

А. К. Жолковский

**БЛУЖДАЮЩИЕ СНЫ
И ДРУГИЕ РАБОТЫ**



Москва
- НАУКА -

Издательская фирма «Восточная литература»

1994

УДК (2-8)
ББК 83.3Р + 83.3Р7
Ж79 У

Редактор
И. ЗОРИЦА

Художник
Игорь МАКАРЕВИЧ

Издание осуществлено
при финансовой поддержке
Университета Южной Калифорнии (США)

Муниципальная библиотека
Игоря Ю.
Голубовича
г. Стерлитамак

1164945

Ж 4603020100-027 92-93
013(02)-94

ББК 83.3Р + 83.3Р7

ISBN 5-02-017743-1

© А. К. Жолковский, 1994
© И. Г. Макаревич,
художественное
оформление, 1994

В настоящее издание входит книга статей «Блуждающие сны. Из истории русского модернизма», в прошлом году вышедшая в издательстве «Советский писатель», и несколько других публикаций. Работа о Маяковском перепечатывается из книги А. К. Жолковский, Ю. К. Щелов, «Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе» (Тепайлу, NJ, Эрмитаж, 1986), «Семантика "Тамани"» — из «Сборника статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана» (Тарту, ТГУ, 1992), «Экстатические мотивы Пастернака» — из книги «Борис Пастернак. 1890—1990» (Northfield, Vt, The Russian School of Norwich University, 1991), статья о поэтике Эйзенштейна — из «Киноведческих записок» (т. 16).

Тематически все четыре дополнительно включенные работы тесно примыкают к «Блуждающим снам» с их акцентом на интертекстах и новых прочтениях. Статьи о Маяковском и Эйзенштейне посвящены ревианн имажей культурных героев России, что роднит их с главами о Гоголе и Толстом; реинтерпретация эйзенштейновской теории перекликается также с пересмотром знаменитого разбора «Легкого дыхания» Л. С. Выготским. Предлагается анализ «Тамани», тоже исходит из понятий 'прочтения', применяя его как к поведению лермонтовских героев, так и к оценкам «Тамани» классиками русской литературы, в том числе Чеховым и Набоковым: Наконец, работа о Пастернаке строится на соотношении автобиографического мифа поэта с его поэтическими инвариантами и культурными и мифологическими архетипами, что сближает ее с анализом толстовского рассказа и его продолжением в главе «Труп, любовь и культура».

Книга снабжена единым списком Литературы и единым Указателем. Из «Блуждающих снов» опущена часть Введения и целиком глава «Вместо заключения»; остальной текст оставлен без изменений. Четыре другие статьи печатаются с минимальными исправлениями и сокращениями.

А. Жалковский

*Санта Моника
Август 1992 г.*

БЛУЖДАЮЩИЕ СНЫ

Из истории русского модернизма

Названию «Блуждающие сны» — из Мандельштама:

И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в алогошей тишине...
.....
Я получил блаженное наследство —
Чужих певцов блуждающие сны...
.....
И не одно сокровище, быть может,
Мишура звуков, к правнукам уйдет.
И снова скальк чужую песню сложит
И как слово ее произнесет.

(«Я не слышал рассказа Олешина...»)

Речь в книге пойдет не столько о снах¹, сколько о «перекличках ворона и арфы»² в самом широком смысле слова — межтекстовых связях. В современном литературоведении эта проблема известна под названием интертекстуальности.

В той или иной форме роль интертекста всегда осознавалась как творцами, так и исследователями литературы. Начиная с бродячих сюжетов сравнительно-исторической школы (не отсюда ли мандельштамовский эпигет?), через выдвинутую ее противниками-формалистами теорию литературной эволюции как борьбы детей против отцов с опорой на дедов (ср. «наследство», «внуки» и «правнуки») и далее через учение оппонента формалистов Бахтыева о чужом (!) голосе, диалогически слышащемся в любом тексте, шла выработка понятия интертекстуальности. Даже структурализм и американская Новая критика, предпочитавшие имманентный анализ отдельных произведений, исходили из межтекстовых в своей основе предпосылок, ибо строили свои разборы на принципах, категориях и приемах, которые полагали универсальными, то есть присущими всем текстам.

Более того, структурализм, тщательно описав внутреннюю организацию многих текстов и кодов, обнажил риторическую, текстуально-дискурсивную природу литературы, чем подготовил переход к постструктурным представлениям. С другой стороны, новейшие установки на размыкание и плюрализацию прочтений и на учет культурной детерминированности самой литературоведческой практики озаглаивали синтез семиотичес-

ских методов 60 — 70-х годов с теми направлениями гуманитарной мысли, которые всегда отстаивали многозначность художественного текста и роль идеологических, исторических и биографических факторов.

Плодотворность всякого метода измеряется не только его логической обоснованностью, но и богатством замечаемых им исследовательских перспектив (крайние постструктуралисты сказали бы — удельностью подсказываемых литературоведческих сюжетов). Интертекстуальный подход, далеко не сводясь к поискам непосредственных заимствований и аллюзий, открывает новый круг интересных возможностей. Среди них: сопоставление типологически сходных явлений (произведений, жанров, направлений) как вариаций на общие темы и структуры; выявление глубинной (мифологической, психологической, социально-прагматической) подоплеку анализируемых текстов; изучение сдвигов целых художественных систем, в частности, описание творческой эволюции автора как его диалога с самим собой и культурным контекстом и многое другое.

В настоящей книге акцент делается не на теории межтекстных связей, а на ее применении к конкретным явлениям русской литературы. Основной пафос работы — во вскрытии неожиданных свойств произведения путем постановки его в новые, но существенные контексты. Большинство рассматриваемых случаев группируются вокруг трех типов интертекста — это обращение знакомых литературных моделей на службу новым задачам; приспособление авторского дискурса к официальному, отчего возникают оригинальные художественные гибриды; и слом традиционных норм, порождающий новаторски «плохое» письмо.

В книге четыре раздела. Первый как бы продолжает Введение, содержит по специальной главе о каждом из названных типов интертекста, преимущественно на материале литературы XX века. Последующее изложение строится по историческому принципу — в соответствии с подзаголовком: «Из истории русского модернизма». Русский модернизм при этом понимается широко, как неклассическое состояние, в которое наша литература перешла в результате перелома, испытанного ею где-то на рубеже веков. Перелом был двоякого рода — историко-культурный (революция, новое общество) и собственно художественный (выход за пределы реалистической традиции); выстраивается задача — посмотреть, как литературные явления двух эпох (и более узких периодов) отражаются в зеркале друг друга.

Второй раздел книги посвящен «классике» (Гоголь, Толстой, Бунин), третий — двадцатим—тридцатым годам, а четвертый — постсталинскому периоду. Хронологические скачки сложены переходными фигурами (Бунин — между XIX веком и модернизмом; Е. Гинзбург — между ГУЛАГом, оттепелью и сегодняшним днем), а главное, связями, устанавливаемыми между текстами разных периодов (Бунин и Пушкин; Зощенко и Толстой; Ильф и Петров и Достоевский...). Даже там, где речь идет об авторах, обычно относимых к эпохе реализма, на них падает модернистский свет из XX века — благодаря как позднейшим интертекстам (например, в случае с «Выбранными местами...» Гоголя), так и самому способу прочтения (например, в случае с рассказом «После бала» Толстого).

Круг затрагиваемых авторов не ограничивается объектами монографических глав — многим писателям уделено гораздо больше внимания, чем это видно из заголовков. Главными героями книги оказываются фигурирующие в целом ряде очерков Пушкин (поэт и прозаик), Толстой, Зощенко и Олеси. Но список имен и явлений, вовлекаемых в интертекстуальные диалоги, включает также русский и мировой фольклор, Петрония, Державина, Карамзина, Лермонтова, Гоголя, Некрасова, Достоевского, Козьму Прутков, Бунина, Хлебникова, Ахматову, Ходасевича, Мандельштама, Пастернака, Маяковского, Пильняка, Заболоцкого, Набокова, Булгакова, Ильфа и Петрова, Замiatина, Хаксли, Оруэлла, Бродбери, Берджесса, Окуджаву, Искандера, Аксенова, Бродского, Сашу Соколова, Лимонова, Пригова. Русская литература последних полутора веков рассматривается в единстве прозы и поэзии, метрополии и эмиграции, национальных и мировых традиций.

По ходу изложения постепенно возрастает его академичность. Первый раздел (и особенно первая глава) призван своей полусеицетской манерой облегчить ознакомление с интертекстуальным подходом; пик сложности достигается в третьем и четвертом разделах; а последняя глава сочетает тщательный анализ текстов с возвращением к панорамной очерковости.

Метод исследования, принятый в книге, хотелось бы назвать просвещенным эклектизмом. Достижения предыдущего этапа (техника структурного анализа произведения и аппарат описания поэтического мира автора) не отбрасываются, а занимают естественное место среди инструментария, охотно заимствуемого, под знаком постструктурного релятивизма, у других школ (мифологической, психоаналитической, феноменологичес-

кой, биографической, культурологической, социологической). Объединяется этот конгломерат разнородных понятий общностью цели, исходящей из традиционной филологической преданности тексту и современного понимания художественного слова не просто как носителя содержания, а как воплощенного поступка³.

Единство текста (как правило, амбивалентное, внутренне противоречивое), ранее искавшееся в его имманентной сердцевине, теперь предполагается охватывающим и то, что вовне. Спросившееся на множество контекстов, произведение предстает как комплекс акций, направленных на те или иные явления жизни и искусства (а иногда и на конкретных авторов, представляющих эти явления). Главным приемом анализа по-прежнему остается привлечение новых данных, позволяющее пролить неожиданный свет на изучаемый объект, но резко расширяется круг источников таких данных. Характерный исследовательский жест — «А что, если прочесть текст А с текстом Б в руках?!» — нацеливается теперь на выявление того действия, которое в тексте А учинено над текстом Б; и этот жест воспроизводится несколько раз, с тем чтобы установить, какие поступки совершены одновременно и по отношению к текстам В, Г и Д.

Не имея в виду догматизировать эту научную программу, можно тем не менее наметить некоторые типичные контексты, учет которых желателен. На нулевом (внутритекстовом) уровне это составляющие самого рассматриваемого текста — его части, персонажи, аспекты структуры. Далее, это:

- тот конкретный подтекст, с которым играет произведение;
- тот жанр, в котором оно написано и который оно, наверно, пытается обновить;
- вся система инвариантных для автора мотивов, тоже, скорее всего, подвергаемая модификации;
- тот влиятельный современный контекст, часто социокультурный, в дружбе-вражде с которым формируется данный текст;
- тот глубинный (мифологический или психологический) архетип, который реализован в произведении, возможно, с новаторскими вариациями;
- и, наконец, весь (авто)биографический текст жизни и творчества автора, особой редакцией которого можно полагать рассматриваемый литературный текст.

Систематически эти способы описания разрабатываются по отдельности соответствующими теоретическими школами

(социологической, мифологической, психологической и т. п.), а в конкретных литературоведческих работах они привнесаются в тех или иных комбинациях, выступают предметом и целями исследования. Учет одновременно всех типов межтекстовых связей — задача крайне честолюбивая. Она потребовала бы сочетать ненавязчивую комплексность конкретных разборов с характерной для теоретических разработок четкостью формулировки тех различных «клеток», на которых написаны привлекаемые интертексты. Но не будем преувеличивать жесткость намеченной схемы — в каждом данном случае можно ограничиться рассмотрением лишь некоторых контекстов, разные типы контекста могут иногда совпадать друг с другом и т. п.

Приведу пример из разбора, не вошедшего в книгу⁴. Рассказ Андрея Платонова «Фро» (1936) может читаться:

— как определенная коллизия между его персонажами, характерным образом ориентированными относительно 'зала', 'природы', 'техники', 'женского/мужского/детского' начал и т. д.;

— как вариация на тему чеховской «Душечки»;

— как полемика с символистским мифом 'очарованной дали' и его более поздними (в том числе футуристическими, гринговскими и социалистическими) вариантами;

— как продукт взаимодействия с обстановкой сталинизма, в частности, как образец эзоповского обхода цензуры;

— как современное воплощение мифологического сюжета о чудесном супруге (легенды об Амуре и Психее и сказки о Финисте Ясном Соколе);

— как особая страница во взаимоотношениях писателя с женой;

— как отход автора от собственных более ранних идейных и стилистических позиций (в частности, взглядов на вопросы пола и задачи повествования);

— как своеобразный синтез жанров сказки, модернистского рассказа и классической новеллы; и т. д.

Заманчивым представляется продемонстрировать внутреннее единство всего набора подобных прочтений, но в общем случае интертекстуальный подход не требует такой взаимной согласованности.

Предлагаемые ниже очерки по истории русских межтекстовых связей далеки от выполнения программы-максимум. Но каждый из них по-своему руководствуется ею, претворяя из новизны сопоставлений и трактовок. Так, совершенно новым является со-

отношение Зощенко с Толстым, Ильфа и Петрова с Достоевским и Лимонова с Державинным, не говоря уже о возведении рассказа «После бала» к архаическому сюжету или переосмыслении «Выбранных мест из переписки с друзьями» в свете постмодернистской поэтики. Иногда, напротив, сопоставимость текстов очевидна с самого начала, как, например, в случае «Я вас любил...» Бродского, и соль анализа состоит в обнаружении того, каким образом, пародируя классика, новый автор оказывается верен как духу собственной поэтики, так и пушкинской традиции. Некоторые прочтения могут показаться неортодоксальными носителям тех или иных узкопартийных точек зрения. Зощенко как зазеркалье революции может заезть догматиков, Олеша, дающий уроки Макиельштаму и Булгакову, — правдоверных диссидентов, Гоголь-тоталитарист — благочестивых поклонников «Выбранных мест», а концепция искусства приспособления и «графоманства как приема» — почитателей Литературы с большой буквы независимо от их идейных пристрастий.

В свою защиту сошлюсь, помимо общих соображений о свободе интеллектуального поиска от идеологических пут, на провозглашаемую теоретиками постструктурализма (в полном согласии с критиками всех эпох) мысль о равноправии искусствоведческого дискурса с художественным. По-новому контекстуализуя, осмысляя, подрывая, канонизируя и т. д. литературные явления, исследователь служит не только объективному познанию их «абсолютной» ценности, но и их исторически относительному функционированию. Новаторские прочтения Гоголя деятелями Серебряного века, Достоевского Бахтинским и «Станционного смотрителя» Гершензоном как бы отпечатались на классических текстах, интертекстуально наложились на предыдущие трактовки. Конечно, покуситься на аналогичное переписывание знакомого со школы рассказа Толстого или образцово описанного Выготским «Легкого языка» Бунина — предприятие рискованное. Не будет ли, однако, лучшим знаком верности Выготскому попытка последовать примеру, предложенному его пересмотром школьной теории басни?

