого палками Журдена в исполнении Луи Сенье в фильме-спектакле «Комеди Франсез» 1954 г.

ва в «Борисе Годунове», Пугачева в «Капитанской дочке», мещанина во дворянстве Журдена, псевдоревизора Хлестакова, много испанского короля Поприщина... Честолюбие может быть откровенно эгоистическим (как у Пугачева и Отрепьева), а может осложняться частичным или временным чудачеством персонажа (как у Журдена), если не полным его безумием (как у Поприщина). Сумасбродство Дон Кихота, внешне сходное с притязаниями честолюбцев, отличается подчеркнутым благородством как помыслов героя, так и вдохновившего их источника — литературного.

Оппозиция по признаку добрых/злых намерений может не совпадать с оппозицией верх/низ (будь то пространственной или социальной). Преследуя свои цели, самозванец иногда претендует не столько на более высокое положение, сколько на принадлежность к «хорошим», «своим», «слабым», вызывающим не страх, а доверие.

Таков пушкинский Дон Гуан, высланный королем из Мадрида и потому прибывающий туда инкогнито; к Доне Анне он втирается в доверие под видом смиренного отшельника, потом представляется ей как некий нейтральный Дон Диего, а под конец сознается, что он — Гуан, убийца ее мужа, и гибнет во имя отказа от самозванства.

Такова злая мачеха-царица в «Сказке о мертвой царевне...», переодевающаяся *нищей черницей*, чтобы вручить ничего не подозревающей царевне отравленное яблочко.

Таков провербиальный «волк в овечьей шкуре» (иерархически волки, конечно, выше овец), в частности волк — губитель Красной Шапочки: независимо от того, выше ли волк бабушки или ниже в сказочной иерархии, важно, что бабушка — по определению «своя», не страшная.

Двойственностью — проглядыванием истины сквозь оболочку вымысла — пронизан весь финальный диалог сказки:

- «— Бабушка, почему у вас *такие большие руки*?
- *Это чтобы покрепче обнять тебя*, дитя мое.
- Бабушка, почему у вас *такие большие уши*?
- *Чтобы лучше тебя слышать*, дитя мое.

- Бабушка, почему у вас *такие большие глаза?*
- *Чтобы лучше тебя видеть*, дитя мое.
- Бабушка, почему у вас *такие большие зубы?*
- А это *чтоб скорее съесть тебя*, дитя мое!»

Финальная реплика самозванца укладывает открытую агрессию («съесть тебя») в инерционный формат целесообразного и позитивного взаимодействия («такие большие... чтобы тебя... обнять, слышать, видеть... дитя мое»).

Прикидывается «своим» и одновременно играет на понижение герой-рассказчик бабелевской «Справки», завоевывающий любовь проститутки тем, что выдает себя за «мальчика у армян», то есть тоже проститутку, но еще более низкого сорта. Характерен, как всегда, момент амбивалентного пошатывания:

«Я (...) перешел к богатому старику, церковному старосте... Церковный староста — это было украдено у какого-то писателя, выдумка ленивого сердца (...) Церковный староста — сказал я, и *глаза Веры мигнули, уши из-под моей власти*. Тогда, *чтобы поправиться*, я вдвинул астму в желтую грудь старика (...) сиплый свист удущья в желтой груди. Старик (...) скоро умер. Астма удавила его».

Почувствовав, что теряет слушательницу, герой решает «поправиться» с помощью дополнительных выдумок, о чем подмигивает читателю — приподнимает маску («было украдено...», «вдвинул»).

На понижение, как правило, играют самозванцы-льстецы. У Островского так действует Глумов, отказывающийся от взгляда на высшее общество свысока, чтобы втереться в него снизу.

«Глумов. Маменька (...) я *умен*, зол и завистлив (...) Я только злился и писал эпиграммы на всю Москву (...) *Над глупыми людьми не надо смеяться, надо уметь пользоваться их слабостями* (...) Я сумею *подделаться* и к тузам и найду себе покровительство (...) *Глупо* их раздражать — им *надо льстить* грубо, беспардонно. (...)

Мамаев. А зачем же (...) коли не по средствам?? (...) [Г]еперь, чай, в долгишках запутались? (...) Какой же у вас резон?

Глумов. *Никакого резона. По глупости.*

Мамаев. *По глупости? <...>*

Глумов. *<...> Я глуп.*

Мамаев. *<...> Как же так, глуп? <...> [Э]то интересно! Сам про себя человек говорит, что глуп <...> Учить вас, должно быть, некому? <...> А ведь есть учителя, умные есть учителя...»*

Своеобразными вариантами игры на понижение являются также мотивы опрощения дворян-интеллигентов ради слияния с народом и служения ему, а позднее — вынужденной перекраски «бывших» под победивших «новых». Для обоих этих типов «самозванства вниз» в литературе разработаны характерные приемы проглядывания, пошатывания и разоблачения псевдосвоих.

Как подсказывает история с волком и Красной Шапочкой, самозванству родствен мотив волшебного превращения. От *прикинуться* кем-то до *обернуться им* — один шаг.

В «Калифе-Аисте» Вильгельма Гауфа герои — калиф и визь — приобретают волшебный порошок, позволяющий превращаться в любых животных и понимать их язык.

«[Калиф] сказал:

— Вот это славная покупка! Теперь я буду знать, о чем говорят в моей стране даже птицы и звери. *Ни один калиф, с тех пор как стоит Багдад, не мог похвалиться таким могуществом!* <...> [П]оноухаем чудесный порошок да послушаем, о чем говорят в воздухе и воде, в лесах и долинах <...>

— Не пойди ли нам к прудам? <...> [М]ы можем <...> послуша[ть], о чем говорят аисты, а заодно испыта[ть], каково быть птицей».

Высокопоставленные герои рассматривают подобную метаморфозу не как понижение в ранге, а как дальнейшее приумножение своих ресурсов и удовольствий. Лишь став аистами и забыв магическое слово, нужное для обратного превращения, осознают они радикальную потерю статуса. Как типично для таких сюжетов, в фокусе именно проблема возврата в исходное состояние, мотив же притворства почти не разработан: попыток убедить встреченных аистов, что они «свои», герои не предпринимают и интересных в этом смысле реплик не подают.

Зато знамениты предсмертные слова Нерона, разыгравшего парадоксальный вариант самозванства. Согласно Светонию, перед смертью император, считавший себя великим трагическим певцом и любивший выступать в театрах Рима и Греции, повторял: «*Какой артист погибает!*» (лат. *pereo*, букв.: «погибаю»).

Хотя актерские амбиции Нерона — типичное покушение на власть в еще одной сфере, самозванческий формат выворачивается при этом наизнанку: не кто-то претендует на императорский венец, а сам император — на чужие лавры.

А у волшебных превращений есть научно-фантастические аналоги. Марк-твеновский янки при дворе короля Артура захватывает нишу придворного мага (отчасти создавая ее, отчасти отнимая у волшебника Мерлина); герой сюжета, запомнившегося Юрию Олеше («Ни дня без строчки»), ненароком отправляется с братом на машине времени в прошлое и возвращается к отцу один, со словами: «*Отец, я был Ромулом!*»

4

Возвращаясь к психологической подоплеке самозванства, заметим, что его мотивы могут меняться по ходу действия, пробегая всю гамму от низменных до героических.

В начале фильма Росселлини «Генерал делла Ровере»<sup>1</sup> Бардоне, полковник, разжалованный из армии за уголовщину, под именем Гримальди обирает родственников арестованных итальянцев, уверяя, что поможет им, подкупив за их счет эсэсовцев, а деньги проигрывает в казино. Затем, подсаженный эсэсовским полковником Мюллером в камеру к подпольщикам, чтобы выявить их руководителя, он изображает их убитого вождя генерала делла Ровере. Жестокость немцев, солидарность арестованных и полное достоинства письмо от жены генерала заставляют его раскаяться и в решающий момент присоединиться к расстреливаемым в качестве генерала делла Ровере и умереть с патриотическим лозунгом на устах.

---

<sup>1</sup> Этот пример рассматривает Ю. М. Лотман в главе «Монтаж» книги «Семиотика кино и проблемы киноэстетики».

Финальное превращение мелкого жулика, а там и доносчика в героя подготовлено тем, что во всех своих ипостасях Бардоне самозванствует, играет роль перед окружающими — сначала родственниками заключенных, потом самими заключенными. Игровым является и его разорительное пристрастие к рулетке.

Вершинной репликой можно, наверное, считать записку, которую он пишет под самый конец фильма. Заложников ведут на расстрел, Мюллер требует от Бардоне назвать руководителя подполья, который не мог не открыться ему перед смертью. Он просит карандаш и бумагу, что-то пишет, Мюллер ожидает, что это будет имя подпольщика, но оказывается, что псевдогенерал дедла Ровере написал и передает через эсэсовца предсмертную записку «жене».

Происходит очередная смена масок — из провокатора Бардоне превращается в героя сопротивления, морально побеждая высокомерного Мюллера, которому приходится признать, что он в нем ошибался<sup>1</sup>.

Стимулом к самозванству может быть и более или менее бескорыстная любовь к вранью. Ею отчасти наделен Хлестаков, но в его случае первым толчком служит все-таки голод. Зато Лелио, заглавный герой комедии Гольдони «Лгун», врет просто из любви к, как он их называет, «остроумным измышлениям». Попутно он не прочь попользоваться любыми их плодами, но главное, что врет он самозабвенно, без нужды, непоследовательно — и постоянно попадает впросак.

Особый тип составляют герои-трикстеры, прибегающие к самозванству неоднократно и по самым разным соображениям. Принимая чужие личины, они могут руководствоваться своими собственными минутными интересами, тщеславием, желанием помочь, порой небескорыстно, кому-то попавшему в беду, любовью к манипуляторству и т. п., комбинируя в той или иной пропорции черты Дон Кихота, Журдена, Лелио, Хлестакова, Бардоне.

---

<sup>1</sup> Поединок двух «полковников» кончается тем, что Бардоне становится-таки «генералом»; недаром ранее он упоминал, что если бы остался в армии, то уже дослужился бы до генеральского чина.

Интересный случай — трикстеры Лескова (они же иногда праведники), хитроумным обманом хотя бы отчасти восстанавливающие справедливость. В «Человеке на часах» таков обер-полицеймейстер Петербурга генерал Кокошкин; он награждает самозваного спасителя, чтобы покрыть проступок часового, покинувшего пост ради спасения утопающего, и избавить его начальников от ответственности.

«Кокошкин ⟨...⟩ иногда мирволил шалунам ⟨...⟩ и им не раз случалось находить себе в его лице ⟨...⟩ защитника ⟨...⟩ [Свиньин решил] довериться его ⟨...⟩ „многостороннему такту“, который, вероятно, продиктует генералу, как вывернуться ⟨...⟩ чтобы не вести в гнев государя ⟨...⟩

Пристав[у], к которому явился инвалидный офицер со спасенным утопленником ⟨...⟩ событие представлялось ⟨...⟩ подозрительным, потому что инвалидный офицер был *совсем сух, чего никак не могло быть, если он спасал утопленника с опасностью для собственной жизни*. Пристав видел в этом офицере только *честолюбца и лгуна, желающего иметь одну новую медаль на грудь* ⟨...⟩

Кокошкин ⟨...⟩ послал за приставом ⟨...⟩ инвалидным офицером и ⟨...⟩ спасенным утопленником ⟨...⟩ Послышался неясный шепот пристава и ясные покрякивания генерала...

— Гм... Да!.. ⟨...⟩ Они на том стоят, чтобы *сухими высказывать* ⟨...⟩

Кокошкин обратился к инвалидному офицеру:

— Вы спасли этого человека, рискуя собственной жизнью? ⟨...⟩ Я *верю* тому, что написано в протоколе. Ведь это с ваших слов?

Слова эти Кокошкин произнес *с особенным ударением*, точно как будто пригрозил или прикрикнул.

Но офицер *не сробел, а, вылупив глаза и выпучив грудь*, ответил:

— *С моих слов и совершенно верно*, ваше превосходительство ⟨...⟩

— Я доложу о вашем *самоотверженном поступке* государю императору, и грудь ваша, может быть, сегодня же будет украшена *медалью*».



Медаль, впервые промелькнувшая в голове пристава, самозванцу в дальнейшем действительно вручается, и честь других офицеров выводится из-под удара, но настоящего спасителя Кокошкин от наказания не уберегает. Таким образом, вершиной его трикстерства остается ироническое овеществление известной пословицы. Этот ход, тоже намеченный в размышлениях пронизательного пристава, принимает законченный вид лишь в устах трикстера Кокошкина. Именно ему — а не самозванцу — отдает Лесков типовую фантастическую реплику. (Сквозь последние слова самозванца правда тоже просвечивает, но они менее эффектны.)

Иногда же повествователь вообще оставляет лукавое резюме ситуации за собой.

Таков эпизод из «Мастера и Маргариты» с сиреневым псевдоиностранцем в торгсине.

«Низенький (...) человек, бритый до синевы (...) в новенькой шляпе, не измятой и без подтеков на ленте, в сиреновом пальто и лайковых рыжих перчатках, стоял у прилавка и что-то повелительно *мычал* (...)

— И это отделение великолепно, — (...) признал Коровьев, — и *иностранец симпатичный* (...)

— Нет, Фагот, нет (...) *В лице сиреневого джентльмена чего-то не хватает* (...)

*Сиреневая спина вздрогнула, но, вероятно, случайно, ибо не мог же иностранец понять то, что говорили по-русски* Коровьев и его спутник (...)

— Кароши люблю, плохой — нет, — сурово говорил *иностранец* (...)

Бегемот (...) сунул лапу в хитрое сооружение из шоколадных плиток, выдернул одну нижнюю, отчего, конечно, все рухнуло (...) Продавцы (...) как окаменели (...) *сиреневый иностранец* повернулся к грабителям, и тут же обнаружилось, что Бегемот неправ: у сиреневого не хватало чего-то в лице, а, наоборот, скорее было лишнее — *висящие щеки и бегающие глаза* (...)

— А ему можно? А? — (...) Коровьев указал на сиреневого толстяка, отчего у *того на лице выразилась сильнейшая тревога*

⟨...⟩ Откуда он приехал? ⟨...⟩ Скучали мы, что ли, без него? ⟨...⟩ Конечно ⟨...⟩ он, видите ли, в парадном сиреновом костюме ⟨...⟩ весь набит валютой ⟨...⟩

Толстяк, белея, *повалился навзничь* ⟨...⟩ в кадку с керченской сельдью ⟨...⟩ Тут же стряслось и второе чудо. *Сиреновый, провалившись в кадку, на чистом русском языке, без признаков какого-либо акцента*, вскричал:

— ⟨...⟩ Милицию! Меня бандиты убивают! — *очевидно, вследствие потрясения, внезапно овладев до тех пор неизвестным ему языком*».

Сквозь якобы объективное повествование все время проглядывает поддельность иностранного джентльменства сиренового, и его шатания («спина вздрогнула», «бегающие глаза», «сильнейшая тревога») заканчиваются полным крушением («повалился навзничь», «провалившись», «без... какого-либо акцента»). И тут рассказчик берет на себя фантастическое — а-ля Дон Кихот и др. — словесное «исправление» провала.

## 5

Не только выигрышные реплики, но и другие составляющие рассматриваемого кластера могут распределяться между самозванцем и его окружением. Важнейшая из них — формирование той ниши, которую мог бы занять самозванец.

В идеальном случае она вполне конкретна и реальна, а вымышлены лишь притязания самозванца — как в ситуации с престолонаследием в Испании, волнующей Поприщина.

Но чаще и сама ниша в том или ином отношении проблематична.

— Смерть Петра III и царевича Дмитрия по видимости создает вакансию (ими ниша не занята), а по сути закрывает ее (подлинного претендента больше нет).

— В сказке о Красной Шапочке бабушка не просто мертва, а съедена самозванцем, то есть он сам создает нишу, прежде чем претендовать на нее.

— Напротив, Хлестаков занимает вакансию, образовавшуюся в сознании городских чиновников, но очень временную — до приезда настоящего ревизора.

— Совершенно фиктивной, существующей лишь в восприятии заключенных и некоторых эсэсовцев является вакансия генерала дела Ровере, Мюллер же знает, что его нет в живых.

— Что человек, вытащивший утопленника в рассказе Лескова, жив, известно всем, но никому не выгодно признать его спасителем.

— А в случаях Журдена, Дон Кихота, Бендера (у Провала) и рассказчика «Справки» искомая ниша является не конкретной вакансией, рассчитанной на одно лицо (монарха, вождя, бабушку, спасителя), а более обобщенной социальной ролью: образованного дворянина, странствующего рыцаря, билетера, мальчика-проститутки.

Актуальность как самой ниши, так и притязаний самозванца зависит от восприятия окружающих. Веер возможностей очень широк.

— Простейший случай — это когда самозванец должен убедить кого-то одного или какую-то однородную группу персонажей.

— Волк имеет дело только с Красной Шапочкой, Чарли на канате — с монолитным зрительным залом, лирический субъект «Астр» с обобщенным читателем, калиф и визирь — с парой аистов, портной — с Журденом, Дон Кихот, атакующий мельницы, — с Санчо Пансой.

Расклад усложняется, когда таких адресатов у самозванца несколько, и парировать их сомнения ему приходится по отдельности и по-разному.

— Так, инвалидный офицер Лескова вынужден отстаивать свое вымышленное геройство сначала перед подозрительным приставом, а потом перед манипулятором Кокошкиным.

— Бендер запросто убеждает большинство посетителей Провала, а представителей власти пугается, но выходит из положения, придумав для них скидку. В масштабе же всей диалогии он

самозванствует неоднократно, как по схеме «один на один» (например, являясь к Корейко в качестве милиционера), так и в более разветвленных ситуациях, и в сумме адресуется ко многим разным аудиториям.

— То же верно для Дон Кихота и вообще героев многофигурных сюжетов, в частности для Хлестакова, который самозванствует перед различными чиновниками, а также перед соперничающими матерью и дочерью.

Взаимоотношения, возникающие у самозванца с его партнерами, то есть своего рода соавторами, определяют конфигурацию действующих лиц.

— Лелио действует самостоятельно, но Гольдони снабжает его, вдобавок к легковым девушкам на выданье, симметричной парой партнеров (= подлинных женихов). Один из них (Флориндо) старательно скрывает свою щедрость дарителя, выступая как бы самозванцем наоборот и таким образом давая возможность Лелио приписать его подарки себе; другой (Оттавио) доверчиво повторяет выдумки Лелио направо и налево, повышая их убедительность.

В фильме Росселлини ситуация еще сложнее.

— Ипостась полковника Гримальди, покровителя арестантов, герой выдумывает сам и умело продает ее клиентам. Разоблачив ее, Мюллер навязывает ему другую — псевдогенерала/провокатора, в какой-то он успешно выступает перед заключенными. Решившись умереть в качестве генерала, он уходит из-под контроля Мюллера, а перед расстреливаемыми подтверждает свои генеральские притязания.

Еще богаче набор ложных ипостасей, порождаемых самозванством, в «Мещанине во дворянстве», где вокруг Журдена разыгрывается целая оргия обманов и притворств.

— Подобно тому как портной оправдывает присвоение материала, играя на тщеславии новоявленного дворянина, маркиз Дорант от своего имени вручает графине Доримене драгоценности, предназначенные ей Журденом, которому запрещает всякие упоминания о подарке как якобы противоречащие этикету.

Постепенно к участию в самозванстве подключаются все персонажи (последней — скептическая г-жа Журден).

— Чтобы убедить самозванного аристократа согласиться на брак дочери с ее «простым» женихом, слуга последнего Ковьель выдает его за сына турецкого султана, себя — за переводчика, а Журдена, сначала признав дворянином, затем возводит в сан мамуши.

Все действие чем дальше, тем больше превращается в спектакль внутри спектакля, и 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!»

Конструкция «режиссер — актер» налицо и в фильме Росселлини, с той разницей, что у Мольера «актер» остается в рамках сценария, а в фильме в последний момент выходит из-под контроля «режиссера». Однако, благодаря двойственности доверенной ему роли, Бардоне получает возможность оформить свою дерзкую отсебятину как верность одной из своих сценарных ипостасей. Подобно типовому самозванцу, он до конца настаивает на вымысле (что он подпольщик), только постоянно проглядывающей альтернативой к вымыслу служит не просто правда (что он жулик), а правда, преувеличенная «режиссером» до слишком оскорбительного вымысла (что он провокатор).

Власть «режиссера» оказывается тем сильнее, чем слабее собственные притязания самозванца, готового довольствоваться должностью «актера». Так построен кульминационный эпизод II серии «Ивана Грозного» Эйзенштейна, завершающийся убийством Владимира Старицкого.

Сначала в качестве режиссера выступает мать Владимира, посылающая его на пир к брату Ивану вместе Петром Волынцом, которому поручает убить царя. Но на пиру подвыпивший Владимир проговаривается Ивану о заговоре, и Иван вместо себя подставляет под нож обряженного царем Владимира. Для этого он, искусно подогревая во Владимире навязанные ему матерью

притязания на царство и поставляя необходимый театралный реквизит, успешно перережиссирует пьесу и довершает превращение Владимира в самозванца, дающего свите сыграть в нем короля.

«Владимир. Вот пируешь ты, а не чуешь, что убрать тебя хотят <...>

Иван. А кого же заместо меня?

Владимир. Ай, не отгадаешь! <...> Вот я ей и говорю: какая радость царем быть? Заговоры, казни. А я — человек смиренный <...>

Иван. Истинно <...> какова радость царем быть? <...>

Владимир. Вот я ей и говорю: на што мне сие... А она свое тянет: бери, бери шапку, бери, бери бармы... <...>

Иван. Бери! <...> Братик, возьми! <...>

*На Владимира надевают уборы царские <...> Сам Иван его на царское место усаживает. В ноги ему кланяется. Все кланяются <...> Сладко дурак на кресле улыбается. Плотнее усаживается <...>*

Иван. В собор веди!

*Владимир в полном облачении ведет. Около малой двери <...> спохватывается <...> не хочет дальше идти...*

Иван. Не пристало царю отступать. Царю надлежит всегда впереди идти...

*Владимир <...> [в]ынужден идти <...> зная, что его ожидает <...> В полумраке <...> прошла и исчезла фигура Петра... Шатаясь, в дверь выходит Владимир».*

Обратим внимание, что фирменное спохватывание и пошатывание самозванца выражено здесь не словесно, а лишь визуально. Коронная фраза — и не прописанный в сценарии, но сопровождающий ее на экране, коронный жест: Иван с издевательски низким поклоном показывает рукой, куда идти — отдаются не «актеру» Владимиру, а «режиссеру» Ивану, за которым угадывается фигура Эйзенштейна.

Убийство Владимира, венчающее сюжет, можно (как и расстрел псевдогенерала дела Ровере) считать доведением до трагического предела тех побоев, которые приемлют Журден и Поприцин ради осуществления своих амбиций.

Повышение роли режиссера, партнеров и вообще факторов, внешних по сравнению с устремлениями собственно «самозванца», дает в пределе создание важного лица практически «из ничего».

Пример полного ничтожества, кознями злой волшебницы обретающего воображаемые, вернее, похищаемые у окружающих достоинства, — гофмановский Крошка Цахес; аналогичны сказочные сюжеты (Андерсена и Шварца) с мотивом «тени» — самозванца, присваивающего свойства тут же присутствующего «оригинала».

Без колдовства мотив культивируемого ничтожества разработан в фильме «Будучи там» (1979) с Питером Селлерсом в главной роли.

Еще радикальнее — возникновение героя из нарочитых выдумок или недомолвок. Из выдумок возникают Бенбери в «Как важно быть серьезным» Уайльда и садовник Пютуа в одноименном рассказе Анатоля Франса; из неправильно понятых слов — Каннитферштан (Kannitverstan, «не могу понять») Иоганна Петера Хебеля и подпоручик Кижэ (...*подпоручики же...*) Тынянова<sup>1</sup>.

В таких сюжетах парадоксальный перл, как правило, отдается окружающим, ср. у Тынянова:

«Но старший показал бумагу, в которой было сказано, что *арестант секретный и фигуры не имеет...*

Когда процессия проходила мимо замка Павла Петровича, он (...) выехал на мост (...) и поднял обнаженную шпагу.

— *У меня умирают лучшие люди.*

## 6

Заговорив об актерстве самозванцев, мы указали на существенную черту всего кластера. Не случайно среди его образцов есть и такие, где в роли самозванца выступает актер в буквальном смысле слова.

---

<sup>1</sup> Подсказано М. Безродным (см.: <http://m-bezrodnyj.livejournal.com/475653.html#comments>).

В сакральной комедии Лопе де Веги «Истинное притворство» («*Lo Fingido Verdadero*») и основанном на ней «Истинном святом Генесии» («*Le Véritable Saint Genest*») Жана Ротру<sup>1</sup> древнеримский актер *Genesius Mimus*, исполняя перед императором Диоклетианом роль христианина-мученика, по ходу спектакля переживает религиозное обращение. Император подвергает его пыткам и казнит.

Профессиональный актер — готовый предмет для образа самозванца, с той особенностью, что расстояние между двумя его ипостасями — реальной личностью и исполняемой ролью — максимально (в этом он близок к таким бескорыстным самозванцам ради самозванства, как Лелио). Поэтому, когда от простого, пусть убедительного, изображения своего персонажа актер переходит к самоотождествлению с ним, вплоть до полной гибели всерьез, скачок оказывается особенно впечатляющим.

Столь же «холодными» — безразличными к надеваемым маскам — предстают и сериальные трикстеры типа Бендера. Между прочим, Ильф и Петров не забывают — в главе о театре (!) Колумба — наделить своего героя актерскими данными:

«— Помните, Воробьянинов, наступает *последний акт комедии „Сокровище моей тещи“*. Приближается *финита-ля-комедия (...)* Равнение на *рампу!* О, моя молодость! О, *запах кулис!* (...) Сколько *интриг!* Сколько *таланту я показал в свое время в роли Гамлета!*»<sup>2</sup>

Актерской природой самозванства объясняется притягательность этого кластера для авторов, особенно драматургов.

— Трикстеры помогают автору в сочинении и разрешении сюжетных коллизий и постановке целых пьес в пьесе.

<sup>1</sup> Параллель между Ротру и Росселлини подсказана Ю. Г. Цивьяном. Агиографический сюжет о св. Генесии/Енесии распространен в средневековых западных сборниках («*Speculum majus*», «*Speculum exemplorum ex diversis libris in unum laboriose collectum*») и входит в состав русского «Великого зеркала».

<sup>2</sup> Кстати, Гамлет — не просто самая знаменитая театральная роль, но и персонаж, временно прикидывающийся сумасшедшим, дружащий с актерами и ставящий пьесу в пьесе — «мышеловку».



— Топос самозванства позволяет удовлетворить автометапоэтический интерес художника к акту творчества, являя один из вариантов литературной игры с властью слова.

— Самозванец — ходячий троп, совмещение в одной фигуре двух (или более) персонажей, мотивирующее эффектную двуплановость сюжетных ходов, с выдачей одного за другое и одновременным осознанием реального положения дел персонажами, и вызывающее об увенчании ситуации двусмысленным перлом.

Затронутая тема обширна и требует систематических исследований. Свой набросок я хочу закончить разбором маленького шедевра Зощенко — новеллы «Поезд опоздал» из «Перед восходом солнца». Она строится не на самозванстве в строгом смысле слова, но на близкой к нему последовательной выдаче вранья за правду и соответствующих метахудожественных мотивах.

«Аля пришла ко мне запыхавшись <...>

— Еле отпустил... Я говорю: „Ну пойми, Николай, — я же должна проводить мою лучшую подругу“ <...>

— Когда поезд уходит с твоей подругой?

Она *засмеялась* <...>

— Вот видишь <...> и ты поверил... <...> Это я *выдумала*, чтобы прийти к тебе.

— Поезд в Москву уходит в десять тридцать, — сказал я. — *Значит, ты должна* быть дома около одиннадцати.

*Было уже двенадцать, когда она взглянула на часы <...> Подбежала к телефону, даже не надев туфли. <...> Она дрожала от холода и от волнения. Я бросил ей плед. Она прикрыла пледом свои ноги. Она была удивительно хороша — почти как на картине Ренуара.*

— *Зачем ты звонишь? <...> Лучше* скорей оденься и иди <...>

— Николаша, — сказала она в трубку, — представь себе, поезд опоздал и только что ушел. Через десять минут я буду дома <...> Должно быть, муж сказал, что уже двенадцать.

— Разве? <...> *Ну, не знаю, как на твоих часах, а здесь, на вокзальных... — Она закинула свою голову вверх и посмотрела на мой потолок. — Здесь, на вокзальных <...> ровно одиннадцать.*

*Она прищурила свои глаза, как бы всматриваясь в далекие вокзальные часы.*

— Да (...) *ровно одиннадцать, даже две минуты двенадцатого.* (...) У тебя архиерейские часы...

Повесив трубку, она стала *смеяться*. Сейчас эта маленькая *кукла, набитая опилками*, была бы самая желанная гостя у меня. Но тогда я на нее *рассердился* (...)

— *Зачем же так бесстыдно врать?* Он *проверит* свои часы и *увидит* *твое вранье*.

— Зато он *поверил*, что я на вокзале (...) А потом — что за нотации! (...) Я сама знаю, как мне поступать. Он бегаёт с револьвером, грозит убить моих друзей и меня в том числе... Кстати, он не посчитается, что *ты писатель* (...) он и в тебя великолепно *выстрелит* (...)

Она *ушла, надменно кивнув мне головой*. Она *сделала это великолепно* для своих девятнадцати лет (...)

Впрочем, через месяц она вернулась».