Двенадцать глав, составивших книгу, объединены своим предметом и общими теоретическими установками. Но каждая из них может читаться и отдельно, не предполагая знакомства с остальными или какой-либо специальной литературой. В сущности, и настоящее Введение нужно было только в качестве единой рамки к разборам, которые, надеюсь, обладают достаточной внутрисерийной убедительностью.

I

«ЧУЖИХ ПЕВЦОВ БЛУЖДАЮЩИЕ СНЫ»

Откуда это?..

Уже не спросишь Есенина, сознательно ли он позаимствовал вот это:

Как дереву роняет тихи листья,
Так я роняю грустные слова, —
(«Отговорила роща золотая...», 1924)

у Пастернака:

Давай ронять слова,
Как сны — январь и апрель.
(«Давай ронять слова...», 1922)

Отсылка от одного текста к другому — «интертекстуальная связь» — здесь тем вероятнее, что есенинское стихотворение построено и на более явных цитатах.

И журавли, печально пролетая,
Уж не жалели былые ни о ком.
.....
Я полон дум о юности веселой.
Но ничего в прошедшем мне не жаль..

Откуда это? Конечно, из «Выхожу один я на дорогу...»:

Жду ль чего, жалею ли о чем?

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть ..

Кстати, Лермонтову посвящена и книга Пастернака «Сестра моя — жизнь», куда входит стихотворение «Давай ронять слова...», так что плотность цитации слушается еще больше. И все-таки интересно, что бы ответил сам Есенин.

Нельзя спросить и Пастернака, мыслил ли он вот эти слова из стихотворения о Балзаке:

Шел облак. Меж строк и как-то всколых
Стучал трость по плитам тротуара,
И где-то громко так дрожал... —

(«Ветры стихи»)

как вариацию на тогелевскую тему:

«По Аляскин Аляксейчик ёсли и глядел тв что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные сароки, и только разве если, неизвестно откуда появивсь, лошадинья морда помешалась ему на плечо и выпускала подбрюшек целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на серыхине строкки, а скорее на серадине улицы» («Шмель»)

Хорошо было бы расспросить Ахматову об интертекстуальной подоплке стихотворения «Пушкин» (речь о котором впереди), но — поздно.

Зато можно спросить Аксенова, не является ли ваш любимый пассаж о Дрожжанине, специалист по Халигалли:

«Он знал все диалекты этой страны... весь фольклор, всю историю, всю энциклопедию, все улицы... все чаганы и лавки на этих улицах, имена их людей и членов их семей, влчак и нрав домашних животных, коты никогда в этой стране не были» («Затоваренная бочкотара»), —

сознательным переспевом сходного бибельского фрагмента:

«Казанец и проселки не бывал в Испанки, но любовь к этой стране заполняла все его существо — он знал в Испанки все лавки, сады и реки» («Плюк за Мопассан»).

Можно спросить у Саша Соколова, считает ли он себя учеником Андрея Белого и строится ли образ рассказчика-шизофреника в «Школе для дураков» как развитие техники, примененной Фолкером в передаче точки зрения Бенджи («Шум и ярость»). Или, ближе к стиховедческой проблематике, правильно ли за строчкой

И пыло репани, как жизнь тому назад...

(«Защита XXXIII» из книги
«Между собакой и волком»)

вы прорезаете знаменитое в литературной критике «a grief ago» («горе тому назад») Диклана Томаса. И не восходит ли слово

«минимозной» в заключительном четверостишии «Записки XVI»:

Закари же в преддверии тьмы,
Полувечером, минимозной.
Предводитель, что ложкожумий
Квазичеломо даден взымы. —

к набокховской «полу-Мнемозине» Мерц, которой пишет (как Пушкин — то есть опять-таки интертекстуально — в постели, да к тому же с отсылкой к пушкинскому «Что в имени тебе моем?..») свои стихи герой набокховского «Дара»:

«На минуту запис в ванную, выпил на кухне чашку холодного кофе и ринулся обратно в постель. Как звать тебя? Ты полу-Мнемозина, полуморшанье в имени злосм...»

Можно спросить у Лимонова, не навеяна ли вторая строфа стихотворения «Кто теперь молодой за меня...»:

Но как бы ни делал ты
Отстаив тебя в кусты
На светлой полне другой
А ты в темное сирой —

той сценой в «Земляничной поляне» Бергмана, где герой наблюдает из кустов за свиданием своей жены с любовником. А также — не сказалось ли на его парижском стихотворении «Жена бандита»:

Ох, если бандит узнает
.....
ко мне и жене повернется..
Убьет он нас двух, пожалуй...
.....
Боюсь. Но любить продолжаю
Я тело жены бандита
И ласковый темперамент...
Сладки опасные связи.. —

знакомство не только с романом Шодерло де Лакло, но и с песней Жоржа Брассанса о любви к пупкам жен полицейских.

А там, где переключка несомненно, можно пойти дальше и спросить, например, Бродского, верны ли ваши догадки о структурном соотношении его шестого сонета к Марки Стюарт с «Я вас любил...» Пушкина (о нем см. в главе 11).

Но одно дело — спросить и совсем другое — получить авторизованное подтверждение своих гипотез. Поэты и вообще-то редко жалуют любителей разнимать музыку, как труп, к пивсерам алгеброй гармонию. Это Пушкин, а вот одна из более поздних вариаций на ту же тему:

...жена литературоведа,
сама литературовед.
.....
Я думала: «Господь вседобрый!
.....
вели им хвать на час дабыть
о том, чем им так сладко ведать,
о том, чем им так страшно быть.
.....
Ведь перед тем, как милое ведать,
вам следует меня убить».

(Ахматулина, «Как долго я не писывалась...»)

Особенно же болезненно реагируют авторы на поиски интертекстов, понимая их как замудренные академической терминологией обвинения в плагиате. Так или иначе, они отчаянно замираются. Аксенов утверждает, что не помнит библейского рассказа. Соколов Фолкнера то ли не читал вовсе, то ли прочел позынее, о Дилане Томасе слыхом не слыхал, а Набокова, правда, читал, но мнимо-Зина ни при чем, хотя, конечно, все может быть. Лимонов теоретически допускает связь с Бергманом (уж не потому ли, что тот не писатель?), но насчет того, кто повлиял на соавницу «Жены бандита», отвечает с вызовом, что жена бандита.

Чужое как свое

Следует сказать, что ничего зазорного в опоре на интертекст нет. В начале всякого слова всегда было какое-то чужое слово, литература занята собой и собственной генеалогией больше, чем всем остальным, и потому пронизана интертекстуальностью. Так, предположительный подтекст к Аксенову — рассказ Бабеля, в свою очередь, задуман как своего рода эпитафия Мопассану, строится на контрапункте с его новеллой «Признание» и насыщена литературными именами (Лев Толстой, Бласко Ибаньес, Мопассан, Сервантес, Эдуард де Мениаль). Соб-

ственно, цитатой является и фраза о знакомстве Казацкеви со всеми замками в Испания. Это скрытый буквальный перевод французского выражения *château en Espagne*, означающего «вводные замки» (не забудем, что бабелевский рассказчик — переводчик с французского).

Особенно расцвела интертекстуальность в наш рефлектирующий век, он же — век беспределенного преобладания средств коммуникации, знаков, образованной, кодов, *signifiance*; соответственно активизировалось и научное осмысление этих явлений. Исследования М. Бахтина, Ю. Тынянова, Ю. Кристевой, М. Риффатерра, К. Тарановского, Г. Блума и их последователей подтвердили глубину манделштамовского определения «того, чем должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя стать» («Письмо о русской поэзии»). Собственно, уже Гораций, который из нашей дали кажется стоящим у самой колыбели европейской поэзии (в частности, потому, что от него берет интертекстуальную серию «Памятник»), полагал свою основную заслугу в том, что он сумел транспонировать греческие песни на римскую почву («внести в Италию стили эольски», в переводе Ломоносова). Поэты начинают старыми словами, включаются в знакомых мертвецов живые разговоры, ищут на черновиках друг друга, подсюсюкуют друг другу ямбом, снова слагают чужие песни и все же умудряются произнести их, как свои. Поэтому интерес у исследователя интертекстов всегда двойной: увидеть как саму цитату, так и ее новый поворот.

Вот Державин подражает Горацию и, переводя знаменитое

Non omnia moriāt, multaue pars mei

Vitabit Libitinam

([я] не весь умру, и большая часть меня
убежит [багине] смерти) Либитини! ..

(Гораций, *Оды*, 11, 30)

как

Так! — весь я не умру, но часть меня большая,
От тлена убежав, по смерти стынет жить, —

(«Памятник»)

вносит свою любимую ноту — тления, гниения, физического распада, превращения (в других стихах) в «снедь червей».

А вот Маяковский перефразирует пушкинское

Принято зеркой эниграммой
 Вебесить оплешивого время;
 Принято зреть, как он, упрямо
 Сквозь башенные рога.
 Навольно в зеркало глядится
 И узнавать себя стываюса:
 Принятса, если он, друзья,
 Завост сауру: это я!
 Еще принтнее в молчанье
 Ему лозоанть честный гроб
 И тико сделать в бледный лоб
 На благодарном расстоянии;
 Но отослать его к отцам
 Едва ль приятно будет вам.

(«Евгений Онегин», б, XXXIII)

Он пишет:

Как весело, садясь уличный улар,
 Смотреть, растопырив ноги как,
 И вот время, где предки,
 Туда
 отравила шлагги логика.

(«Зи»)»

Вполне в духе эпохи и своем собственном Маяковский с каламбурной ласхостью доводит тему садистского убийства до логического конца.

А вот Заболоцкий берет классические строки:

Невучесль есть в морских волнах,
 Гармоник в стонящих шорах,
 И стройный мусикийский шорок

 Словучье полное в природе. . . —

(Тютчев, «Невучесль есть в морских волнах...»)

и выворачивает их вандизанху:

Я не ищю гармоник в природе...

 В ожесточенной пемни ветров
 Не слышит сердце празньных словучий,
 Душа не чует стройных голосов.

(«Я не ищю гармоник в природе...»)

В противовес тютчевскому разладу между мыслящим тростником и общим хором природы («Душа не то поет, что море»), Заболоцкий разворачивает перспективу диалектического синтеза, вносимого в «огромный мир противоречий»:

И снится ей (природе) блестящий вид турбины
И мерный жук разумного труда,
И пенье труб, и заревы плптыаны,
И пальтыв теком провода.

На что же опирается эта мечта о братании природного хаоса с технической мыслью человека? На подтекст из Лермонтова — на его «Сон», где строчка «И снилась ей долина Дагестана», вторя первоначальному

И снился мне сияющий осияни
Вечерний пир в родимой стороне
.....
И в грустный сон души ее младая
Бог знает кем была погружена, —

символизирует желанное родство стихов и, значит, душ героев и героини. Так два романтических минуса — тютчевская дисгармония к лермонтовская предсмертная мечта о ролетстической душе — дают диалектический плюс в соответствии с общим духом поэтической натурфилософии Заболоцкого.

А впрочем, так ли органически этот навязанный природе научно-технической сон? И не примешиваются ли к нему еще какие-то неучтенные интертексты?

И в этот час печальная природа
Лежит вокруг, зная, тяжело,
И не мыла ей дикая свобода,
Сде от добра выделено зло.

Да это же из Великого инквизитора, утверждающего, что людям не нужна «невнятная свобода... в познании добра и зла» (Достоевский, «Братья Карамазовы»)!. Но тогда, может быть, не случайно поэт (недалеко пернувший из ГУЛАГа) привлекает подтекст, где за подразумеваемой строчкой «И снилась ей долина Дагестана» следует:

Знакомый труп лежал в лотыне той;
В его груди, дымясь, чернела рана,
И кровь лилась ладонями струей.

Не призван ли этот мрачный исход по-эзоповски бросить тень на прокламируемую индустриально-природную утопию?

Или вот Ахмадулина в очередной раз выписывает свою поэтическую биографию: от рождения при звуках люльки и под палочками фей — к первой переключке безмятежных вещей с нынующей вешн душой — и далее к надменности модной поэтезсы, которая, играя, венчает союз меж словом и словом и гордится своей метой несходства с простыми смертными, — чтобы в финале прийти к последней скромности человека-невелички, одного из массы сограждан усталых,

Слившись с ними, как слово и слово
на моем и на их языке

(«Это я...»)

Откуда эта знакомая интонация, это подведение итогов, эта композиция 'младенчество — детство — отрочество — юность — зрелость'? Откуда сам лейтмотив «Это — я», уверенно положенный на характерный ритм трехстопного анапеста? Все это не столько подслушано в эвакуации «плод угрюмым при-
смотром Уфы», в электричке или

...в длинном строю
в магазинах, в кино, на вокзалах (, час)
в последнюю в жессу стою, —

сколько взято из малодоступного в свое время в СССР эмигрантского поэта Ходасевича — из его знаменитого «Перед зеркалом» (1924):

Я, я, я. Что за дикое слово!
Неужели вон тот — это я?
Рыже-мама любила такого,
Желто-серого, вытусового
И всдвнвоцедь, как змея?
.....
Это я, тот же самый, который
На трагические разговоры
Научился мячать и шутить?..

Взято — и, разумеется, переориентировано — Ходасевич кончает горьким эгоцентризмом:

Только есть одиночество — в раме
Говорящего правду стекла, —

а Ахмадулина — программным растворением в народе. С этой персориентацией связана и еще одна, объясняющая обращение к эмигрантскому источнику и прямо касающаяся вопроса об интертекстах. Своим эпиграфом («Nel mezzo del camin di postra vita...») и вариациями на него в тексте Ходасевич отсылает нас к Данте (началу «Божественной комедии») и Вергилию (его проповеднику по аду):

Впрочем — так и всегда на средние
Рожаво земного пути:
От ничтожной причины — к причине,
А глядишь — заплутался в пустыне,
И своих же следов не найти.
Дв. меня не паштера прыжками
На парижский челдаи запляла.
И Вергилия нет дв. плечами...