Начнем с того, что отметим и отодвинем в сторону эротический слой повествования:

— адюльтерные обстоятельства свидания;

— многозначительное умолчание о происходившем, до того, как «было уже двенадцать»;

— прозрачные намеки на обнаженность героини: «не надев туфли... дрожала от холода... прикрыла пледом», вплоть до отсылки к «картине Ренуара» (скорее всего, ню).

Для автопсихоаналитической повести Зощенко такие мотивы центральны, но здесь нас интересует только их взаимодействие с топосом выдумки.

Примечательна точка зрения рассказчика. За сценой вранья он наблюдает как бы из-за кулис и о реакциях аудитории (= мужа) может делать лишь косвенные заключения. Более того, главные актерские эффекты — прекрасно сыгранные жесты и позы, сопровождающие лживые речи героини (закидывание головы, взгляд на потолок, прищуривание, всматривание в вокзальные часы), — по телефону не передаются, и, значит, действуют на слушателя неким магическим образом, заочно поддерживая убедительность ее речей.

Читатель же, благодаря избранной перспективе, любуется этим актерством воочию. Более того, рассказчик, любовник героини, как бы берет на себя задачу обманываемого мужа, с которым отчасти отождествляется, — допрашивать ее и испытывать ее утверждения на прочность. Он подвергает сомнению их правдоподобие и предлагает более разумные ходы («— Значит, ты должна...»; «— Зачем...?»; «— Лучше...»; «— Он проверит...»). Но героиня отмахивается от его советов и торжествующе констатирует успешность своей стратегии вранья, убеждающего как рассказчика («Она засмеялась... — Вот.. и ты поверил»), так и мужа («...она стала смеяться... — Зато он поверил...»).

Противопоставление неуправляемой стихии (часто женской) безнадежным попыткам рационального контроля над ней («Ежели, говорю, вам охота скушать одно пирожное, то не стесняйтесь. Я заплачу» («Аристократка»)) — зощенковский инвариант. Здесь он ставится на службу борьбе бесстыдного вранья с трезвыми истинами.

Побеждает дерзкий — творческий — вымысел. Рассказчик пытается по-станиславски «не верить» актрисе, править ее сценарий, режиссировать ее игру, но она успешно доигрывает роль по-своему — и перед мужем, и перед любовником («Она ушла, надменно кивнув... сделала это великолепно»).

Знакомое соперничество между актером и режиссером не случайно — рассказ (кстати, сосредоточенный на выборе слов) изоощренно автоматотекстуален. Рассказчик, смотрящий на героиню свысока («маленькая кукла, набитая опилками»), — как она подчеркивает, «писатель». И эта его ипостась терпит поражение: сначала под сурдинку, когда отвергаются его сценарные поправки, а потом и во весь голос: «[Ч]то за нотации!.. [Он] не посчитается, что ты писатель (...) и в тебя великолепно выстрелит»<sup>1</sup>.

Что же считать Алиным перлом? Наверное, вот это:

«Ну, не знаю, как на твоих часах, а здесь, на вокзальных (...) ровно одиннадцать, даже две минуты двенадцатого. У тебя архиерейские часы».

---

<sup>1</sup> С выстрелами, громом, грохотом связана ранняя травма героя зощенковской повести.

# Прекрасная Маркиза<sup>1</sup>

## 1

Что великий французский классицист Пьер Корнель (1606–1684), помимо трагедий, писал лирические стихи, я узнал не из курса зарубежной литературы, а из песенки французского шансонье Жоржа Брассенса (1921–1981), певшего как на собственные озорные тексты, так и на стихи классиков.

Среди прочего Брассенс исполнял «Стансы к Маркизе» Корнеля, причем тоже в шаловливом ключе, завершая номер «ответом Маркизы» Корнелю, сочиненным 300 лет спустя другим французским поэтом и драматургом, Тристаном Бернаром (1866–1947). Сегодня это можно послушать на YouTube<sup>2</sup>, а для удобства восприятия приведу французский текст (первые 3 строфы — Корнеля, и Брассенс поет каждую дважды, второй раз с небольшой переменной мелодии и гармонии; а 4-я — это концовка, *chute*, Бернара) и русский стихотворный перевод (Корнеля — Майи Квятковской, Бернара — Марка Фрейдкина, к стати переводчика и исполнителя многих других песен Брассенса).

## I

Marquise, si mon visage  
A quelques traits un peu vieux,  
Souvenez-vous qu'à mon âge  
Vous ne vaudrez guère mieux.

## II

Le temps aux plus belles choses  
Se plaît à faire un affront,  
Et saura faner vos roses  
Comme il a ridé mon front.

<sup>1</sup> Ранний вариант опубликован в журнале «Иностранная литература» (2011. № 2. С. 231–240), а также в кн.: Жолковский А. Очные ставки с властителем. Статьи о русской литературе. М.: РГГУ, 2011. С. 33–42. Для настоящего издания статья переработана и дополнена.

<sup>2</sup> См.: <http://www.youtube.com/watch?v=CDG9IW8M72k&feature=fvw>; или вот тут: [http://www.dailymotion.com/video/x1uru1\\_brassensmarquise](http://www.dailymotion.com/video/x1uru1_brassensmarquise).

III

Le même cours des planètes  
Règle nos jours et nos nuits,  
On m'a vu ce que vous êtes  
Vous serez ce que je suis.

*Peut être que je serais vieille,  
Répond Marquise. Cependant  
J'ai vingt six ans, mon vieux Corneille  
Et je t'emmerde en attendant.*

\* \* \*

Маркиза, я смешон пред Вами —  
Старик в морщинах, в седине;  
Но согласитесь, что с годами  
Вы станете подобны мне.

Страшны времен метаморфозы.  
Увянет все, что расцвело, —  
Поблекнут так же Ваши розы,  
Как сморщилось мое чело.

Наш день уходит без возврата  
Путем всеобщим бытия;  
Таким, как Вы, я был когда-то.  
Вы станете такой, как я.

*«Возможно, в будущем нескором  
И я состарюсь. Но пока  
Мне 26, и класть с прибором  
Хотела я на старика».*

Концовка мне понравилась — она напомнила надписи А. К. Толстого (1817–1875) на собрании сочинений Пушкина, например на «Царскосельской статуе» (опубл. 1913):

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.  
Дева печально сидит, праздный держа черепок.  
Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой:  
Дева над вечной струей вечно печальна сидит.

*Чуда не вижу я тут. Генерал-лейтенант Захаржевский,  
В урне той дно просверлив, воду провел чрез нее.*

Полюбив песенку Брассенса, я разыскал и корнелевский оригинал, который оказался несколько длиннее. Но в моем сознании они как-то слились, в частности благодаря шикарной французской артикуляции Брассенса.

Узнал я немного больше и об обстоятельствах написания «Стансов». Я сначала думал, что они действительно обращены к некой маркизе, недоступной еще и ввиду ее социального положения, и даже дивился поэтической дерзости писателя, уже в XVII веке покусившегося на то, что в какой-то мере могло сойти с рук разве что Вольтеру век спустя. Но оказалось, что Маркиза — это лишь часть собственного имени актрисы вполне простого звания, Маркизы Терезы де Горла Бертело, в замужестве (тоже за актером, толстенным комиком) — Дю Парк (1633? 1635?–1668). В общем, маркизой она была не больше, чем современная певица — Мадонной.



Актрисой же была, по-видимому, замечательной, к тому же невероятной красавицей и пикантной танцовщицей. Как отмечали восхищенные современники,

«Elle faisait certaines cabrioles remarquables, car on voyait ses jambes et partie de ses cuisses, par le moyen de sa jupe fendue des

deux côtés, avec des bas de soie attachés au haut d'une petite culotte»<sup>1</sup>.

Так что сравнение с Мадонной — не мои смешные фантазии.

М-ль Дю Парк была звездой театра безнадежно влюбленного в нее Мольера (1622–1673), который даже разошелся из-за этого с Мадлен Бежар.

Потом в нее влюбился Корнель — вернее, сразу два Корнеля, Пьер и его брат Тома, тоже поэт, — и тоже безрезультатно, если не считать такой мелочи, как посвященные ей стихи (брат тоже посвятил, но не всякое лыко в строку), в том числе «Стансы к Маркизе» (1658). Он даже сумел переманить ее — на некоторое время (1659–1660) — в свой театр, что привело к полному разрыву с ним Мольера.

А в 1667 году из мольеровского театра, куда она вернулась, ее сманил, в более близкий ему театр, «Бургундский отель», известный красавец и сердцеед — ни больше ни меньше как Жан Расин (1639–1600).

Он завоевал также и ее любовь (Толстяк-Рене Дю Парк к тому времени умер) — в частности, тем, что написал для нее «Андромаху», поставленную сначала у Мольера, а потом перекочевавшую, с нею в главной роли, в «Бургундский отель». Дружбе Расина с Мольером (который до тех пор покровительствовал молодому таланту) на этом, естественно, пришел конец, а конец роману Расина с м-ль Дю Парк (для которого она была тем, что по-английски называется an older woman, — более опытной, богатой и знаменитой, чем он сам) положила ее ранняя смерть, по-видимому от выкидыша, хотя в дальнейшем циркулировали подозрения (до сих пор не опровергнутые), что она была отравлена Расином!

В свое время я не обратил внимания, но в булгаковском «Жизнеописании господина де Мольера» (1933; опубли. 1962) перипетии взаимоотношений трех великих драматургов с несравненной Маркизой проходят пунктиром на протяжении доброй

---

<sup>1</sup> «Она делала изумительные пируэты, открывавшие ее ноги и часть бедер, благодаря тому, что у нее на юбке были с двух сторон разрезы, а шелковые чулки пристегивались наверху к коротеньким штанишкам» (*фр.*).

сотни страниц. История, конечно, захватывающая. Три главных классика эпохи Короля-Солнца оказываются вовлеченными в единую интригу, в центре которой знаменитая красавица. Типичное *шерше ля фам!* Как если бы вокруг Анны Петровны Керн конфликтовали Пушкин, Лермонтов и Гоголь (ну, Гоголь не по этому делу, пусть тогда Грибоедов).

## 3

Вчитаемся в биографические данные и, поскольку и Корнель, и Бернар акцентируют возраст, присмотримся к цифрам.

Корнель рисует себя старым — в 52 года! А ведь ему предстоит прожить еще четверть века и пережить не только Мольера (на десяток лет), но и саму Маркизу (на 16 — на столько же, на сколько он старше Мольера). Вообще, Маркизу переживут все трое: она умрет тридцати с небольшим и *старой* так и не станет — вопреки угрозам Корнеля (может быть, поэтому Бернар вложит ей в уста осторожное *Peut être...* — «Возможно...»). Дольше всех проживет как раз самый старший из трех драматургов — Корнель (78 лет, лишь немного меньше, чем столетия спустя Бернар, 81). Расин умрет в 60 (как в дальнейшем Брассенс). Мольер проживет всего 51 год. Зато как автор он окажется, наоборот, самым долговечным: сегодня его ставят и читают больше, чем Расина, а Расина — больше, чем Корнеля.

Собственно, в «Стансах» Корнеля цифр нет, но Бернар вкладывает в уста Маркизе числительное *двадцать шесть*, хотя сколько именно лет ей было в 1658 году, не ясно. Надо надеяться, что французские бернарovedы и дюпаркологи эту научную проблему уже решили. О Маркизе есть монографии<sup>1</sup>, фигурирует она и в фильмах — о Мольере (1978; 2007) и даже о ней самой (1997; ее играет Софи Марсо).

Сенсационная (и даже не очень) личная жизнь художников — излюбленная тема пишущих об искусстве, хотя, в общем-то, известно, что самое у них интересное — это их произведения. Поэтому от драм реальной жизни обратимся к собственно литературе — «Стансам» Корнеля. Их, этих стансов, то есть строф,

<sup>1</sup> См., например: [http://openlibrary.org/b/OL17454915M/Marquise\\_du\\_Parc](http://openlibrary.org/b/OL17454915M/Marquise_du_Parc).



у него не три, а восемь. Приведу недостающие, опять в оригинале и в переводе Квятковской:

IV

Cependant j'ai quelques charmes  
Qui sont assez éclatants  
Pour n'avoir pas trop d'alarmes  
De ces ravages du temps.

V

Vous en avez qu'on adore;  
Mais ceux que vous méprisez  
Pourraient bien durer encore  
Quand ceux-là seront usés.

VI

Ils pourront sauver la gloire  
Des yeux qui me semblent doux,  
Et dans mille ans faire croire  
Ce qu'il me plaira de vous.

VII

Chez cette race nouvelle,  
Où j'aurai quelque crédit,  
Vous ne passerez pour belle  
Qu'autant que je l'aurai dit.

VIII

Pensez-y, belle Marquise.  
Quoiqu'un grison fasse effroi,  
Il vaut bien qu'on le courtise,  
Quand il est fait comme moi.

\* \* \*

IV

Но уберег от разрушенья  
Я некий дар — он не пройдет.  
Мне с ним не страшно лет теченье  
Его и время не берет!

V

Да, Ваши чары несравненны, —  
Но те, что мало ценит свет,  
Одни пребудут неизменны.  
Переживут и Ваш расцвет.

VI

Они спасут, быть может, славу  
Меня очаровавших глаз  
И через сотню лет по праву  
Заставят говорить о Вас.

VII

Среди грядущих поколений,  
Где я признание обрету,  
Лишь из моих стихотворений  
Узнают Вашу красоту.

VIII

И пусть морщины некрасивы,  
Маркиза милая моя.  
Но старцу угождать должны Вы,  
Когда он сотворен, как я.

Оказывается, Брассенс опустил самое главное! Корнель только начинает с разговоров о возрасте и времени, а затем переходит к средству против них, каковым объявляет — в духе почтенной литературной традиции — нетленное искусство поэзии. И делает это с полным успехом. Читая его «Стансы» — и даже слушая их урезанную брассенсовскую версию, — мы испытываем непосредственное воздействие его стихотворных *чар*, а что касается красоты Маркизы (и тем более ее актерского искусства), то тут мы должны довериться ему и другим мастерам слова и кисти. Факт остается фактом: она таки да умерла, а он таки да жив — в своих стихах. *Нет, весь я не умру...* Более того, по иронии судьбы — подобно тому, как от Вольтера по-настоящему остался лишь написанный им между делом «Кандид», — «Стансы», наверно, живет всех корнелевских трагедий. В свидетели

своего будущего торжества поэт призывает нас («это новое поколение, у которого я буду иметь некоторый кредит/авторитет»), и при чтении этих строчек я остро чувствую эстетический, да и экзистенциальный, укол: стихи безошибочно бьют в точку. Маркиза же светит лишь отраженным светом, да, собственно, поэт и не брался ее прославить, а лишь расхваливал свой товар, предлагая ей бартерную сделку, на которую она не пошла.

4

Заговорив о «сделке», я вступаю на рискованный путь и наверняка вызову недовольство некоторых читателей, в особенности из числа не владеющих французским и потому вынужденных полагаться на перевод. Перевод же этот, хотя и способствует ознакомлению со «Стансами», не во всем точен. Я имею в виду не просто потери и вольности, неизбежные при стихотворной передаче оригинала, а целенаправленное и тем менее извинительное искажение авторского замысла. Искажение очень характерное — «в хорошую сторону», «облагораживающее» оригинал путем смягчения и, значит, смазывания его своеобразного в своей жесткости дизайна.

Коммерческий дискурс явственно проступает сквозь любовную фразеологию, например, в выборе слова *crédit*, «кредит/авторитет», которое в переводе поворачивается не своей исходно торговой стороной, а более привычной при разговоре о литературном успехе «признаьем»: *Среди грядущих поколений, Где я признаье обрету.*

Подспудно мотив «стоимости» появляется в первой же строфе «Стансов»: *Souvenez-vous qu'à mon âge Vous ne vaudrez guère mieux.* В переводе («Но согласитесь, что с годами Вы станете подобны мне») общий смысл передан, но важный нюанс пропадает: *vaudrez* — форма глагола *valoir*, «стоять», то есть буквально в оригинале сказано: «Помните, что в моем возрасте Вы будете стоять не многим больше [моего]».

Тот же глагол возвращается в заключительных строках: *Il vaut bien qu'on le courtise, Quand il est fait comme moi*, букв. «За ним стоит как следует поухаживать, если он создан, как я». В обыденной

речи *valoir* может означать и более нейтральное «быть уместным, подходить, годиться», но в искусно выстроенном поэтическом контексте «Стансов» четко проступает его (как и слова *crédit*) этимологически первоначальный коммерческий смысл.

Убеждая красавицу в выгодности предлагаемой сделки, поэт не только всячески подчеркивает непреходящую ценность собственного «дара», но и систематически принижает бесспорность ее «чар» — в оригинале и те и другие покрыты каламбурным употреблением слова *charmes*. О ее достоинствах он говорит все время с оговорками и в некоем предположительном ключе.

Не только им предстоит со временем «сноситься» (*seront usés*), но даже и в момент сочинения «Стансов» ее глаза лишь «кажутся мне нежными» (*Des yeux qui me semblent doux*), и потребуются усилия поэта, чтобы заставить будущих читателей поверить в ее красоту: *Et dans mille ans faire croire...*; глагол *croire*, «верить», перекликается здесь с исходным значением слова *crédit*, «доверие», которое появится в следующей, VII строфе.

Да и поверить он может заставить их не обязательно в ее красоту и другие прелести, а во что пожелает (*Ce qu'il me plaira de vous*).

Вот о чем ей в последней строфе и будет предложено подумать (*Pensez-у...*), — поскольку «Вы сойдете за красивую ровно настолько, насколько я это скажу» (*Vous ne passerez pour belle Qu'autant que je l'aurai dit*), — еще один коммерческий аргумент: «столько, сколько»! В переводе большинство этих «деловых» оборотов исчезает.

Эта деловитость поддерживается обилием слов, маркирующих скрупулезное отмеривание всех количественных утверждений, ср.:

*quelques traits un peu vieux* — букв.: «некоторые черты, немного старе»; *ne... guère* — «не очень, не много»; *quelques charmes* — «некоторые чары»; *assez éclatants* — «достаточно блестящие»; *n'avoir pas trop d'alarmes* — «не иметь слишком много беспокойств»; *vous en avez qu'on adore* — «у вас есть [некоторые] достойные обожания»; *pourraient bien durer encore, Quand...* — «вполне возможно, сохранятся еще и тогда, когда...»; *j'aurai quelque credit* — «буду иметь некоторый кредит/авторитет»;

*ne... qu'autant que* — «не больше, чем столько, сколько»; *il vaut bien* — «вполне стоит».

Таких ограничительных словечек в тексте стихотворения гораздо больше, чем безоглядных абсолютов, вроде:

*aux plus belles choses* — «самым прекрасным вещам»; *la gloire* — «слава»; *dans mille ans* — «через тысячу лет»; и др.

На атмосферу суховатой рациональности работает и пристрастие лирического «я» не только к количественным выкладкам, но и вообще ко всякого рода уравнениям, формулам и, так сказать, алгебраическим подменам реальных сущностей местоимениями, ср.:

— пропорции между возрастом/внешностью двух главных героев, задаваемые сначала описательно (в I–II строфах), но затем (в III) достигающие местоименной формульности: *Le même... ce que vous êtes... ce que je suis*;

— аналогичные, но теперь обратные пропорции между параметрами чары/сохранности (IV–V), тоже с нарастанием местоименности: *en avez qu'on... Mais ceux que... vous... Quand ceux-là...* (V; ср. далее: *Ce qu'il me plaira* в VI строфе и *qu'autant que* в VII строфе);

— заключительный силлогизм *Quoiqu'un... Il vaut bien qu'on... Quand il est... comme* (VIII), отчасти заданный в I строфе: *si mon... Souvenez-vous qu'à mon...*

Установку на уравнения поддерживают пронизывающие текст звуковые повторы:

*MarquISE — Mon vISage; Visage — Vieux — souVenez — Vous — Vous — — Vaudrez* (I); *PLus — se PLait; FaiRe — aFFRont — Faner — Roses — Rider — Front* (II); *Jours et... nU-Its — Je suis; Vu — Vous — Vous; Serez — Suis* (III); рифмы исключительно на А плюс повторы А внутри строк (IV); *Vous — aVez — Vous; aDoRe — DuRer; MAIS — MéprisEZ; Ceux-là — Seront*; обилие R (V); *Sauver — Semblent; Des yeux — Doux — Dans — De vous*; обилие R (VI); обилие R (VII); *MarQuise — QuoiQu'un — Qu'on — Courtise — Quand — Comme; Fasse — — eFFroi — Fait; Marquise — Moi* (VIII).

В переводе образ лирического субъекта «Стансов» как кавалера, жестко настаивающего на своих требованиях, несколько смягчен. Вся композиция корнелевского стихотворения, начинающегося с *Маркиза...*, а кончающегося на *...я* (в переводе это передано точно), выстроена так, что поэт, в начале признающий свою ущербность по сравнению с красавицей, постепенно предстает в качестве партнера, ей равного, а затем и превосходящего ее по решающим параметрам. Вывод: не ему надо соблазнять ее, а ей ухаживать за ним — именно таков буквальный смысл глагола *courtiser*; среди его значений есть и «угождать» (использованное в переводе), но в амурном контексте «Стансов» вперед выступает его — обращенный! — придворно-куртуазный смысл.

Переключивание обязанности *ухаживать* на адресатку хорошо согласуется с последовательным отказом поэта от установки на ее соблазнение.

В русском переводе он обращается к ней *Маркиза милая моя*, но в оригинале он с некой объективной отчужденностью говорит просто *belle Marquise* («прекрасная Маркиза»). В переводе он сваливает неуважение к поэзии на некое светское общество (в духе лермонтовской «Смерти поэта»): *Но те* [достоинства], *что мало ценит свет*, в оригинале же прямо пеняет самой Маркизе: *Mais ceux que vous méprisez* («Но те, которые Вы презираете»).

К интриге постепенного возвышения лирического субъекта над Маркизой привлекается изощренное расщепление его личности на разные ипостаси (отчасти вторящее упомянутым выше местоименным играм).

В I строфе речь идет заходит о *mon visage*, «моем лице», и его *quelques traits*, «некоторых чертах», — «я» приглушено (до уровня притяжательного местоимения), а внешность, наоборот, выделена, и в этом адресатка более или менее равноправна с лирическим субъектом; на местоименном уровне сходство двух героев сохранится до предпоследней строфы.

Во II строфе равноправие сохраняется, и оба предстают принадлежащими к числу *plus belles choses*, «самых прекрасных ве-

щей» (с тем, пока малозаметным, уточнением, что в ее случае речь идет о *roses*, «розах», — метафоре женских прелестей, а в его — о *front*, «лбе, челе», средоточии мысли).

В III строфе равноправный акцент на внешности полностью восстанавливается и достигает алгебраической формульности — прежде чем быть резко нарушенным.

В IV строфе сопоставляемые ипостаси героев расходятся: его творческие достоинства более приспособлены для того, чтоб устоять в борьбе со временем, чем ее прелести, и этот контраст оттеняется использованием в обоих случаях одного и того же слова *charmes*, кстати, появляющегося в тексте лишь однажды, а далее заменяемого переключкой местоимений (*qui... en... qu'on... eux que... eux-là... Ils...*).

В последней, VIII строфе расщепление лирического субъекта достигает кульминации и успешной развязки: за *grison*, «седым старикашкой», подаваемым в отчужденном 3-м лице и с неопределенным артиклем *un* (то есть как бы за любым таким типом), а далее впрямую обозначаемым третьеличными местоимениями *le* и *il*, — предлагается «ухаживать», поскольку *il est fait comme moi*, «он создан, как я». Парадокс «он = я» акцентирован тем, что в роли указания на «я» выступает наконец самая полноценная, абсолютная форма этого местоимения во французском языке *moi* (до сих пор это были зависимые формы *mon*, *me* (*m'*) и *je* (*j'*)), причем и применительно к этому *moi* выдерживается завладевший дискурсом модус обобщения, — речь идет не просто о *moi*, а о личности такого рода — *comme moi*. Со своей стороны, многозначительное *il*, «он», финальной строки венчает длинную серию местоимений 3-го лица.

На протяжении всего стихотворения лирический субъект без стеснения прописывает свое силовое превосходство.

Сначала (во II и III строфах) себя он вместе с Маркизой изображает подвластным общим мировым законам: всеильному времени, которое «любит оскорблять все прекрасное» (*...aux plus belles choses Se plaît à faire un affront*), и потому «сумеет заставить Ваши розы поблекнуть» (*Et saura faner vos roses*), — так же как оно «избороздило морщинами мой лоб» (*Comme il a ridé mon front*), и одному и тому же ходу планет, управляющему на-

шими днями и ночами (*Le même cours des planets Règle nos jours et nos nuits*).

Здесь обращает на себя внимание разница между изображением хода планет, влияющего на человеческую жизнь, как сугубо безличного, объективного порядка вещей и очевидным олицетворением времени как человекоподобного субъекта, с капризными чуть ли не до садизма вкусами («любит оскорблять... прекрасное») и индивидуальной волей к исполнению конкретных желаний («сумеет...»). Поэтому, когда поэт доходит до утверждения собственного торжества над временем, он имеет возможность позаимствовать некоторые черты его персонификации для собственного автопортрета. Таковы:

— уже знакомая нам формулировка *Ce qu'il me plaira de vous* — букв. «Что мне понравится [захочется сказать] про Вас», — ср.: *se plait*;

— слова о том, что его чары *pourront sauver la gloire* — букв. «смогут спасти [Вашу] славу», — контраст к «оскорблению всего прекрасного»;

— и фраза из финального автопортрета: *Quoiqu'un grison fasse effroi* — букв. «Хотя седой старик и может внушать [букв.: делать] страх», — в *fasse effroi* слышится фонетический и лексический отзвук *faire un affront*, «делания афронта».

В каком-то смысле финал «Стансов», да и все стихотворение в целом, — мастерски разыгранный афронт прекрасной адресатке.

## 6

Впрочем, Маркиза не единственный и, пожалуй, не главный антагонист лирического «я». Как мы видели, Корнель интересным образом сводит трех участников, и в (мета)литературном плане его волнует скорее не любовь, сколько посмертная слава, то есть соперничество с Хроносом.

Соответственно, текст насыщается временными мотивами. Прежде всего — лексическими, ср.:



*Vieux* — «старые», *âge* — «возраст», *souvenez* — «помните», *le temps* — «время», *cours des planètes* — «ход планет», *jours* — «дни», *nuits* — «ночи», *ravages du temps* — «ущерб, наносимый временем», *durer encore* — «еще длиться/сохраняться», *dans mille ans* — «через тысячу лет», *race nouvelle* — «новая раса», *un grison* — «седой старик».

Этому вторит разветвленная поэзия грамматики — искусное манипулирование представительным набором временных и модальных форм французского глагола. Сложностью временной перспективы отмечено уже самое начало «Стансов».

Первая строфа открывается задающим установку на взаимные расчеты и перерасчеты придаточным условия (*si...*, «если...») — в изъявительном наклонении настоящего времени (*a quelques traits...*, «есть некоторые черты...»); оно подчинено главному предложению, стоящему в повелительном наклонении (*souvenez-vous qu'...*, «помните, что...»), то есть направленному в будущее, каковое и появится в еще одном придаточном (*que... vous ne vaudrez...*, «что... вы не будете стоять...»). Дополнительный теневой эффект — легкое противоречие между прагматической нацеленностью повеления *souvenez* в будущее и словарным смыслом этого слова, обращенным в прошлое.

В строфе II уже четко представлены все три основных временных плана.

Капризная зловредность времени описывается в панхронном настоящем (*se plaît* — «любит»), а его непосредственные действия — в будущем (*saura* — «сумеет») и прошедшем (*a ridé* — «избороздило»). Здесь же впервые появляются инфинитивы, сочетающие общую временную неопределенность (таков первый из них, в конструкции *Se plaît à faire*) с частой конкретной направленностью в будущее (как в *saura faner*).

Примерно тот же репертуар (кроме инфинитивов) налицо в III строфе.

Это: настоящее (*règle* — «управляет», *vous êtes* — «вы являетесь», *je suis* — «я являюсь»); Passé composé (*On m'a vu* — «меня видели») и будущее (*vous serez* — «вы будете»). Некоторое развитие состоит в том, что рядом с актуальным настоящим (как в I)

фигурирует панхронное (как во II строфе), а формы разных времен афористично приравниваются друг к другу (*On t'a vu ce que vous êtes, Vous serez ce que je suis*).

В IV строфе акцент не на «времени», а на отличающих поэта «чарах», и временной контрапункт сосредотачивается на паре настоящее/будущее.

Настоящее (*j'ai; sont assez*) сочетается с квазибудущим, выраженным инфинитивной конструкцией (*pour n'avoir pas*) в сочетании с «темпоральным» существительным (*alarmes*, «опасения»), предвещающая решительный поворот в борьбе с Хроносом; прошедшее же навсегда уходит из текста (как оно уходит из речей гадалки после того, как, угадав прошлое и завоевав таким образом доверие клиента, она переходит к предсказанию будущего).

В V строфе глагольная палитра обогащается модальными обертонами.

К формам настоящего и будущего времени (*avez, adore, méprisez — seront usés*) добавляется форма условного наклонения (Présent conditionnel) в связке с инфинитивом: *pourraient... durer* — «возможно, сохранятся», *букв.* «могли бы сохраниться»; эта отбрасываемая на картину будущего тень условности соответствует уже знакомой нам установке на аптекарскую корректность расчетов и готовит возможность поторговаться с героиней.

В VI строфе условное наклонение глагола *pouvoir* сменяется изъявительным (будущего времени), но модальная аура не исчезает.

Она присутствует в семантике этого главного глагола (*pourront* — «смогут»), в модальной неопределенности инфинитивных форм (сначала простой: *sauver* — «спасти», а затем двухэтажной: *faire croire* — «заставить поверить») и в уже упоминавшейся игровой амбивалентности двух других глаголов (*semblent* — «кажутся», *ce qu'il me plaira* — «то, что мне захочется»).