Парадоксальным образом, несмотря на безнадежность тона, Ходасевич не совсем одинок — с ним высокая традиция трагического индивидуализма. Ахмадулина, наоборот, начинает с индивидуализма и литературности (и потому столь уместен подтекст на Ходасевича), чтобы затем как бы сделать шаг из поэзии в жизнь (и потому в ее тексте не находится места ни Ходасевичу, ни Данте, ни даже ее обычным ангелам-хранителям Пушкину или Ахматовой). И в этом она, пожалуй, более эпоцентрична и одинока, чем Ходасевич; его стихотворение — «всезнающее, как змея», ее — по-детски потерянное («Это я прокляную и плачу»), в манере инфантильного нарциссизма литературы поздней оттепели.

Биографическая цитация

Как видно из примеров, цитация может быть вполне открытой или замаскированной, верной духу источника или вызывающе полемической. Один из важнейших вопросов — что именно заимствуется? Чаще всего цитируется, более или менее явно, кусок текста, образ, сюжетные положения. Такой «нормальный» тип интертекста располагается между двумя крайними. Одна крайность — это отсылка не столько к текстам, сколько к биографии предшественника, другая — не столько к содержанию текстов, сколько к их структурной организации.

Разумеется, чистые случаи редки, крайности часто выступают в комбинации с «нормальной» цитацией и друг с другом.

Пример биографического интереса находим в пушкинском «Отроке» (1830).

Невод рыбак растянул по брегу студеного моря;
Мальчик отцу помогал. Отрок, оставь рыбака!
Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы:
Будешь уме уловлять, будешь помощник царю.

Без знакомства с биографическим мифом Ломоносова сникотворение теряет добрую половину своего эффекта, состоящего во взаимном наложении двух текстов: сказельского (обедания Христа сделать рыбаков Симеона и Андрея ловцами человека — Марк, I, 16) и историко-биографического (превращения сына помора в культурного героя России). Дополнительный эффект в том же биографическом ключе — сама дата под сникотворением. Оно написано в столетнюю годовщину изображаемого события: Ломоносов «оставил рыбака», отправился и прибыл в Москву в 1730 году.

Но Пушкин не ограничился жизнью Ломоносова и распространил интертекстальную игру на его творчество. В истории русского литературного языка Ломоносов известен своей теорией «трех стилей», определившей правила выбора между церковнославянизмами и их русскими синонимами. Отобразив эту сторону ломоносовского наследия в своем миниатюрном тексте, Пушкин вводит в него, в соответствии с тематическими задачами, две пары таких синонимов: «мрежи»/«невод» и «отрок»/«мальчик». Это уже не чистый биографизм, а наполненную словесная переключка (хотя и не цитация конкретных ломоносовских текстов в строгом смысле). Пушкин «подсказывает» Ломоносову его любимой проблематикой.

Сопоставление синонимов искусно вплетено в общую художественную структуру «Отрока». Члены каждой пары симметрично соотношены друг с другом: «невод» и «мрежи» открывают нечетные строки, «мальчик» и «отрок» — полустихия переломного второго стиха. При этом низкие варианты («невод», «мальчик») фигурируют в первой части, посвященной низкому происхождению героя, а высокие («мрежи», «отрок») — во второй, предсказывающей его возвышение. Смена стиля мотивирована сменой говорящего; сначала это голос нейтрального рассказчика, затем некий пророческий (божий?) глаз свыше; сначала изложение ведется в третьем лице, прошедшем времени и изъяснительном ва-

клонения, а затем перескакивает в прямую речь, второе лицо, повелительное наклонение и будущее время. Скачок этот подчеркнут единственным в стихотворении ритмическим перебоем (точкой в середине второго стиха) и единственным восклицанием («Отрок, оставь рыбака!»).

Так биографический подтекст облекается словесной игрой (и вообще тем, что Роман Jakobson назвал поэзией грамматики), но остается структурным стержнем стихотворения.

Установка «Отрока» на биографическую интертекстуальность имеет интересное продолжение. В одном из самых ранних стихотворений Ахматовой (вошедшем сначала в «Вечер», а затем в «Четки») в качестве нового отрока предстал сам Пушкин:

Смутный отрок бродит по аллеям,
У озерных грустных берегов,
И столетие мы лелеем
Его блистательный шепот шажком.

Ильи росен пусто и колко
Устильют низкие льны...
Здесь лежала его треуголка
И расстеленный том Парни.

(«Смутный отрок бродил по аллеям...», 1911)

При всех очевидных различиях общий знаменатель двух текстов внушительен. Прежде всего, Ахматова подхватывает и обнажает пушкинскую символику дат: как Пушкин в 1830 году изображает Ломоносова сыном рыбака в 1730 году, так она в 1911 году пишет о лицеисте 1811 года («И столетие мы лелеем...»). Более того, если из 1811 вычесть еще одно столетие, то получим год рождения Ломоносова⁴.

В пользу прямой отсылки говорит многое. В обоих случаях будущий гений изображается в год поступления в школу, на фоне прибрежного пейзажа («по берегу студеного моря»; «у озерных... берегов») и литературно-культурного пратекста (Евджелие, Парни). Взгляд из будущего реализован игрой грамматических времен: прошедшего — настоящего — будущего у Пушкина («растлал... помогал — оставь — ожидают — будешь... уловлять»), прошедшего — настоящего — прошедшего у Ахматовой («бродил... грустил — лелеем... устиляют — лежала»). Сходны и размеры: у Пушкина два элегических дистиха по шесть дактилических стоп в строке, у Ахматовой два четверостишия трехкритых дольником (приблизительно —

трехстопных внапестов), то есть всего по 24 трехсложных стопы в каждом из стихотворений,

Но и здесь в общем балансе целого формальные параллели перевешиваются хронологико-биографической переключкой².

Структурная цитация

Пример противоположной крайности — когда переключаются такие аспекты стихотворений, как метр, ритм, интонация, рифмовка, поэзия грамматики, — являет стихотворение Ахматовой «Есть в близости людей заветная черта...» (1915)³. Сборник «Белая стая», куда оно входит, отмечен, по мнению исследователей, несомненной ориентацией на поэтику Пушкина. Соответственно, цитатную переключку имеет смысл рассматривать не изолированно, а в контексте постоянных — инвариантных — свойств двух поэтических миров, пушкинского и ахматовского. Естественно ожидать также, что переключка эта не ограничится формальными уровнями художественной структуры, а захватит и содержательные. Обратимся к тексту, чтобы проследить органическую связь всех четырех аспектов проблемы — интертекстов, инвариантов, тематики и формы.

Есть в близости людей заветная черта,
Ее не перейти влюбленности и страсти, —
Пусть в жуткой вынужде сдвигаются углы
И сердце рвется от любви на части.

И дружба здесь бессильна, и гонд
Высокого и огненного счастья.
Когда душа свободна и чужда
Медлительной истонке сладострастья.

Стремившись к ней бешумы, а се
Достигшие — поражены тоскою ..
Ты ведь ты понял, отчего нос
Не бьется сердце под твоей рукою.

Это типичная Ахматова, с ее исцверием в полноту счастья, образом встречи/невстречи, классическими — «пушкинскими» — интонациями. Собственно говоря, ее налюбленные содержательные мотивы являются заостренным развитием характерной пушкинской темы бесстрастной страсти, любви «и

без надежды и без желаний»⁴. Поэтому закономерно заимствование у Пушкина лейтмотивного образа непреходимой черты и даже самой синтагмы, открывающей стихотворение (подлежащее «черта» плюс сказуемое «есть»), ср.:

Но недоступна черта меж нами есть.
 Неправно чувство возбуждаю...
 (— Под небом голубым страны своей родной...)

Цитация более или менее очевидна. Схожны: общая мысль (небезграничность страсти); словесная фактура перекликающихся фрагментов; размер (шестистопный с вариациями амб)⁵. Но если у Пушкина недоступная черта разделяет поэта и его умершую в далекой стране давнюю возлюбленную, то у Ахматовой она присутствует и в самой интимной близости всех любящих. Кстати, мотив смерти, напрямую не данный в ахматовском тексте, интертекстуально проходит в начальных строках дважды — второй раз в следующем же стихе («Ее не перейти влюбленности и страсти»), прообразом которого является библейский «предел, его же не преjdeши», ср.: «...дни ему [человеку] определены, и число месяцев его у Тебя... Ты положил ему предел, которого он не перейдет» (Иов, 14, 5)⁶.

Образ «черты, границы» — один из тех излюбленных поэтами мотивов, которые поддаются прямой проскини в формальный план, а именно — в виде переноса, акцентирующего стиховые и синтаксические границы. На игре с переносами и построена композиция ахматовского стихотворения. В первой строфе переносов нет; во второй их два, заметных, но не являющихся («года // ...счастья»; «тужда // ...сладострастья»); в третьей строфа, где речь заходит о трагическом достижении заветной черты, представляет собой целый букет переносов. Текст прерывается сильными паузами после «безумны» (конец предложения), после «ее» (конец строки), после «достижке» (второй член параллельного эллипсиса сказуемого), после «понял» (конец главного предложения) и после «мое» (конец строки). Эти разрывы воспринимаются тем острее, что переносы совмещены с инверсией: «ее // Достижке» вместо нормального «достижке ее»; «мое // Не бьется сердце» вместо «мое сердце не бьется». Инверсии создают мощное тяготение, устремление вперед, тенденцию к преодолению остановок.

Таким образом иконически воплощается противоречие между стремлением к близости и непреходимостью черты. А вершиной

этого нагромождения инверсий и остановок оказывается структурная цитата, снова возвращающая нас к Пушкинскому. Сравни:

Теперь ты понял, отчето мое
Не бьется сердце под твоей рукою.—

С

И сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может.

(«На холмах Грузии лежит ночная мгла...»)

Приблизительно одинаковы: размещение остановок, тип сложноподчиненного предложкиня, сами союзы («отчего»; «оттого»), центральный образ («сердце») в сочетании с отрицательным сказуемым («не бьется»; «не может»), рифмовка (чередование мужских и женских рифм на «о»). Сходны также размер — правильное чередование шести- и четырехстопных ямбов у Пушкина (кстати, точно такое же, как в стихотворении «Под небом голубым...») и постепенная смена шестистопных ямбов пятистопными у Ахматовой, а также общий сдвиг рифмовки от «а» к «о» в обоих текстах.

Сходства завуалированы различиями в структуре предложений, причем в целом ряде откошек Ахматова заостряет пушкинские оппозиции. Так, подчинительный союз, стоящий у Пушкина в конце строки, она отодвигает внутрь строки, а в конце выносит притяжательное местоимение «мое» (к тому же отрезанное глаголом от определяемого им существительного «сердце»), чем увеличивает паузность строки, очень высокую уже и в пушкинском образце⁷. Что касается рифменного сдвига, то у Пушкина в первой строфе «а» и «о» чередуются («мгла» — «моюю» — «светла» — «тобою»), а во второй устанавливается сплошное «о» («моело» — «тревожит» — «оттого» — «может»); у Ахматовой же сначала идут подряд восемь клаузул с «а», после чего следуют четыре клаузулы с «о» — еще одна четко прожектенная граница, вторящая остальным «чертам», обыгрываемым в стихотворении, в частности, в третьей строфе⁸. И, разумеется, переосмыслена основная соль хокку: у Пушкина, несмотря на паузы и общую сдержанность тона, даже в разлуке «сердце... горит и любит», а у Ахматовой, наоборот, сердце героини «не бьется» даже «под рукой» присутствующего тут же партнера⁹.

Итак, в стихотворении наличие тематической цитации из Пушкина, а стержнем композиции служит заимствованный у него же формальный эффект. Ахматовский текст как бы растянут между содержательной цитатой из одного стихотворения («Под небом голубым...»), задающей тему 'черты', и версификационной цитатой из другого («На холмах Грузии...»), составляющей формальный портрет этой темы — игру с остротками и переходами. Тем самым эти два первоисточника вовлекаются в «квазидialog»¹⁰ друг с другом, внося первый — ноту отчужденности, а второй — преодолимости грани; связь между двумя пушкинскими текстами устанавливается, среди прочего, с опорой на их метрическое подобие (приблизительно отразившееся в стихотворении Ахматовой). Сама же разработанная таким образом тема является одним из характерных инвариантов ахматовского мира, который, в свою очередь, представляет собой некую позднюю, в духе XX века, вариацию на инвариантные пушкинские мотивы — вариацию, окрашенную в тона горькой, а иной раз докрасливо-прямой отрешенности à la Анненский¹¹.

Модели интертекста

Случай с «отчего»/«оттого» — пример оригинальной структурной отсылки. Но иногда формальные связи принимают регулярный характер, давая целую эстафету переключек. Классический пример — интертекстуальное потомство лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...». Как показал К. Ф. Тарановский (*Тарановский 1963*), стихи, исходящие в дальнейшем таким же пятистопным хорсом, разделяли со своим источником не только формальные признаки (ритм, интонацию), но и важный содержательный элемент — тему 'пути'. Как ритм, так и смысл лермонтовского текста слышны и в тютчевском «Вот бреду я вдоль большой дороги», и в есенинском «Мы теперь уходим понемногу» (а также «Что ты часто ходишь на дорогу» и в цитатах на стихотворения «Отговорила роща золотая...», с которых мы начали), и даже в пастернаковском «Гамлете»:

Будь затишье. Я вышел на подмошки.

 И несправным концом пути.

 Жизнь прожить .. не пове перейти.

Дальнейшее затвердевание таких комплексов означает создание чуть ли не нового жанра — возникают серии «Памятников», «Смертей поэта» и т. п. Так называемая «память жанра» представляет собой мощнейший интертекстуальный и в то же время структурный фактор литературного развития.

Современная поэтика отводит проблеме интертекста центральное место, что связано, в частности, с тем, что преодоление структурализма ознаменовалось подчеркнутым отказом от имманентного рассмотрения литературного текста. По мысли Г. Блума (Блум 1975), всякий оригинальный талант испытывает «страх влияния» — консервативное давление литературной традиции, в которой все места уже заняты классиками, к его подсознательный бунт против почитаемых отцов принимает форму невольного искажения их наследия (*misreading, misquoting*). Эта схема, скрепящаяся формалистскому идею об обращении к дедам и дядьям через голову отцов и канонизации несалидной младшей ветви с фрейдистским поиском эдипова комплекса, кладет в основу литературной эволюции отчетливо интертекстуальный принцип.

Аналогичным образом теоретическая модель М. Риффатерра (также восходящая к учениям русских формалистов) ставит описание структуры поэтического текста на интертекстуальную основу. Согласно Риффатерру (Риффатерр 1978), всякое новое произведение есть результат трансформации некоторого уже существующего, более того, освященного традицией текстового объекта. Трансформация эта состоит из двух противоположных операций — «развертывания» (*expansion*) и «обращения» (*conversion*): знаками (цитируемая) структура одновременно как бы и подтверждается, и опровергается, то есть реформируется. Усложнением этой схемы можно считать теоретическую конструкцию, предложенную И. Смирновым (Смирнов 1985), который полагает, что творческое взаимодействие с традицией никогда не ограничивается переработкой одного источника, а всегда вовлекает в интертекстуальный диалог как минимум два «пре-текста» (его термин); ср. выше разборы стихотворений «Я не ищу...» Заболоцкого и «Весь в близости...» Ахматовой.