В VII строфе пропадает и настоящее, зато будущее расслаивается на две стадии.

Сначала идут формы уже знакомого простого будущего (*j'aurai, vous ne passerez*), а затем вводится новая (и грамматически хорошо мотивированная) форма сложного будущего —

Futur antérieur: *autant que je l'aurai dit* — «насколько, я [к тому времени уже] скажу», чем опять-таки акцентируется ситуация переговоров с героиней и общая условность всего дискурса (заданная уже *si*, «если», в I строфе).

Заключительная строфа, напротив, почти полностью возвращается в настоящее, причем панхронное, призванное запечатлеть извечный баланс сил и осложненное новой модальностью, на этот раз настойчиво универсальной, обязательной к исполнению.

Замыкающий рамку императив (*pensez-y* — «подумайте об этом», — вспомним *souvenez-vous* в I строфе) вводит две формы сослагательного наклонения настоящего времени, Présent du subjonctif (*fasse* и *courtise*), связанные уже знакомым отношением условия, но теперь уступительного («хотя бы и вызывал..., тем не менее стоит того, чтобы...»), а завершается все панхронным настоящим (*est fait*), причем формой того же глагола (*faire*), который только что проходил в сослагательном наклонении.

Так Время, многообразно представленное в стихотворении, оказывается, в конце концов, успешно преодоленным.

7

Я постарался выделить специфические особенности корнелевского стихотворения, вообще-то глубоко укорененного в поэтической традиции. Не пускаясь в перечисление великих имен и текстов, отмечу, что осыпающиеся розы — общее место стихов на тему *carpe diem*, «лови мгновенье». Она часто совмещается с темой старения и неумолимости хода времени. Поединок со временем, в свою очередь, притягивает классический мотив нерукотворного памятника, создаваемого поэтом себе, а иногда и любимой. Увековечение ее образа может упоминаться мельком, а может становиться стержнем всего текста, гранича таким образом с еще одним древним мотивом — Пигмалиона и Галатеи. Взаимоотношения поэта с портретируемой им женщиной тоже варьируются: она может быть красива (общий случай) или не очень (у Баратынского: *Красавицей ее не назовут*); быть моложе, старше или одних лет с ним; отвечать ему взаимностью или нет;

быть его подругой, женой или соблазняемой им, но пока неприступной возлюбленной; склоняться или нет на его уговоры; и т. д. В тех случаях, когда близости поэту нужно еще добиваться, возникает дополнительное напряжение, открывающее простор для риторического поединка: поэт разворачивает целую систему доводов (типа: лови мгновение, рассчитывай на увековечение и т. д.), призванных убедить недотрогу отдаться. Яркие примеры такой аргументации являет поэзия XVI–XVII веков.

Самое знаменитое стихотворение современника французских классицистов, английского поэта так называемой метафизической школы Эндрю Марвелла (1621–1678), называется «К его застенчивой возлюбленной» (ок. 1651; опубл. 1681<sup>1</sup>; существует перевод И. Бродского).

В нем на протяжении полусотни строк разворачивается ироническая аргументация в пользу того, чтобы, ввиду нехватки времени на постепенное соблазнение возлюбленной путем заслуженных похвал всем частям ее тела (а там и ее душе), на каждую из которых потребовались бы столетия, предаться любви немедленно и этим посрамить ход времени и самого солнца. Оригинален прежде всего способ совмещения трех готовых мотивов: убегающего мгновения, списка совершенств и бессилия поэта перед творческой задачей. На что накладывается эффектный контраст между призывом поторопиться и длиной обосновывающего этот призыв текста.

А у Пьера Ронсара (1524–1585), жившего веком раньше, есть сонет к холодной, как зима, возлюбленной, которую он уговаривает полюбить его не только за воспевание ее в стихах, указывая, что она не настолько хороша, чтобы пренебрегать им и чтобы он не мог предпочесть ей другую, и призывает примириться с его сединами, обещая в ответ любить седую и ее (сонет «Puis qu'elle est toute hivers...», 1578<sup>2</sup>, вошел в переиздание «Первой книги сонетов к Елене», 1584, под номером XXII; рус. пер. В. Левика, «Когда в ее груди пустыня снеговая...»<sup>3</sup>).

1 См.: <http://www.luminarium.org/sevenlit/marvell/coy.htm>.

2 <http://www.textetc.com/workshop/wt-ronsard-2.html>.

3 <http://vv100.narod.ru/vl-021.htm>.

В другой раз Ронсар адресует той же возлюбленной призыв не дожидаться старости, когда даже ее служанка будет знать имя прославившего хозяйку покойного поэта, а потому не отвергать его сегодня — не откладывать на завтра срывание «роз бытия» (сонет XXIV «Второй книги сонетов к Елене» — «Quand vous serez bien vieille...», 1578<sup>1</sup>; в переводе Левика — «Когда, старушкой, ты будешь прясть одна...»<sup>2</sup>).

Как же на общелитературном фоне выглядят «Стансы к Маркизе»? Они явно вписываются в традицию, но столь же явно выгораживают себе в ней особое место. Корнель доводит и противостояние между поэтом и предметом его желаний, и рассудочность аргументации до предела. Противостояние возгоняется до откровенной взаимной враждебности, а риторическая убедительность — до изощренного шантажа. Поэт пытается, в сущности, не соблазнить Маркизу, а принудить ее к сдаче. Он как бы требует любви по расчету, что иронически согласуется с его ролью могущественного старика и, если угодно, с центральным принципом классицистической трагедии: торжеством долга над любовью. Может быть, один из творческих секретов «Стансов» в том, что они написаны великим драматургом: перед нами не столько лирическое стихотворение, сколько монолог трагического героя. В любом случае стихи — великолепные, а прекрасная Маркиза (возможно, безразличная к вековой сохранности своей славы, да и ко всей вообще лого/литературоцентрической системе ценностей) — лишь повод для этих стихов, как сказал бы Брюсов.

\* \* \*

Возвращаясь к Брассенсу, легко видеть, что он свел дело исключительно к биологическим реалиям, для чего выбросил все металитературные шуры-муры и добавил остроумную, но все в том же приземленном ключе строфу Бернара. Характерно, однако, что Корнель ему все же понадобился.

---

<sup>1</sup> [https://fr.wikisource.org/wiki/Le\\_Second\\_Livre\\_des\\_Sonnets\\_pour\\_H%C3%A9l%C3%A8ne\\_\(1578\)#XXIV\\_.E2.80.94\\_Quand\\_vous\\_serez\\_bien\\_vieille.2C\\_au\\_soir\\_.C3.A0\\_la\\_chandelle](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Second_Livre_des_Sonnets_pour_H%C3%A9l%C3%A8ne_(1578)#XXIV_.E2.80.94_Quand_vous_serez_bien_vieille.2C_au_soir_.C3.A0_la_chandelle).

<sup>2</sup> <http://vvl00.narod.ru/vl-021.htm>.

Пусть старый и отвергаемый, именно он освящает блатноватый перформанс своим авторитетным присутствием. Чтобы еще больше оживить сюжетную клубничку, исполнители брассенсовских «Стансов к Маркизе» иногда знакомят аудиторию с их житейской подоплекой, подчеркивая нелепость сексуальных притязаний «старой свиньи» (*vieux cochon*) Корнеля<sup>1</sup>. Но поют — его.

## Гегель ненароком<sup>2</sup>

**1. Проблема.** Строки, откуда взято мое синтаксически сомнительное заглавие, относятся к числу едва ли не самых известных у Пастернака — и, может быть, самых уязвимых. Это четверостишие из первого, журнального, варианта поэмы «Высокая болезнь»<sup>3</sup> сразу удостоилось сочувственного цитирования Тыняновым<sup>4</sup>:

«...трудно предсказывать, а осмотреться нужно. Сошлюсь на самого Пастернака (а заодно и на Гегеля):

Однажды Гегель ненароком  
И, вероятно, наугад  
Назвал историка пророком,  
Предсказывающим назад.

Я воздерживаюсь от предсказаний Пастернаку...»<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=yS2vPQ62\\_mA](http://www.youtube.com/watch?v=yS2vPQ62_mA).

<sup>2</sup> Впервые: Звезда. 2016. № 5. С. 221–234. За замечания и подсказки автор признателен А. Ю. Арьеву, Михаилу Безродному, А. А. Долинину, О. А. Лекманову, И. А. Пильщикову и Н. Ю. Чалисовой. Особая благодарность — Е. В. Капинос за щедрую помощь в работе с русскими изданиями Гейне, Шлегеля, Плещеева, Чернышевского.

<sup>3</sup> См.: *Пастернак Б.* Полн. собр. соч.: В 11 т. / Сост. и комм. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. М.: Слово, 2004–2005. Т. 1. С. 252–260; журнальный вариант (см.: *там же*, с. 403–413) был напечатан: ЛЕФ. 1924. Вып. 1 (5). С. 10–18; см.: [http://monoskop.org/images/8/8e/LEF\\_5\\_II\\_1\\_1924.pdf](http://monoskop.org/images/8/8e/LEF_5_II_1_1924.pdf) (а не в 4-м выпуске, как указано в ПСС: Т. 1. С. 516, 563).

<sup>4</sup> В журнале «Русский современник» (1924. № 4. С. 209–221).

<sup>5</sup> *Тынянов Ю.* Промежуток. [1924] // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Подг. Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова, М. О. Чудаковой. М.: Наука, 1977. С. 187.

И даже полвека спустя, при переиздании статьи в образцово откомментированном томе тыняновских работ, странная ошибка Пастернака осталась незамеченной<sup>1</sup>, хотя к тому времени на нее уже обратил внимание Л. Флейшман: «Должен быть назван не Гегель, а Фр. Шлегель („Фрагменты“)<sup>2</sup>».

С тех пор поправка Флейшмана кочует (иногда со ссылкой на него, иногда без) из примечаний в примечания и из статей в статьи и блоги, но характерно, что фактическая ошибка, как правило, ставится Пастернаку не столько в упрек, сколько в заслугу; иногда одобряется даже и сама ложная отсылка<sup>3</sup>. Предположение, будто он мог просто перепутать два сходно звучащих имени, отводится указанием на его учебу в Марбурге и фунда-

---

<sup>1</sup> См. комментарии: Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. С. 479.

<sup>2</sup> См.: Флейшман Л. К характеристике раннего Пастернака // Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку: Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М.: НЛЮ, 2006. С. 349–350; впервые — в той же статье в «Russian Literature» (1975. № 12. Р. 79–113) на с. 80–81. Приведу немецкий оригинал этого фрагмента и принятые русские переводы: «Der Historiker ist ein rückwärts gekehrter Prophet» (Athenaeum. Eine Zeitschrift / Hgb. August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Darmstadt: Wissenschaftliche Burggesellschaft. 1977. Т. 1. № 2. С. 196); «Историк — это пророк, обращенный к прошлому» (Литературная теория немецкого романтизма: Документы / Ред., вступ. ст. и комм. Н. Я. Берковского; Пер. Т. И. Сильман и И. Я. Колубовского. Л.: Изд-во писателей, 1934. С. 170); «Историк — это пророк, обращенный в прошлое» (Фрагменты / Пер. Ю. Н. Попова // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 2003. С. 293); «Историк — это вспятой обращенный пророк» (Душенко К. Словарь современных цитат. 4300 ходячих цитат и выражений XX века, их источники, авторы, датировка. М.: Аграф, 1997. С. 286).

<sup>3</sup> «Пастернак допустил ошибку (<...> приписав Гегелю высказывание А. Шлегеля (факт этот впервые установлен Л. Флейшманом), но сама эта неточность в высшей мере показательна. Остроумное высказывание, которое привлекло внимание Пастернака, действительно, очень глубоко отражает основы гегелевской концепции и гегелевского отношения к истории...» (Лотман Ю. Смерть как проблема сюжета. [1993] // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / Сост. А. Д. Кошелев. М.: Гнозис, 1994. С. 427; см.: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/LOTMAN06.HTM>). Лотман, в свою очередь, путает Августа Шлегеля с его братом Фридрихом.

ментальное знакомство с немецкой философией<sup>1</sup>. Одни объясняют подмену якобы имевшей в 1920-е годы место запретностью имени Шлегеля; другие — актуальностью в эпико-революционном контексте поэмы имени Гегеля как великого диалектика, созвучного эпохе<sup>2</sup>; высказывалось даже мнение, будто причиной отвержения поэтом исторически адекватного варианта *Однаж-*

<sup>1</sup> «Пастернак (...) не мог не помнить, что это сказал Шлегель (...) и (...) не понимать, что этих слов никогда не сказал бы Гегель — с его-то детерминистским взглядом на историю» (*Шубинский В.* Наше необщее вчера // *Знамя.* 2003. № 9. С. 192; см.: <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/9/shubin-pr.html>).

Однако и Шлегель был вполне детерминистичен («Не существует иного типа самосознания, кроме исторического»; Литературная теория немецкого романтизма... С. 170), так что никакого различия по этому вопросу между ним и Гегелем для Пастернака могло не быть.

Кстати, в конспектах Пастернака по философии (*Fleishman L., Harder H.-B., Dorzweler S.* Boris Pasternaks Lehrjahre. Неопубликованные философские конспекты и заметки Бориса Пастернака // *Stanford Slavic Studies.* 1996. Vol. 11. Т. II.) имя Гегеля фигурирует два десятка раз, а Ф. Шлегеля — ровно один. Может быть, Шлегеля Пастернак все-таки знал хуже?

<sup>2</sup> «...ни А. Шлегель, ни Ф. Шлегель тут просто неуместны, — если не обрывать цитату, но чтение продолжить. Герои революции пёрли *напролом* не через *строй рапсодий* Шлегеля, но именно Гегеля, который — в 1924 году — оказался чуть ли не двигателем социальных перемен и уж точно был на слуху. И более того: Пастернак получил фундаментальное философское образование, в Московском университете и Марбурге, и уж как-нибудь Гегеля от Шлегеля отличить мог.

Встречается версия, что подмена произошла из-за запрета на имя Шлегеля — это неверно, такое могло случиться в поздние 1940-е, но никак не в 1924 году.

Думаю, что это совершенно намеренная и осознанная подмена» (блогер *crusoe*, 2007 г.; <http://crusoe.livejournal.com/39012.html?thread=186212>).

Как отмечают, со ссылкой на издание 2003 г. (*Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 1. С. 293, 460), комментаторы поэмы, «авторами „Фрагментов“, опубликованных в журнале „Атенеум“ в 1798 г. (...) были А.-В. и Ф. Шлегели, Ф. Шлейермахер и Новалис (...) Указанный фрагмент обычно приписывается Ф. Шлегелю, хотя кому именно из четырех соавторов он принадлежит, точно не известно. Спутал ли П. имена философов (...) или специально заменил одного другим, мы с уверенностью определить не можем. Дальнейший текст показывает (...) что подразумевал он именно Гегеля, философия которого была поднята на



ды Шлегель... была неудобоваримость получающегося стечения звуков<sup>1</sup>.

Мне тоже хочется вступить за это спорное четверостишие, но по иным соображениям. И прежде чем вступаться, отметить в нем еще ряд характерных нескладниц.

Начать с того, что наречия *ненароком* и *наугад* вовсе не синонимичны и даже отчасти противоречат друг другу. Первое из них предполагает полностью произвольное поведение, не имеющее определенной цели и лишь случайно дающее интересный результат. Второе же может описывать деятельность, направленную к некоторой цели, но приводящую к ней непродуманным и потому непредсказуемым образом. По-видимому, чувствуя эти семантические ножницы, не покрываемые простым сочинительным *и*, Пастернак в порядке оправдания-обоснования связывает два подчеркнуто, хотя и по-разному, приблизительных,

---

знамена марксизма» (Борис Пастернак. «Высокая болезнь»: Две редакции поэмы / Комм. А. Ю. Сергеевой-Клятис и О. А. Лекманова. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2015. С. 169).

В связи с Гегелем как прото-Марксом стоит вспомнить программную формулировку из предисловия ко второму изданию 1-го тома «Капитала»:

«Я открыто признал себя учеником этого великого мыслителя и кокетничал даже в некоторых местах главы о теории стоимости, прибегая к своеобразной гегелевской манере выражаться. Мистификация, которую испытывает диалектика в руках Гегеля, нисколько не устраняет того, что он впервые всесторонне и сознательно раскрыл общие формы ее движения. Она стоит у него вверх ногами. Нужно ее перевернуть [курсив мой. — А. Ж.], чтобы найти рациональное зерно в мистической оболочке» (Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 23. М.: Политиздат, 1960. С. 22; см.: <http://www.esperanto.mv.ru/Marksismo/Kapital1/kapital1-00.html#c0.2>).

И в этой широко растиражированной в советские годы формуле лицо типичное диалектическое переворачивание наоборот, аналогичное рассматриваемому нами фрагменту.

<sup>1</sup> «Шлегель не звучит: „жды шле“ на русском языке не скажешь» (<http://leonid-b.livejournal.com/532583.html>; блогер Леонид Блехер — leonid\_b). Интересно, чем это *ждышле* превосходит по непроизносимости сочетание *шиссьме* в строчке *В сермягу завернувшись смерд* из той же поэмы? Затрудненность на всех уровнях, включая фонетический, была лозунгом футуристов (каковым Пастернак еще оставался в 1924-м).

некатегорических слова еще одним таким же — вводным *вероятно*. Оно относится к модусу речевого поведения уже не *историка* (воображаемого), а самого поэта, который колеблется между *ненароком* и *наугад* и готов — под знаком *вероятно* — свалить их в одну спорную, но экспрессивную кучу.

Это *вероятно*, в свою очередь, мотивируется той повествовательной позой непринужденного рассказывания исторических анекдотов, на которую настраивает зачин фрагмента. За *Однажды Гегель ненароком...* можно было бы ожидать чего-то вроде реальных или пародийных (в духе Козьмы Пруткова и Даниила Хармса) сведений о том, как получилось, что Гегель (он же Шлегель) набрел на странное, но заслуживающее внимания сближение<sup>1</sup>. Однако никакого анекдотического эпизода текст не содержит и не подразумевает (да ничего такого ни о Гегеле, ни о Шлегеле не известно). Напротив, приводится отточенный, логически убедительный афоризм, построенный по всем правилам парадоксальной симметрии и этим вроде бы подрывающий настояния поэта на хаотичной произвольности описываемого.

Одним словом, перед нами интригующий фрагмент, недостатки которого бросаются в глаза, но не оказываются для него роковыми. Правда, сам Пастернак в дальнейшем опустил его —

<sup>1</sup> В поэзии зачин *Однажды...* характерен для басен, баллад, серьезных и пародийных (вроде «Черной шали»), а также «античных» фрагментов. Его отрефлектированность к началу XX в. как готового клише проявляется, например, в пристрастии к нему Мандельштама — автора шуточных стихшков. Ср.:

*Однажды некогда какой-то подполковник, Белогвардеец и любовник, Постился, выводя глисту. Дня три или четыре Росинки маковой он не имел во рту. Но величайший постник в мире Лишь тот, кто натошак читает «На посту».*

*Однажды из далекого кишлака Пришел дехканин в кооператив, Чтобы купить себе презерватив. Откуда ни возьмись, — мулла-собака, Его нахально вдруг опередив, Купил товар и был таков. Однако! (Мандельштам О. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. М.: Прогресс-Плеяда, 2009–2011. Т. 1. Стихотворения / Сост. и ред. А. Г. Мец. С. 340, 342).*

Ср. также басни Н. Эрдмана, в частности «Однажды Бах спросил свою подружку...».

наряду со многими другими — из окончательного текста поэмы<sup>1</sup>, но потому ли, что заметил фактическую ошибку и словесные нестыковки, или по иным причинам, неизвестно и останется вне сферы нашего рассмотрения. А вот на несомненной поэтической удачности этого фрагмента, обеспечившей ему — вроде бы вопреки авторской воле — долгую жизнь, мы сосредоточимся. Для чего постараемся показать, чем он хорош сам по себе, как он укоренен в мотивике поэмы, наконец, что делает его органичной клеточкой пастернаковской картины мира.

**2. История, эпос, пророчества.** Тема поэмы — История с большой буквы, вершащаяся на глазах поэта и ставящая перед ним задачу претворения ее в эпос, с характерным для последнего ретроспективным взглядом на происходящее и привлечением параллелей из других эпох.

Подобные мотивы пронизывают текст «Высокой болезни»; ср. в окончательном варианте:

*Приносят весть: сдается крепость <...> Проходят месяцы и годы. Проходят годы, все в тени. Рождается троянский эпос;*

*Хотя, как прежде, потолок <...> Тащил второй этаж на третий <...> Внушая сменой подоплек, Что все по-прежнему на свете, Однако это был подлог;*

*Моралью в сказочной канве Казалась сказка про конвент;*

*Чреду веков питает новость, Но золотой ее пирог, Пока преданье варит соус, Встает нам горла поперек. Теперь из некоторой дали Не видишь пошлых мелочей. Забылся трафарет речей, И время сгладило детали, А мелочи преобладали;*

*Но было много дел тупей Классификации Помпей;*

*Опять из актового зала В дверях, распахнутых на юг, Прошлое по лампам опахало Арктических петровых выюг. Опять фрегат пошел на траверс. Опять, хлебнув большой волны, Дитя предательства и каверз Не узнает своей страны;*

*Предвестьем льгот приходит гений И гнетом мстит за свой уход.*

---

<sup>1</sup> Пастернак Б. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 252–260, впервые в сб.: Пастернак Б. Поверх барьеров: Стихи разных лет. М.; Л.: Гос. изд., 1929. С. 147–159.

А в журнальном (привожу только интересные отличия):

*Приносят весть: сдается крепость (...)* В один прекрасный день  
они *Приносят весть: родился эпос (...)* *идут дни* И крепость раз-  
рушают годы;

*А позади, а в стороне* *Рождался эпос* в тишине;

*Обваливайся мир* и сытсья, Тебя подслушивает пыль. *Исто-*  
*рик* после сложит *быль* О жизни, извести и гипсе;

*И день потух.* — *Ах, эпос, крепость* Зачем вы задаете ребус?  
*При чем вы, рифмы? Где вас нет? Мы тут при том, что не впер-*  
*вые* Сменяют выюгу часовые...;

*Тяжелый строй, ты стоишь Трои,* *Что будет, то давно в бы-*  
*лом;*

*Чем больше лет иной картине,* *Чем наша роль на ней бледней,*  
*Тем ревностнее и партийней* Мы память бережем о ней;

*А я пред тем готов был клясться,* *Что Геркуланум* факт вне  
класса.

Особенно характерен мотив сбывающегося пророчества, бо-  
гато представленный в рассматриваемом фрагменте (*пророком;*  
*предсказывающим; наугад*), в поэме в целом (см. в примерах выше)  
и вообще у Пастернака, ср. в ранних стихах такие магические  
эффекты, как:

— явление — почти библейское сотворение из мутной без-  
дны — извозчика в ответ на соответствующий призыв лириче-  
ского «я» в стихотворении «Раскованный голос»<sup>1</sup>;

— и наступление завтрашнего дня — почти что библейского  
света — во исполнение брошенных кем-то слов «Итак, до завтра»  
в стихотворении «Встреча»<sup>2</sup>;

а в поздних, например, живаговских — откровенно цитатные  
евангельские чудеса:

— наказание бесплодной смоковницы Христом в «Чуде»;

— и предсказание им своей судьбы: *Я в гроб сойду и в третий*  
*день восстану* — в «Рождественской звезде»;

<sup>1</sup> См.: Жолковский А. У истоков пастернаковской поэтики: о стихотво-  
рении «Раскованный голос» // Жолковский А. Поэтика Пастернака:  
Инварианты, структуры, интертексты. М.: НЛО, 2011. С. 275–297.

<sup>2</sup> См.: Жолковский А. Загадки мартовской ночи: Еще раз о стихотворении  
Пастернака «Встреча» // Звезда. 2015. № 12. С. 246–256.

и сходные ситуации вне живаговского цикла, но тоже с христианскими обертонами, например пророческий сон о собственных похоронах в стихотворении «Август»:

*Мне снилось, что ко мне на проводы  
Шли по лесу вы друг за  
дружкой (...). Был всеми ощутим физически  
Спокойный голос чей-то  
рядом. То прежний голос мой пророческий  
Звучал, не тронутый  
распадом...*

Мотив чудесно сбывающихся слов, мыслей, образов, звуков — естественная черта пастернаковского поэтического мира, где нематериальные сущности охотно перемешиваются с физической реальностью, воплощаются в ней, трутся о ее локоть, окунаются в бурьян и т. п. Ср. в раннем отрывке:

*Я тоже любил, и дыханье Бессонницы  
раннею ранью Из парка  
спускалось в овраг, и впотьмах  
Вытархивало на архипелаг Полян,  
утопавших в лохматом тумане (...).  
И тут тяжелел обожанья  
размах (...) И бухался в воздух,  
и падал в ознобе, И располагался  
росой на полях;*

а в нашей поэме:

*Мы были музыкою мысли, Наружно  
сохранявшей ход, Но в стужу  
превращавшей в лед Заслякоченный  
черный ход;  
Я помню, говорок его Пронзил  
мне искрами загромок, Как шорох  
молнии шаровой;  
Слова могли быть о мазуте, Но  
корпуса его изгиб Дышал  
полетом голой сути, Прорвавшей  
глухой слой лужи;  
Он управлял теченьем мыслей  
И только потому страной.*

Контрастом к таким верным, адекватным словам служат слова неадекватные — поверхностные, неистинные, не сбывающиеся, вредные, ср.:

*И зимний день в канве ветвей  
Кончался, по обыкновенью,  
Не сам собою, но в ответ  
На поученье. В то мгновенье  
Моралью в сказочной канве  
Казалась сказка про конвент.  
Про то, что гения горячка  
Цементу крепче и белей.  
[Журнальный вариант: И зимний  
день в канве ветвей По  
давнему обыкновенью Потух не  
вдруг,*

*как бы в ответ Развитью сказки. В то мгновенье Такою сказкою в канве Ветвей казаться мог коивент[];*

*Уже мне не прописан фарс В лекарство ото всех мытарств  
(...) Уже я позабыл о дне, Когда на океанском дне В зияющей япон-  
ской брешии Сумела различить депеша (Какой ученый водолаз)  
Класс спрутов и рабочий класс. А огнедышащие горы, Казалось,  
вне ее разбора. Но было много дел тупей Классификации Помпей.  
Я долго помнил назубок Кошунственную телеграмму: Мы посы-  
лали жертвам драмы В смягченье треска Фудзиямы Агитпроф-  
союзский лубок.*

Противопоставление «голой сути» и «словесной лужги» — еще один инвариантный мотив Пастернака, созвучный теме «Высокой болезни» и потому пронизывающий ее текст.

**3. Преодоление времени, «будущее в прошедшем».** Пристрастие к пророчествам существенным образом связано у Пастернака с его трактовкой времени — установками на растягивание мгновения, на констатацию уходящих в прошлое и будущее повторностей (излюбленный Пастернаком мотив *Опять...*), на чудесное опережение нормального хода событий и т. п.<sup>1</sup> Подобные ситуации представлены и в «Высокой болезни»:

*Все встали с мест, глазами втуне Обшаривая крайний стол,  
Как вдруг он вырос на трибуне И вырос раньше, чем вошел;  
Тяжелый строй, ты стоишь Трои, Что будет, то давно  
в былом.*

Последний пример особенно близок — в тексте и по смыслу — к строкам об историке-пророке, поскольку накладывает прошлое и будущее друг на друга. Но гегелевский пассаж доводит парадоксальную игру с временами до максимума, для чего афоризм, опрокидывающий пророчество в прошлое, и служит идеальным готовым предметом.

<sup>1</sup> См.: Жолковский А. Бессмертие на время: (К поэзии грамматического времени у Пастернака) // Жолковский А. Поэтика Пастернака... С. 151–160.

Эффектный образец совмещения исторической ретроспекции с прорицательством был задан Марком Твенем в романе «Янки при дворе короля Артура» (1889).

Там герой, попавший в далекое прошлое и приговоренный к смерти, спасается благодаря знанию истории: сообразив, что дело происходит как раз накануне затмения солнца, он «предсказывает» это затмение, чем подтверждает свои притязания на статус придворного волшебника, закрепленный за злым Мерлином.

Заметим, что твеновский янки оказывается посильнее не только мифического Мерлина, но и шлегелевского историка<sup>1</sup>, ибо, не ограничиваясь собственно знанием о прошлом<sup>2</sup>, умудряется представить свой взгляд *назад* как *предсказание*, направленное — по сюжету — *вперед*. Подобных пророчеств по принципу будущего в прошедшем в «Высокой болезни» как будто нет<sup>3</sup>, но вообще у Пастернака они встречаются.

---

1 Возникает вопрос, был ли Твен, один из основоположников современного жанра путешествий во времени, знаком с шлегелевской формулой.

2 Согласно англоязычной «Википедии», историческая дата сильно переврана Твенем или, во всяком случае, его героем (ненароком? наугад? совершенно произвольно?): 21 июня 528 г. (как это требуется по сюжету) солнечного затмения в Англии не было; ближайшие по времени затмения имели место 6 марта и 1 августа 528 г., но оба были частичными и наблюдались только в Южном полушарии ([https://en.wikipedia.org/wiki/A\\_Connecticut\\_Yankee\\_in\\_King\\_Arthur%27s\\_Court#The\\_Takeover](https://en.wikipedia.org/wiki/A_Connecticut_Yankee_in_King_Arthur%27s_Court#The_Takeover) со ссылкой на "Five Millennium Catalog of Solar Eclipses: 0501 to 0600" (<http://eclipse.gsfc.nasa.gov/SEcat5/SE0501-0600.html> retrieved 2013-02-11)).