При анализе межтекстовых связей неизбежно возникает вопрос, до сих пор оставшийся в стороне, — о том, насколько конкретен адрес цитатных отсылок. Подход к этому вопросу резко размежевывает традиционный поиск источников и новейшие теории интертекста. Большинство рассмотренных выше случаев были примерами прямой датации определенных классиче-

ских текстов, да и там, где переключки казались менее очевидной (и к тому же отрицались автором), можно было предположить неосознанное заимствование, объясняющееся простой забывчивостью или механизмом вытеснения. Излагая же риффактерровскую схему, я сознательно избегал говорить о дитирхамском тексте, употребляя вместо этого термины «текстовый объект» и «структура». Дело в том, что Риффактерр, как и многие другие западные теоретики, подчеркивает обобщенный характер той текстуальной канвы (а если угодно — мишени), по которой вышивает (ведет огонь) новый художник. Развертыванию и обращению подвергаются не столько конкретные тексты предшественников, сколько целые схемы мышления, системы приемов, текстуальные навыки, принятые в предыдущих литературных школах. Тем самым в значительной мере сменяется дискуссия о сознательности отсылок: адресатами поэтической игры и полемики оказываются целые главы литературной истории, целые статьи словаря рифм, целые литературные каноны и «измы».

На русской почве (где большинство последователей по-прежнему заняты поисками конкретных переключек) обобщенный подход получил развитие в работах продолжателя К. Ф. Тирановского — М. Л. Гаспарова¹². Исследуя семантические оралы стихотворных размеров (типа орала 'пути' в пятистопном коре), Гаспаров исходит уже не столько из индивидуального отпечатка, наложенного на образ размера одним конкретным стихотворением (типа «Выхожу один я на дорогу...»), сколько из систематического рассмотрения всех влиятельных текстов, написанных этим размером, всех его русских и иностранных источников, всех стадий его эволюции и соответственно всех разнообразных тематических обертонов, отлагавшихся на нем. Это значит, что когда поэт берет писать этим размером, он имеет дело с «лампатью метра», то есть целой поэтической парадигмой, богатой формальными и содержательными возможностями, которые ему предстоит освоить, использовать, расширить, переопределить и т. п.

Возвращаясь к мандельштамовскому образу корабля, сшитого из чужих досок, можно сказать, что суть интертекстуальности не столько в простом воздакии должного предшественникам или полемике с ними, а в том, что новые акты творчества совершаются на языке, в материале, на фоне и по поводу ценностей той литературной традиции, из которой они возникают и которую они имеют целью обновить.

ИСКУССТВО ПРИСПОСОБЛЕНИЯ

... — Если вопрос стоит так, — или героическое сопротивление фашизму, или ты слывешь с явным... это морально обезоруживает человека. Были и такие... которые смачивая прокламации щипом стиринишеством, а потом нагнули руки и стали делать карьеру. Нет, порядочность — великая вещь.

— Но ведь она, порядочность, не могла победить режим? Тогда где же выход?

— В данном случае в Красной Армии оказался выход... Но... то, что я называю порядочностью... средство сохранить нравственные мускулы наши для более или менее подходящего исторического момента.

Фазиль Искандер. «Летним днем»

О гибридах

Передо мной обертка от печенья «Октябрь, Oktoberis» производства рижской фабрики «17 июня», купленного четверть века тому назад за 30 копеек. Печенье («Состав: мука в/с, сахар, жир, яйца, молоко») не оставило по себе особых воспоминаний, а в обертке я сразу почувствовал что-то примечательное, сохранил ее и имел возможность проанализировать¹. На светло-желтом фоне — косой полет разноцветных листьев: красных кленовых, зеленых дубовых, белых березовых... темно-коричневым цветом — крупная надпись «Октябрь» на двух языках и мельче — данные о фабрике, цене, весе, составе и т. п.; на одном из кленовых листьев — желтыми буквами слово «печенье», на другом — его латышский эквивалент — «српите».

В западной аудитории демонстрация этой красочной обертки неизменно вызывает радостное удивление, что, оказывается, в СССР так высока культура коммерческого дизайна, который к тому же практически независим от рекламируемого продукта. Орнамент из листьев, взятых в цветовой гамме четырех сезонов и озаглавленный именем осеннего месяца, изящно прочитывается в духе Брейгеля, Вивальди и Чайковского — как очередная вариация на тему времен года. Приходится объяснять, что в реальном культурно-историческом контексте дело обстояло

сложнее. Рекламировались не столько торговые изделия, сколько идеологическая догма, октябрь — месяц большевистской революции, а ее символом — красный флаг, вот зачем здесь кленовые листья (альше, какими они не бывают даже осенью), и зачем они всячески выделены.

Значит ли это, что мотив времени года вообще не важен? Нет, конечно, но под него искусно подсунут другой: «Слава великому Октябрю!» Искусность подмены — не только в общей живописности дизайна и в удачно найденном образе кленового листа, красный цвет которого совмещает пышное природам увядание с революционной символахой. На более глубоком уровне подстановка 'естественного, универсального' на место 'укопартийного' возводима как раз к универсальной оппозиции 'природа/культура', одним из классических решений которой и является жанр 'времен года'.

Интерпретироваться подмена красного флага кленовым листом может по-разному — от куклища в кармане, показанного властям утонченным латышом, до заказничной начальством циничной выдачи партийного за общечеловеческое. Но в любом случае остается самый факт подмены, создание двойственного объекта, игры с официальной догмой. Дело здесь не просто в тотальной политизации жизни и засилки цензуры (это очевидно), но и в том, как ведет себя в этих условиях особая материя, называемая искусством и буквально плодящая гибриды.

Что такое искусство? Философы, искусствоведы и сами художники предложили множество различных определений, не обязательно исключавших друг друга. Искусство — способ бегства от жизни (романтизм), приготовления к смерти (Пастернак о Шопене) и ее преодоления (Гораций — Державин — Пушкин: «...и тлетья убежит»). Но оно и способ познания действительности — «зеркало, с которым идешь по большой дороге» (Стендаль), «увеличивающее стекло» (Маяковский), воплощение абстрактного в конкретном (Гегель), мышление в образах (Белинский) и средство типизации (Энгельс — кн. Д.Святополк-Мирский — Г. М. Маленков). Кроме того, это эффективный психологический инструмент — способ очипления страстей (Аристотель), освежения мировосприятия (Шкловский), усиления эмоций (Эйзенштейн) и излечения неврозов (Фрейд); и, разумеется, орудие социальное — способ критики общества и смягчения нравов (критический реализм, нравоучительные жанры), «часть общепартийного дела» (Ленин).

Как же искусство решает эти задачи, будь то экзистенциальные, познавательные, психотерапевтические или социальные? В природе искусства — установка на «сопряжение далековатых идей» (Домошнов), «примирение противоположностей» (Кольридж), на медиацию, то есть посредничество между занимающими человечество альтернативами. Понятие медиации вошло в искусствоведение из структурной теории мифа, в частности, работ К. Левя-Стросса, классический труд которого «Сырое и вареное» посвящен центральной роли в первобытных мифологиях этих двух идеологических полюсов (противопоставленных так не менее остро, чем 'капитализм' и 'коммунизм' в XX веке). Проблема, пытаясь ли сырой пищи обработанной, то есть остаться ли в природе или перейти к культуре, «решается» в мифах путем символического утверждения операции приготовления пищи на огне и других промежуточных состояний.

Подход к искусству как преемнику мифа в деле идеологического посредничества оказался плодотворным и во многом созвучным традиционной эстетике. Повсюду художественного примирения между крайностями — предопределенности и свободой воли («Эдип» Софокла), страстью и долгом (Корнель, Расин), гордыней и чудачеством (Мольер), разумом и чувством (сентиментализм), страстью и бесстрашием (Пушкин), величием и пустотой (Гоголь) и т. п. — давно стала объектом литературоведческого внимания.

К нашей скромной помеси листа с флагом из древности тянется алчная цепь вполне престижных гибридов. Кентавр (человек + лошадь; вспомним также гуингалмов Свифта), Пегас (лошадь + крылья вдохновения), андрогин (мужчина + женщина), двуликий Янус, чудовище Франкенштейна (искусственность + живое), царевна-лягушка, гадкий утенок, Квазимодо (прекрасные уроды), шут Лира и Дон Кихот (мудрые идиоты), хитрые люди (ненужные ценные личности), Шариков (человек-животное), Воляк (дьявол — носитель справедливости), Чюкин (дурак-герой)... В одних случаях гибридизация носит явно физический характер, в других более или менее невидимые швы проходят в душах персонажей. Но так или иначе, вся эта разнообразная техника скрещивания вынуждена к жизни постоянно предъявляемым искусству «заказом» на медиацию.

Традиционным представлениям об искусстве вторят в этом смысле более новые, в частности, учение М. М. Бахтина о

диалогизме литературы и психоаналитической теории искусства. Согласно Бахтину, мир романа (вершиным образом которого является поэтика Достоевского) есть полифония множества непримиримых голосов рассказчика и героев. По Фрейдю, искусство — одна из форм одновременного проявления и сокрытия мучительных комплексов. В искусстве (как и, скажем, в снах-дебрях) жизненно важный душевный материал, подавляемый внутренней цензурой (термин Фрейда), которая представляет в психоанализе общественное сознание, находит себе сложным образом трансформированное выражение. Агрессивные, сексуальные и другие социально опасные устремления выражаются в сублимированной, облагороженной форме, то есть одновременно искажаются и реализуются, чем и достигается компромисс между подсознанием и цензурой.

Гибриды и генеральная линия

Метафорическая цензура Фрейда естественно возвращает нас на советскую почву, где проблема медиации всегда стояла особенно остро. Цензура, уже буквальная, жестко задала официальную идеологическую координату, почти не оставляя простора для меданшюнных игр. Тем поразительнее живучесть, демонстрируемая в этих условиях искусством.

Определенная доза «примиренчества» найдена даже в каноне соцреалистического романа. Как показала американская исследовательница соцреализма К. Кларк (*Кларк 1981*, с. 3—24), этот канон представляет собой не просто продиктованную литературу волю властей, а продукт сложного взаимодействия ряда составляющих. Соцреализм — гибридный плод марксистской идеологии, оригинально преломленной русским контекстом (с его конфликтом между западничеством и славянофильством, интеллигентней и «почвой»), плюс сталинской партийной линии плюс стилистика газетно-документального освещения гражданской войны и социалистической стройки плюс революционно-демократической и народнической традиции (во главе с «Что делать?» Чернышевского) плюс европейского романа воспитания и даже зрелорусской житийной образности.

Равнодействующей этих сил, при решающем влиянии государственной указки, оказался литературный ритуал своего рода инициации, то есть похвещения, приобщения несознательного «человека вообще» к таинствам сознательной партийности. Та-

ков смысла пути, проходимого Павлом Власовым и его матерью, героем «Цемент» Глебом Чумаловым, народной массой в «Железном потоке» и другими героями соцреализма. К. Кларк выявляет строительные блоки типового сюжета советского романа: прибытие героя на впаивший в несознательность завод — постановка задачи ускорения темпов — мобилизация масс — бюрократические препятствия — встречи с партийным руководителем и т. п. И каждый из блоков оказывается ареной борьбы, взаимодействия и примирения 'стихийности' и 'сознательности'.

Неоднородным оказывается соцреализм и исторически. Его канон задается в 30-е годы, объединяя задним числом такие разные произведения, как житейная «Мать», военно-коммунистический «Цемент», индивидуалистический «Тихий Дон». А далее, в 40-е годы, этот канон меняется вместе с новыми задачами медиации: его положительные герои стареют, гонимые, уныны (и их авторам) обнаруживается привязанность к комфорту, смягчается их моральный пуританизм, терпимыми оказываются незаконные любовные связи. Тем самым уже в недрах сталинского романа взрывает атмосфера оттепели. То есть литература соцреализма в эти годы пытается, правда в очень скромном масштабе, выполнять функцию для нее в нормальных условиях роль общественного барометра — ищет формы компромисса между официальной догмой и интересами нового советского среднего класса².

Во всех этих случаях, однако, разброс между ценностями, приводимыми к общему знаменателю, невелик, ибо с самого начала сознательно заужен. Центральный конфликт соцреализма — между стихийно хорошим советским человеком и сознательно отличным — способен лишь символически, ритуально представлять разногласия, имеющиеся у «человека вообще» с советской властью. А потому в эстетическом отношении не особенно интересны и возникающие здесь гибриды (хотя этнографически, для изучения советской обрядности, материал это ценнейший).

На другом конце официально допустимого идейного спектра распалаталось искусство конспиративного обхода цензуры. Так, Искандер в рассказе «Летним днем» (1969) переносит столкновение своего свободомыслящего ученого с тайной полицией на почву нацистского рейха. А вот как Солженицын в своем подцензурном «Случае на станции Крестовка» (1963) мотивирует арест везниного интеллигента Тверитинова тихичным соцреали-

стаческом героем лейтенантом Зотовым. Развязка рассказа строится на том, что Тверитинов не знает (в 1941 году!) нового названия Царяцына; в результате, хотя Сталин в сюжете никак не фигурирует, приступ шпикомании явко выливается в буквальном смысле его именем. В таких случаях гибридность затрагивает не столько идеологию (идеология у обоих авторов явно антисталинская), сколько эзоповскую технику внешней маскировки: мишень и очерчена, и даже в каком-то смысле названа, но не впрямую³.

Поэтому, если нас интересует проблема посредничества, то и обратиться нам следует не к крайностям (соцреализм, эзопов язык), а к золотой середине — попутчикам. Именно от них, с их поиском собственных, стилистически оригинальных путей к социализму, можно ожидать интересного скрещивания общечеловеческих ценностей с советскими. Материал для подобных наблюдений имеется в изобилии, ибо история советской литературы в значительной мере и есть история попыток приспособления писателей к режиму. Вспомним социальный заказ на «красного Толстого», красный футуризм ЛЕФа, «Зависть» Олешин — своего рода красные «Записки из подполья»⁴. Не оставались полностью над сваткой даже такие фигуры, как Пастернак — автор «пушкинских» «Столетие с лицом не вчера...», и Мандельштам — автор «сталинской оды» и поклонник «шинели красноармейской складки»⁵. Новый тур отталкивания/притягивания разыгрался в постсталинский период с участием самых разных величин и направлений: Евтушенко и Вознесенского, Солженицына и Трифонова, молодежной прозы и деревенщиков, «националов» типа Айтматова и «соцмодернистов» типа Катаева и многих других. Из всего этого богатства мы остановимся на четырех мастерах медиации — двух классиках и двух современниках.