3 Правда, Лотман склонен приписывать подобный эффект уже воображаемому историку-пророку: «Ретроспективный взгляд позволяет историку рассматривать прошедшее как бы с двух точек зрения: находясь в будущем по отношению к описываемому событию, он видит перед собой всю цепь реально совершившихся действий, переносясь в прошлое умственным взглядом и глядя из прошлого в будущее, он уже знает результаты процесса. Однако эти результаты как бы еще не совершились и преподносятся читателю как предсказания» (Лотман Ю. Смерть как проблема сюжета. С. 427).

Шлегель, по-видимому, такой двойной петли в виду не имеет: ему достаточно того, что знание о будущем обращается на прошлое.

Таковы приведенные примеры с пророчествами Иисуса Христа, которые обретают дополнительную историческую глубину, будучи перенесены из собственно евангельского текста, в рамках которого магические слова произносятся и вскоре сбываются (к ним можно добавить и предсказание Христа о скором отречении от него Петра), в современный ретроспективный текст Пастернака/Живаго. Развивая эту историческую перспективу, Пастернак вписывает в число предсказываемых будущих событий и другие, в евангелиях отсутствующие, но известные автору и читателю из последующей истории, что придает переживанию сбывшегося пророчества особо острый привкус невымышленной достоверности. Ср.:

— характерное вымышленное продолжение евангельских слов Христа: *Я в гроб сойду и в третий день восстану, И, как сплавляют по реке плоты, Ко мне на суд, как баржи каравана, Столетия поплывут из темноты* («Гефсиманский сад»);

— аналогичное предвкушение будущего распространения христианства: *И странным виденьем грядущей поры Вставало вдали все пришедшее после. Все мысли веков, все мечты, все миры, Все будущее галерей и музеев, Все шалости фей, все дела чародеев, Все елки на свете, все сны детворы. Весь трепет затепленных свечек, все цепи, Все великолепые цветной мишуры... ..Все злей и свирепей дул ветер из степи... ..Все яблоки, все золотые шары* («Рождественская звезда»);

— пророчества, вложенные в уста Магдалине: *Будущее вижу так подробно, Словно ты его остановил. Я сейчас предсказывать способна Вещим ясновиденьем сивилл. Завтра упадет завеса в храме, Мы в кружок собьемся в стороне <...> Перестроятся ряды конвоя, И начнется всадников развезд. Словно в бурю смерч, над головою Будет к небу рваться этот крест* («Магдалина. 2»).

Временной троп «будущее в прошедшем» — известный нарративный прием, широко применяемый в художественной и документальной, в частности биографической, прозе («забегая вперед, скажем, что ожидает нашего героя...»). Самым общим классическим прототипом тут является «Энеида» Вергилия, в которой все вымышленное повествование строится как телеологически



ведущее к основанию Рима и воцарению Августа и потому изобилует предсказаниями о том, что случится с Энеем и его потомками как в рамках текста, так и за его рамками — в известных современникам поэта фактах римской истории.

У Пастернака таковы:

— проспективный свод биографии Марии Стюарт: *...Стрекозою такую Родила ее мать Ранить сердце мужское, Женской лаской пленять. И за это, быть может, Как огонь горяча, Дочка голову сложит Под рукой палача <...> Но конец героини До скончанья времен Будет славой отныне И молвой окружен;*

— и аналогичное забегание вперед в творческой биографии Пушкина: *В его устах звучало „завтра“, Как на устах иных „вчера“. Еще не бывших дней жара Воображалась в мыслях кафру, Еще не выпавший туман Густые целовал ресницы. Он окунал в него страницы Своей мечты. Его роман Вставал из мглы... («Подражательная [вариация]»).*

Зеркальным обращением такого чуда (когда реальное историческое событие мысленно, путем взгляда из прошлого, подается как будущее и благодаря этому оказывается пророчески сбывшимся) является другое: актуальное настоящее мысленно, при вспоминающем взгляде из воображаемого будущего, предстает как ожившая в пророчески предвиденном будущем прошлая реальность<sup>1</sup>, ср.:

*Годами когда-нибудь в зале концертной Мне Брамса сыграют, — тоской изойду, Я вздрогну, я вспомню союз шестисердый, Прогулки, купанье и клумбу в саду <...> Мне Брамса сыграют, — я вздрогну, я сдамся, Я вспомню покупку припасов и круп <...> Мне Брамса сыграют, — я сдамся, я вспомню <...> И сразу же буду слезами увлажен И вымокну раньше, чем выплачусь я. Горючая давность ударит из скважин <...> И станут кружком на лужке интермеццо <...> Как тени, вертеться четыре семейства Под чистый, как детство, немецкий мотив.*

Здесь уже не историк предсказывает назад, а поэт предсказывает вперед, как он будет смотреть назад на то, что происходит сейчас.

---

<sup>1</sup> См.: Жолковский А. Бессмертие на время... С. 151–160.

**4. Небрежность, импровизационность.** Вдобавок к мотивам пророчествования и манипулирования временной перспективой рассматриваемый пассаж содержит манифестации случайных, но очень интенсивных процессов — слова *ненароком* и *наугад*. Они относятся к характерной группе излюбленных Пастернаком наречий, к которой принадлежит и слово *напролом*, дважды появляющееся по соседству; процитируем весь соответствующий кусок журнального варианта поэмы:

*Тяжелый строй, ты стоишь Трои, Что будет, то давно в былом. Но тут и там идут герои По партитуре, напролом. Однажды Гегель ненароком И, вероятно, наугад Назвал историка пророком, Предсказывающим назад. Теперь сквозь строй его рапсодий Идут герои напролом. Я сам немножко в этом роде И создан под таким углом.*

*Напролом* — не лексический, а поэтический синоним слов *ненароком* и *наугад* в системе пастернаковских инвариантов. Общим смысловым компонентом таких «обстоятельств великолепия»<sup>1</sup> является некая импровизационная, хаотическая и очень творческая энергетика. К ним относится и наречие *навзрыд*, встречающееся в стихах Пастернака четыре раза и впервые, причем дважды, появляющееся в составе очень ранней программной формулировки мотива, о котором идет речь:

*Февраль. Достать чернил и плакать! Писать о феврале навзрыд (...) И чем случайней, тем вернее Слагаются стихи навзрыд («Февраль. Достать чернил и плакать!...»).*

Очевидно родство этой «импровизационности» с «магией» и «преодолением времени»: именно так представляет себе Пастернак любимые чудеса — как творимые в порыве вдохновения, когда нет времени подумать, а эмоциональный подъем, интуиция, счастливая случайность, неожиданная догадка и т. п.

<sup>1</sup> См.: Жолковский А. «Обстоятельства великолепия»: об одной пастернаковской части речи. [1980] // Жолковский А. Поэтика Пастернака... М.: НЛО, 2011. С. 161–172; в статье рассмотрены 90 таких наречий (151 вхождение).

непредвиденным образом подсказывают удачное творческое решение. Вспомним строки из очень раннего «Петербургга» — о сотворении города Петром:

*Нет времени у вдохновенья. Болото, Земля ли, иль море, иль лужа, — Мне здесь сновиденье явилось, и счеты Сведу с ним сей-час же и тут же.*

Характерно подчеркивание творческой поспешности: *сейчас же и тут же*; ср. еще стихи Живаго о бесплодной смоковнице, где после слов Христа

*По дереву дрожь осужденья прошла, Как молнии искра по громоотводу (...). Найдись в это время минута свободы У листьев, ветвей, и корней, и ствола, Успели б вмешаться законы природы. Но чудо есть чудо, и чудо есть Бог. Когда мы в смятении, тогда средь разброда Оно настигает мгновенно, врасплох («Чудо»; отметим еще одно обстоятельство великолепия — *врасплох*).*

В импровизации важен элемент раскованности, нарушения дисциплины, свободы не только от законов времени, а вообще от любых стесняющих правил; ср. в «Высокой болезни» о Ленине:

*Когда он обращался к фактам, То знал, что, полоща им рот Его голосовым экстрактом, Сквозь них история орет. И вот хоть и без панибратства, Но и вольней, чем перед кем, Всегда готовый к ней придраться, Лишь с ней он был накоротке (накоротке — тоже обстоятельство великолепия).*

При этом существенно, что такими несолидными способами достигаются абсолютно бесспорные результаты — импровизационность выглядит тем убедительнее, чем совершеннее ее плоды. Так, в нашем фрагменте при всей непродуманности поиска стержневого образа (уравнения «историк = пророк») сам этот парадокс вовсе не страдает сомнительностью, неадекватностью или неопределенностью. Собственно говоря, такое сочетание импровизации с точным попаданием в цель является конститутивным свойством *фрагмента* (каким мы находим его

у Шлегеля) — делаемого без повода, вне какой-либо системы, краткого, неожиданно верного наблюдения.

Любовь к таким афористичным парадоксам — без какого-либо налета небрежности — типична для Пастернака; ср. аналогичные формулы:

*Он наблюдал их, трогаясь игрой Двух крайностей, но из того же теста. Во младшем крылся будущий герой. А старший был мятежник, то есть деспот («Спекторский»);*

*Вы всего себя стерли для грима. Имя этому гриму — душа («Мейерхольдам»);*

*Нельзя не впасть к концу, как в ересь, В неслыханную простоту. Но мы пощажены не будем, Когда ее не утаим. Она всего нужнее людям, Но сложное понятней им («Волны»).*

Впрочем, верность истин, обретаемых случайно и навзрыд, может акцентироваться и противоположным способом — путем настояния на ней вопреки любым противоречащим фактам. Для импровизационности важна именно непродуманность, иррациональность — вплоть до ошибок, каковые не подрывают успеха вдохновенной импровизации, а, напротив, гарантируют его против критики, ср. программные строки:

*Мне кажется, я подберу слова, Похожие на вашу первоизданность. А ошибусь, — мне это трын-трава, Я все равно с ошибкой не расстанусь («Анне Ахматовой»)<sup>1</sup>.*

**5. Автометаописательность.** Вся эта импровизационная чудесность характерна не только для любимых героев Пастернака (Христа, Петра, Пушкина, Шопена, Ленина и др.), но и в первую очередь для его собственного поэтического самообраза, как свидетельствуют примеры из «Февраль. Достать чернил и плакать!..» и «Анне Ахматовой». Пастернаковское лирическое «я» охотно заявляет о своей причастности поэтическим чудесам, пророчествам, временным скачкам. Ср.:

<sup>1</sup> Такая поза одновременно самоутверждения и самоумаления, характерная для имиджа Пастернака как «гения не от мира сего», была, возможно, одним из секретов его выживания в сталинские годы («Не трогайте этого небожителя!»).

*Всю жизнь я быть хотел, как все, Но век в своей красе Сильнее  
моего нитья И хочет быть, как я* («Высокая болезнь»);

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

*Я вижу сквозь его [леса] пролеты Всю будущую жизнь на-  
сквозь. Все до мельчайшей доли сотой В ней оправдалось и  
сбылось. (...) Как птице, мне ответит эхо, Мне целый мир до-  
рогу даст* («Все сбылось»).

Таков же, по сути, и наш фрагмент из «Высокой болезни» — недаром несколькими строками дальше в нем появляется автометаописательное признание: *Я сам немножко в этом роде И создан под таким углом*. Оно прямо указывает на причастность поэта к описываемой ситуации, и, взглядевшись в нее, мы можем констатировать, что сам он делает практически то же, что приписывает Гегелю<sup>1</sup>. Действительно, он, как и воображаемый историк, высказывается о прошлом — о том, что сказал некий философ сто лет *назад*, высказывается в модусе *вероятно*, до известной степени *наугад* и потому неточно, — подменяя Шлегеля Гегелем, но, по-видимому, не очень беспокоясь о сделанной ошибке (ему *это трын-трава*).

Такая подмена ожидаемого объекта каким-то соседним была вполне характерна для пастернаковской поэтики, и особенно в ее импровизационном модусе, ср. хотя бы знаменитые именно таким метонимическим сдвигом строки из «Сложая весла», где *ивы* под действием обволакивающей все страсти без разбора целуют наряду с частями тела (*ключицами* и *локтями* влюбленных) и части неодушевленной лодки (*уключины*), да, собственно,

---

<sup>1</sup> Ср.: «Приписав слова запрещенного Шлегеля разрешенному Гегелю, поэт невольно продемонстрировал их истинность: прошлое подвижно, в том числе на уровне фактов и атрибуций» (*Шубинский В.* Наше необщее вчера. С. 192).

Интересно, что, увлекшись подвижностью прошлого, критик ненароком вносит в него дополнительную путаницу — мнимый запрет на Шлегеля; ср. хотя бы факт включения текстов Шлегеля в популярную хрестоматию 1934 г. (Литературная теория немецкого романтизма... С. 169–210).

метонимически подмененным является и субъект поцелуев (*ивы* вместо партнеров).

В связи с разбираемым фрагментом о метонимической подмене сразу же заговорил Флейшман, поставивший этот фрагмент в один ряд с другим, тоже из области философии:

«Понимание „метонимического“ характера должно помочь при комментировании Пастернака. Так, метонимия содержится в рассказе о философских кружках Москвы начала века: „Последователи Марбургской школы были лишены руководства и, предоставленные самим себе, объединялись случайными разветвлениями личной традиции, шедшей еще от С. Н. Трубецкого“ („Охранная грамота“ ⟨...⟩)<sup>1</sup>. Здесь скорее следовало бы назвать брата С. Н. — Евгения Николаевича Трубецкого. Ср. воспоминания Белого ⟨...⟩ Приведем другой пример [следуют гегелевские строки и указание на Шлегеля. — А. Ж.]»<sup>2</sup>.

Дело, разумеется, не в метонимии в строгом смысле — то есть переносе по пространственной или причинно-следственной смежности<sup>3</sup>, — а в общей склонности Пастернака к сдвигам на нечто соседнее в том или ином смысле или плане, хотя бы и чисто языковом (семантическом, лексическом, синтаксическом, фонетическом и т. п.); ср. строки:

*В холодных объятьях распутицы Сойдутся к огню жизнелюбы*  
(«Зима приближается»), где из-за *распутицы* выглядывает *распутница*, располагающая *объятьями* и даже *холодными*, но никак не присутствующая в изображаемой пространственно-временной ситуации.

Помимо метонимической, есть еще одна общепастернаковская установка, релевантная для разбираемого казуса. Это выяв-

<sup>1</sup> См.: Пастернак Б. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 164.

<sup>2</sup> Флейшман Л. К характеристике раннего Пастернака. С. 349–350.

<sup>3</sup> Как это было показано в классической статье (Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака. [1935] // Якобсон Р. Работы по поэтике / Сост. и ред. М. Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. С. 324–338), на которую опирается Флейшман.

ленная М. Шапиром разговорно-интеллигентская «небрежность» пастернаковского письма<sup>1</sup>, образующая единый органичный кластер с импровизационностью и метонимичностью. Шапир приводит множество небрежных несообразностей Пастернака; гегелевского фрагмента там нет, но он занял бы среди них законное место.

6. «Как будто из Гейне». Дополнительным толчком к самоотождествлению поэта с гегелевско-шлегелевским историком-пророком и даже к словесному оформлению этого образа мог послужить один текст Генриха Гейне. В предисловии к 3-му изданию (1851) своих «Neuen Gedichte», включавшему драму «William Ratcliff» (1822), Гейне, в частности, писал:

«Счастливец поэт! Он видит дубовые леса, таящиеся в желуде, беседует с поколениями, еще не родившимися (<...>) Немногие его слушают; никто не понимает его. Ф. Шлегель назвал историка пророком [курсив мой. — А. Ж.] прошедшего; еще с большей справедливостью можно, кажется, назвать поэта — историком будущего»<sup>2</sup>.

Само переворачивание шлегелевской формулы, по сути дела вторичное, вполне в духе гегелевского отрицания отрицания, не особенно оригинально: пророк и поэт традиционно родственны друг другу, так что новизна сводится к обыгрыванию образа историка. Зато примечательно, что Гейне не цитирует, а вольно перефразирует знаменитый афоризм Шлегеля, причем в ключевой точке его версия оказывается ближе к будущей пастернаковской, чем к шлегелевской: «...Schlegel nannte den Geschichtschreiber [синоним шлегелевского *Historiker*] einen Propheten, der rückwärts

---

<sup>1</sup> См.: Шапир М. Эстетика небрежности в поэзии Пастернака: (Идеология одного идиолекта) // Славянский стих. Вып. VII: Лингвистика и структура стиха / Под ред. М. Л. Гаспарова, Т. В. Скулачевой. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 233–280.

<sup>2</sup> Гейне Г. Вильям Ратклифф: Драматическая баллада. Предисловие Гейне / Пер. А. Н. Плещеева // Плещеев А. Н. Стихотворения. Изд. 4-е, доп. / Ред. П. В. Быков. СПб.: изд-е А. Ф. Маркса, 1905. С. 298.

schaue in die Vergangenheit»<sup>1</sup>, то есть буквально: «Шлегель *назвал историка пророком*, глядящим назад в прошлое». Поэтому заслуживает внимания вероятность того, что свою счастливую формулировку Пастернак почерпнул не у Шлегеля, а у Гейне<sup>2</sup>.

Как известно, поэтическое присутствие Гейне в русской литературе было очень заметным<sup>3</sup>. Его ранняя романтическая драма «Вильям Ратклифф» не относится к числу его шедевров, но и она неоднократно переводилась и переиздавалась, как и предисловие к ней<sup>4</sup>. Весь пассаж, откуда взята интересующая нас гейневская фраза, был сочувственно процитирован и прокомментирован Н. Г. Чернышевским<sup>5</sup> и вошел в культурный обиход. Этому могло способствовать и то, что драма Гейне легла в основу

<sup>1</sup> *Heine H. William Ratcliff. Tragödie in einem Akte; Vorrede [zur dritten Auflage der «Neuen Gedichte», 24.11.1851] // Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke / Hgb. von M. Windfuhr. Düsseldorf; Hamburg: Hoffmann und Campe, 1994. Bd. 5. S. 67–105; 376–377.*

<sup>2</sup> «Вильям Ратклифф» и предисловие к нему были известны и в другом переводе (К. В. Орлова):

«Удивительный баловень судьбы — поэт: он видит перед собой совершенно выросшими те дубовые леса, которые (<...>) дремлют еще в своих желудях, и ведет беседу с теми поколениями, которые еще не родились на свет (<...>) [Н]емногие слышат его, никто его не понимает. Фридрих Шлегель *назвал историка пророком*, который смотрит назад в прошедшее; с большим правом можно бы сказать о поэте, что он историк, глаз которого видит будущее» (*Гейне Г. Вильям Ратклифф / Пер. К. В. Орлова // Гейне Г. Полн. собр. соч. / Под ред. П. Вейнберга. Изд. 2-е. Т. 6: Добавления к стихотворениям (Приложение к журналу «Нива» за 1904 г.). СПб.: изд-е А. Ф. Маркса, 1904. С. 426*).

<sup>3</sup> См.: *Иванов Вяч. Вс. Гейне в России // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 3: Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стихovedение. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 490–504.*

<sup>4</sup> Ко времени юности Пастернака «Вильям Ратклифф» выходил в различных изданиях в 1861, 1887, 1894, 1898, 1900, 1904, 1905 гг.

<sup>5</sup> См.: *Чернышевский Н. Стихотворения А. Н. Плещеева [1861] // Чернышевский Н. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 7: Статьи и рецензии. 1860–1861. М.: ГИХЛ, 1950. С. 965. Внимание критика к плещеевскому переводу «Ратклиффа» и предисловия к нему могло быть привлечено посвящением ему этой публикации в «Современнике» (1859. Т. 78. № 11 (ноябрь). Отд. 1. С. 261–294; см.: *Плещеев А. Н. Стихотворения. С. 801*).*



либретто оперы Ц. Кюи (1869), написанного А. Плещеевым совместно с В. Крыловым.

Разумеется, Пастернак, свободно читавший немецкую поэзию в оригинале, не нуждался в переводах, но и он мог руководствоваться русскими литературными и музыкальными сигналами в выборе круга чтения. Так или иначе, Гейне был явно «его» автором — до такой степени, что героем «Апеллесовой черты» (1915), своего рода alter ego автора, сделан взысканный богами поэт — некая современная реинкарнация Гейне<sup>1</sup>.

Этот рассказ многообразно перекликается с темпоральной тематикой «Высокой болезни» вообще и гегелевского фрагмента в частности.

Прежде всего, в самом общем плане повествование подается как заданный эпиграфом современный ремейк соперничества между двумя античными художниками — Зевксисом и Апеллесом, которым в рассказе вторят два поэта, живущие в эпоху телефонов, Релинквимини и Гейне. При этом присвоение главному, можно сказать, лирическому герою рассказа имени Гейне и обыгрывание в тексте его родства/двойничества с его великим тезкой из XIX века знаменуют еще одно рамочное наложение разных времен/эпох.

Игра с временем пронизывает и самый сюжет рассказа. Развертывающийся в нем поэтический поединок подчеркнуто хронометрирован.

Релинквимини дает Гейне три дня, чтобы адекватно ответить на его закодированный вызов. Тот по оставленной визитной карточке с отпечатком крови определяет личность незнакомца, автора поэмы «Il sangue» («Кровь»), а из постоянной привязки его любовной лирики к Ферраре заключает, где должна жить его героиня его стихов, и угадывает правильно — успешно *предсказывает назад*.

---

<sup>1</sup> «Влияние Гейне на молодого Пастернака усиливалось семейной легендой об их возможном родстве (...) Быть может, в этой легенде можно искать одно из объяснений загадочной роли Гейне в раннем романтическом рассказе Пастернака «Апеллесова черта», который (в отличие от всех других подобных своих юношеских произведений) Пастернак потом не раз переиздавал» (*Иванов Вяч. Вс. Гейне в России. С. 501*).

А в ответной записке, заранее оставляемой сопернику, Гейне делает и *предсказание о будущем*: он поэтически предрекает ему любовное покорение его возлюбленной и даже ту стихотворную форму, которую оно примет:

«— Я уезжаю с десятичасовым поездом в Феррару. Завтра вечером меня будет спрашивать известное уже вам лицо (...) Вы из рук в руки передадите ему этот пакет (...)

Тем призрачным весом, коим на вид пустой пакет все-таки обладал, он был обязан тоненькой бумажной полоске, очевидно вырезанной из какой-то рукописи. Ключок этот заключал в себе часть фразы, без начала и конца: „но Рондольфина и Энрико, свои бывлые имена отбросив, их сменить успели на небывалые доселе: он — «Рондольфина!» — дико вскрикнув, «Энрико!» — возопив — она“»<sup>1</sup>.

Дальнейшее развитие сюжета складывается из серии *опережающих время* действий Гейне. Он мгновенно едет в Феррару; дерзко (через ложное объявление в газете) провоцирует приход к нему возлюбленной соперника; с откровенно театральной молниеносностью влюбляет ее в себя (и ответно влюбляется в нее сам); по ходу дела вкладывает ей в уста имя Рондольфины, предсказанное в записке сопернику; и таким образом выигрывает поэтическое пари.

Как видим, «Апеллесова черта» насыщена типичными для Пастернака операциями по преодолению времени. Интересно, что в этом отношении она до известной степени вторит гейневскому «Ратклиффу», в предисловии к переизданию которого поэт не случайно завел речь о поэтическом провидении будущего.

Сюжет этой трагедии, или, как называл ее сам Гейне, «драматической баллады», строится на роковом влечении героя и героини друг к другу, которое было предопределено явлением — еще до их первой встречи — каждому из них (и, главное, Вильяму) желанного образа другого.

<sup>1</sup> Пастернак Б. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 7. Далее рассказ цитируется по этому изданию.

«Ратклифф. Я замечал двух призраков туманных. Они, стремясь обняться, Тщетно руки Издалека друг к другу простирали И, страстного исполнены томленья, Так горестно взирали друг на друга! Как ни были их образы воздушны, Но гордые черты мужчины ясно Я различал в одном, а лик другого Был женский лик, и кроткий, и прекрасный (...) Как случай вдруг, в каникулы, однажды Привел меня в поместье Мак-Грегора. Там встретил я Марию... И как будто Мне молния прожгла мгновенно сердце! Узнал черты я женщины воздушной (...) Меня любви томленья охватило, И руки я простер обнять Марию. Но тут себя я в зеркале увидел: Я был один из призраков туманных, Объятия к другому простиравший...»<sup>1</sup>

А вот что вспоминает Мария о первом знакомстве с Вильямом: *Его черты как будто я встречала*<sup>2</sup> — ...sein Gesicht / Das schien mir so bekannt...<sup>3</sup> (букв.: «его лицо, которое показалось мне таким знакомым»).

Это мистическое предзнание героев друг о друге дополнительно мотивировано событиями прошлого — взаимной, но несчастной любовью их родителей. Его отец, двойником которого является Вильям, был убит ревнивым мужем ее матери, двойником которой является Мария (Вильям и Мария тоже похожи). Мать Марии отвергла любимого, но продолжала тянуться к нему, и выйдя замуж, а после его смерти быстро умерла с горя. Теперь драма повторяется: Мария любит, но отвергает Вильяма, он поочередно убивает ее женихов, а затем ее отца (убийцу своего отца), ее и себя самого, после чего их призраки бросаются друг к другу в объятия. Занавес.

Для «Апеллесовой черты» существенны лишь некоторые контуры гейневского сюжета: предвидение будущей встречи, наложение/сплетение разных временных слоев и общая повышенно-театральная романтическая тональность происходящего. Кардинальное отличие состоит в подчеркнутом хеппи-энде пастернаковского рассказа: в отличие от трагической развязки

---

<sup>1</sup> Гейне Г. Вильям Ратклифф: Драматическая баллада / Пер. А. Н. Плещеева. С. 313–314.

<sup>2</sup> Там же. С. 326.

<sup>3</sup> Heine H. William Ratcliff. Tragödie in einem Akte. S. 97.

«Ратклиффа», здесь все предсказанное сбывается — наяву и самым счастливым образом, а мотив театральности сочувственно обнажается и обыгрывается: героиня обвиняет «Гейне» в том, что он «странствующий комедиант какой-то» (с. 14), а он в ответ произносит речь об опасности, но и благодетельности, жизни «на подмостках» (с. 15–16). Фатальная предопределенность оборачивается жизнетворческой формовкой будущего.

**7. Формальная инфраструктура.** Убедительность парадокса (опирающегося еще и на авторитетный культурный источник) и, значит, фрагмента в целом обеспечивается богатейшей поэтической техникой текста.

Центральный смысловой ход получает, вполне в духе пастернаковской поэтики, мощную звуковую оркестровку, поднимающую исходное фонетическое сходство между словами *историк* и *пророк* (*р, о, к*) до уровня параномасии (типа *Сквозь шлюзы жалюзи*). Поставив два ключевые слова рядом, Пастернак связывает их конструкцией, благодаря которой происходит «сдвиг» общего у них ударного гласного (*О*) из различающего их окружения (*ст—р*) в первом слове (*истОрика*) в общее для обоих (*р—к*), так что ...*Орик...* «превращается» в ...*орОк...* Два соседние слова предстают как бы членами одной парадигмы — склонения одного и того же слова: взятый в другом «падеже» *историк* оборачивается *пророком* не только семантически и синтаксически (по смыслу оборота «назвать кого кем»), но и фонетически.

Эта параномасия поддержана, как обычно у Пастернака, россыпью звуковых повторов — несколькими сериями согласных в сильных позициях, прежде всего

*Р*, причастного к центральной параномасии: *ненаРоком* (кстати, однокоренным с *проРоком*) — *веРоятно* — *пРедсказывающим*;

а также

*Н*: *одНажды* — *НеНароком* — *вероятНо* — *Наугад* — *Назвал* — *Назад*;

*Д*: *одНажды* — *наугаД* — *назаД*; и

*Г*: *ГеГель* — *наугаД*.

Вокализм фрагмента тоже насыщен повторами: из двух основных гласных явно доминирует ударное *А*, не только замыкающее рифмовку, но и пронизывающее остальные строки: *однажды — вероятно — наугад — назвал — предсказывающим — назад*.

Парономастические эффекты аллитераций к этому, конечно, не сводятся. Так, одним из их продуктов является полная фонетическая подготовленность ключевого слова *назад* предварительным проведением, часто повторным, всех составляющих его звуков (*н, а, з, а, д*) и даже слоговых сочетаний (*на[з]-* и *-Ад*).

Не менее основательно проаллитерирована и серия «импровизационных обстоятельств» *ненароком — вероятно — наугад*, крайние члены которой описывают вербальное поведение воображаемого *историка*, а связующий и примиряющий их друг с другом средний член — поведение лирического субъекта. Эта медиационная роль второго члена (*вероятно*) спроецирована и в фонетику: через все три слова отчетливо продернуто *н*, первое и второе роднят также *[e/i]p[o/a]*, а второе и третье — *т* и ударное *А*.

*Гегель*, фамилия которого звучит как броский повтор (слога *ge-*), прекрасно вписывается в эту аллитерационную ткань, тогда как *Шлегель* бы с ней диссонировал. (Разумеется, выбери Пастернак Шлегеля, он нашел бы способ аранжировать фонетику фрагмента под него, но в настоящем тексте характерное *Шл-* стояло бы особняком, и, чтобы исправить фактическую ошибку, фрагмент пришлось бы переписывать заново.

В метрическом плане нечетные строки (*Однажды Гегель ненароком* и *Назвал историка пророком*) написаны самой распространенной IV формой четырехстопного ямба (с пропуском ударения на 3-й стопе), что соответствует их нарочито традиционному, непринужденно повествовательному тону; именно в них фигурируют подлежащее *Гегель* и сказуемое *назвал*.

Во 2-й строке (*И, вероятно, наугад*) применена редкая II форма (с пиррихиями на 1-й и 3-й стопах), делящая строку на две равные части четкого макроямбического рисунка (в каждой из половин за безударной стопой следует ударная). Редкость вторит смысловой и синтаксической странности, промежуточно-

сти этой строки<sup>1</sup>, а симметрия — приближительной синонимии слов *вероятно* и *наугад* (сходных и огласовкой на А).