«Воображаемый пролетарский писатель»

Зощенко, самый популярный беллетрист 20-х годов, заставлявший хохотать даже утомленных литературой наборщиков, а ныне по праву занявший место в историях советской литературы, оказался крепким орешком для литературоведческого осмысления. Забавный сочинитель, да, но серьезная ли это литература? Не уйдут ли его фельетоны в прошлое вместе с их основной сценой действия — коммунальной квартирой? Не

слишком ли мелка вся эта благонамеренная борьба за лучшее обслуживание в советской бане, больнице, фотографии? И потом, у него плохой язык?! Да нет, плохой язык — это нарочно, это сатира на бескультурье, на мурло мещанина, это язык его отрицательных персонажей. Но где же его положительные герои и его собственный, «правильный» язык? Нет, он сам мещанин, скрытый враг, и ему не место в советской литературе! Ждановская ругань, разумеется, повышает идеологические акции Зошенко (и Ахматовой) в наших сегодняшних глазах, и все же вряд ли следует довериться ей одной.

Итак, выражаясь по-зошенковски, чего же автор хочет сказать своими художественными произведениями? Ответ затруднен тем, что Зошенко — вслед за Гоголем и Лесковым — пишет сказом, то есть прячет свое авторское 'я' за подставным лицом, как, если угодно, мурлом рассказчика. Чем же он это мотивирует? «Фраза у меня короткая. Доступная бедным». Ага, это он, значаг, для читателей, простых людей, старается! А сам он какую фразу любит? Вот строится издевка над традиционными вкусами, читателю приписываются опасения, что, чего доброго, автор сейчас начнет нам за наши деньги про цветки поэмы наворачивать. Кто же издевается — герой, рассказчик или сам Зошенко?

В 20-е годы целая плеяда будущих кланяков — Булгаков, Зошенко, Ильф и Петров, Олсуца — кормилась фельетонной обработкой рабкоровских писем. Подходили они к этому по-разному⁶. Если Булгаков сознательно халтурил, четко отделяя «Гудок» от звуков сладких и молитв, то Зошенко отзавался «Красной газете» всерьез, угадывая возможности переплачки полутрагического материала в надуваемую им сказовую маску. Но только ли маску? Зошенко не любил «возвышенной» литературы от Тургенева до символистов, вернее, относился к этому наследию очень подозрительно. Он считал (боялся? вынужден был признать?), что старая идеалистическая культура исчерпала себя, кончилась, хотя и пытается делать вид, что в 1917 году «в стране ничего не случилось». Поэтому сам он старался писать по-иному, «проще». Разумеется, в этом он был частью широкого художественного движения, объединявшего на самых разных основаниях футуристов, примитивистов, пролетарских писателей и некоторые другие направления. Нам это, однако, интересно в более узком плане — для понимания того, что же такое медицина по-зошенковски.

В этом смысле большинство поставленных выше вопросов — риторические. Поскольку мы задались поисками медиации, двудлкости, двусмысленности, то противоречия, обнаруживаемые у писателя и в читательских реакциях на него, и есть то, что нам нужно. Поэтому неудивительно, что и герои, и рассказчики, и сам, как говорится в современном литературоведении, «подразумеваемый автор» (implied author) оказываются гибридными образованиями. Вопрос в том, что с чем скрещено в этих гибридах и каковы их медиаторские функции.

Ответ в осторожной форме подсказал сам Зощенко, признавшийся, что он как бы пародийно исполняет обязанности некоего воображаемого пролетарского писателя (*Зощенко 1928*, с. 10). Иными словами, его стиль — это голос типичного советского человека, но не такого, каким он предстает в благих намерениях партии и своих собственных, а такого, каков он есть в действительности. Это голос гибрида, искренне сочувствующего центральным убеждениям и всему хорошему, но постоянно сводочающегося на кухне и призывающего ударить по врачам из бывших барочников, которые моют руки, прежде чем прикоснуться к пациенту-пролетарию.

Гибрид это очень удачный, органично сросшийся, нерасторжимый. Если бы Зощенко представил своего героя/рассказчика липцемерным краснобаем, цинично проповедующим разумное, доброе, советское, а на деле предающимся хищническим социалистической собственности, то мы бы получили тот или иной оттенок советской, а то и антисоветской сатиры (в диапазоне от Маяковского до Булгакова и далее Ажарченко), но не курьезную зощенковскую повесть⁷. С одной стороны, он эгоистичен, грязен, некультурен, приземленно материалистичен, у него плохой язык, он не верит ни во что возвышенное, идеальное, утопическое, всех и вся подозревает и жульничестве, которое в глубине души считает нормой, он склочник, драчун, вор. Однако эти отрицательным чертам находятя извинения. Это все свойства человека, особенно когда ему приходится жить в условиях, которые не радуют. Возвышенные слова обманчивы — вспоминаю претензии Зощенко к старой литературе. К тому же его герой не аристократ, а человек простой, бедный, необразованный, одним словом, пролетарий, и, как водится в советской литературе, он еще исправится.

Конечно, он исправится, ибо, с другой стороны, он — рупор всех самых ураганных идей, советских и общечеловеческих. Он считает, что дети нам наша смена, что на транспорте должно

быть идеальное взаимодействие колесьев, а с пьянством следует бороться, что надпись «Выдача трупов с 3-х до 4-х» унижает достоинство больных, что нужно развивать физкультуру, литературу, театр, электрификацию, телефон, авиацию и прочее, о чем и твердит в постоянно перебивающемся повествовании «философских» отступлениях.

Однако вернется всему этому с трудом. Агитирует он за свои идеи малокультурным языком, все похожее в театр заканчивается склоккой, а пропаганда крестьянам идеи дзюдопана кончается хорошим аргументом, что от коровы он оставил бы мокрое место. Да и благородство его начинаний очень специфическое: у не верующего в шутки и пошлы все прожекты носят глубоко примитивный характер — в театре он оказывается по тем или иным бытовым причинам, электричество зажигает, чтобы блоху убить, а верх его представлений о красивой жизни мылдонеров — портянки небось белее снега. В то же время эта простота хуже воровства располагает к себе, представляя ответ на болезненно-декадентскую утонченность «бывших».

Таким образом, как пошлый материализм, так и благородный идеализм зощенковского героя внутренне двойственны, амбивалентны, позитивны и негативны одновременно. А главное, две стороны этой личности — 'бескультурная' и 'культуртрегерская' — образуют единый сплав, чему способствует двойственность каждой из них. Цементирующую роль играет наивная глупость и темнота героя, не замечающего противоречий, в которые он то и дело впадает. При этом темнота идет от 'бескультурья', а наивность — основная тональность его 'культуртрегерских' устремлений.

Возникает непонятная маска, понятная и загадочная, близкая и отталкивающая, сатира на мурло и само мурло одновременно — уникальный вклад Зощенко в галерею литературных образов. Перед нами гибрид грязного, но симпатичного животного с идеальным, но примитивным коммунистом, скрепленный зощенковским недоверием к возвышенным абстракциям. В его составе скотское начало предстает смешным, но и привлекательным, а идеально-коммунистическое и провозглашается, и компрометируется, гибрид же в целом играет всеми этими красками. Общее впечатление такое, как если бы за перо взялся булгаковский Шариков, уполномоченный по истреблению котов в в то же время критик перспикси Энгельса с Каутским, — и явился бы нам!¹³

Конформизм или метакофформизм?

Ильф и Петров, неизменно поминаемые велед за Зощенко, — еще одна загадка, к разрешению которой имеет смысл привлечь понятие междации. Споры об идейном смысле их произведений так и остаются неразрешенными. Правверная партийная критика никогда не могла простить им блистательной сатиры на все советское и привлекательности Остапа Бендера. Свободоымыслящая интеллигенция, со своей стороны, представляла претензии к энтузиазму авторов по поводу стандартных комсомольских ценностей, картин стройки и т. п. и к санкционированному властью оплевыванию религии (отец Федор), интеллигенции (Васисуалий Лоханкин) и политической оппозиции («Союз меча и орала»). Интересным образом обе стороны часто сходились в общей нравственной оценке «саги об Остапе Бендере». Критика ждановских времен находила у них «безыдейный... пустой юмор ради юмора», а Н. Я. Мандельштам назвала Ильфа и Петрова «молодыми дикарями», циничный смех которых ознаменовал «добровольный отказ от гуманизма». Иными словами, и те и другие чувствуют некий холодок «неприсоединения», исходящий от ильфо-петровского и остап-бендеровского юмора, только одни объясняют его аморализмом не верящих в социализм полутучиков, а другие — беспринципностью едущих из рук режима приспособленцев.

Обсуждение вопроса о том, «что в действительности думали» Ильф и Петров, может идти по линии биографических разысканий. Мясное, будто они были «насквозь советскими» людьми 30-х годов, получило детальное опровержение в специальном исследовании⁹, со страниц которого встает образ двух порядочных людей, скептических свидетелей своей эпохи. И все-таки, как же в их романах обстоит дело с приспособлением к режиму?

Прежде всего, само слово «приспособление» очень уместно, ибо именно оргией социальной мимикрии¹⁰ и определяется мир этих двух романов. Они густо населены такими персонажами, как бывший князь, а ныне трудящийся Востока; бывший городской, который теперь музыкальный критик; псевдоцелит лейтенанта Шмидта; общественник Скумбриевич из фирмы «Скумбриевич и сын»; подпольный миллионер — серый советский мышонок, смешивающийся с толпой людей в противогазах; поэт, адантирующий своего «Гаврилу» к профилю всех мыслимых социальных заказчиков и т. д. и т. п.

Из этого фона выступает фигура суперхамелеона, мгновенно приспособляющегося, чтобы снять с нее сливки в тому подобную сметану, в любой ситуации, будь то автопробег, выезд писателей на открытие магистрали, шахматные амбиции или оппозиционные настроения провинциалов, шумиха вокруг имени Шмидта или мечта отставного чиновника о том, чтобы увидеть, наконец, не советский, а монархический сон¹¹. Чтобы в единоборстве с Корейко слиться с бодрой массой совслужащих, Бендер даже открывает собственную контору — пародию на настоящее советское учреждение, которая, кстати, получает высшую апробацию, когда она всерьез присваивается государством.

Остат именно пародирует окружающее — он не ограничивается тупо каким-то одним способом адаптации, а с артистизмом,ронично, свободно примеряет все возможные маски, сталкивает, использует и высматривает все возможные клише, как дореволюционные, так и советские, объединяясь в этом со своими авторами¹². (Особенно наглядно это отождествление проявляется в откровенно металитературных упрямствах Бендера, например, в составлении им универсальной порождающей модели советского искусства — «Торжественного комплекта».) Налицо, таким образом, отщепление Ильфа и Петрова и их герои от официально-советской ангажированности и попытка занять некую независимую позицию. И хотя независимость эта очень своеобразна — проявляется она в искусстве супермимикрии, — игнорировать ее не следует.

Кого представляет Остат? Он сторонник частной инициативы — «миллионер-одиночка»; западник — хрустальной мечтой его детства является Рио-де-Жанейро; интеллигент и художественная натура — недаром он образованнее, умнее и артистичнее всех остальных персонажей. Но он же — рядовой потребитель, замученный советским сервисом (лишь только для членов профсоюза, штанов нет). Одним словом, Остат — это попавший под пресс тоталитарности и конформизма яркий образец нормального, то есть «буржуазного», индивидуализма в лучшем смысле слова.

Лучшем? Лучшем и худшем одновременно, ибо приспособляться приходится не только Остану, но и его создателям. Поэтому он представлен современным Чичиковым, жуликом, выброшен из «настоящей жизни» (официального автопробега, литературного поезда, дружбы с комсомольцами), общается с недоразвитыми отщепенцами, теряет любимую девушку, надежду на

бегство за границу, да и самый миллион. В то же время он честен (читает уголовный кодекс), добр и отечески заботлив по отношению к своим компаньонам, в сущности, безразличен к материальному богатству (он бескорыстно любит деньги и является идейным борцом за денежные знаки — своего рода искателем святого Грааля) и романтически устремлен в прекрасную даль. Этим, а также первоклассным чувством юмора, которым с ним щедро поделились авторы, как и естественной привлекательностью его индивидуалистической программы, и объясняется то, что он был кумиром нескольких поколений советских читателей.

Что же с чем скрещено в этой фигуре? Официальный взгляд на права личности (коллектив — все, а индивид — ничто, морально подозрителен и, скорее всего, преступен) неразрывно сплетен с западным, причем оба вослеты к высмеянию, пожалуй, даже с некоторым духовным перевесом в пользу Запада. Остап проходит по советскому миру, как некий рыцарь буржуазного образа, черпающий, подобно Дон Кихоту, свои ценности из идеализированного исторического прошлого, но оказывающийся на голову выше своего окружения. Дело не в том, что, как иногда пишут, Остап — это обязательный жулик, а в том, что он обязательный индивидуалист, в предельно — обязательный антисоветчик, только это обаяние позано под сильным просоветским соусом.

У Остапа почтенная родословная. Чтобы придать своему гибриду живучесть, авторы скрестили пикаро плутовского романа, остроумных жуликов О'Генри и одесского «король» Веню Крика с благородным графом Монте-Кристо, лишним человеком русской литературы (не такова ли «опенгивская» история его отношений с Зосей и общая отчужденность от истеблишмента?), сыщиком-интеллектуалом Шерлоком Холмсом и демоническим философом-провокатором Хулио Хурекито. Так был выведен двойник будущего Воланда¹³ и свозный брат лукаво противостоящего государству Швейка.

Кстати, о демонологии — не будем делать из Остапа ангела. В одном с его оппонентами справа и слева можно согласиться: и от его пиваеений, и от его жизненных планов, и от его философии действительно вост циничным холодком («Я вас последний раз спрашиваю — служить будете?»; «Рю-де-Жанейро — хрустальная мечта моего детства, не касайтесь ее своими грязными лапками»; «Мне вы больше не нужны. А вот государство, наверное, вами скоро заинтересуется»). Холодок этот

не случаев; он — естественное проявление индивидуализма и артистизма и обратная сторона того амбивалентного, обоюдного смысла, который одновременно притягивает и отталкивает самых разных читателей.

Поэтика конвергенции

Художественная реабилитация западного индивидуализма была подвита и развита молодежной прозой и, в первую очередь Аксеновым, в неовзловской атмосфере оттепели. В духе внезапно оживших надежд на классовый мир и социализм с человеческим лицом Аксенов населил свои произведения гибридами советского с западным: модернистскими мальчиками, вырастающими в отличных коллег и вообще полезных членов общества; Ваней-золотишником, чуть обедневшим, но необходимым в качестве идеальной мечты о материальном процветании; привлекательными капиталистами, вроде скотопромышленника Сиракузерса, запальнившего маленькую беззащитную Халигалию бифштексами и жульскими из дичи; и симпатичными солдафонами (военный моряк Шустиков Глеб) и доносчиками (старик Мочевкин), а то и влюбленными в Запад или просто ищущими себистами (Марлен Михайлович в «Острове Краме», Вовка Скандци в «Сказки: "излом"»).

Размыывая «эстонский вариант» социализма, Аксенов создал своего рода литературный эквивалент конвергенции двух систем. Его проза — это бесконечный карнавал, в котором на почве «американской мечты» о сочетании российского благородства с западным консумеризмом безмятежно перепутываются и превращаются друг в друга агенты ЦРУ и КГБ, западные и советские интеллектуалы, капиталисты и советские начальники, артисты, проститутки, комсомолки, диссиденты и приспособленцы. И даже когда в фокусе — конфликт, как в рассказе «Победа» (1965), его оптимистическое разрешение наступает само, «логично, как баховская кода», а точнее, по мановению волшебной модернистской палочки.

Поскольку содержательная суть аксеновской меднаши более или менее ясна, рассмотрим на материале той же «Победы» к ее эстетической стороне. Шахматный поединок в вагоне поезда между молчаливым и интеллигентным гроссмейстером и настырным любителем — простым советским хамом Г. О., символизирующий их противостояние в жизни и культуре, заканчи-

вается «победой» обеих. Гроссмейстер молча ставит мат Г. О., который, не заметив этого, сам объявляет мат; гроссмейстер признает себя побежденным, что и удостоверяет выдачей Г. О. фантастического золотого жетона на запятованных на подобные случаи запасах.

Намеренно или ненамеренно со стороны автора, напрашивается переключка с «Защитой Лужина» Набокова (1930). Сходств множество, начиная с заглавия и кончая такими деталями, как сцены дачного детства, образы пруда и лодки, игра черно-белых тонов. Мотив матового стекла/лица и, конечно, настойчивое метафорическое обличение шахмат и жизни. Подобно тому как набоковский гроссмейстер все ситуации своей жизни воспринимает в шахматных терминах, гроссмейстеру Аксенова за каждой ситуацией на доске видятся картины эвакуации. Отметим как общность ассоциативного хода, так и противоположность направления: от жизни — к шахматам; от шахмат — к жизни.

«Победа» приводит на память и еще один роман Набокова — «Приглашение на казнь» (1938). Прежде всего — самым мотивом казни (воображаемой гроссмейстером, когда Г. О. объявляет ему мат), но также и сходством Г. О. с мсье Пьером, у которого тоже мышные татуированные руки, который навязывает молчаливому Цинциннату партию в шахматы, все время хвастается, но, как выясняется, проигрывает. А главное — развязкой, где жизненное поражение героя внезапно отменяется благодаря переключению повествования в модернистско-фантастический план.

Обратим внимание опять-таки не только на сходство, но и на различия. У Набокова этот финал окончательно отделяет героя от окружающей его абсурдной реальности: «реальный» мир разваливается, как старая декорация, а Цинциннат координируется с «существами, подобными ему» (то ли ангелами, то ли платоновскими сущностями, то ли по-настоящему живыми людьми). Еще решительнее это разделение в «Защите Лужина» — герой гибнет, а враждебный ему мир остается. У Аксенова, напротив, финал примеряет в рамках некоей единой условной реальности героя и его оппонента, остающихся каждый при своей «победе».

Оба отличия Аксенова от классика русского модернизма знаменательным образом имеют нечто общее — жизнеутверждающий характер, ориентацию на полноту реальности, веру и пусть условное, но гармоничное сопряжение далековатых начал. В содержательном плане это и есть тот гибрид советского и западного, о котором мы уже говорили. Как оказывается, в сти-

листяческом плахе ему вторит гибрид полнокровного — полусоветского, полукосовбойского — оптимизма с модернизмом, то есть с литературной техникой, соответствующей скорее разорванному, дуалистическому, экзистенциалистскому жизненному. Мир равного, голубого и розового, Аксенова — это «оптимистическая модерния», где стоит вечная оттепель.¹⁴

«Исторический компромисс»

Духом идеологической разрядки пронизаны и стихи Булата Окуджавы, однако их аромат отличается от аксеновского. Чтобы определить специфический рецепт меднации à la Окуджава, начнем, как и в предыдущих случаях, с бросающихся в глаза противоречий.

С одной стороны, несомненно присутствие так называемой революционной и военно-патриотической темы. Окуджава — бардой единственной, гражданской, он снова присягает комиссарам, его герои — комсомалочки и советские солдаты (Леньки Королевы), а враги — «мессершмитты»; он молятся на знаковый школьный иконостас из Пушкина и Лермонтова; в его лекциях — дежурные надежды на будущее, мызоплистые плечи, промасленные спешовочки, возьмемся за руки, переспелать мир, барабан, труба, выхватыванке сабли, бессеребрничество, презрение к прибыли и убыли...

С другой стороны, Окуджава развивает мотивы прямо противоположные: пацифизм («Песенка америкавского солдата»; изображение войны в духе плача по жертвам: «О, когда б только эти войска!...», то есть армия влюбленных); ностальгия по дореволюционному прошлому (юнкерам, князьям, прекрасным дамам, козым экзипажам, последнему трамваю, старым названиям улиц); обогащение примичного пантсона Моцартом, Бахом, Вийновом, а там и зеленоглазым Богом; печальные ноты тяжести жизни, неуют, боли, бедности, тисности, слабости, отчаяния, жертвенности и смерти — набор, далекий от браурной официальнойщины.

В чем же суть основного конфликта и компромисса, какой тайный нерв обеспечивает единство поэтического облика Окуджавы? Поэт и надеется, и отчаивается, но знает, что надо верить, не оставлять надежды, особенно когда надежды нет. Он призывает взглядеться и увидеть и в то же время не обращать

знания, ибо не в этом дело — дело в чем-то высшем. Он хватается за саблю, но уверен, что падет — падет, но воскреснет. Он уповает на любовь, дружбу и взаимопомощь, но главное — на докровительство всемогущих Пушкины, судьбы, Бога, и потому его любимые слова и жесты — это прощение, просьба, молеба, молитва, в ноженьки валиться, Боже, дай всем понемногу и не забудь про меня. Сложив все эти молитвы явственно проступает общий элемент — христианский. К нему же восходит и весь минорно-жертвенно-лацифистский комплекс, противопоставленный у Окуджавы официальному.

Противоположный и тесно с ним слетенный, благоприятной почвой для скрещивания служат на этот раз в значительной мере общие идеологические основы христианства и коммунизма, этих двух религий обездоленных. Отсюда возможность апелляции к таким официальным штампам, как война, героическая смерть, товарищеская взаимопомощь, натруженность, простой человек, вера в светлое будущее и т. п. Фокус в том, что в эти клише Окуджава вкладывает новый — вернее, возвращает им старый, как мир, — человеческий, христианский смысл.

Образуется странный сплав советского с христианским. Вот каким вышится Окуджаво подлинный поэт:

Как прекрасна — упасть и погибнуть в биню,
и воскреснуть, склизавшись с земли!
И, срывая очки, как винтовку — с плеча,
к уже глазам о себе,
прокричать при лобовом наскоке, старичи,
прямо и рожу прущей танке!

(«Гривоводы в Цаналыка»)

Тут и нежданная рожа противника, которая, так сказать, просит кирлича, то есть винтовки, и ведет к героической гибели в бою; и очки либерального интеллигента, беспомощного перед толпой и насилем; и христианская готовность возлюбить своих расправителей и уверенность в воскресении; и скрепляющая эти разнообразные установки самоотверженность героя; и его характерный «начинательный» жест (срывание очков/лянтювки) — оптимистический и безнадежный одновременно.

Окуджаве удалось перекинуть мост от коммунистических идеалов ранней советской поэзии через лацифистские настроения хрущевской эпохи к нарождавшейся в исраке «застойного» общества христианской этике и новой религиозности. Тем самым он предстал как пророк того «исторического компромисса»

между коммунизмом и церковью, надежды на который периодически оживают то в Италии, то в Польше, то в Латинской Америке, а с недавних пор и в Советском Союзе. Окуджаву сыграл роль своего рода «Солидарности», роль, которую он долгое время и в самых трудных обстоятельствах разыгрывал в театре одного актера перед молчаливо сочувствовавшим большинством¹⁵.

Меднация или приспособленчество?

Мы бегло осмотрели четыре любопытных гибрида: коммунистического идеала — с его полуживотным носителем; яркого творческого индивида — с партийным взглядом на него как на изгой; западничества и модернизма — со здоровым советским оптимизмом; и, наконец, революционной героини — с христианской жертвенностью. Каждый из авторов нашел свой угол зрения на официальную догму и сумел привить к ней нечто идеологически отличное, создав причудливо переливающийся сплав. В результате авторы предстали обязательными камелеонами, не поддающимися однозначному идеологическому «разъяснению», как выражались в 20-е годы. Обязательными не только потому, что «здорово написано», но и потому, что сотворенные ими гибриды в буквальном смысле примиряют читателя с жизнью — советской жизнью. Хорошо ли это? Где кончается Бенья и где начинается полница, где кончается меднация и начинается приспособленчество? Этот вопрос возвращает нас к эпиграфу.

С максималистской точки зрения всякий компромисс плох. Тогда допустима лишь литература трагических крайностей — и, уж конечно, неподцензурная. Поднятые забрали двусмысленности превратило бы Зощенко в Платонова — автора «Котлована», Ильфа и Петрова — в Вулгакова не опубликованных при жизни вещей, Окуджаву — в христианского поэта-мученика, а Аксенова «Юности» (уже без «бм») — в Аксенова-эмигранта. С другой стороны, недаром официальная критика раньше или позже добиралась до «меднаторов», чтобы обвинить их в пении с чужого голоса. Действительно, они всегда подмешивали к официальному голосу какие-то иные нотки, внося в монотонное звучание государственной идеологии элемент полифонии. Тем самым они расшатывали тоталитарную догму, способствуя идейно-художественному перевоспитанию читателей. Не был ли первым, кто повернул многих на путь будущего эссеизма и эмиграции, Остап Бендер?

Двойственные структуры неизбежно порождают идеологические споры. Каждая из сторон, представленных в гибридах, так сказать, тянет к себе, угрожая разорвать плод медиации по невидимому внутреннему шву (особенно наглядно это видно на примере Ильфа и Петрова). При этом диалектика политической тгажбы вокруг искусства часто не лишена иронии. Пока в отношении Зощенко и Ильфа и Петрова были к силе обвинения ждановского типа, «независимая» интеллигенция отставала этих авторов как благонамеренных советских сатириков; но по мере пересмотра официальной дотмы «независимый» взгляд на них склонялся либо к их отвержению — именно взгляду приписанной им ранее благонамеренности, либо к перекрашиванию их в сугубо диссидентские тона, то есть — как это ни парадоксально — к принятию проработочного прочтения. Между тем желательно (по крайней мере, в сфере бескорыстного литературоведческого исследования) держаться на некотором расстоянии от политической злобы дня, будь то вчерашнего или сегодняшнего. Наша задача — понять механику художественной медиации и выработать орудия ее описания, а не наклеивать ярлыки.

Эта отговорка тем актуальнее, что анализ гибридов, выросших на далеко не нейтральной полосе советской литературы, легко может разбередить незажившие политические раны. Хорошо еще, когда он нацелен на выявление в любимых гибридах их 'либерального' компонента. А что, если анализ, напротив, обнажит 'приспособленчество' и 'сталинизм' там, где нам не особенно хотелось бы их увидеть? В лучшем случае это может быть воспринято как несправедливый поклеп, а в худшем — как справедливый, но тем более гнусный донос на и без того достаточно вынужденных мучеников литературно-политического процесса. Кратко остановимся на двух примерах.

Приятие упряжи

Мне хочется двояк, в огрочность
Квартиры, завидящей грусть.
Взяду, сниму пальто, опочинюсь,
Опизни улиц озарюсь

Перепириодак толкоробрист
Пройду наскыль, пройду, как свет.
Пройду, как образ входи в образ
И как предмет сечет предмец

Пускай познание задачи,
Врастает в зевотах дней,
Заметен жемчужно слезой, —
И ты такой, грущу по ней.

Опять знакомостью напев
Накину дерева и дна,
Опять направо и налево
Пойдет козыничать язык.

Опять к обеду или прогулке
Паступит темень, простит страсть,
Опять научит переулки
Охулки на руки не класть.

Опять правят с ножа концы,
Опять укроет к углу шурь
Осми подследственных десетки
Сукном супробов снеговых.

Опять ошавшей сердце мышшей
Услышу и вложу в слова,
Как ты пылешь и так дымишься,
Встаешь и строишься, Москва.

И я приму тебя, как упряжь,
Тех ради будущие безумств,
Что ты, как стих, меня лагуришь,
Как баль, запомнишь и забудь.

(Пастернак, «Волны», 3; 1931)

Стихотворение, являющееся признанным шедевром пастернаковской лирики, является обращением к строящейся Москве, которую поэт готов «принять, как упряжь» в обмысл на признаки современников и истории. Известно, что этот жест, своего рода пастернаковский вариант призывов Маяковского вязать музу в яуз современности, явился одним из выражений сознательной установки поэта на «второе рождение» — в качестве полноценного советского поэта-гражданина. Соответственно, в принятом любителями Пастернака прочтении либо акцентировался тот вариант стихов, где говорилось не «встаешь и строишься, Москва», а «ты кончешься, Москва», либо последние строфы вообще отодвигались на второй план, а основное внимание уделялось началу отрывка.

Однако внимательный анализ текста показывает, что идея 'приятня упряжи' (хотя и достаточно двусмысленная сама по себе) и соответствующий риторический ход, обеспечивающий, пользуясь термином Толстого, заразительность этой идеей, пронизывают всю структуру отрывка.