Заключительная 4-я строка (*Предсказывающим назад*) блистает самой редкой VI формой четырехстопного ямба, с пропусками ударений на 2-й и 3-й стопах, чем создается тоже симметричная, но совсем иная картина — огромного зияния в середине строки; оно образует некую ретардацию, направляющую устремление к конечному ударению на рифме. И сама выисканная редкость этой формы, и накапливающееся по ходу ее развертывания нетерпеливое ожидание идеально отвечают как общей парадоксальности содержания строки — пуанты, отложенной до последнего стиха, последнего слова, последнего ударения и последней рифмы, так и смыслу делаемого здесь специфического утверждения о прыжке через историческое время (будь то вперед или назад). Эти эффекты поддержаны сильнейшим контрастом двух слов, составляющих строку, по длине (6 слогов / 2 слога), — турдефорсом, не обязательным в данной форме и тем более эффективно реализующим нужный поэту тематический кластер.

\* \* \*

Как видим, гегелевский фрагмент воплощает, словно в капле воды, целый пласт пастернаковских инвариантов. Тут и сбывающиеся пророчества, и чудеса с временем, и метонимические сдвиги, и овеществление абстракций, и импровизационность, и эстетика небрежности, и обстоятельства великолепия, и автометаописательность, и аллитерации, перерастающие в параномазию, и иконика ритма.. Все эти установки работают в полном согласии друг с другом, и даже там, где налицо смысловой срыв, он может восприниматься как прощительный, а то и похвальный — ввиду его органичности для поэта, прокламирующего безразличие к ошибкам, лишь бы они были творческими.

<sup>1</sup> Неразрешенность конструкции, накапливавшаяся с 1-й строки, достигает здесь максимума; ср. аналогичную, но более острую синтаксическую непрочитаемость строк *Время он, нарвав охапку и Молний, с поля ими трафил* в стихотворении «Гроза, моментальная навек» (Жолковский А. «Гроза, моментальная навек..»: цайт-лупа и другие эффекты // Жолковский А. Поэтика за чайным столом и другие разборы. М.: НЛО, 2014. С. 62).

## Персефонная книжка<sup>1</sup>

Заглавие — из Мандельштама, знавшего, что к Персефоне телефон еще не проведен, не хотевшего умирать и надеявшегося, что петербургские номера ему в этом помогут. В «Телефонной книжке» Е. Шварца<sup>2</sup> Мандельштам не упоминается, да в середине 1950-х никакого номера у него и быть не могло. Но в «Телефонной книжке» нет вообще ничьих телефонов, кроме нескольких самого автора — в порядке их установки (с. 302–307). Нет и адресов, и вообще мало фактических данных, каковые приходится поставлять комментатору (К. Н. Кириленко).

В общем, для справочного пользования «Телефонная книжка» явно не предназначена, хотя и написана в документальном жанре. Точнее, в жанре автобиографических записок, но не в привычном хронологическом формате, а оригинальном — каталога. Этим ставится честолюбивая задача превращения инертного списка — что может быть скучнее телефонного справочника? — в увлекательное повествование. Попробуем понять, как Шварц ее решает.

Для начала разберемся с загробностью «Телефонной книжки». Книга писалась в 1955–1956 годах, когда большинство ее персонажей были живы — доступны по телефону. Писалась с натуры, в упор и — с последней прямоотой. Недаром публикаторы выждали сорок лет, пока не умерли и автор (1896–1958), и большинство героев, так что портреты стали вдвойне посмертными. А теперь прошло еще два десятка лет, и налицо эффект уже совершенно плюсквамперфектный: от полной и окончательной некрополизации книгу отделяют всего один-два живых фигуранта, попавшие в нее детьми.

Тон в «Телефонной книжке» взят подчеркнуто прозаичный, зато очень доверительный, — автор запросто делится своими впечатлениями. Доверительность тем интимнее, что он то и дело

---

<sup>1</sup> Впервые: Звезда. 2016. № 8. С. 240–255.

<sup>2</sup> Шварц Е. Телефонная книжка. М.: Искусство, 1997. Далее цитаты из этого издания приводятся с указанием номера страницы в основном тексте, в скобках.

повторяется, начинает главку еще раз, помечая ее уже следующим днем, иногда делает и третий заход — как пишут для себя.

Предельно безыскусна и композиция. Автор не пытается связать главы о разных людях в единый сюжет. И хотя контуры авторской биографии и ее событийный фон (крайне драматичный — это первая половина XX века) в тексте вырисовываются, повествование остается фрагментарным. В банальном алфавитном порядке — не всегда, как и в самой книжке, строгом — автор переходит от абонента к абоненту, про одних пишет подробно, про других бегло, про третьих почти ничего.

До какой-то степени интерес подогревается известностью персонажей, на которых бросается нелюбезно резкий свет. Но бывшие знаменитости — вроде П. Кадочникова, В. Кетлинской, В. Лебедева, Н. Олейникова, Н. Черкасова — не составляют в книге большинства, и как историческое свидетельство она ценна лишь для специалистов. А ведь именно общезначимость может сделать книгу произведением искусства, что прекрасно понимал автор. Вот как он осмыслял успех коллеги, работавшего в отчасти сходном жанре — имитационного «показа» известных деятелей культуры:

«[Он] попробовал выступить перед широкой аудиторией — и победил людей, никогда не видавших героев его устных рассказов. Следовательно, сила его заключалась не... во внешнем сходстве. Он создавал... характеры, понятные самым разным зрителям. Для того чтобы понять, хорошо ли написан портрет, не нужно знать натурщика. И... люди угадывали, что портреты сделаны отлично, что перед ними настоящий художник» (с. 515).

Таковы и портреты, встающие со страниц «Телефонной книжки». В чем же заключается их *сила*, основанная *не на внешнем сходстве с натурщиками*? Присмотримся к мотивной структуре персональных главок, придающей им законченность, и к сквозным инвариантам книги, обеспечивающим единство и убедительность авторского мира. Попробуем читать «Телефонную книжку» не как документ о конкретных людях и обстоятельствах, а как поэтический текст — систему тропов и мифологем.



### Локальные инварианты

Стержнем отдельных портретов являются каждый раз какие-то *лейтмотивные* черты: перед нами не просто эпизоды из жизни персонажа, а развертывание некоего единого характера. Рассмотрим три случая, отвлекаясь от личностей (и обозначая их курсивными инициалами).

*Колобок* — маска, подобранная сказочником Шварцем для режиссера, известного под псевдонимом *P*.

«Он рад был бы совсем *спрятаться*, еще глубже, чем за *псевдонимом*. Его настоящая фамилия *Шаро*, и он действительно круглый, как тот *колобок*, что от бабушки *ушел*... [и] от многих других, желающих его *съесть*. Отличается он от знаменитого *колобка*... *настороженным*... нарочито *безразличным* выражением. И еще тем... что данная разновидность *колобка* *уйдет* от всех без исключения. Жизнь современного *колобка* полна... *превратностей*... мог он [и] *сам съесть* тех, кто *собирался* произвести с ним подобную операцию. А в *смятении чувств* — и тех, кто и не *собирался*...

Он наводил тень... на *вещи* вполне *доброкачественные*. Я говорю о его *таланте*... Он *сколотил* труппу... он в основном написал всю программу. Но... *добился*, чтобы на афишах... стояло чуть не двадцать фамилий авторов... Чем больше народа, тем легче *укрыться*...

Так мучился наш *P*... создав театр — не театр, где он был автором — не автором, выдвинувшись в первые ряды и *спрятавшись* в норку... [Т]алант его толкал: «Рискни... прыгни». И он писал *вещи*... острые. С другой стороны — он, *колобок*... знал все *превратности* и... ужасался собственному безрассудству... Его лицо... имело выражение *настороженное* и... нарочито *безразличное*. И... множество грехов должно проститься нашему *колобку* из *колобков*, мастеру *псевдонимов*, за тот... храбрый театр (с. 386–388).

Ведущим мотивом является *колобок*, но повторяются и другие связанные с ним слова: *настороженный*, *спрятаться*, *псевдоним*, *смятение чувств* и желание *есть* друг друга, вызываемые *превратностями* — подразумеваемыми ужасами советской

жизни, и спасительные *талант* и *доброкачественность*. Так единый образ персонажа вписывается в общую картину жизни и систему моральных представлений автора.

*Спокойствие* — лейтмотивный нерв образа *T*, человека, близкого автору, но подаваемого с отстранением. На двадцати посвященных ему страницах корень *спокой-* появляется три десятка раз, часто в сопровождении синонимов.

«Самым поразительным... была... *уравновешенность T*... Он был так же *уравновешен и спокоен*... *T*, как самый *спокойный* и *цельный*, руководил нами, а мы с удовольствием подчинялись... *Толково, уверенно* и *спокойно* он рассказывает, а мы слушаем... Однажды... зашел разговор о том, как устроен... элеватор. И [он] *спокойно, толково и с полной ясностью* объяснил взрослым это...

Глаза глядели *спокойно* и *достойно*... *T* огорчился... что я не люблю его [Северянина] стихи. И *толково, спокойно* и *рассудительно* объяснил, почему они ему нравятся... Однажды... сказал я, что все существующее разумно. Придав этому смысл: все к лучшему. И *T* *спокойно, толково* и *ясно* поправил меня... *T* сказал *спокойно*: «Ты... *несешь дичь*»...

*T* как-то заметил... «Если на балконе одни взрослые, я иду в уборную *спокойно*, а если там Милочка, не могу!»... *Самоуверенные* и *спокойные* адвокаты... И мне странно было слушать *спокойный* и *уверенный* адвокатский голос, повествующий о вещах вполне непристойных... *T* *принимал окружающую среду* *спокойно* и с *достоинством*...

Я видел... его *основную неизменную сущность*. Он был, как всегда, *уравновешен*... голова его работала с той *честностью, энергией* и *ясностью*... Он был *спокоен* и, *несмотря на это* или *благодаря этому*, брал тех женщин, которые ему нравились... Он готовил монолог Фауста и *спокойно* и *толково* спорил с Пастернаком по поводу... перевода... Встречался... с людьми *достойными*...

Как [он] читал? Я долго привыкал, да так и не привык к... художественному чтению... [К] литературной выразительности примешивали... декламационную... искусственно-холодноватую... Но в дальнейшем приемы его стали точнее... [С]*покойные* светлые глаза, высокий рост, *уверенность* — органическая, внушающая уважение...

Но вот... [он] тяжело заболел... все такой же *спокойный* и *уравновешенный*, очень бледный... решил [снова] начать выступления... сначала по радио. Там *спокойнее*...

И... *T* умер... лежал... с обычным своим *рассудительным* и *спокойным* выражением» (с. 470–490).

Настойчивость повторов очевидна и резала бы слух, если бы не избранный тон «заметок для себя». В единых терминах описывается вся жизнь *T* с детских лет до смерти, и автор берется утверждать, что видел его *неизменную сущность*. Мы видим *спокойного T* в окружении детей и взрослых, в контексте отроческой влюбленности, разговоров старших о сексе, его позднейших адюльтеров — и все время сквозь призму *ревнивой* авторской рефлексии по поводу собственной *неуверенности* во всем, что так *ясно* для героя. Но постепенно на передний план выступает любимая металитературная тема, и наконец произносится — в том же лейтмотивном ключе — нелицеприятный приговор: *T* грешит *холодноватым* непониманием профессионально декламируемых стихов.

*Неопределенность* — характерная черта личности и творческого метода *И*, мастера устных рассказов.

«В *И* трудно было обнаружить единое целое. Он все менял форму, струился, как туман или дым... Как все произведения искусства подобного рода, имеющие форму... смешанную — и не рассказ, и не пьеса... они вызывали восторг. Но настоящего уважения не наблюдалось... [З]рителям казалось, что все это больно уж легко, не закреплено. За паровозной трубой на километр тянется дым. Но никто не скажет: какой большой дым... величина его так непрочна и изменчива...

В... подражании *И* как бы спасался от *собственной неопределенности*... Правда, он стал заниматься усердно литературоведческой работой, но сила его была не в *специальности*, а в *отсутствии наименования*... *Никому не принадлежа*, он был над всеми. *Отсутствие специальности превратилось в его специальность*... В суровую, *свирепую*, полную *упырей*... среду [он] внес вдруг вдохновение, легкость. Свободно входил он в *разбойничьи пещеры* и *змеиные норы*... и уходил, *сохраняя*... *невинность*...

Каждый раз, когда попадал [он] на определенную полочку, терял он что-то из своей силы... Литературоведческая его карьера... не принимается всерьез настоящими учеными. Но он упорно за нее держится. Что его изменило? Упыри и разбойники отравили его наконец? Выступило ли на поверхность то, что всегда было в нем?» (с. 512–516).

Лейтмотивная *неопределенность* демонстрируется с эффектным поворотом — недостаток оборачивается достоинством: вначале не вызывает уважения именно она, а потом, напротив, — привязанность к *определенной полочке*. Это близко автору, постоянно страдающему от собственной *неуверенности* и тем больше восхищающемуся триумфом *неопределенности* героя.

Но этим развитие образа *И* не исчерпывается. Как в большинстве микросюжетов «Телефонной книжки», локальный инвариант вступает во взаимодействие со сквозными инвариантами описываемого мира, и внутренний позыв к *определенности* оказывается не просто полюсом знакомой оппозиции, а социальным злом, *отравившим* душу героя.

### *Сквозной инвариант: доброкачественность*

**Люди и вещи.** Ленинградский художник *Л* появляется в «Телефонной книжке» лишь мельком, но обычно под знаком морального осуждения: он *обидчик* (с. 186), один из *плохих мальчиков* (с. 187), о нем говорят с *улыбочкой* (с. 266), он *хвалится, что он язычник, и не понимает, что такое грех* (с. 292), он *знает, что мягкость [рисунка] приятна, и пользуется мягкостью* (с. 425).

Лейтмотив его образа — фиксация на вещах: она появляется в разговоре о другом артисте, который *любит и вещи, как Л, но с меньшей строгостью, традиционной* (с. 8), и возвращается в связи с поведением *Л* в годы войны:

«Валит снег. На возу мешки... а возле шагает, сгорбившись, *К* и ведет детей. И примерно в эти дни бездетный... *Л* горевал, вспоминая с *искренней любовью о вещах*, покинутых в Ленинграде. О каком-то *половнике, удивительно сработанном. О коллекции кожаных произведений искусств: ботинок, и полуботинок,*

и поясов, и о шкафах своих, и о кустарных фарфоровых фигурках своих. И... воскликнул... со страстью: „Да, да, не людей жалею, а вещи. Хорошие вещи создаются раз в сто лет. А людей — хватает!“ О, шалуны! О, гении» (с. 242).

Но подобный вещизм — черта не одного Л; ср. о двух других отрицательных персонажах:

«в их квартир[е]... насмотришься редкостей. Начиная с хозяйина... И все эти редкости... выставлялись, как и подобает редкостям. Деревянный Т показывал себя сам... и хохотал... деревянным хохотом... Показывала себя и жена его... [С]обращения проходили, подчиняясь... подчеркнутой... интересности квартиры. Вещицы, чтобы на них удивлялись» (с. 205–206);

«его попросили о продлении и... намекнули... как несправедливо получается: его вещи занимают отдельную комнату, а живым людям жить негде» (с. 507).

И о двух положительных:

«И среди этих неблагополучных людей благополучие дома В могло показаться изменой. А сейчас вдруг видишь, что В жил, как ему свойственно. И... что свойственны ему вещи настоящие. Делать настоящие вещи и при этом без тиранства» (с. 187);

«[Г]лавная его прелесть в том, что [он] смешной... Так говорят, любуясь на кустарную вещицу, или старинную чашку... люди, любящие подобные произведения искусства. Л удался» (с. 248).

Культ вещей напоминает знаменитую с разночинских времен проблему, что выше — сапоги или Шекспир, но в радикально новом повороте. Теперь кожаные ботинки, но такие, что создаются раз в сто лет, сами объявляются произведениями искусства и противопоставляются людям, чьи житейские интересы они некогда символизировали. Шварц, как обычно, берет гуманную ноту, но в его голосе иногда слышится и сочувствие взгляду на людей как на изделия, а то и материал, той или иной ценности, поддающейся объективным измерениям.

«Но не могу я... не назвать улиц, людей встречных. Без этого мы очень страшные, словно жестяные, шагаем по двухмерному пространству, и нам нечем дышать» (с. 42–43);

«[Н]а каком-то *внутреннем беспощадном измерителе* отмечал... всё, что смущало меня... новых знакомых. Я не глядел на показатель этого *внутреннего измерителя*, но помнил... что он есть... Б я увидел в первый раз у М. Внутренний *измеритель* отметил сурово, что у [него] маленькая голова и что-то птичье в круглых черных глазах» (с. 52).

*Доброкачественность* — одно из ключевых слов книги, что довольно рано замечает сам автор:

«**война** была *свирина*, но ясна... Там беды были *доброкачественны* (очень я полюбил... это слово)» (с. 56). [Мысль о *доброкачественных* ужасах войны — в отличие от других бед советских лет — проходит еще дважды (с. 348, 431).]

Лишь изредка это слово — и его антоним, *злокачественный* (с. 77), — употребляется в узком смысле: *опухоль оказалась доброкачественной* (с. 464), а два десятка раз — метафорически; аналогично используются синонимы (*благородный материал* и под.). Выделяются три варианта применения этого лейтмотива.

#### К свойствам людей, их поступкам, впечатлениям от них:

— «он наносил мне раны, не в пример прочим, исключительно *доброкачественные*, в прямом столкновении или прямым... невниманием *обезумевшего за азартной игрой* банкюмета» (с. 8);

— «шел он к своим целям открыто, хитрости его были *доброкачественны*, и все улыбались и потворствовали ему» (с. 43);

— «Хорош в нем только рост. Да общее выражение *доброкачественности — силы... выносливости*» (с. 55);

— «упрямство ее было *доброкачественным*» (с. 186);

— «ясно выступала *доброкачественная*, ошеломленная мальчишеская душа самого М» (с. 337);

— «А у Д строй мыслей таков, что будь это не мысли, а *материал весомый*, то *развалился бы* у него на глазах» (с. 366).

#### К человеку и его «материалу»:

— «На Т словно *проба* стояла... что она создана из того же *драгоценного вещества*, как ее товарищи» (с. 30);

— «Среди вятской грязи, безобразия... трудно было задумываться над судьбой женщины, хотя бы и созданной из столь *драгоценного материала*» (с. 204);

— «тем яснее становилось, что человек он *доброкачественный*. По каким масонским знакам, невидимым и неопределимым, определяешь... трудно сказать» (с. 292);

— «В управлении толпились люди разные. Не всегда *доброкачественные*» (293);

— «И сам он человек вполне *доброкачественный*, простой, но *одержимый* двумя *бесами*» (с. 336);

— «Но *П*, *доброкачественный* и ясный, не пользовался *тьмой*, а переносил ее мучительно, как мы» (с. 353);

— «Врачи земского типа, среди которых я вырос... казались куда более *доброкачественными*» (с. 392);

— «Но он, как это бывает с *существами* *высокой породы*, все рос и рос» (с. 498);

— «своим равнодушным тоном говорит... так умно и так смешно, что... угадываешь ты *существо* *высокой породы*» (с. 549);

— «обрюзгший, помятый и до краев наполненный *непробиваемой самоуверенностью*... до которой никогда не дорасти *человеку* *высокому*, с *предрассудками*» (с. 555).

#### К человеку как изделию, части комплекта:

— «Он сидел *нескладный*, тощий, с плечами *одного сорта*, плоской грудью — *другого*, ужасно *некомплектный*... но... [в]ся *нескладность* его носила отпечаток *порядочности*» (с. 68);

— «видна его *деревянная*, *необструганная* хохочущая *фигура*. А в последних стихах — и этого нет. *Обтесался*» (с. 221);

— «И сидела за столом поэтесса... крупная, *нескладная*... с *благочестивым* выражением... Я даже подумал, может, не такая уж она *нескладная*. Но поглядел и увидел: нет, ничего не поделаешь» (с. 224);

— «*М* зашел к нам в Москве... но это уже был *неполный М*, *некомплектный*, без брата и сестры, без Сталинабада» (с. 225);

— «Был человек — и нет. Осталась *чертова кукла*» (с. 259–260);

— «Существо, скроенное *нескладно*, но крайне жизнеспособное... [С]оскочил... с велосипеда, на котором ездил тоже *нескладно*» (с. 262);

— «В *материале*, из которого был он создан, замечал ты не изъян, нет, а *проработку*» (с. 293);

— «*Ц*... одаренный природной *добротой*, *благообразием*... *сообразностью частей*» (с. 463).

Иногда общеинвариантная *доброкачественность* становится и локальным лейтмотивом индивидуального портрета, еще теснее увязывая его с авторской картиной мира.

«И обычное ощущение от *М* — *доброкачественности* и *доброжелательности* — делает эту встречу особенно веселой... И его... общественная жилка, и *доброжелательность*, и *доброкачественность* — все пошло впрок... Помогала его *доброкачественность*, сказывавшаяся даже в его хитростях... [На его похоронах з]накомый женский голос говорил о самом главном... О *доброкачественности* душевной, порядочности и страданиях *М*» (с. 192, 195, 200).

Особенно занимают Шварца **парадоксальные изгибы** этого мотива:

«*К* из материала благородного, но биографию имеет сложную. Кто поймет, как сложились *благородные материалы*, пока шагал *К* по... малым и большим дорогам... Я... удивлялся тому, как... он тратил душу на то, чтобы объяснить и оправдать необъяснимое... [Но в] конце концов в том, что он скажет, обнаруживаешь ты нечто живое... Недаром он создан из *благородного материала*... [В] откровенно плохих пьесах действуют *фигуры из дерева, картона, жести*. А у *К* живой человек с *фанерным туловищем или фанерная женщина с живыми глазами*. Но он *талантлив*. И человек *доброй воли*» (с. 531–532);

«Жизнь в бесконечном разнообразии своем захотела показать, что способна создавать и такие *благополучные судьбы*... И вот... «литература» стала подчиняться *В*... [и] мы увидели ясно, что... *добродушие, уважение к человеческой работе*... начинает проникать на страницы его книг. Вот сколько, оказывается, дорог ведет к тому... что дается как *благодать*. Даже такая *благополучная и асфальтированная* самой судьбой дорога» (с. 218–222).

### Сквозной инвариант: сила

Вариации на тему *силы* (*энергии, страсти, темперамента, жажды*...) пронизывают текст.

Лишь изредка речь идет о буквальной *физической силе* персонажей, механизмов, явлений природы:



— «пожимает он мне руку с такой *энергией*, что я вспоминаю сразу разговоры о его *физической силе*» (с. 111–112);

— «ночная бабочка... бьется головой о стену с непонятной... *силой*» (с. 203–204);

— «чтобы голодающие дети теряли меньше *сил*, она их все время держала в кровати» (с. 233).

Зато характерны случаи *перехода* от буквального значения к *переносному*:

— «земля *подумывала вздыбиться* горой, но природная *сдержанность* не позволила. Однако мы видим *волны*, покрытые вспаханнами полями... следствия *усилий* земли» (с. 103);

— «напоминал *силача*, сидящего... на задней парте... Писал, как подобные *силачи* готовят уроки: в самом крайнем случае... Был изранен... потерял... *силу и здоровье*... Сейчас он приблизился к довоенному уровню. Все тот же вид *силача-второгодника*» (с. 309).

Силы, управляющие жизнью людей, Шварц делит на *добрые* и *недобрые*:

— «Производил... впечатление человека крупного, в котором играют *силы*. Но *силы* *недобрые*» (с. 84);

— «*мужчина в силе*, и черные, *добрые* глаза его все привлекают сердца» (с. 128);

— испытывший, как *неумолимы и механичны враждебные силы*, если приведены в действие (с. 194);

— «*открывали по [нему] огонь*... [3]а что на него *налетали с такой силой*? Или чувствовали... что он не защищен?» (196);

— «судьба принялась *избивать ее с механическим упорством*» (с. 197);

— «*Недобрая*, капризная, *темная* — матушки мои!» (с. 207);

— «*Сила ее стала недоброй*» (с. 284);

— «*Такой недоброй силой* дышало широкое, черноглазое лицо ее» (с. 294);

— «Жена [С] существо очень привлекательное... *прямая, мужская душа*. И более в *силу* этого *добрая*» (с. 390);

— «в этом *бескорыстии* чудится присутствие *божественной силы*» (с. 437).

К добрым силам относятся *талант, красота, творчество*:

— «в гостях он... все спорит... но *та сила*, что сказывается в *настоящей* его работе — глубоко спит» (с. 20);

— «сыграли они... скетч... Вот уж — *божественная сила*, творящая чудеса» (с. 46);

— «все сплетни, ходившие о ней, мгновенно умирали... когда появлялась она в *сиянье своей красоты*» (с. 50);

— «все у них было *направлено* к одному, все *силы* их существова: к балету... [Они] любили *страстно, сильнее* всего в мире — *танцевать*» (с. 100);

— «Но такой победительной *силой* таланта и женственной прелести веяло от нее, что даже... проникались почтением к артистке» (с. 202);

— «Вскоре написал он стихотворение «Жена»... со свойственной ему *силой*... а *сила* [его] в том, что он пишет, а не... вещает подвыпивши» (с. 243–245);

— «Играл во всю силу... заражая своей радостью» (с. 259);

— «Жажды жизни у нее побольше, чем у... Здесь *талант*. Это... расширяет и упрощает жизнь» (с. 329);

— «увидеть его *подлинную сущность, силу*, которая сказывалась вне его человеческих свойств... бытовых, которым грош цена, когда говоришь о человеке до такой степени *одаренном*... И работает *во всю силу*» (с. 399);

— «Одно у нее не по-женски *сильно*: чувство справедливости... она целиком отдала себя... театр[у] и... не было *силы*... принудить ее покривить душой» (с. 530).

Но недобрые силы бушуют, и автор не скупится на гиперболы, одна из которых — образ *стихии*:

— «как глава семьи — это явление, *подобное полярному климату или сирокко*» (с. 184);

— «Даже друзья... *бросались* вдруг на него, захваченные *течением*» (с. 194);

— «Такая *сколка*... что просто ключья летели... [Ей] в подобных *сколках* доставалось особенно жестоко» (с. 210);

— «*ветер и дождь ворвались* вдруг в ее мир, стены исчезли, исчезла крыша» (с. 216);

— «Когда *горе-злосчастье вот-вот прыгнет* с твоих плеч» (с. 233);

— «Наше отделение союза... отличается... *сильными бурями*, а в тихие дни идет незримое глазу болотоподобное *человекоубийство*» (с. 258);

— «И разорвал этот *вихрь* всю полупрозрачную ткань, что талантливость набросила на его... грубоватую сущность» (с. 300–301).

И как всегда, Шварц любит *парадоксами*:

«Нужно... проникать в законы чисто *стихийных сил*, что проявляются в *тайфуне, землетрясении*, в душах одиноких и *сильных* пожилых женщин... близкие терпят от нее, как от *урагана*... Но есть в ней *драгоценное* свойство, скрываемое в... *тихом... центре урагана*... — вера и верность... Как все это укладывается разом в ее сознании? А никак. *Точные приборы отказывают во время урагана на корабле*» (с. 467–468).

Постоянный источник недобрых сил — *эгоизм, неумное желание, бесстыдный деспотизм, агрессивная воля*:

— «я испытал, что такое режиссер и все его *могущество*. Ничего не оставил [он] от пьесы» (с. 112);

— «Помню... *П...* с глазами, в которых мерцало *упорное желание. Желание взять свое*» (с. 118);

— «Тут она *дает себе волю*» (с. 171);

— «И все делала она, *подчиняясь тому, что хочется сегодня. И даже не очень хочется*» (с. 224);

— «казалось, что он в случае опасности *может впасть в безнравственное состояние*» (с. 322);

— «По *неудержимой страстности натуры*, он... не всегда бывал справедлив... был *готов казнить* и благословлять. *Казнил... охотнее*» (с. 423);

— «*деспотизм* — неизбежная... особенность наших крупных людей. Я видел, как безобразничает... С по той же *несчастной внутренней неизбежности*» (с. 424);

— «И *спокойно, с полной уверенностью в своей правоте* отобрал у... место. Почему? *Хотелось!*.. натуры *страстные*... испытывают *бесстыдное бешенство желания*... *Могущество желания* очищает в их глазах любой грех» (с. 425);

— «Одни испытывали *беспокойство пассивное*... Другие же — *активное*. Эти делеги *активно боролись* за свое право на звание ведущего... писали заявления... срывали маски» (с. 429);

— «она всеми помышлениями уверовала, что вырастут они балеринами. И жизнь... девочек оказалась *исковерканной... железная воля Б* вернула [дочь] на сцену» (с. 490);

— «люб[овь], которая... так *раздражает*, когда направляет ее человек *на самого себя*» (с. 500);

— «Сознание *собственной правоты*, ни на миг не нарушимое... *полная уверенность в своей правоте*, когда им овладевает *желание... чувство*. В данном случае *чувство собственности...* [Человек], который на твоих глазах впал в *буйный припадок*. Если бы безумия — *благоразумия*» (с. 506–508);

— «она *тянула жилы* из всех вполне *беззащитно в силу* многолетней привычки. И *капризничала...* распространяя вокруг тяжелый дух уныния» (с. 542).

Шварц рад констатировать редкие *противоположные случаи*:

— «его *не схватывала... страсть схваткой непреодолимой, наподобие родовой*» (с. 73);

— «он начисто лишен был *бесстыдного бешенства желания* низшего сорта... [как] у *собаки*, когда... покуша[ются] на обглоданную и брошенную ее... еду» (с. 498);

— «Живет с удовольствием, *жадно*. Однако без той *жадности*, что заставляет коситься на соседку и рычать... [Ж]ивет... с *великолепным аппетитом... слишком здорова...* чтобы *рычать и коситься*» (с. 534).