В сфере эмоций фокус состоит в следующем. Поэт начинает с объяснения в любви к «квартире, наводящей тоску», затем тоскует по тяжелой, «пожизненной» (как тюремное заключение?) поэтической работе и с удовольствием погружается в мрачный земной пейзаж. Тем самым он развивает сильнейшую эмоциональную инерцию позитивного отношения к неприятному, которая и позволяет ему в финале с радостной болью — «опавшей сердца мышцей» — взяться с разгона за выполнение нового и трудного для него социального заказа.

В пространственном плане аналогичная инерция создается постоянным приравнением 'просторного' — 'тесному' и наоборот: «огромность», но всего лишь «квартиры»; «тонкоробость перестородок», проходимых насквозь, но лишь в поэтическом воображении; «сидачая жизнь», но врастающая в будущее; пейзаж, разворачивающийся «на прогулке», но тут же укрываемый темнотой и сухом сугробах; так исподволь обеспечивается призывание к тесноте упряжи, сулящей овладение широкими горизонтами.

Во временном плане та же фигура состоит в выдаче неприятного novità за знакомое, давно желанное старое. Поэту хочется домой, к привычной жизни, к «знакомости напева» деревьев и домов, все стихотворение проходит под знаком семикратного рефрена «опять... опять... опять...». В результате, даже достаточно неожиданное, казалось бы, влезание в упряжь совершается как бы по привычке. Этот эффект поддержан оригинальной игрой с грамматическими временами. Речь с самого начала ведется в будущем времени со значением обыкновения: «войду... пройду... опять... пойдет хозяйничать... опять... научит... опять укрост...» Обыкновенность и повторность этих якобы будущих действий смазывают новизну поистине небывалого шага, делаемого в финале во имя еще более далекого грядущего: «И я пряму тебя, как упряжь, // Тех разн будущих безумств...»

Все эти оруэловские уравнения ('неприятное = любимое', 'тесное = просторное', 'старое = новое') доказываются не трюбацинно, а с большой художественной силой, естественностью и тонкостью, которым нельзя даже приблизительно отдать должное в схематичном резюме¹⁶. Органичность решения темы

проявляется, в частности, в опоре на тысячу пастернаковские мотивы, воплощающие образ мира как единства малого и большого, прошлого и будущего, дома и внешнего мира, абстракция и повседневного быта. Иными словами, как показывает глубинный анализ, стихотворение представляет собой еще один — и блестящий! — гибрид интересующего нас типа.

Сталин вчера и сегодня

Среди стихов и песен Окуджавы, циркулировавших в последние годы «застоя» и опубликованных лишь в пору гласности¹⁷, есть интересный этюд на сталинскую тему — «Арбатское вдохновение». Оно написано в жанре неторопливых размышлений-воспоминаний, напоминающих по тону пушкинские медитативные прогулки (типа «Вновь я посетил...») и аналогичные мандельштамовские. От воспоминаний об арбатском детстве поэт переходит к образу своего немытого, рябого, страшного, но боготворимого соплеменника, а кончает надеждой на, так сказать, племя младое, незнакомое — на сына, которого нынешний век, хотя он и «ве менее жесток», чем сталинский, уже не сможет «облапошить на мякине».

Сердцевину стихотворения составляют строфы, в которых лирический герой встает на свою давнюю, почти детскую точку зрения:

И дышу душой к заветному Кремлю,
и усача «ремесленного» люблю,
и самого себе люблю за это.

Любовь эта, несомненно, подлинная — недаром она изъясняется тем же языком, каким в других стихах говорится о взаимоотношениях с прекрасной дамой («Она, как прежде, может быть, ко мне и нынче благосклонна, // и к ней за это благосклонны небеса»), хотя и с большей дозой самоиронии. Еще более неподдельного любования исполнен следующий далее портрет Сталина глазами художника в юности:

Он там сидит, взорнутый в дугу,
и плечу равняется на кругу,
и проводочку тинет для основы
Он делал — обстоятелен и тих —
меня, тогдашней, сверстников мамки,
отечество... И мы на все готовы.

Несмотря на ироническую, то ли пионерскую, то ли бандитскую концовку строфы, образ Сталина — гончара человеческих душ — предстает подкупающе положительным. Он дан не просто как стилизация шаблонных «культовых» стихов вообще, а в манере, типичной именно для Окуджавы, для его похвальных слов любимым кумирам — Баку, Мандарту, Пушкину, Пирсомани, Музыканту, Мастеру Грише... Сталин тих (излюбленный подтильный эпитет Окуджавы); он одинокий художник, работающий со скромным материалом (здесь это глина и проволочка, в других случаях — черешневый кларнет, старинская скрипка, какая-то деревяшка и какие-то грубые жала и т. п.); он сосредоточен на своем трудном подвиге («сидит, изогнутый в дугу»), привыкнут на себя радки благодарных за это рядовых смертных.

Далее поэт возвращается на свою современную позицию, говоря, что «мой страшный век меня почти добил» и что «глина ведь не вечный материал», но напряжение между воскресенным былым обожинком и нынешним неприятием «остается главным нервом стихотворения. Искусно выдержанное двухголосие, соответствующее общей установке Окуджавы на медиацию, ставит этот образ Сталина в ряд аналогичных кощунственно двоящихся портретов в главных вещах Сняевского-Терца и Саши Соколова — «Спокойной ночи» (1983) и «Палисандрии» (1985). Впрочем, элементы гротескного сочувствия кремлевскому затворнику были уже в солженицынском «Круге первом» (1955—1958), а еще раньше — в устных рассказах Булгакова о Сталине.

* * *

Не исключено, что как ладуньюнужденное, но искреннее приятие сталинизма в 30-е годы (Пастернак), так и его ретроспективное поэтическое воссоздание в 80-е (Окуджавы) оттолкнуло людей, уверенных в собственной непогрешимости (хотя непонятно, откуда бы им взялись в поколениях, прошедших через сталинизм и его последствия). Анология этих и других гибридных образований может идти по ряду взаимосвязанных линий. Как уже было сказано, с эстетической точки зрения следует быть благодарными авторам, предоставившим в наше распоряжение яркие художественные образцы медиации между актуальными для их времени противоположностями. Благодарность эта естественно возникает при чтении и не должна подавляться рассуждениями о политической сомнительности соответству-

ющих компромиссов. К тому же самая двойственность позиций, как мы помним, означает своего рода диалогизм, ценный на фоне авторитарного монологизма официальной литературы. Более того, эстетическая и идеологическая ценность искусства приспособления (как и искусства вообще) не отгорожена непреходящей стеной от ценности познавательной.

В своей книге о благодетельности цензуры Л. Лосев (*Лосев 1984*, с. 219 след.) развивает парадоксальную мысль, что суть эзоповского искусства — в чисто символическом силовом жесте: запретная идеология демонстрирует свою способность обойти все рога́тки цензуры и, конспиративно подмигнув понимающему читателю, провести в печать свои высказывания. В самих же этих высказываниях, по мнению Лосева, нет, да и не может быть, ничего нового, в противном случае они не были бы поняты с полуслова дружественным читателем.

Подлагаю, что это не обязательно так. В наиболее удачных, по-настоящему интересных своих проявлениях оппозиционная игра с цензурой (сознательная или бессознательная) приводит к созданию понятных, но неожиданных, даже загадочных и потому стимулирующих воображение и мысль гибридов, а не только шифровок готового смысла (типа «бакенщик Исаич» = Солженицын). Так, дварцевский Дракон (подробно рассматриваемый Лосевым), по-эзоповски сочетающий черты Сталина, Гитлера, сказочного чудовища и коммунального склочника, — это не только смелая для своего времени (1943), хотя и закодированная, вылазка против сталинизма, но и богатое художественное обобщение черт современного тоталитаризма, сохраняющее свою ценность и сегодня, когда соответствующее явление уже широко осознано западной, да и советской, политической мыслью.

При лобном строе искусство создает свою особую, вторую реальность, обогащая таким образом жизнь, помогая ее осмыслению и примирению с ней. Писатели, которым выпало жить в вевыбальных советских условиях, озаарили нас интереснейшими гибридами и этим внесли свою лепту в во всех отношениях трудное и рискованное дело — упражнение нравственных, интеллектуальных и эстетических мускулов нашей недугетской нации. В последующих разделах книги, пытаясь предложить новые прочтения рассматриваемых литературных текстов, мы будем постоянно интересоваться их идеологическими аспектами. Однако главный акцент будет все-таки на литературно-критических и теоретических вопросах — на художественной логике того, что мы назвали искусством приспособления.

ГРАФОМАНСТВО КАК ПРИЕМ

(Лебядкин, Хлебников, Лихонин и другие)

Хлебников и проблема авторского 'я'

Хлебников, и после смерти долгие десятилетия остававшийся «спорным» новатором, к своему столетнему юбилею, широко отмеченному в 1985 году на родине и за рубежом, пришел в ореоле бесспорного академического и читательского признания. Одним из свидетельств его канонизации является обилие работ, исследующих Хлебникова как вполне «нормального» поэта, обыкновенного гения, еще одного классика-мифотворца. Между тем в восприятии современников, да и более поздних невоскушенных читателей, гениальность Хлебникова находилась в странном, но характерном симбиозе с его неканоничностью. Попробуем осмыслить подобное наивное прочтение Хлебникова в свете современных представлений о литературном процессе вообще и о месте в нем Хлебникова в частности.

Интригующий вопрос, который возникает при таком подходе, — как быть со странным образом автора, встающим из-за текстов Хлебникова? По-видимому, особенно актуальным его делает нынешний интерес, с одной стороны, к критической демифологизации культурных героев России (Пушкина, Маяковского, Мандельштама⁴), а с другой — к разработке таких теоретических категорий, как «рассказчик», «лирический герой», «подразумеваемый автор», «подразумеваемый читатель» и т. п. По наблюдениям исследователей, у Хлебникова то ли вообще нет единого лирического 'я' (*Вестейн 1986*), то ли оно есть, но столь «монструозное», что для чести русской поэзии лучше считать, что его нет (*Григорьев 1983*, с. 176 след.; *Дугин 1976*).

В характеристиках, в разное время данной фигуре Хлебникова, гениальность поэтических прозрений постоянно соседствует с безумием, темнотой, идиотизмом, косноязычием, «мучительным мусором» (Г. О. Винокур). По тем или иным причинам «мусора» в стихах Хлебникова действительно много — настолько, что напрашивается его объяснение созна-

тельной установкой на соответствующий «язык». Согласно В. Ф. Маркову³, это *дригмитизм*, использующий разнообразие типов «плохого письма». Стихи Хлебникова местами напоминают черновик, подстрочник, жестокий романс, оперное либретто, рифмоплетство, частушку, лубочную идиллию, мелодраму. Они полны безвкусицы, бессмыслицы, нескладных шуток, склоканвых концовок (как будто ребенок потерял интерес к сочинению); грамматических и лексических неправомерностей, неудачных оборотов, оговорок, лягусов и других небрежностей; колизиями, беспомощной указательности («то», «та») и описательности; бедных рифм, смежных (то есть композиционно наиболее легких) рифм, слов, подобранных «для рифмы», и вообще сведения концов с концами лишь ценой потери (Григорьев 1983, с. 97), прозаических строчек, сбивающих ход стиха; смехотворных попыток популяризировать заумь и даже грубой советской пропаганды.

При этом для Хлебникова характерны не столько отдельные дефекты письма (каталог которых можно было бы продолжить), сколько странные комбинации «плохого» письма с «хорошим», разных видов «плохого» письма друг с другом, а то и разного и плохо совместимого «хорошего». В литературоведческих характеристиках хлебниковского стиха эти комбинации известны под названием сдвигов, кусковой композиции, канниваля, мозаики и т. п. Строчки Хлебникова воспринимаются как части неканонического эпоса (Гумилев), каждая строка — как начало поэмы (Мандельштам).

Сдвиги осуществляются буквально на всех уровнях языковой и поэтической структуры текста. В фонологии это внимание к отдельному звуку, букве, слогу; в морфологии — обилие неологизмов; в синтаксисе — частое смешение грамматических времён, однородное сосуществование несочетаемых категорий, обрыв связей; в лексике — смешение и перебор стилей (высокого, низкого, архаичного, пушкинизмов, диалектизмов); в семантике — темнота, двусмысленность, «двойная речь» (Нёмицкий 1986), приемы «неправильного называния» (wrong word) и «насильного противопоставления» (forced contrast), выявленные В. Марковым. В метрике это разностояность и полиметрия соседних строк, а часто и сбив размера внутри стиха; в рифмовке — небрежность, прозаические сбив и структурно неоднородные рифмы в пределах одной серии; в смехе и композиции — анахронизмы, смены точек зрения, децентриали-

зация, введение постороннего материала, палиндромы, акrostики. В сфере жанра это переходы от лирики к эпосу и драме, от поэзии к прозе; в тематике — метаморфозы (*Хаклен-Лева 1986*), двойничество (*Врун 1986*), смены настроек и идеологии в пределах одного текста, а также от текста к тексту; и, наконец, в масштабе творчества в целом — отмеченное Восточниковым отсутствие единства лирического 'я'.

В качестве беглой иллюстрации к сказанному рассмотрим следующий пример:

Русь, ты вся пошлая на морозе!
Снятся ночные дорожки...

(«Русь, ты вся пошлая на морозе...»)

Несмотря на краткость, этот отрывок весьма представительен. Налицо: метрический сдвиг от анапеста с вневметрическим ударением на первой стопе — к амфибрахию; изменение точки зрения — смена восхлещательного поэтического обращения на «ты» к лирическому объекту описания пейзажа в третьем лице («снятся...»); перескок от пушкинского образа («Как жарко поцелуй пылает на морозе!» — из стихотворения «Зима. Что делать нам в деревне?...») к синекдочным блоковским даям, а затем к квазиднаектному «дорожке»: смежная, с трудом выдержанная рифмовка⁴; и, наконец, общий глуховато-приподнятый лубочный стиль.

Итак, существенная черта хлебниковского письма — это сдвиги, смены, переходы. Согласно В. Маркову, Хлебников как бы все время переходит с одного языка на другой; В. Григорьев даже предпринял каталогизацию различных «языков» Хлебникова и насчитал их 46. Причем сдвиги эти, с одной стороны, происходят быстро, на очень малых отрезках текста⁵, а с другой, захватывают очень широкий диапазон — все эпохи, стили, жанры, географические регионы, грамматические и стиховые категории и т. д. Указанные параметры хлебниковских сдвигов — частота, универсальность, интенсивность — имеют прямое отношение к образу авторского 'я', которое призвано скрепить воедино и удержать распадающуюся связность текста, а значит, и собственной личности. Однако, прежде чем обратиться к этой проблеме, уместным будет небольшое историческое отступление.