Частая беда — губительный *избыток сил*:

— «Горелки у нас оказались *излишне энергичными*. Газ выбивался из них с такою *силою*, что сам себя гасил» (с. 96);

— «дворник, получивший вдруг повышение... метался от *избытка энергии*» (с. 142);

— «пространство заполняется... [ее] *слишком напряженным... голосом*, в котором... есть что-то жалобное, но не от недостатка, а от *избытка*. Так трамвай жалобно вопит на поворотах от *избытка мощности*» (с. 170);

— «чувство от скованного, *беснующегося... существа*, нападавшего на меня от *избытка* каких-то *темных сил*» (с. 448).

Избыток стремится найти себе применение. Шварц описывает различные ситуации *ложной направленности* или, наоборот,

рот, *компенсаторного переключения сил* — обычно *недоброкачественные*:

— «*От силы его чувств* пострадал однажды целый коллектив... пал жертвой его *ненависти* к двум людям» (с. 18);

— «*Это могучего роста... женщина... живет с энергией...* молодых ее лет... *То, что уходило на театр... на любовь, уходит на то,* чтобы крепко стоять своими тяжелыми ногами на земле» (с. 19);

— «*Это могучего дарования* актриса... Но увы. Нет *темперамента актерского, нет силы дарования* в чистом виде... И она столь же *темпераментно* обижается на жизнь, на погоду, на друзей, как играет на сцене» (с. 38–39);

— «*Стихийная сила не находила приложения, не находила себе места*» (с. 49);

— «*Одарен он необыкновенно... вошел в силу рано... Писать мог бы сильнее... Но... страстно любит жить. И теряет голову от этой страсти*» (с. 69);

— «*Она страстно стремилась к чему-то, но сама не определила, к чему... Начинала как... пианистка... перебросилась в искусствоведение... все с тем же страстным стремлением, неясно к чему*» (с. 115);

— «*Первая встреча с бесплодным и волевым Н. Воля-то и развилась у него, чтобы компенсировать работу отсутствующих органов*» (с. 151);

— «*Она поставила себя... Правда, когда это делается только при помощи личной энергии, то... постановка оказывается непрочной*» (с. 207);

— «*он больше душевных сил отдает той работе, в которой воспитался с пионерских лет. Он бывал и секретарем партийной организации*» (с. 262);

— «*в решении развестись сыграла роль та сила, что толкает иных женщин туда, где ждет ее боль*» (с. 269);

— «*за... худобой угадываются и сила, и темперамент. Но... боли [он] боится. Уклоняется от сильной любви, от жизни*» (с. 281);

— «*Он твердо знал, чего не хочет. Но угадать, какую именно картину ему хочется делать, не был в силах... [Тип] режиссеров-актеров... одичавших от желаний творческого порядка, которых они и сформулировать не могли*» (с. 293);

— «*и все свое недовольство [жизнью]... всю неутолимую алчность вымещала на сынишке*» (с. 294);

- «не находя настоящего применения своим силам, бросались они и на своих, и на чужих» (с. 426);
- «Жена его... полна сил, которых хватило бы на множество людей. Хоть на учреждение» (с. 445);
- «Литературные дела у Т шли лучше... побеждала ее сила... Но куда девалась ее женская сила?» (с. 445);
- «в ней бродят и не находят выхода силы. Она никак не может их направить себе на пользу, а все сердится» (с. 449);
- «В губительные... годы силы, неиспользованные в искусстве, забродили, его потянуло к административной власти» (с. 455);
- «Так как жажда вдохновенного состояния у него постоянна, а играть приходится не... часто... то находит он другие пути, попроще... Пьет» (с. 523).

Удачные исходы реже:

- «Она — художник. И это заставляет ее иногда собираться и, вопреки... терзаниям одинокой зрелости, делать очень хорошие акварели» (с. 170);
- «она казалась уравновешенной остальных... потому что часть ее сил уходила в искусство... И... [была] одной из многих, изнемогающих от... избытка сил... И часть любви ушла на [племянника]. Но сколько осталось!.. желание отдать избыток... не исчезало» (с. 436–437);
- «[от имени третьего лица] самое сильное во мне никак не укладывается, не переводится на язык, который утвердился в моем искусстве. Не имеют названия и страсти мои... и чувства некоторые я отбрасываю. Думаю, что... силы, не нашедшие применения, не изуродовали меня. А ушли в неутолимую трудоспособность» (с. 457–458).

Другая стратегия — попытки сдерживания, поиски спокойствия, равновесия, одобряемые Шварцем, но чаще безуспешные:

- «его энергия еще расцвела с годами, а задерживающие центры ослабели» (с. 35–36);
- «Н понимала, как болен отец. Но сил отказаться от праздника не нашлось» (с. 89);
- «Многое можно сказать в оправдание той судорожной, бешеной деятельности, которую она развивает... А беспокойство

их гложет. И далеко заводит, далеко. [С], например, есть ли *предел ее предприимчивости?*» (с. 329).

А иногда и сам *контроль* подается *негативно*:

— «Вера — великая и очищающая *сила*. К жила в мире, *со знательно упрощенном*... чтобы видеть только то, что должно, но веровала... с той *энергией*, что дается не всякому *безумцу*» (с. 216);

— «*Темперамент бешеный, но взятый в кандалы, ходящий в ярме*. Хотелось бы... разглядеть, какие разрушения... породила загнанная *внутрь сила* в душе... по ряду проявлений чувствую, *что оседлан, взнуздан и взят в шоры он не к добру*» (с. 447);

— «Сказывалась та же *инерция*, что не пустила отца его в актеры... *Та же сила привычной колеи*, что не дала моей матери... пойти на сцену» (с. 480);

— «Поглядев на... широкозадую Жанну, *исполненную тщательно скрытых задних мыслей и задних чувств*, на сестру, старательно державшуюся *спокойно*... я разобрал еще что-то в [его]... душе. Он внешне *спокойно*... двинулся навстречу мне. Но, несмотря на порнографически-разбойничьи усики, *смятение сквозило через всю его маску*» (с. 493);

— «*Ф* свою *жизненную силу* тратит на то, чтобы доказать себе и другим, *будто бы все идет правильно*... Жизнь невыносимая, а он: все отлично, все *правильно*» (с. 500);

— «Этот, в противоположность... *никогда не даст себе воли*. Чиновник, и считает это нормой» (с. 558).

Но возможен и *успешный контроль*:

— «В ней угадывалась за *спокойствием и сдержанностью* ее *жизненная сила*, которая... „дорогого стоит!“» (с. 87);

— «В героически не дает зрелости своей перейти в старость. Полнота ее стянута *могучими лифчиками*. Вся она *подтянута*» (с. 169);

— «Так и ходил, подчиняясь *внутренним законам*. *Подчиняясь другим внутренним законам*, тем же, что *заставляли его держаться* прямо за столом... Впечатление странности... не возникало... благодаря *несокрушимо уверенной манере держаться*» (с. 228);

— «Когда... — еще труднее *сохранять спокойствие*. Но у К *и тут хватило сил не показать*» (с. 233);

— «Он... славится своей *энергией*, но вся она у него в *скрытом состоянии*» (с. 319);

— «Когда я вижу ее строгую — не выражением, а... *подтянутостью* фигуру, ее *несдающуюся жизненную силу*, то испытываю уважение» (с. 330);

— «И я впервые ощутил в его *ограниченности* — *здоровую силу*» (с. 331);

— «Вторая [жена] — здоровая... *сильная* — держит его в руках... Очевидно, общими *силами* он и жена *придерживают за хвост* коридорных союзно-издательских *бесов*» (с. 337);

— «*М* сказал строго: «{...} Со мной так не разговаривают!»... *с такой силой убеждения*, что *А...* умолк» (с. 422);

— «ощущение *энергии*, доходящей до некоторой *вибрации* всего организма... Светлые глаза, признак... *энергии и темперамента...* при всей своей *энергии он имеет предел*» (с. 435);

— «Но он мало постарел — *бережет силы*, все та же актерская легкость» (с. 455);

— «ученики его жаловались на *холодность и безразличие* к ним... Мне казалось, что это *благородство слабых...* [Но] *за слабостью* вдруг определилась *настоящая сила...* И если монаха *останавливает* страх божий, то в *Б* говорит *сила...* Только... *когда могучий...* *норов Л* приводит семью на край пропасти, *Б теряет равновесие*» (498–499);

— «Даже такой *влюбленный до страсти, до самозабвения, до оупения в свои актерские и прочие достоинства П*, хитрый, *недоброжелательный*, и тот выслушивал... замечания *М*» (с. 539);

— «При всех видах наркотиков... он в большинстве случаев собою *владеет*» (с. 556).

### Сквозной инвариант: гиперболы зла

Фиксация на губительных силах порождает богатую образность, которая, уходя корнями в привычные идиомы, расцветает зловещими тропами, неудивительными, впрочем, у писателя-сказочника.

Один из простейших ходов — образ силы как *свирепости*, перерастающей в *хищность*:



- «Лапповцы принялись его школить весьма *свирепо*» (с. 189);
- «А подобные беседы приводили в *ярость*» (с. 247–248);
- «Несмотря на ласковый взгляд, может *рассвирепеть*, не-  
взирая на лица» (с. 556);
- «и вдруг развеселое и нагловатое лицо его приняло *выра-  
жение жестокое и свирепое. Словно змей выглянул*» (с. 483);
- «Другие, *посильнее*, лезли поперек пути всем, *дичали* и  
*свирепели*, как *слоны-одиночки*, отбившиеся от стада» (с. 492);
- «Полиняв и повзрослев, околкиношные *хищники* стали  
злее и запутаннее» (с. 286);
- «Если бы у [нее] был хозяин, то на вопрос, *не кусается* ли  
ваша [И]... должен был бы предупредить: Да, да... не надо ее гла-  
дить» (с. 207);
- «мир... администраторов... запутан и перепутан... как  
*джунгли*» (с. 333);
- «РАПП был распущен... [но] вошел он в качестве некоей  
*силы* в ССП... [И] стал весь наш союз раппоподобен и страшен,  
как *апокалиптический зверь*» (с. 433).

Проглянувший образ *змея* — не исключение; от него отпоч-  
ковываются мотивы *яда, заражения, отравления*:

- «чувствуешь... *отравленность*... Каким *ядом*? А тем, что  
одинаково губит детей академиков, генералов, королей. *Невиди-  
мые оранжерейные яды*» (с. 79–80);
- «*Л* раздражал меня жаргоном... родившимся в *этой теп-  
личной атмосфере*» (с. 536);
- «Страшные *ведьмы*, гнездившиеся по углам, источали  
*яды*» (с. 142);
- «Это одно из самых *ядовитых* учреждений, какие видал  
я на своем веку» (с. 196);
- «бывали у нас актрисы, *полные яда*, склонные произно-  
сить смертные приговоры» (с. 202); «страх... что овладевает при  
виде *змеи или скорпиона*» (с. 214);
- «А нынешние горести все подобались *подкольные*»  
(с. 348);
- «они *шипели, жалили, грызли, отравляли*... безостановоч-  
но» (с. 429);
- «*X* внушал уважение. Но и в нем чувствовалась *отравлен-  
ность*» (с. 536).

В редких случаях *отравленность* трактуется *позитивно*:

— «Но он не *отравлен* самой литературой... Люди, *отравленные литературой*... бегут от работы административной» (с. 262);

— «*М* был *отравлен*... склонностью к своей профессии» (с. 417).

Венец зловещей образности — мотивы *ведьмовства* и *дьявольщины*:

— «Ангел[а] Иванович[а]... прозвали... *Черт* Иванович» (с. 31);

— «Но в маэстро с *горьким дымом* и *серным пламенем* заиграли душевные *вихри* и телесные *страсти*... [Он] дал *разгореться* и *раздымиться* во всю мочь в *адской мгле* тех лет одной своей *страстишке*» (с. 275–276);

— «угадываешь, что у этого существа есть... и *рожки*» (с. 284);

— «*вмешались силы, запутанные и темные*. Проявляют они себя обычно с помощью *женщин*, отчего и *сжигали их так ожесточенно на кострах*... Но при всей сложности и *безумии И* так *наворожила*... квартир[у] в три комнаты. Но и тут ее *безумная душа* не утешилась... [П]ри *дневном свете* кажется... что *силы*, играющие в ней, обыкновенные... только немножко *слишком богатые*... Но... не забыть *судорожных, темных* метаний этого *сильного, слишком сильного, и недоброго*... существа» (с. 284–285);

— «Рядом *бушевали* во всем своем *адском великолепии* жены киноактеров... Одн[а] была... [в] *черном сверкании*, и зло, и злоба... *излучались* из всего ее существа... [Она] с такой *адской силой*... напала на... что тот... при всем *могуществе* своем отступил» (с. 294);

— «*Ч* утверждает... что умер *Ж* от *ненависти* к *М*. *Дьявол* гулял и наслаждался» (с. 426);

— «во что может превратиться человек возле *черного пламени* и возле *абсолютного нуля* административных высот» (с. 440);

— «об искалеченной, садистической душе, *пылающей серным пламенем* за фанерной» (с. 448);

— «Вражда, созданная *демоническим духом* О, следы той невидимой *серной кислоты*, которой *уродовал* он окружающих... изгладились» (с. 521);

— «Как заставляет ее работать на себя тот *темный дух*, что овладел театром?» (с. 552).

Несколько иную линию гиперболизации силы представляет символика *огня*, то *негативная*, то *позитивная*:

— «*К* напал на старика, движимый только внутренним *огнем*» (с. 32);

— «Из поэтов... гениальных никто не пил... А люди, [лишь] *задетые огнем*... впечатлительны, слабы. И поэтому пьют» (с. 54);

— «И во всем *просвечивает огонь* той самой любви» (с. 500);

— «[Хотя т]рудная жизнь *притушила... огонь*, посланный ей неведомо откуда... угадываешь ты его *сияние* в этой увядающей женщине» (с. 549);

— «Сам *В* — человек необыкновенной духовной *силы* и... учеников... *зажег* именно *этим огнем*... И я... угадал *отблеск этого огня*, познакомившись с... *Е*. А театр... согласился *затоптать... огонь*, *зажженный* учителем. И *дьявол*... занял то место, откуда был изгнан дух высокий и человеческий» (с. 550–551).

Еще один частый мотив, уже промелькнувший в примерах, — *патология*, *туман безумия*, *бешенство*:

— «с хохотом и гоготом, с беспричинным *безумным* *оживлением*, что, бывало, нападало на всех нас» (с. 53);

— «*Энергия* и проницаемость, как у *вируса*. Словно *вирус паратифа* или *гриппа злокачественного*... А что она захочет... *выест, то и выедает*... *вирус* пробрался через фильтр. И на съезде она уже злобствовала и с *могучей проходимостью* проникала в нужные места, *выделяла*, что надо» (с. 77–78);

— «*затуманенная*, унылая бытовая *бессмыслица*, доведенная до пределов *вселенских*» (с. 150);

— «не... обезличена их *могучими юродствующими* личностями» (с. 185);

— «была [она] греческого происхождения и унаследовала *бешеную энергию* своего племени» (с. 193);

— «словно ужас этот вызывал в нем и некий *истерический восторг* — поди пойми» (с. 198);

— «При всей практичности своей и *энергии* она ухитряется... *нападать чисто судорожно*... как раз когда... дела ее идут хорошо» (с. 207);

— «Так или иначе, секция была *воспалена*» (с. 207);

— «напомнила мне она *сумасшедший дом*» (с. 208);

- «*Плохое поведение словно бы одолело их и не отпускало*» (с. 209);
- «*Губил он себя воспаленным самолюбием*» (с. 211);
- «*Я увидел... манию преследования, отравившую ядом несчастного искусствоведа... действовала энергия безумия*» (с. 214);
- «*Год жила у нее сестра, помешавшаяся в известный период женской жизни на том, что зять ее убийца и шпион*» (с. 276);
- «*Многое можно сказать в оправдание той судорожной, бешеной деятельности, которую она развивает*» (с. 329);
- «*Человек до безумия... честолюбивый и мнительный... [до] явственной мании преследования*» (с. 333);
- «*Новый [редактор], с безумными глазами... с перекошенным от вечного гнева ртом, пришиб нас своей энергией*» (с. 418);
- «*она некрасива, но полна жизни той самой, что вызывает свертывание молока, гниение. С той разницей, что бактерии невинны, бессознательно разлагают среду... Г же полна неистовой злобы... зла, развешающе зла... кипяток клокочет внутри нее самой... она и заряженный ею вялый Х разведали, как и подобает патогенным бактериям, тот самый организм, в который их занесло*» (с. 460).

### Образ автора

Мир персонажей «Телефонной книжки» подается через призму авторского с ними взаимодействия, выдержанного в терминах знакомых нам инвариантов и потому в основном негативного.

- «*Среди многих моих друзей-врагов он наносил мне раны*» (с. 8);
- «*Я слушал и огорчался вместе с Б*» (с. 49);
- «*Едва сосредоточишь ты внимание на жизни человека... как начинаешь угадывать влияние сил, задевавших и тебя, и удивляться разнообразию последствий этих влияний*» (с. 71);
- «*При встречах пожимает он мне руку с такой энергией, что я вспоминаю сразу разговоры о его физической силе*» (с. 111–112);
- «*Встреча, которую вспоминаю я с ужасом. Не потому, что Н ругался. А потому, что произвело это на меня впечатление*» (с. 151);

— «Ужас неловкости охватил меня. И медленно растаял» (с. 200);

— «Мне в этом бескорыстии чудится присутствие божественной силы» (с. 437);

— «И... я забывал... об искалеченной, садистической душе... А через неделю опять отправлялся дышать этой отравой... В моей душе не прошло чувство от... бесноватого существа, нападавшего на меня... И я вспоминаю, что видел его голым, и какое это невеселое зрелище» (с. 448);

— «И я чувствую себя с ним непринужденно. Но чуть-чуть беспокойно... Ты наблюдал пса в бешенстве. Ты знаешь то, что знаешь» (с. 508);

— «И при встрече чувство внутреннего протеста вспыхивает во мне с новой силой» (с. 521);

— Мне стыдно ругать ее. Со мной держалась она всегда доброжелательно» (с. 542).

Шварц принимает прописанную автобиографическому жанру позу растерянного наблюдателя.

— «Вот и попробуй угадай, что скрывается в глубинах и трясинах любого твоего соседа по общему собранию» (с. 265);

— «Если бы я умел! Я чувствовал за привычным смыслом вещей другой, настоящий. Еще усилие — и я пойму... Но это последнее усилие — в который раз сорвалось. И мир вскоре принял свой непрозрачный и непреодолимый образ» (с. 490);

— «Все можно было бы понять: любовь, стихия... вне разума. Я озадачен был другим» (с. 506).

Программная скромность мотивируется складом характера автора — одинокого чужака.

— «И лучшие годы... были отравлены вечным моим с ними несовпадением. А я ничего не принимал так болезненно, как отраву осуждения близких» (с. 426);

— «Во все времена... бывали люди, несоизмеримые с общим направлением умов. Одни... находили себе убежища, где скрывали свое несходство со всеми. Очень, однако, трудно думать, что ты один нормален или ты один безумен» (с. 492);

— «в его белых глазах мелькнуло *смятение*... как это я говорю с ним запросто. И я *отошел* поскорее, словно *обознался*» (с. 558).

Постоянная реакция автора на окружающих — *страх*.

— «Мне казалась она и привлекательной, и чем-то *пугала*» (с. 29);

— «эти женщины... *пугают* меня своей *стихийностью*» (с. 60);

— «собрались гости *Е* во всей своей силе. *Призраки*, но при этом из мяса, костей и крови, что делало их куда более *пугающими*» (с. 85);

— «И это... монашеское *стремление* не могло бы *оттолкнуть* меня... *Пугали* пути, которыми добивались они удовлетворения *страсти*» (с. 100);

— «тем сильнее овладевал мною... *страх*... Я увидел... *душевную болезнь*» (с. 214);

— «Но вот... *кажется мне*, что *И* человек как человек... Но... на дне души остается *настороженность*» (с. 285).

*Страх* толкает к бегству в *покой*.

— «Яснее говорило... *могучее чувство*, сопровождавшее меня всю жизнь — *оставьте меня в покое*» (с. 101);

— «И обычное *желание* — *оставьте меня в покое* — *разгорелось непобедимо*» (с. 102);

— «Отголосок *могучих боев*... доносился... но мне удалось... *уклониться от участия*... мой главный *страх* в жизни — это люди... которые *кусаются*» (с. 207);

— «*отрезвляющая сила* *растет*. Меня *тянет* домой... *с такой силой*, что время, когда окажусь я в своей комнате... *кажется*... *счастьем*» (с. 255).

*Покой* автор готов предпочесть осмыслению фактов — исходная неспособность понять перерастает в *отказ от понимания*.

— «Мне *спокойствие*, *уравновешенность* дается с таким *трудом*, что я *чувствую ужас*, когда *кто-то анализом*... пробует тронуть хоть песчинку из этой моей самодельной постройки» (с. 269);

— «Я, *боясь* за свою *непрочную уравновешенность*, старался *не глядеть* в ту сторону» (с. 276);

— «Но иной раз я боюсь ее... Не буду больше рассказывать об этом явлении (с. 329);

— «в эту сторону человеческого существования лучше не углубляться (с. 439);

— «То, что она рассказывает... не в силах я записывать (с. 446).

Страхи автора объясняются его осознанной неуверенностью в себе.

— «И вот она сделала... то, что я так презираю по слабости своей. Она поставила себя» (с. 207);

— «Раза два поражал он меня очень пустыми рассуждениями о Толстом. Но я сам в этой области несилен» (с. 300).

Его обычное состояние — смятение чувств.

— «Я, как всегда на похоронах, был в смятении чувств и потому холоден... я все с тем же смятением чувств присоединился» (с. 278–279);

— «я испытал обычное смятение чувств, неясность мыслей и холодность непонимания» (с. 343);

— «Я уехал из Пскова... в смятении и смутной радости» (с. 365);

— «Тогда... начиналась Театральная мастерская, несло меня в эту сторону, я чувствовал смятение и беспомощность» (с. 389).

В подрыве своего самообраза автор идет и еще дальше: признает свою ответную причастность к миру пугающих сил — его страстям, ненависти, безумию.

— «Вдруг с хохотом и гоготом... с безумным оживлением... вбежали Б и К. И Б схватил меня... перевернул вверх ногами и... держал так... Я не был слаб физически, но тут сплеховал. Обидно! А главное — сила показалась мне грубой и недоступной мне по своим границам. Бессмысленное, похожее не то на зависть, не то на ревность... чувство» (с. 52–53);

— «Я ненавидел в ней те силы, или, точнее, ту слабость, что знал и за собой» (с. 89);

— «Однажды... чувство радости и счастья охватывало меня внезапно не один раз. Не с той силой... но все же я веселел до бе-

зумия и заражал своей веселостью даже свирепых моих друзей» (с. 299);

— «В те дни я, уклончивый и ленивый и боящийся боли, пошел против себя самого силою любви. Я сломал старую свою жизнь и начал новую... как одержимый, как в бреду; и все... было... пронизано... до смертельной силы новым чувством» (с. 452);

— «Мысли мои принимают силу чувств... никогда не вырваться мне... из плена чужих... ужасных, словно распыленная анилиновая краска, ослепляющих обид и горестей» (с. 503);

— «Но снова несчастная любовь схватывала, как припадок. И тогда я видел только себя» (с. 511);

— «Явление скорее положительное, но... вызывающее... несвойственные мне припадки ярости... [Я] в превосходной степени не уверен в себе... [Но] отправление естественных потребностей, которому открыто предался Р над... моей работой, вывело меня из равновесия» (с. 553).

Особенно наглядна эта мутация авторского «я», когда ее исходной точкой оказывается привычное смятение чувств.

— «второй раз не пережил я ясного по силе и темного по смыслу чувства» (с. 14);

— «Когда раздался... взрыв, я с удивлением заметил, что в своем смятении чувств испытал удовольствие. Именно от силы звука. И подумал: неужели свойственна человеку любовь к грохоту?... Смятение чувств исчезло, осталось только облегчение и радость» (с. 237);

— «Из немногих ясных чувств... при вечном смятении душевном, ненависть к М занимала не последнее место» (с. 297);

— «при встрече чуть не ссорюсь с ним, а это при моем... вечном смятении чувств — вещь необычная» (с. 330);

— «И я, в смятении чувств... на самом деле влюбился в Н» (с. 411);

— «Я испытывал чувство, похожее на ревность, — с какой уверенностью потребляли они все, что давала им жизнь. А мои колебания приводили только к неясности чувств и сбивчивости желаний» (с. 483).

Но, как мы помним, смятение чувств — не монополия автора, оно вызывается превратностями советской жизни и у дру-



гих персонажей, заставляя их иной раз *есть* друг друга, так что вся надежда — на местами противостоящие злу *талант* и *доброкачественность*. Вот такая книжка, такой мир, такой автор. А наверняка вертящийся в голове читателя вопрос, какой свет все это проливает на пьесы Шварца, — особая тема.

## Семиотика власти и власть семиотики: «Пиры Валтасара» Фазиля Искандера<sup>1</sup>

### 1

Рассказ «Пиры Валтасара», глава 8-я трехтомной саги «Сандро из Чегема»<sup>2</sup>, не вошел в состав подцензурной новомирской публикации (1973) и отдельного книжного издания (1977), впервые увидел свет в США (1979), а на родине был напечатан лишь десяток лет спустя (1989). Этот рассказ, построенный на разгадывании персонажами загадки тридцатилетней давности, интригует меня примерно столь же долго, и предлагаемая статья — не первая моя попытка проникнуть в его секреты и другие тайны прозы Фазиля Искандера<sup>3</sup>.

Характерный инвариант искандеровского письма — пристрастие его персонажей ко всякого рода «пантомимам», превращающее сюжет в серию своего рода семиотических игр<sup>4</sup>. В «Пирах Валтасара» этот театральный мотив предстает во множестве разновидностей и буквально пронизывает текст, работая

---

<sup>1</sup> Впервые: Звезда. 2015. №10. С. 248–261. За замечания автор благодарен М. Безродному, Л. Пановой и Н. Ю. Чалисовой.

<sup>2</sup> Все цитаты даются по: *Искандер Ф.* Сандро из Чегема. Книга первая. М.: Московский рабочий, 1989. С. 217–269, без постраничных ссылок.

<sup>3</sup> См.: *Жолковский А.* 1) Очные ставки с властителем: Из истории одной пушкинской парадигмы // *Жолковский А.* Очные ставки с властителем. Статьи о русской литературе. М.: РГГУ, 2011. С. 115–138; 2) Пантомимы Фазиля Искандера // Очные ставки с властителем... С. 321–333; 3) Фазиль-американец // *Жолковский А.* Поэтика за чайным столом и другие разборы. М.: НЛО, 2014. С. 438–453; 4) «Летним днем»: эзоповский шедевр Фазиля Искандера // *Новый мир.* 2015. № 4. С. 166–181.

<sup>4</sup> См.: *Жолковский А.* Пантомимы Фазиля Искандера.

на центральную для рассказа тему власти. Она заявлена в первом же предложении текста, который, хотя и не содержит упоминаний о Сталине, сразу же задает связь заглавного героя саги Сандро и его творческой — театральной — ипостаси с местным начальством.

*«Хорошей жизнью зажил дядя Сандро после того, как Нестор Аполлонович Лакоба взял его в город, сделал комендантом Цика и определил в знаменитый абхазский ансамбль песни и пляски под руководством Платона Панцулая».*

А несколькими абзацами дальше в проведение темы власти вплетается и собственно повествовательный аспект театральности во множестве своих характерных вариаций:

*«Разумеется, личный „бьюик“ Лакобы находился в его распоряжении...»*

*В такие времена... ответственные лица просили у дяди Сандро... „бьюик“ для того, чтобы съездить в деревню на похороны родственника, отпраздновать рождение, или свадьбу...*

*Прикатить в родную деревню на личной машине Лакобы... было... политически приятно... Все понимали, что раз человек приехал на машине Нестора Аполлоновича, значит, он идет вверх, может, даже Нестор Аполлонович его приблизил к себе и знай похлопывает его по плечу или даже, дружески обласкивая, вталкивает в свою машину...*

*Были... и неприятности. Так, один... руководящий товарищ... на чей-то вопрос... с коварной уклончивостью ответил, что, хотя его еще и не посадили на место Лакобы, мол, вопрос этот еще решается в верхах, но... машину ему уже передали.*

*Не успел он выйти из-за этого пиришественного стола... из соседней деревни приехало трое не то племянников, не то однофамильцев Лакобы. Они осторожно... вытащили его из-за стола и... измолотили как следует.*

*Вдобавок ко всему они его привязали к багажнику... чтобы в таком виде провезти его по всей деревне...*

*В сущности говоря, много и не следовало ожидать... [О]н оскорбил не только самого Нестора Лакобу, но и весь его род. А оскорбление рода редко в те времена оставалось безнаказанным».*

Сама тема власти представлена:

— номенклатурной лексикой (*находился в распоряжении, ответственные лица, руководящий товарищ, идет вверх, решается в верхах*);

— наглядным статусным символом (автомобилем главы республики);

— высоким положением начальника и престижностью знакомства с ним и пользования его машиной.

Театральная же разработка этой темы состоит в развертывании:

— серии знаковых поступков, призванных продемонстрировать взлет *руководящего товарища* и его падение (вытаскивание из-за стола и т. д.);

— серии зрительских реакций, направленных на осмысление этих знаков (путем умозаключений типа *раз... значит...*) и на принятие ответных мер.

Характерна *коварная уклончивость* хвастливых речей *руководящего товарища*, провоцирующая догадки слушателей о масштабах его успеха — цепочку предположений разной степени определенности (*вопрос... еще решается... но... машину... уже...*). Подобная двусмысленность высказываний и гипотетичность их истолкований, не всегда объявляемая впрямую, — существенная черта искандеровской режиссуры, подталкивающей повествование. Ср.

— серию поощрительных жестов Лакобы, возникающих в воображении односельчан под впечатлением приезда их земляка на знаменитом «бьюнке» (*похлопывает его по плечу* и т. п.), обогащая — пусть виртуально — пантомимический репертуар эпизода; и

— предположительность этих интерпретационных ходов, систематически подчеркиваемую всякого рода модальными сигналами, типа вводных слов, уступительных оговорок и т. п. (оборотами с *мол, может и даже*).

Еще один характерный прием — многоплановость сцен: в знаковую деятельность вовлекаются совершенно второстепен-

ные персонажи, вплоть до подчеркнуто безымянных и даже целых массовок. Многоплановость сопровождается сдвигами повествовательной перспективы — дается точка зрения то одного персонажа, то другого, то целой безличной группы.

При этом использование групповых персонажей (своего рода античного хора) естественно мотивируется их участием в традиционных общественных мероприятиях (похоронах, свадьбах, празднованиях), в частности — присутствием за *пиршественным столом*. Это наглядно укореняет напряженную знаковую активность персонажей в строго кодифицированной системе национальных обычаев<sup>1</sup>. Тем самым знаковость и подчеркивается, и натурализуется.

Как видим, властные семиотические игры появляются на первых же страницах «Пиров Валтасара». Пантомимический мотив подхватывают далее сравнительно безобидные, но неизменно излучающие ауру власти, переглядывания дяди Сандро с проходящими мимо здания Цика мужчинами и женщинами, затем сценки с гостящими в его доме приезжими из Чегема, и т. д. Ни на момент не ослабевая, этот мотив проходит через весь текст «Пиров Валтасара», образуя тот устойчивый фон, на котором разворачиваются — из которого вырастают — основные игровые эпизоды.

Очертим композиционную структуру рассказа. Основных эпизодов — так сказать, актов драмы — в «Пирах Валтасара» пять:

- 1) стремление Сандро продемонстрировать свое искусство перед самим Сталиным и его прибытие на банкет;
- 2) выступление ансамбля, вершиной которого становится рискованный номер Сандро, подлетающего к самым ногам вождя, с башлыком на глазах, а результатом — попытки Сталина вспомнить, где они могли раньше видаться;
- 3) стрельба Лакобы, *а-ля* Вильгельм Телль, по яйцу на голове санаторского повара и ее последствия;

---

<sup>1</sup> О морально-этическом кодексе абхазов, *ансуара*, в частности о правилах почитания старших и других нормах поведения и жестикюляции, см.: Абхазы / Отв. ред. Ю. Анчабадзе, Ю. Аргун. М.: Наука, 2007.

4) видение Сталина, под звуки любимой песни, о его альтернативной жизни мудрого крестьянина, отказавшегося стать жестоким правителем России;

5) «ответное» воспоминание Сандро о встрече в далеком детстве со Сталиным-убийцей на горной тропе и о реконструкции отцом мальчика картины преступления.

Первый эпизод открывает композиционную рамку и приводит Сандро на банкет со Сталиным. Следующие три органично вписаны в мизансцену этого застолья, участниками которого являются:

— партийное руководство, причем акцентируется иерархия: Сталин — его ближний круг (Берия, Ворошилов, Калинин) — более мелкие вожди, не известные Сандро по портретам, — безликая масса секретарей райкомов;

— ансамбль песни и пляски под началом Платона Панцулая — с ведущим танцором Патой Патарая — его соперником дядей Сандро — приятелем Сандро Махазом — безымянными остальными танцорами;

— промежуточные между начальством и артистами фигуры: руководитель Абхазии Нестор Лакоба, любимец Сталина и покровитель ансамбля, а также жены Берии и Лакобы, директор санатория и повар.

Дерзкий танцевальный номер Сандро — часть программы и одновременно реализация его стремления рекордно приблизиться к Сталину в буквальном смысле, а тем самым и в карьерном. Успех номера ведет к встрече двух главных героев, вождя и художника («Царя» и «Поэта»), но наводит Сталина на тревожные воспоминания. Это становится главной загадкой повествования, которая разрешится лишь в заключительном эпизоде.

Третье действие, со стрельбой Лакобы, готовится рядом сценок между Сталиным и его соратниками, организуемых им с целью насладиться их соперничеством. А по смыслу оно переключается с предыдущим эпизодом: для повара, подставившего голову под выстрелы, это такой же шаг вверх, как для Сандро — удача с его номером.

Переход к видению Сталина мотивирован еще одним художественным компонентом пира — исполнением песни, но одновременно развивает и общую медитативную установку сюжета (на размышления о жизни, воспоминания и т. п.), выводящую действие за пространственные, временные и философские пределы происходящего на пиру.

Наутро ансамбль отправляется обратно в город, зеркально замыкая композиционную рамку, и тут-то крики пастушонка напоминают Сандро его детство и первую встречу со Сталиным.

Таков общий контур композиции «Пиров Валтасара». Присмотримся теперь к театральной мотивике основных эпизодов.

## 2

Работа в ансамбле обещала дяде Сандро служебный взлет.

«[А]нсамбль... уже *гремел* по всему Закавказью...

После выступления... участников ансамбля приглашали на *банкет*, где они продолжали петь и плясать *в доступной близости* к банкетному столу и *руководящим товарищам*».

Но завязкой сюжета становится отказный ход — некоторая неудача Сандро.

«Ансамбль должен был выступить в одном из... санаториев, где... проводилось совещание секретарей райкомов Западной Грузии. Совещание, *по слухам*, проводил *сам Сталин*...

*По-видимому*, мысль собрать секретарей райкомов возникла у него здесь во время отдыха. Но *почему*... только Западной Грузии, *дядя Сандро так и не понял*.

*По-видимому*, секретари райкомов Восточной Грузии *в чем-то провинились*, а *может*, он им *хотел дать почувствовать*... что они еще *не доросли* до этого *высокого* совещания...

Так *думал* дядя Сандро, *напрягая свой любознательный ум*...

И вот *лучшая часть* ансамбля выехала, а дядя Сандро остался».

Вовсю звучат темы власти и попыток разгадать ее тайны, причем анонсируются интерпретационные способности Сандро, но налицо и мотив его исключения из заманчивого проекта.

Причиной является болезнь дочери, которую ему, по абхазским обычаям, никак нельзя покинуть. Конфликт его интересов разворачивается в забавную сценку.

«Сандро попросил Панцулаю оставить его ввиду болезни дочери. Он *был уверен*, что Панцулая... будет *упрашивать* его поехать вместе с группой, и тогда, *поломавшись*, он даст свое *грустное согласие*...

И вдруг руководитель ансамбля сразу *дает согласие*, и дяде Сандро ничего не остается, как *повернуться и уйти*...

Особенно было *обидно*, что на банкете... будет *сам товарищ Сталин*. Правда, *точно никто не знал*. Да это и *не полагалось точно знать*, даже было как-то *сладостней*, что *точно никто ничего не знал*».

Властные мотивы все время переплетаются с интерпретационными и со стимулирующими их неопределенностями.

Следующая сцена знаменует сюжетный поворот, обещающий Сандро творческий и карьерный успех, но обнажающий его моральную двойственность — особенно по сравнению с цельностью его жены.

«Сандро сидел... *тупо глядя*, как жена его время от времени *меняет на ее головке мокрое полотенце*...

Сегодня, *думал* дядя Сандро, наши, может быть, будут *танцевать перед самим Сталиным*...

И вдруг *распахнулась дверь*, а в ней — *управляющий*...

Управляющий *поздоровался со всеми, подошел к постели больной девочки и сказал несколько слов сочувствия*...

— [Т]ебе телеграмма... От Лакобы, — *сказал управляющий с уважительным удивлением*.

„Приезжай если можешь Нестор“, — *прочел дядя Сандро расплывающиеся от счастья буквы*...

— Где „бик“? — *уже властно обратился он к управляющему... и бросил жене: — Приготовь черкеску*...

[С]тоя в дверях с *художественным чемоданом в руке*, дядя Сандро *обернулся к остающимся и сказал с пророческой уверенностью*:

— *Клянусь Нестором, девочка выздоровеет!*..

*Жена... презрительно посмотрела на мужа.*

— *Чувствую...*

Кстати, забегая вперед, можно сказать, что пророчество дяди Сандро, ни на чем, кроме *стыда за поспешный отъезд*, не основанное, сбылось».

Отметим шокирующий факт этого успеха Сандро. Им задается как мотив его исключительного чутья, так и печальная тема житейской удачливости людей сомнительных моральных качеств — от Сталина до дяди Сандро и других приспособленцев.

Гротескную кульминацию первого действия образует прохождение паспортного контроля по прибытии в правительственный санаторий. Сцена выдержана в тонах комической пантомимы: Сандро играет роль самого себя как невинного человека, все время осознавая страшную опасность провала и ее соизмеримость с масштабом успеха.

*«Женщина посмотрела в паспорт, сверила его с каким-то списком, 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...*

*Дядя Сандро... волновался, чувствуя, что за этой строгой проверкой скрывается тревожный праздник встречи с вождем».*

Пропуск получен, но проверочный цикл прокручивается еще раз, теперь с досмотром вещей Сандро.

*«Дядя Сандро... раскрыл чемодан и... вынимая каждую вещь, честно встряхивал ее, давая возможность выскочить любому злоумышленному предмету...*

*Когда дело дошло до пояса с кинжалом, дядя Сандро, улыбаясь, слегка выдвинул его из ножен, как бы отдаленно намекая на полную его непригодность в царубийственном смысле...*

*Милиционер внимательно проследил за его жестом и коротко кивнул, как бы... отсекая всякую возможность рассуждений по этому поводу».*

Царубийственный мотив проигрывается в явно фантастическом ключе, поворачиваясь своими интерпретационными гра-



нями, обостряя ощущение опасности/ответственности и предвещающая последующие проведения темы насилия<sup>1</sup>.

Проверочный цикл возвращается и в третий раз, теперь уже в облегченном буквоедском варианте (в стиле «Подпоручика Кижее»):

«[Д]ежурная... по ошибке вместо Чегемба сначала на пропуске написала Чегенба, а потом исправила букву... Сейчас... [милиционер] убедился, что исправила букву она сама, а не кто-нибудь со стороны...

Дядя Сандро... *чувствовал*, что в этой строгости прохождения в санаторий *залог грандиозности предстоящей встречи*...

— Он будет? — *спросил дядя Сандро тихо*...

— *Почему будет, когда есть*, — сказал Махаз».

Мечта Сандро сбывается — он допущен туда, где он сможет продемонстрировать Сталину свой номер.

### 3

Этот номер уже репетировался, но суть новинки подсказывалась читателю очень неопределенно.

«[Махаз] сказал, что если нахлобучить башлык на лицо... то и вовсе *не поймешь*, кто скользит через всю сцену: знаменитый Пата Патарая или новая звезда Сандро Чегемский... [О]тличить *все-таки можно было*... Главное... он заронил в голову дяди Сандро идею великого усовершенствования... номера.

На следующий же день дядя Сандро приступил к *тайным тренировкам*».

Неопределенность подсказки, подогревающая читательский интерес, и сама неразличимость танцора под башлыком оркеструются интерпретационными колебаниями рассказчика, чем предвещается будущий эффект номера.

---

<sup>1</sup> Тема потенциального тираноборства обыгрывается и при описании выхода ансамбля в банкетный зал: «*Бесшумными шагами дворцовых заговорщиков* они прошли по коридору и стали входить в комнату».

Поочередные выступления Патарая и Сандро даются на фоне актерских реакций Сталина и других вождей, правильно истолковывающих их как соревнование:

«Они состязаются! — крикнул Лакоба Сталину... Сталин кивнул головой и улыбнулся в знак одобрения...

— Чересчур, — покачал головой Берия.

— А по-моему, здорово! — воскликнул Калинин, *всматриваясь из-за плеча товарища Сталина*».

Сам номер является, бесспорно, актом творческим — пантомимическим, — но и откровенно верноподданническим, ориентированным на одобрение властителя. Это одобрение развертывается довольно драматично, со сменой первого, негативно-го впечатления на противоположное, с подробно выписанными жестами, выражениями лиц и другими реакциями как главных участников эпизода, так и общей массы гостей:

«[Д]ядя Сандро стремительно *прошуришал на коленях...* и замер у ног товарища Сталина. Сталин от неожиданности *нахмурился*. Он даже слегка *взмахнул сжатой в кулак трубкой*, но сама поза дяди Сандро, выражающая *дерзостную преданность*, и эта *трогательная незащитность раскинутых рук и слепота гордо закинутой головы...* заставили его *улыбнуться...*

[П]оложив трубку на стол и продолжая *улыбаться*, он с выражением *маскарадного любопытства* стал *развязывать башлык* на его голове. И когда... все увидели это лицо, как бы озаренное благословением вождя, раздался *ураган неслыханных рукоплесканий*, а секретари райкомов... еще более *удивленно приподняли брови...*

Сталин, продолжая *держат в одной руке башлык* дяди Сандро, с *улыбкой показывал его всем, как бы давая убедиться*, что номер был проделан чисто... Калинин... *взял из рук Сталина башлык* и стал его *рассматривать*. Неожиданно Ворошилов *ловко перегнулся* через стол и *вырвал из рук Калинина башлык...* *приложил его к глазам, показывая, что... сквозь башлык ничего не видно*».

Очевидный смысл танца вслепую состоит, разумеется, в намеренном усложнении задачи и демонстрации безраздельной — слепой и незащитной — преданности адресату. Еще одна важная функция этой слепоты проступит более четко в дальнейшем.

Близкое общение Сандро со Сталиным принимает угрожающий оттенок, когда тот начинает допытываться, где он мог видеть «абрека», вызывающего смутные неприятные воспоминания. В знаковом плане налицо ситуация попыток, причем взаимных, прочитав партнера. Сталину она, несмотря на его подозрения, не удастся, а Сандро удастся лишь отчасти: осознав нависшую над ним опасность, он успевает быстро отреагировать — перейти от интерпретации к активной ответной манипуляции. Парировав опасные подозрения театральными-киношными средствами, Сандро мысленно поздравляет себя с торжеством и по властной линии.

«Могучий *аппарат самосохранения...* провернул за одну-две секунды все возможные ответы и выбросил на поверхность наиболее *безопасный*.

— Нас в кино снимали... там могли видеть, товарищ Сталин.

— А-а, кино, — протянул вождь, и *глаза его погасли. Он подал куриную ножку...* Дядя Сандро *надкусил куриную ножку* и слегка *зашевелил шейю, чувствуя*, что она омертвела, и *по этому омертвлению шейю узнавая*, какая тяжесть с него свалилась... Ай да Сандро, думал дядя Сандро, *хмелея от радости и гордясь собой...* Не хотел бы я быть на месте того, с кем он меня спутал».

Здесь, помимо самого торжества, характерен подчеркнuto интроспективный характер реакции: предметом истолкования становится внутреннее состояние героя (степень омертвения шейю). Интерпретационная энергия направляется не только на спектакли, разыгрываемые перед зрителями, но и на невинное поведение окружающих, на собственные реакции и даже на состояния неодушевленных предметов<sup>1</sup>.

Продолжается и игра со слепотой: согласно Сандро, Сталин мог видеть Сандро на экране, а он его — с экрана — нет.

---

<sup>1</sup> Вспомним *расплывающиеся от счастья буквы* телеграммы от Лакобы и отсутствие злого умысла у содержимого чемоданчика Сандро. Ср. еще сигналы, прочитываемые Сандро при взгляде на банкетный стол: «[Ж]ареные куры с *некоторой аппетитной непристойностью* выставляли голые гузки... Треснувшие гранаты, как бы *опаленные внутренним жаром*, приоткрывали свои *преступные пещеры*, набитые драгоценностями... Возле каждой бутылки с вином стояли, как *бдительные санитары*, бутылочки с боржоми».

Но в дальнейшем окажется, что Сандро все-таки видел Сталина, и Сандро об этом вспомнит, и, значит, что слепота его отчасти напускная, отчасти временная, в действительности же, так сказать, гомеровская: он превосходит Сталина в способности видеть, понимать и запоминать увиденное.

Такая способность — исключительно развитое чутье к скрытому смыслу происходящего — естественно стоит за пронизывающими текст «Пиров Валтасара» интерпретационными цепочками, отличая в первую очередь двух главных — и соревнующихся в этом — героев рассказа, Сталина и Сандро. Кстати, почти все эпизоды даются глазами этих персонажей, а также перволичного, но бесплотного (не присутствующего на сцене) «авторского» рассказчика.

Чутье Сандро проявляется неоднократно<sup>1</sup> и в одном месте специально констатируется:

«[Он] *обратил внимание* на то, что сидящие за столом уже порядочно выпили. Теперь он присмотрелся к ним своим *наметанным* *глазом* и *определил*, что выпито уже по двенадцать-тринадцать фужеров.

Дядя Сандро говаривал, что *умеет определить по внешности* застольцев, сколько они выпили с точностью до одного стакана [и]... чем больше людей за столом и чем больше они пьют, тем *точнее* он мог это *определить*».

Мотив чутья Сталина, составляющего неотъемлемую черту властителя, тоже подается впрямую, причем называется по имени и разворачивается в небольшую сценку:

«Калинин... сказал несколько слов о грамотеях... Сталину *тост его понравился*, и он *потянулся*, чтобы *поцеловать его*. Калинин *неожиданно отстранился* от поцелуя.

Сталин *нахмурился*. Дядя Сандро опять *удивился*, как быстро меняется у него настроение... Берия *оживленно сверкнул пенсне*, а секретари райкомов с *удивленно приподнятыми бровями уставились* на Калинина.

<sup>1</sup> В одном эпизоде он даже читает по губам: Сандро заметил, что губы Берия шепчут [жене] непечатные слова.

„Значит, он с ними, а не со мной, — испуганно подумал Сталин, — как же я его проморгал?..“ Он испугался не самой измены Калинина, раздавить его ничего не стоит, а того, что *чутье на опасность, которому он верил, ему изменило, и это было страшно.*

— А что с тобой, конопатым, целоваться, — сказал Калинин... — вот если б ты был шестнадцатилетней девочкой (он собрал пальцы правой руки в осторожную горстку, слегка потряс ими, словно прислушиваясь к колокольцу нежной юности), тогда другое дело...

Лицо Сталина озарилось... „Нет, не изменило чутье“, — подумал Сталин.

— Ах ты, мой всесоюзный козел, — сказал он, обнимая и целуя Калинина, в сущности обнимая и целуя собственное чутье.

— Ха! Ха!.. — рассмеялись секретари райкомов... С некоторым опозданием к ним присоединился Лакоба, которому дядя Сандро... пояснил недослышанную шутку».

Актерская игра и зрительские реакции участников (от главных героев до « хора » секретарей райкомов) характерны своей неизменной властной нагрузкой. Примечательны также глухота Лакобы, вынуждающая его прибегнуть к интерпретационной помощи Сандро<sup>1</sup>, и слегка иронически поданное па-де-де Сталина с собственным чутьем, во многом аналогичное отмеченной выше интроспекции Сандро. Повествовательная перспектива отрывка характерна для « Пиров Валтасара » в целом: рассказчик описывает пантомимику всех персонажей извне, реакции Сталина и Сандро изнутри<sup>2</sup>, а по поводу некоторых сначала объектив-

---

1 Глухота, подобно слепоте и повествовательным двусмысленностям, стимулирует интерпретации.

«— Потом скажешь, что они говорили, — шепнул дяде Сандро Лакоба, когда... все посмотрели на Сарью, обнявшую жену Берии. Лакоба заметил, что Сталин что-то сказал Берии, и тот развел руками. Видимо, он почувствовал, что речь идет о нем».

2 Иногда всеведущий повествователь заглядывает и в мысли Ворошилова и Лакобы, а в одном месте иронически транслирует даже точку зрения розовоперстой гомеровской Эос:

«Рано утром, когда... нежно-розовый августовский рассвет заглянул в банкетный зал, он... увидел секретарей райкомов спящими за столами (...)

Одному из них... друзья сунули в рот редиску, что могло вызвать у нежно-розового рассвета только недоумение, потому что поросят, держащих в оскаленных зубах по редисинке, на столе не оставалось, и шутливая аналогия была понятна лишь посвященным».

но зафиксированных им жестов и сам пускается в образные интерпретации (*словно прислушиваясь к колокольцу нежной юности; в сущности обнимая и целуя собственное чутье*).

## 4

Стрельба *а-ля* Вильгельм Телль заказывается Сталиным, чтобы унизить Ворошилова — как «ворошиловского стрелка», а заодно и Берию — как кавказского соперника и завистника Лакобы. Фабульным импульсом служит бессмысленная пальба Ворошилова, но подлинным стимулом является, конечно, садистская жестокость Сталина.

«[Р]аздались три пистолетных выстрела... Ворошилов вкладывал в кобуру дымящийся пистолет. *Растроганный* танцем Сарья... он не удержался от маленького салюта...

Сталин... перевел взгляд на Ворошилова и сказал:

— *Попал пальцем в небо.*

Ворошилов густо покраснел и опустил голову.

— Среди нас, — сказал Сталин, — находится настоящий народный снайпер, попросим его.

Он посмотрел на Лакобу и, *положив трубку на стол*, начал аплодировать.

*Все дружно зааплодировали...* хотя почти никто толком не знал, в чем дело. Лакоба понял, о чем его просят, и, *склонив голову, смущенно пожал плечами.*

— Может, не стоит? — сказал он...

Сталин... *кивнул на крики: мол, глас народа...* *Смущаясь от предстоящего удовольствия, Нестор Аполлонович развел руками*».

Помимо общей театральности, обратим внимание на приторный первоначальный отказ Лакобы и его реальную любовь к подобным развлечениям. Лакоба (будущая жертва Берии и в конечном счете Сталина) подан в «Пирах Валтасара» с некоторой симпатией, в частности благодаря пристрастному взгляду на него Сандро, но все же — как радостный соучастник властных игр Сталина.

Одним из немногих человеческих персонажей «Пиров Валтасара» является жена Лакобы Сарья (наряду с женой дяди Санд-

ро и с отцом Сандро, появляющимся в заключительном эпизоде): она каждый раз пытается поддержать слабых (плохо танцующую жену Берии Нину<sup>1</sup>; поставленного под выстрелы повара), и ей принадлежат слова прямого осуждения жестокости:

«— Если б ты только знала, как я ненавижу это, — шепнула Сарья, поворачиваясь к Нине... Сарья больше *ни разу не посмотрела* туда, куда смотрели все».

В пользу Лакобы отчасти говорит и один давний эпизод.

«После... застолья началась стрельба по мишени. *Может, именно потому*, что стреляли по мишени... или *еще по какой-нибудь причине*, но [Лакоба] ранил деревенского парня, который... бегал смотреть на мишень... [П]арня тут же на „бьюике“ Лакобы отправили в районную больницу.

И один из членов правительства сильно повздорил с Лакобой и даже *ссадил его с машины посреди дороги...* *Трудно сейчас установить, почему* Лакоба *согласился сойти с машины...* *Я думаю, скорее всего*, человек, который его ругал, был *старше его по возрасту*».

Положительные черты в образе Лакобы относятся на счет не какого-то романтического благородства, а реалистического соблюдения народных обычаев, причем сообщается все это под знаком гипотетической авторской интерпретации.

Кстати, такие всем известные нормы поведения плавно смыкаются в «Пирах Валтасара» с правилами, задаваемыми по ходу сюжета и вполне эксплицитно.

«— Быстро *переодевайся!* — крикнул Панцулая. Дядя Сандро... стал *переодеваться, прислушиваясь* к последним *наставлениям* руководителя хора.

— Главное... когда пригласят, *не набрасывайтесь* на закуски и вино. Ведите себя *скромно, но девочку строить тоже не надо.*

---

<sup>1</sup> Танцевать ее заставляет Сталин в порядке еще одной из его садистских инсценировок — чтобы унижить Берию и таким образом поссорить его с Лакобой, жена которого танцует хорошо. В плане театральной доминанты повествования примечательно, что место находится не только умелому, но и неумелому перформансу.

*Если кто-нибудь из вождей предлагает тебе выпить — выпей и отойди к товарищам. Не стой рядом с вождем, тем более жуя, как будто ты с ним Зимний дворец штурмовал».*

Кстати, в дальнейшем переодеть, то есть как бы загримировать для участия в показательной стрельбе, предлагается и повара, подставляющего свою голову. Лакоба отклоняет эту идею, но режиссерско-бутафорско-гримировочный момент все равно наступает<sup>1</sup>: директор санатория приносит яйца, они с поваром принимаются нервно устанавливать их на голове, Лакоба строит всю мизансцену, а Сандро выбирает место, откуда смотреть.

*«— В этом углу, по-моему, лучше, — сказал Лакоба, оглядывая люстру и кивая в противоположный... угол. Так фотограф перед началом съемки старается найти лучший эффект освещения...»*

*Лакоба вытащил из кобуры пистолет и... оглянулся на Сталина и Калинина, стараясь стоять так, чтоб им все было видно. Дяде Сандро пришлось сойти с места. Он встал за стулом Сарьи, ухватившись руками за спинку».*

Вокруг установки яиц разыгрывается напряженная сцена, после чего наступает наконец полное осмысление происходящего; заодно всем очередной раз демонстрируется злобность Берии.

*«Тут только дядя Сандро догадался, что Нестор Аполлонович будет стрелять по яйцам...»*

*— Индюшкины яйца? — вдруг спросил Берия и, протянув руку, вытащил из тарелки яйцо.*

*— Куриные... — подсказал директор, поближе подсовывая ему тарелку.*

*— Тогда почему такие большие?..*

*— Сам выбирал, — хихикнул директор, кивнув головой в сторону повара, стараясь обратить внимание Берии на тайный колизм этого обстоятельства...»*

*— Может, заменить...?*

*— Нет, я просто так говорю, — опомнился Берия и быстро положил яйцо в тарелку.*

---

<sup>1</sup> Подобным моментом является, конечно, и опускание башлыка на глаза в номере Сандро.



— Ревнует к Глухому, — шепнул Сталин Калинину и беззвучно рассмеялся в усы...

Стало тихо. *Смысл предстоящего теперь был всем ясен*.

За двумя выстрелами Лакобы следует выразительный эпизод заботливого внимания жены Лакобы к повару. Но еще показательнее жесты и позы самого повара, только что дрожавшего за собственную жизнь, но очень быстро переходящего к карьерному пожатию плодов своего невольного героизма:

*«Улыбаясь бледной, счастливой улыбкой, Лакоба прятал пистолет. Повар все еще стоял в углу, медленно оживая.*

— *Посади его за стол, — бросил Лакоба жене по-абхазски.*

*Сарья схватила салфетку и подбежала к повару. Вслед за нею подбежал и директор, которому повар теперь сердито сунул тарелку с яйцами. Сарья стояла перед ним и, вытирая ему лицо салфеткой, что-то говорила. Повар с достоинством кивал...*

*Сарья стала уводить повара, но тот вдруг... сбросив халат, кинул его директору. По-видимому, случившееся на некоторое время давало ему такие права, и он явно показывал окружающим, что он недаром рискует, а имеет за это немало выгоды...*

*Сандро... подумал, что повар и директор могли бы заменить друг друга, потому что многое в этой жизни решает случай...*

*Сарья посадила повара между последним из второстепенных вождей... и первым из секретарей райкомов...*

*Бедная Сарья, думал дядя Сандро, она сейчас пытается замолить грех за эту стрельбу, которую она так не любила».*

Обе интерпретации, выстраиваемые дядей Сандро (действий повара и Сарьи), как всегда, очень пронизательны, но в первом случае (*подумал, что повар и директор могли бы заменить друг друга*) поданы не без иронии. Дело в том, что и он сам, благодаря своей победе над Патарая (от которого его трудно было бы отличить под башлыком), аналогичным образом продвигается по властной лестнице.

Первый шаг вверх он делает сразу же, причем в характерном «пантомимном» ключе:

*«Сандро только делал вид, что поет, слегка открывая и закрывая рот по ходу мелодии. Это была первая, маленькая, дань за*

*его подвиг. Пока... пели, Лакоба, наклонившись к Сталину, что-то ему рассказывал, и, судя по тому, что он и Сталин... бросали взгляд в его сторону, дядя Сандро, сладко замирая, почувствовал, что говорят о нем».*

А красноречивая параллель к усаживанию повара в определенной точке иерархии появится в эпизоде возвращения ансамбля с банкета:

«Когда садились в машины... [р]ядом с шофером *первой* машины *сел*, конечно, *руководитель ансамбля* Платон Панцулая. Рядом с шофером *второй* машины *должен был сесть*, как обычно, Пата Патарая. Он уже *занес было голову* в открытую дверцу, но потом *вытащил ее* оттуда и предложил сесть дяде Сандро, *случайно (будем думать) оказавшемуся рядом*.

Дядя Сандро стал *отказываться*, но после *вежливых пререканий* ему все-таки пришлось *уступить настояниям* Паты Патарая и сесть рядом с шофером во *вторую* машину».

Ср. характерный монтаж этих сходных мотивов:

«— Теперь ты на коне, — кричал с того конца стола Махаз, встретившись глазами с дядей Сандро...

— У меня волос курчавый... — рассказывал повар одному из секретарей райкома, *давая ему пощупать свои волосы*, — яичко, как в гнездышке, лежит.

— Все же риск, — сказал секретарь, *угрюмо щупая волосы повара*...

— Какой же риск.. у меня.. волос на три пальца *возвышается*...

— А в голову не попадал?

— Конечно нет...

— Везунчик!.. — кричал захмелевший Махаз... — Теперь вся Абхазия у тебя в кармане!

Дядя Сандро *укоризненно качал головой, намекая* на непристойность таких криков... Но Махаз *не понимал его знаков*...

— Что это он все кричит? — даже Лакоба обратил внимание на Махаза.

— *Глуности*, — сказал дядя Сандро и *подумал*: „Хорошо, хоть по-абхазски кричит, а не по-русски“».

Сандро, конечно, умнее, активнее и тоньше повара, но и он — сознательный участник жестоких силовых игр.

Эпизод со стрельбой замыкается, как и открывался, унижением Ворошилова:

«Сталин стоял... раскрыв объятия. Нестор Аполлонович, смущенно улыбаясь, подошел к нему. Сталин обнял его и поцеловал в лоб.

— Мой Вилгелм Телл, — сказал он и... обернулся к Ворошилову: — А ты кто такой?.. Я спрашиваю, кто из вас ворошиловский стрелок? — спросил Сталин, и дядя Сандро *опять почувствовал неловкость*. Ох, не надо бы, *подумал он*, растревлять Ворошилова против нашего Лакобы.

— Конечно, он лучше стреляет, — сказал Ворошилов примирительно.

— Тогда почему ты выпячиваешься, как ворошиловский стрелок? — спросил Сталин и *сел, предвкушая удовольствие* долгого казуистического издевательства...

— Ну, хватит, Иосиф, — сказал Ворошилов, *покрываясь пунцовыми пятнами* и глядя на Сталина *умоляющими глазами*.

— Хватит, Иосиф... говорят оппортунисты всего мира. Ты тоже начинаешь?»

Ситуацию спасает опять-таки Сарья — она просит Махаза затянуть любимую песню Сталина (*Лакоба знал, что это один из способов остановить внезапные и мрачные капризы вождя*). Так вводится следующий эпизод — с мечтой Сталина об ином жизненном сценарии.

5

Навеянный песней идиллический сон Сталина не только доводит до максимума медитативную составляющую повествования, но и выдержан полностью в ключе интроспекции: весь эпизод построен как вслушивание Сталина в свое подавленное другое — лучшее — «я». Соответственно, его манипулятивные стратегии уступают здесь место интерпретационным. Аура сна позволяет еще более ярко проявиться его исключительному чу-

тью и воображаемой встречной эмпатии окружающих, которые отвечают ему полной взаимностью, а идиличность эпизода отодвигает — хотя бы на время — мотивы опасности и насилия. Сталин то ли подслушивает, то ли угадывает речи/мысли простых людей, а они восхищенно вдумываются в величие его личности, благодаря чему под сурдинку — как бы в позитивном ключе — продолжает иронически звучать и тема его самовлюбленности.

«[П]есня... освобождала его душу от гнета вечной настороженности...

На деревенской улице... остановился всадник, которого он *впервые видит*, но *почему-то признает в нем гостя из Кахетии...*

Проезжая мимо... он *сердечно кивает* им, *мимолетно улыбается* всаднику, который, *вглядываясь* в него, за скромным обликом виноградаря *правильно угадывает* его великую сущность. Именно этой *догадке* и *улыбается он мимоходом...*

Он... *чувствует*, что всадник.. все еще *глядит ему вслед*. Он *даже слышит разговор*, который возникает между односельчанином и гостем из Кахетии.

— Слушай, кто этот человек?..

— Это тот самый Джугашвили, — *радостно* говорит хозяин... который не захотел стать властителем России под именем Сталина».

В ответах крестьянина отдаленно слышатся грозные кровавые нотки, но они перекрываются благородством и сверхчеловеческим чутьем сновидца:

«— Интересно, почему не захотел?..

— ...[К]рови, говорит, *много придется пролить...*

— Что за человек!.. от целой страны отказался... потому что, говорит, крестьян жалко...

— ...[Н]о откуда он знает, что будет с крестьянами?

— *Такой человек, все предвидит...*

— Дай бог ему здоровья...

Иосиф Джугашвили, не захотевший стать Сталиным... *с тихой улыбкой дослушивает* наивный, но, в сущности, *правдивый* рассказ односельчанина.

И вот он въезжает в раскрытые ворота своего двора... мать... *выглядывает из кухни и улыбается сыну. Добрая, старая мать...*»

На этом идиллия кончается и возвращается жестокая реальность — подлинные воспоминания, выдержанные в тех же сельских декорациях и в том же ключе подслушивания речей окружающих, обостряющем контраст.

«Добрая... Будь ты проклята!!!. Он... всегда спотыкался на этом месте, потому что *кровь* давней обиды ударяла в голову... [О]на каждый раз портила... этот милый вариант судьбы... Как он *помертвел* однажды... когда, *играя* с мальчиками на зеленой лужайке, вдруг *услышал*... как двое взрослых мужчин, *похабно похохатывая*, стали говорить о ней...

А потом один из них вдруг *остановился и, кивнув* в его сторону, сказал другому, *чтобы потише говорил*, потому что, кажется, ее мальчик тут крутится.

Они *заговорили тише*, а он, раздавленный унижением, должен был *продолжать игру, чтобы товарищи его... ни о чем не догадались*».

Идея говорить *поттише* вторит постоянной игре в «Пирах Валтасара» с двусмысленностью речей и жестов, требующей истолкования и дающей одним интерпретаторам преимущество перед другими.

Тут мысли Сталина обращаются к неизбежности сделанного им жестокого выбора, и он опять принимается за садистские игры с сотрапезниками:

«Продолжая слушать песню, он... *взял со стола... трубку*... Заметив, что трубка потухла, он уже *нарочно тянул, словно продолжая оставаться в глубокой задумчивости*. Спички лежали рядом, но он ждал — кто-нибудь *догадается или нет подать ему огня*.

Вот так, будешь умирать — *стакан воды не подадут*, подумал он... но тут Калинин *зажег спичку и поднес ее к трубке*... [Сталин] *ждал, пока пламя спички доберется до пальцев Калинина, и только тогда потянулся к огню... наблюда[я], как легкое пламя касается дрожащих пальцев Калинина*».

За этим следует неожиданная жалость к ранее обиженному им Ворошилову и черпаемая из его рабской преданности мстительная уверенность в своих силах. Все это разыграно опять-таки в четком театральном ключе.

«Ворошилов... сидел... с выражением обиженного ребенка...

— Прости, Клим, если обидел, — сказал Сталин, *раскаиваясь и любясь своим раскаяньем*, — но они нас с тобой еще хуже обижают...

— Ничего, Иосиф!.. Ты им еще покажешь, где раки зимуют...

— Думаю, что покажу...

Да разве на него можно обижаться, *думал Ворошилов, веселя и незаметно оглядывая вождей, чтобы убедиться в том, что они слышали, как его только что возвысил Сталин*».

Самодовольство Сталина слегка подрывается далее трудной проблемой, которую ставит перед ним Берия, но вскоре восстанавливается, приводя к очередному кровожадному решению.

«— Товарищ Сталин, что делать с этим Цулукидзе?..

— А что он сделал?..

— Болтает лишнее... — сказал Берия, *стараясь догадаться, что думает Сталин*...

— Лаврентий, — сказал Сталин, *мрачняя, потому что он не находил сейчас нужного решения*, — я приехал использовать законный отпуск, почему ты мне задаешь такие вопросы?

— ...[Я] просто посоветоваться хотел, — быстро ответил Берия, *стараясь обогнать помрачнение Сталина, голосом показывая, что извиняется*...

— У него, по-моему, был брат, — сказал Сталин... — Пусть этот болтун, — *ткнул Сталин трубкой в невидимого болтуна*, — всю жизнь жалеет, что *загубил* брата.

— Гениально! — воскликнул Берия.

— У вас на Кавказе еще слишком сильны родственные связи, — *объяснил Сталин ход своей мысли*...

*Почувствовав, что Сталин... отделил себя от Кавказа, некоторые секретари райкома стали смотреть на него с грустным упреком, словно спрашивая: „За что осиротил?“*

— Век живи, век учись, — сказал Берия и *развел руками*.

— Но только не за счет моего отпуска, Лаврентий, — строго пошутил Сталин, чем *обрадовал* Лакобу. Он *считал нетактичным*, что Берия здесь, за пиршественным столом в Абхазии, *выклянчивал* у Сталина санкцию на *расправу* со своими врагами».

Циничная игра Сталина с опорой на местные обычаи оттеняется серьезными соображениями Лакобы о бестактности нарушения Берией этики застолья.

Отметим приглушенность очередного проведения темы насилия. В первый раз она проходит в «Пирах Валтасара» в беглом упоминании о *руководящем товарище*, наказываемом родственниками Лакобы, а затем — под знаком легкой маскарадной игры — в истории с осмотром кинжала. Потом атмосфера опасности начинает сгущаться над Сандро, и его шея мертвеет. Стрельба по яйцам рискует кончиться плохо для повара, тем более что вспоминается, как Лакоба однажды ранил-таки человека. И вот теперь Сталин обрекает на гибель брата старого партийца, а в эпизоде из детства Сандро будет фигурировать уже множество убитых. Но во всех случаях насилие является либо воображаемым, либо происходит где-то в ином хронотопе. Искандер как бы иронически соблюдает правила праздничного застолья, а в более широком смысле — правила мягко-юмористического повествования, своей игривой двусмысленностью примиряющего читателя с отодвигаемыми за кулисы ужасами, тогда как на первый план выступают художественные красоты — танцы, песни, пантомима, театр, условность, метафорика, этнография, гастрономия.

Кстати, саму пиршественную обстановку Искандер искусно использует для демонстрации кровожадной натуры Сталина — его физическую жестокость в обращении с сотрапезниками (типа обжигания пальцев Калинина) и даже с самими угощениями. Ср. в более раннем эпизоде:

«За столом каждый ел, что хотел... но, *не дай бог*, сжульничать и *пропустить положенный бокал*. Этого *вождь не любил*... [Д]емократия закусок уравнивалась *деспотией выпивки*...

Сталин... *налив* полный рог вина, *подал* его Махазу.

Тот... принял рог и осторожно поднес его к губам. И пока он пил, приложившись к рогу, Сталин с удовольствием следил за ним и методично говорил ему, ругая маленькой, пухлой ладонью воздух:

— Пей, пей, пей...

Махаз опорожнил рог, перевернул его, чтобы показать свою добросовестность... Сталин... махнул рукой и, решительно, обеими руками взяв курицу за ножки, с наслаждением... как заметил дядя Сандро, разорвал ее на две части. Потом каждую из них разорвал еще раз. Жир стекал по его пальцам, но он на это не обращал внимания...

Сталин... обхватив [бутылку] скользящими от жира пальцами, наполнил рог...

— Пей, пей, пей, — услышал дядя Сандро над собой.. [Он] пил, плавно запрокидывая рог с той артистической бесчувственностью, с какой должен пить настоящий тамада — не пьет, а переливает драгоценную жидкость из сосуда в сосуд.

— Пьешь, как танцуешь, — сказал Сталин...»

Дядя Сандро опять выдерживает поединок со Сталиным и опять на артистическом уровне и в артистическом коде.

## 6

Пятый эпизод замыкает пространственную рамку композиции: Сандро, вместе со всем ансамблем, возвращается в город. Правда, во временном отношении происходит, напротив, драматическое размыкание рамки — переброс действия в прошлое. Но и оно оборачивается замыканием, когда сюжетная загадка наконец разрешается благодаря картинам, оживающим в памяти Сандро.

С предыдущим данный эпизод перекликается — и контрастирует — своим модальным статусом. Оба раза перед нами уже не обстановка пира, а совершенно иная картина: сначала совершенно виртуальная — сказочное видение Сталина, затем полуреальная — воспоминание Сандро. Ввиду огромного разрыва во времени радикально меняются не только декорации, но и грим актеров: Сандро предстает робким пастушонком, Сталин — молодым бандитом.



Театральные аспекты обеих частей эпизода очевидны: за немой сценой случайной встречи в горах следует реконструкция отцом Сандро серии предшествовавших ей убийств.

В первой сцене доминирует устрашающая мимика Сталина:

«[В] самое последнее мгновенье, еще шаг — и скроется за кустом, он опять *вскинул карабин... и, оглянувшись, поймал мальчика глазами*. Мальчику *почудился отчетливый шепот* в самое ухо:  
— Скажешь — вернусь и убью...»

Это типичная пантомима в ее максимально красноречивом проявлении: взгляд однозначно переводится в слова.

Она обрамляется поразительным способом общения Сталина с лошадьми, который подается в два хода: сначала он озадачивает Сандро, а затем успешно им осмысляется.

«В руках у человека *не было ни палки, ни камчи*, и мальчику *показалось странным*, что лошади *без всякого понуканья* движутся с такой быстротой...

Даже сейчас... было заметно, что лошади и человек идут очень быстро. И тут мальчик *догадался*, что этому человеку *и не надо никакой палки или камчи*, что он из тех, кого лошади и безо всякого понукания боятся».

Сигнализация, так сказать, нулевая и тем не менее полностью понятная даже животным.

Так что Сандро оказывается перепуган не на шутку и полицейскому о встрече не рассказывает. Расскажет о ней он лишь значительно позже — слишком поздно — отцу, который отреагирует, напротив, сугубо аналитично. Объектом его интерпретационного внимания станет не сознательный перформанс Сталина-разбойника, а его «естественное» — преступное и потому скрытое — поведение. Восстанавливая *а-ля* Шерлок Холмс логику событий, отец Сандро будет опираться и на культурные стереотипы:

«— *Откуда ты знаешь* это все? — спросил мальчик...

— *Знаю я их гяурские обычаи*, — сказал отец, — им лишь бы не работать».

Обе части заключительного эпизода были уже достаточно подробно рассмотрены мной<sup>1</sup>, указаны и некоторые задействованные в них интертексты:

- очная ставка вымышленного рядового персонажа с исторической фигурой (скоттовско-пушкинский топос);
- опознание преступника единственным оставшимся в живых свидетелем, часто ребенком (как в детективах);
- роковая слабость героя, столкнувшегося со страшным противником на лесной тропе, и ее ужасные исторические последствия (как в «И грянул гром» Рэя Брэдбери).

К этому следует добавить еще один вероятный подтекст, помянутый в «Пирах Валтасара», но как бы вскользь. Перед нами ремейк знаменитого подвига Вильгельма Телля, обнажаемый репликой Сталина, в которой (единственный раз за все повествование) маркируется его грузинский акцент: «Сталин обнял его и поцеловал в лоб. — Мой *Вилгелм Телл*, — сказал он».

Реплика может показаться проходной, но в свете давней встречи в горах наполняется смыслом. Тем более что классический претекст о швейцарском стрелке — драма (!) Шиллера «Вильгельм Телль»<sup>2</sup>. Переключки включают как сходства, так и разительные отличия.

К числу сходств, помимо самого факта меткой стрельбы по предмету на голове человека, относится, например, неожиданность выстрела для присутствующих, в драме Шиллера — для граждан, которые надеялись отменить приказ жестокого наместника, ландфохта Геслера.

- «Штауффахер (*кричит*). Яблоко упало!  
*Пока всеобщее внимание было привлечено к ландфохту и Руденцу, между которыми стояла Берта, Телль пустил стрелу.*  
 Рёссельман. А мальчик жив!  
 Голоса. Телль в яблоко попал!..  
 Геслер (*пораженный*). Как, он стрелял? Неужто? Вот безумец!  
 Берта. Ребенок жив».

<sup>1</sup> См.: Жолковский А. 1) Очные ставки с властителем. С. 135–136; 2) Фазиль-американец. С. 438–440, 447–448.

<sup>2</sup> См. Шиллер Ф. Вильгельм Телль: Драма / Пер. Н. Славятинского. М.: Синергия, 2000. Посредником между «Пирами Валтасара» и драмой Шиллера мог послужить пушкинский «Выстрел».

Ср. в «Пирах Валтасара»:

*«Лакоба вытащил руку с приподнятым пистолетом... Вдруг дядя Сандро заметил, как по лицу повара брызнуло что-то желтое, и только потом услышал выстрел...*

*[Директор] оглянулся на Лакобу, как оглядываются на стрельбище, чтобы... спросить, надо ли подготовить мишень к очередному выстрелу.*

— Давай, — кивнул Лакоба...

*И опять на этот раз дядя Сандро заметил сначала, как желтый фонтанчик яйца выплеснул вверх и только потом раздался выстрел».*

До какой-то степени сходны и мизансцены встреч персонажей с правителем (Геслером, Сталиным). В драме Шиллера во всех трех участвует Телль:

— первый раз они встречаются в горах, Телль вооружен, Геслер его пугается и затаивает злобу на Телля;

— второй раз они встречаются на общественном лугу, где Телль проявил некоторую непокорность властям, и Геслер заставляет его в наказание стрелять по яблоку на голове сына, причем Телль готовит две стрелы, чтобы, если первая поразит сына, второй убить Геслера, в чем затем и признается ему;

— в третий раз Телль убивает Геслера в горах в момент, когда тот проявляет очередную жестокость к швейцарцам.

В «Пирах Валтасара» в центре внимания находятся встречи со Сталиным не стрелка Лакобы, а танцора дяди Сандро: хронологически первый раз в горах, а второй раз на банкете, но по ходу повествования — в обратном порядке, так что кульминационной оказывается встреча в горах.

Параллели поддерживаются:

— страхом Сандро и грозными нотками в вопросах Сталина; ср. слова жены Телля Гедвиги о том, что Геслер не простит ему первой встречи в горах;

— осторожным вопросом Лакобы, не отказаться ли от стрельбы; ср. просьбы граждан, призывающих Геслера отменить приказ стрелять;

— двумя выстрелами Лакобы и двумя стрелами и двумя выстрелами Телля;

— некоторыми другими деталями, в частности ролью женщин (так, Гедвига опасается столкновения Телля с Геслером, жена Сандро презирует его карьеризм, а Сарья чувствует вину за стрельбу Лакобы).

На фоне сходств четко проступают различия, хотя и даваемые в «Пирах Валтасара» лишь имплицитно.

Начать с того, что Телль героически стреляет, принуждаемый Геслером, с риском убить сына, а Лакоба для виду спрашивает, стоит ли стрелять, стреляет же оба раза со спортивным удовольствием.

Далее, Телль приберегает вторую стрелу для Геслера и в дальнейшем выпускает ее по жестокому правителю, тогда как Лакоба, тоже стреляющий дважды, и в мыслях не имеет взять на себя роль тираноубийцы. Поэтому Сталин прав, называя его своим (*мой Вилгелм Телл*), с демонстративным цинизмом апроприируя фигуру легендарного борца за свободу.

Не поднимает руку на Сталина и другой двойник Телля в «Пирах Валтасара» — Сандро, не решившийся указать на него полиции, когда его еще можно было обезвредить.

Таковы искусно запрятанные в сюжете «Пиров Валтасара» ответы Искандера на мучительный вопрос: как же так никто никогда не остановил Сталина? При всей своей симпатичности (и близкой сердцу автора абхазскости), и Сандро, и Лакоба — приспособленцы и беззаветные исполнители воли Сталина, никоим образом ему не сопротивляющиеся (разве что в целях самосохранения)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Проницательный Сандро позволяет себе иногда и непочтительные мысли о Сталине. Ср.:

«Сталин (...) решительно, обеими руками взяв курицу за ножки, с наслаждением, как заметил дядя Сандро, разорвал ее на две части...

Дяде Сандро *показалось*, что левая рука вождя двигается не совсем ловко. Уж не сухорук ли, *подумал* дядя Сандро... [Он] *почувствовал*, что эта небольшая инвалидность *как-то снизила образ вождя*».

Но несмотря на свою проницательность, Сандро ни в детстве, ни на банкете, ни после смерти Сталина не решается всерьез противостоять ему. Все намеки на тираноборство остаются в рассказе чисто словесными играми.

Обратимся к метанарративному слою «Пиров Валтасара». Подобно рассказу «Летним днем», «Пиры Валтасара» тоже сосредоточены на метахудожественной проблематике — неслучаен сам выбор центральной коллизии. С великой исторической фигурой из скоттовско-пушкинского топоса («Царем») у Искандера сталкивается не простой рядовой персонаж (типа Петруши Гринева), а танцор, то есть артист, художник, «Поэт», потенциальное alter ego автора. А его сюжетным антагонистом выступает не просто всесильный тиран, но своего рода художник на троне, некогда начинающий поэт, а теперь коварный лицедей и, главное, мастер — сценарист, режиссер и исполнитель — властных интриг.

Такому нарративному согласованию двух главных героев как нельзя лучше соответствует искандеровская «театральность»: Сандро не только выступает с танцевальным номером, но и обнаруживает редкие интерпретационные способности; Сталин тоже не только разыгрывает садистские спектакли и сочиняет целый альтернативный сюжет своей жизни, но и постоянно упражняет свое интерпретационное чутье. Сюжет «Пиров Валтасара» строится как поединок двух героев по линии взаимного распознавания, и победителем выходит Сандро, то есть все-таки не Царь, а Поэт. И его торжествующая мысленная реплика *Ай да Сандро, думал дядя Сандро!* отсылает к известным словам Пушкина, Поэта № 1<sup>1</sup>: *[А]й да Пушкин, ай да сукин сын!* — из того письма, где он гордится завершением «Бориса Годунова», но сомневается, что «цензура его... пропустит», а «царь простит» автора, который «никак не мог упрятать всех своих ушей под колпак юродивого!»<sup>2</sup>

В результате подчеркнутая театральность повествования, то есть интенсивное режиссерско-актерско-зрительское и, значит, писательско-читательское взаимодействие, не остается в «Пирах

1 Его тезкой являются как герой саги, *Сандро*, так и ее автор, *Искандер*, поскольку эта фамилия — мусульманский вариант имени Александр.

2 Письмо П. А. Вяземскому, около 7 ноября 1825 г.

Валтасара» лишь нарративным приемом, а существенным образом тематизируется. Рассказ посвящен этической природе творчества. Эта проблематика прямо затрагивается в тексте — в связи с характерной «авторской» находкой Сталина.

Мотив художественных склонностей Сталина проходит в «Пирах Валтасара» не раз: таково одобрение им танцевальных номеров Патарая и дяди Сандро, такова и чуткая реакция на исполнение его любимой песни:

*«Нет, ни власть, ни кровь врага, ни вино никогда не давали ему такого наслаждения. Всерастворяющей нежностью... песня эта... освобождала его душу от гнета вечной настроженности...*

*Она окрашивала всю его жизнь в какой-то фантастический свет судьбы...»<sup>1</sup>*

Это — Сталин-слушатель, а вот и Сталин-автор. После искусного тоста Лакобы в честь вождя, щепетильно оплатившего *из своей полочки* присланные ему мандарины, Сталин предается размышлениям о своем словесном даре и искусстве манипулировать людьми при помощи писательства:

*«[З]аглядывая в себя глубже, он находил... источник... более тонкой радости... [К]огда... он писал записку, он помнил — рано или поздно она... сыграет свою маленькую историческую роль...*

*— Не мы с тобой сажали эти мандарины, дорогой Нестор, — ткнул Сталин трубкой в его сторону, — народ сажал...*

*Народ сажал, повторил Сталин про себя, еще смутно нащупывая взрывчатую игру слов, заключенную в это невинное выражение. Впоследствии, когда отшлифовалась его великолепная формула „враг народа“, некоторые пытались приписать ее происхождение Великой французской революции... но он-то знал, что здесь, в России, он ее вынырчил и пустил в жизнь».*

<sup>1</sup> Центральность искусства проявляется в его очеловечивающем воздействии даже на фарсовых персонажей фона — секретарей райкомов:

*«С каждым накатом мелодии песня смывала с их лиц эти жалкие маски с удивленно приподнятыми бровями, под которыми все отчетливей, все самостоятельней проступали (ничего, пока поют, можно) лица виноградарей, охотников, пастухов».*

И тут, не ограничиваясь прозрачным намеком на писательские амбиции Сталина, Искандер-рассказчик вступает с собственным метаэстетическим рассуждением на тему.

*«Подобно поэту, для которого во внезапном сочетании слов вспыхивает контур будущего стихотворения, так и для него эти случайные слова стали зародышем будущей формулы.*

Ужасно подумать, что механизм кристаллизации идеи один и тот же у палача и поэта, подобно тому как желудок людоеда и нормального человека принимает еду с одинаковой добросовестностью...

И если бы желудок людоеда просто не принимал человечески, это был бы упрощенный и опасный путь очеловечивания людоеда... Нет человечности без преодоления подлости... [В]ыбор за нами».

Повествование в целом ведется в рассказе от лица всеведущего объективного рассказчика, который сам выходит на первый план очень редко. Но именно таков только что процитированный фрагмент. Можно сказать, что авторский рассказчик, обычно посредничающий между позициями двух своих главных «творческих» героев (Сталина и Сандро), здесь задается тревожным вопросом о нравственности собственного выбора. Перед нами очередной текст о тексте — о постижении смысла описываемого.

Важнейшим прямым пассажем является финал «Пиров Валтасара». Он следует за воспоминанием дяди Сандро о первой встрече со Сталиным и посвящен фундаментальной двойственности его моральной позиции. Эта двойственность вторит тем многочисленным двусмысленностям, которые столь существенны для разворачивания сюжета «Пиров Валтасара» путем провоцирования многочисленных интерпретационных цепочек.

*«[Д]ядя Сандро, иногда вспоминая, сомневался — случилось ли все это на самом деле, или же ему, мальчишке, все это привиделось...*

О... пиршественной ночи дядя Сандро неоднократно рассказывал друзьям, а после двадцатого съезда и просто знакомым,

добавляя к рассказу свои отроческие *не то виденья, не то воспоминанья...*

При этом дядя Сандро глядел на собеседника своими большими глазами с мистическим оттенком. По взгляду его можно было понять, что, скажи он вовремя отцу... вся мировая история пошла бы другим... путем.

И все-таки по взгляду его нельзя было точно определить, то ли он жалеет о своем давнем молчании, то ли ждет награды... Скорее всего по взгляду его можно было сказать, что он, жалея, что не сказал, не прочь получить награду».

Вступающий затем с заключительной репликой авторский рассказчик сохраняет элемент неопределенности, но сквозь ноту объективно-повествовательской корректности дает понять, что отстраняется от нарративно выигрышного игривого цинизма своего героя:

«Сам факт, что [Сталин] умер своей смертью, если, конечно, он умер своей смертью, меня лично наталкивает на религиозную мысль, что Бог затребовал папку с его делами к себе, чтобы самому судить его высшим судом и самому казнить его высшей казнью».

Моральная позиция автора, хотя и транслируемая опять-таки в духе интерпретационной неопределенности, ясна: советский художник-приспособленец, мастер выживания в самых безумных условиях, и после разоблачения культа личности Сталина остается приспособленцем, наперсником разврата, а надеяться остается лишь на высший суд.

Кстати, не к высшему ли суду отсылает заглавие рассказа, позаимствованное из главы 5-й Книги пророка Даниила, где описан греховный пир вавилонского царя Валтасара? Наступающая вслед за пиром гибель Валтасара и его царства могла подразумеваться Искандером как пророчески релевантная и для Сталина.

Но что особенно роднит рассказ Искандера с библейским, это последовательная семиотическая нацеленность обоих: Даниил выступает мудрым истолкователем знаменательного жеста пишущей руки и производимой ею надписи на стене:



«[В]ышли персты руки человеческой и писали... на извести стены чертога царского, и царь видел кисть руки, которая писала...

Царь... сказал: кто прочитает это написанное и объяснит мне значение его, тот... третьим властелином будет в царстве. И вошли все мудрецы царя, но не могли прочитатъ написанного и объяснить царю значения его...

Тогда отвечал Даниил... написанное я прочитаю царю и значение объясню...

[Ты] вознесся против Господа небес... За это и послана от Него кисть руки...

Вот — и значение слов: МЕНЕ — исчислил Бог царство твое и положил конец ему; ТЕКЕЛ — ты взвешен на весах и найден очень легким; ПЕРЕС — разделено царство твое и дано Мидянам и Персам...

В ту же самую ночь Валтасар... был убит, и Дарий... принял царство» (Дан. 5: 5–8, 17, 23–31).

В качестве разгадывателя загадок, тревожащих властителя, Даниил выступал уже и раньше — когда Навуходоносор вынужден был обратиться к нему за толкованием своих снов (о колоссе на глиняных ногах, гл. 2, и о высоком дереве, гл. 4). Даниил с Божьей помощью успешно решил эти задачи, чем убедил царя преклониться перед Богом иудеев, и был возвышен при его дворе.

Во всех трех случаях налицо:

— прямое общение героя, практически на равных, со всемогущим властителем, вынужденным признать его мудрость и правоту (в третьем случае близость героя к царю дополнительно подчеркивается совпадением их имен, поскольку плененный Даниил был переименован в Валтасара; Дан. 1: 7);

— поразительные интерпретационные способности героя;

— объект интерпретации — сны или загадочные видения;

— смысл снов — проблематичность верховной власти (в частности, отлучение от нее во втором сне, а затем и в жизни Навуходоносора).

Сходства значительны:

— общение Сандро со Сталиным в духе топоса Поэт и Царь восходит, как оказывается, к библейским мотивам (ср. еще вза-

имоотношения фараона с толкователем его сна Иосифом; Быт. 41);

— Сандро, с его исключительным интерпретационным чутьем, подобен Даниилу;

— Сталин, видящий сон, в котором он отказывается от власти, вторит Навуходоносору.

При всем при том дядя Сандро на роль Даниила, конечно, не тянет, как не тянут ни он, ни Лакоба на роль Вильгельма Телля. Себе же искандеровский рассказчик такую роль, судя по последнему абзацу рассказа, в какой-то мере отводит. Не исключено также, что 5-я глава Книги Даниила могла привлечь внимание автора и тем, кто выступает в ней орудием Божьей кары для несправедного властителя. Это персидский царь Дарий, а Фазиль Искандер по происхождению (по отцу, навсегда высланному из СССР, когда будущий писатель был восьмилетним мальчиком) — перс.