Большой канон и поэзия персонажей

Одним из почитателей и современных последователей Хлебникова является Эдуард Лимонов⁶. Одно из его характерных стихотворений — «Кто лежит там на диване» (написанное в 1969 году и впервые опубликованное через десять лет за границей в его книге «Русское», 1979):

— Кто лежит там на диване? — Что он ждёт?
Ничего он не ждёт в только моргает

— Что моргает лиг — что надо — чеп он жмёт?
Ничего он не ждёт — только он дремлет

— Что все это он дремлет — может заблещий?
Он спарем не заблещий а только устанный

— А чеп же он устанный — сложная работа?
Да уж сложная работа быть ит всех отличным

— Ну одк взял бы и сравился и не отличался
Дпрожит он этим знаком — быть как все не хочет

— А! Так пусть такая личность на себя помет
Он и так себе поёт — оттого моргает

Потому-ти на диване он себе дремлет
А внутри большие речи речи выступлет

С точки зрения «высокого» канона русской поэзии стихи Лимонова, конечно, неприемлемы. Знаменательна реакция Наума Коржавина (в устном разговоре со мной): «Ла что там говорить — персонажи пишут». Другой носитель нормативного восприятия Лимонова сказал в ответ на замечание, что стихотворение «Кто лежит там на диване...» — это, в сущности, современная вариация на тему пушкинского «Поэта»: «Ах, это "Пока не требует поэта..."? Тогда пусть так и говорит: "Пока — не требует — поэта..."» Реакции эти — такие же, как предполагаемая Н. С. Трубецким реакция Пушкина на Хлебникова: «если бы Пушкин прочел Хлебникова, он просто не счит бы его поэтом... не нашёл бы у... Хлебникова даже состава поэзии» (*Трубецкой 1975*, с. 17—18). Все подобные высказывания свидетельствуют об актуальности напряжения, существующего между «нормой» и «всепротивоположным» хлебниковообразным письмом. Обязательно ли говорить «как Пушкин», или можно «как персонажи»?

Противники «позады персонажей» охотно разъясняют, что имеются в виду соответствующие персонажи Достоевского — Смердяков, Лебяжков, Максимов, Ракитин. Ссылка на Достоевского существенна для интересующей нас проблемы в целом ряде отношений. Прежде всего, ввиду той роли, которую в его романах играет пародирование — ударом именно ему посвящена пионерская работа Тынянова о теории пародии (Тынянов 1977 [1921]).

Графоманы Достоевского цитируют, имитируют, переиhrывают, пародируют Шиллера, Пушкина, Фета, Огарева, Некрасова, народный и городской фольклор и даже откровенно слабую, а то и шуточно-пародийную поэзию (Печерина, Мятлева). Но это в значительной мере — тот же самый набор, что и поэтические стили в клaше, «неумело», со сбоями используемые Хлебниковым. Характеризуя стилистическую палитру Хлебникова, В. Марков упоминает одиночество XVIII века, романтическую выпрeнность, Пушкина, Фета, А. К. Толстого, символистскую поэзию, пропагандные революционные стихи, примитивизм фольклора, жестокий городской романс. Все это подается у Хлебникова как бы под знаком высокопарного актерства, газетства — того, что по-английски называется hamming.

В параллель к Хлебникову процитирую здесь лишь один пример «позады персонажей» — стихи капитана Лебяжкова («Бесы», I, 3, IX):

И горюет звезда на «оне
В хорюде других вназюнок;
Ужасеет с позады мне
Ари-сто-кратический ребенок.

Они интересны для нас, главным образом, ритмическим сбоем в последней строке, который диктует скандирующее разбиение слова «аристократический» на слоги и, соответственно, его газетское смысловое выпячивание.

К любимому формалистами пародированию суть поэтики Достоевского, однако, не сводится. В рамках бахтинской модели оно, как известно, оказывается лишь одним из проявлений общей установки на полифонию, отмечающую моналогическое господство авторитетного авторского слова над словом персонажа. То есть в каком-то смысле именно Достоевский был родоначальником той новой литературной эпохи, когда, перефразируя Карамзина, «и персонажи писать умеют». Кстати, с точки зрения современников, да как будто и своей собственной, Досто-

евский «писал плохо», «небрежно», поскольку (в отличие от хорошо обеспеченного гр. Л. Н. Толстого) вынужден был торопиться. В действительности, как мы теперь знаем, Достоевский писал о надвигающейся социальной революции и начинал художественную, ломая современный ему канон.

Конфликт с канонами, только еще более острый и открытый, определяет и весь творческий путь Хлебникова, начиная с раннего непризнания его Академией Вяч. Иванова. Общефутуристический вызов, бросаемый традициям «яз будущего», в его случае усвоен примитивистско-инфантилистско-языческим отрицанием цивилизации с позиций «прошлого». Любимый лозунг Хлебникова — свобода: «свобода от запретов» литературной конвенциональности (Тынянов), свобода от рамок языка, свобода от размера и рифмы (свободный стих, к которому он приходит в конце), «опечатка — свобода от занного мира» (Хлебников), свобода от нормативного профессионализма и даже от самого представления об окончательном и едином, «каноническом» тексте, допускающая оставление в стихах «лесов» и существование стихов во множестве равноправных вариантов (Григорьев 1983, с. 66).

Разрушение нормы, принявшее массовый характер к концу Серебряного века, началось во второй половине XIX века. Параллельно Достоевскому подрывом литературного канона занимаются создатели Козьмы Пруткина, а философского — Ницше, теоретик относительности человеческих ценностей. У Достоевского, Ницше и далее Фрейда, с его трехъярусностью человеческой личности, полифония ранее неприслуемых голосов выходит наружу; затем у декадентов аморализм, демонизм и т. п. овладевают уже и авторским голосом. Таким образом, Хлебников предстает как часть, если не вершина, целого культурного переворота — выламывания из канона и выхода наружу «нехорошего», неблагоприятного, неблагоприятного, неорганизованного, дестабилизирующего голоса персонажа. В поэзии Хлебникову сродни и продолжают его Маяковский и отчасти Есенин (хулиганы), Заболоцкий и обарнуты (абсурдисты), Лимонов (исдоучка-парикс). В прозе это Эпиденко (симпатичный варвар), Платонов (прилетарский философ-самоучка), Ремизов, Пильняк и др. Сказ — как прозаический, так и поэтический, — собственно, и есть не что иное, как канонизированное (в смысле формалистов) графоманство персонажей.

Интересно, что достаточно идентифицировать «графоманскую линию» в литературе, как сразу же обнаруживается, что более

или менее явно — по крайней мере, так сказать, пунктиром — она проходит и через периоды, казалось бы, беспорядного господства канона⁷. Сказ и орнаментальная проза 20-х годов, как известно, восходит к Лескову, Гоголю и Пушкину. А элементы нарочитого примитивизма и грамматической неправомерности играют существенную роль в стилистике Льва Толстого (в частности, «простой» стиль с неуклюжими повторенными союзами «что» и «который»⁸; синтаксически смазанный поток сознания; учеба у персонажей — крестьянских детей). Законченным воплощением «большого канона» оказывается тогда лишь Тургенев⁹.

То же в поэзии. Тютчев и Фет, символизирующие, как для героев Достоевского, так и для поэтов и читающей публики XX века, «высокую поэзию», известны (своими отклонениями от «нормы»: первый — так называемыми ритмическими курсивами, то есть несоблюдаемыми метрической правильности, и вообще непрофессиональным, «любительским», отношением к собственному творчеству, а второй — «лирической дерзостью» (Л. Толстой) в нарушении принятых поэтических условностей (безглагольность, тактологическими рифмами, сдвигами в словоупотреблении и синтаксисе¹⁰).

Новая русская поэзия вообще началась с неуклюжих опытов Тредниковского и как бы дурного и полутрагического перевода с генерального татарского подлинника у Державина (определение Пушкина). Затем, в конце XVIII — начале XIX века, последовала эпоха борьбы архаистов и новаторов, отмеченная с обеих сторон сознательным или бессознательным упором на бессмыслицу и галиматью и отсутствием господствующего стиля. Целым рядом черт эта литературная эпоха перекликается с поэзией Хлебникова и его времени. Как указывает Ю. М. Лотман (*Лотман 1971*), распространение «плохой поэзии» свидетельствует (в этот период, как и веком позже) о крупных сдвигах в эстетической культуре.

Грань между литературной и вкелитературной галиматеей стирается. Графоманы и полуграфоманы типа гр. Д. И. Хвостова и В. Л. Пушкина часто пишут «дли рифмы»; С. С. Бобрин создает «научную» поэзию, построенную на совмещении несоместимого; «архаист» А. С. Шишков выступает как своего рода «новатор-утолист» (подобный в этом смысле Хлебникову); а в «Доме сумасшедших» А. Ф. Воейкова образ автора смешивается со сниженными персонажами этой сатиры. Если учесть, что в стихах Жуковского, крупнейшего из непосредственных пред-

шестьдесятников Пушкина, «плеснотельная сладость» перемежается с «прозой, да и дурной» (обе формулировки — пушкинские), а ближайший последователь Пушкина — Лермонтов — оказался, волею его посмертных издателей, автором массы незрелых стихов, то и в поэзии высокий канон предстанет скорее кратким эпизодом, сводящимся чуть ли не к одному Пушкину. Впрочем, даже он воспринимается некоторыми читателями и критиками как своего рода удачная литературная подстава Хлестакова¹¹.

Интересно далее, что и в недрах канона могут быть обнаружены те же неправильности и сдвиги, что и в «плохих» текстах, но просто менее заметные и вопиющие. Сравним следующие примеры (курсив мой):

Моя дружба летела сонны.
 Их семеро, их семеро, их сто!
 И после испустили стои жи.
 Нас страшно вкрасше ничто.

 А вы, проходя по дорожке из мауин,
 Ужель не спронтно вожь, куда пш?

(Хлебникова, «Моя дружба летела сонны...»)

«О, плащали меня, пашич!»
 Но лют: «Не можеть, смерню».

(Хлебникова, «Война — смерть»)

Зато в никому не должен
 ньяко поутру не кричит
 и в два часа и в подругого
 зайасть ли кто а я — лажит

(Лисманов, «Я бых вешелл фигура...»)

Смертвый ниг нам будет светел;
 И гюдруги швлунув
 Собрерут их жеткий пошел
 В урны правяные ширю

(Пушкин, «Криворуку»)

Пи гребле нервошай и тряской,
 Вжоль мокрых рыбацьник сетей,
 Дорожка едет кавьска,
 Сажу я задумчиво в лей...

(А.К.Тютчев, «На гребле нервошай и тряской...»)

Сдвиги точек зрения отражаются в употреблении местоимений. В первом хлебниковском примере сдвиги происходят между независимыми предложениями, во втором — между главными и придаточными¹², а в третьем хлебниковском и следующем лимониковском отрывках — уже в пределах одной фразы, то есть с особенно вызывающим нарушением грамматической правильности. Но аналогичный, по сути дела, сдвиг — от «наши» к «их» — налицо и в пушкинском примере, только там он не обнажен, а скрыт гладким синтаксическим переходом и к тому же хорошо мотивирован надмирным взглядом с того света. В примере из А. К. Толстого (кстати, любимого автора Хлебникова и одного из создателей Козьмы Прутика) эффект уже скорее намеренно абсурдный: эта строфа, открывающая стихотворение, начинается накороткой, данной как бы в третьем лице, с удаленной позиции некто подразумеваемого наблюдателя, а когда хаар сужается, то в фокусе оказывается собственное 'я' этого наблюдателя. Грамматика соблюдена, но если «прояснить» ее по-хлебниковски/лимониковски, получим что-то вроде:

дорожная едет колеска
идит в ней залученно я.

Впрочем, эта парадоксальная перспектива мотивирована описанием того, что «было когда-то» и теперь предстает перед мысленным взором лирического 'я'.

Хлебников — Поэт и Председатель

Подспудное присутствие «ненормальности» в самой цитадели канона, как и ее выход на поверхность в более поздних — полифонических или полиному мифологических — структурах, соответствуют известному тезису формалистов о канонизации «младшей ветви» и мысли Якобсона о постоянном сосуществовании в рамках единой семиотической системы множества субкодов. Принцип этот не случайно был сформулирован в XX веке, и притом ближайшими соратниками Хлебникова, поэтика которого являет предельный случай свободного выхода наружу и сосуществования едва ли не всех мыслимых и взаимно конфликтных субкодов русской поэтической культуры. Совмещение в едином авторском голосе разноголосого множества стилизованных элементов, к тому же быстро сменяющихся друг друга на малых отрезках текста, — вызывающе трудная кон-

структивная задача, успешное решение которой и является ценнейшим художественным открытием Хлебникова. Итак, чем же мотивирована, или, выражаясь языком современной литературной теории, как «натурализована» (naturalized) в стихах Хлебникова эта хаотическая смесь, на какой человеческий и литературный стержень она каннивала, какого рода «персонажу» приписаны эти стихи?

Прежде всего, этот персонаж оказывается носителем очень «громкого» голоса, в одно и то же время предельно естественного и в высшей степени ненатурального. Если установка Хлебникова на «неправильность», примитив и свободу всячески нарушает условность, то быстрая смена разнородных кусков, напротив, повышает литературность текста, давая усиленное интовкование, формирование голоса, принятие многозначительных поз (ср. изображение В. Маркова об «олерных жестах» и «важных противопоставлениях» и мои о гаетств), без чего текст распался бы на отдельные фрагменты. Чтобы «держать» эту *ненатурально выскочку ноту*, и привлекается монструозный персонаж — графоман, шут, маньяк, версифицирующий идиот¹³, подражающий взрослым ребенок. Он же — поэт-ученый, что не противоречит примитивизму (как полагает Марков), а прекрасно с ним уживается, ибо это поведомственный, философ-самоучка, каких много среди героев Достоевского, а в дальнейшем Платонова и Зощенко. Естественно, что передача такому доморощенному гению «из персонажей» авторского слова звучит пародией на роль ученого-мудреца, всерьез принятую на себя символистами — Мережковским, Вяч. Ивановым, Брюсовым, Белым¹⁴.

Таким образом, «пшущий персонаж», который возникает из стихов Хлебникова, то есть их подразумеваемый автор, оказывается очень похожим на их реального автора — исторического Хлебникова, какими он известен из его остальных, «практических», текстов и биографических данных. Говоря очень кратко, только Председателю Земного Шара и великому открывателю законов языка, искусства и истории иудея салу убедительно произнести строки вроде «Русь, ты вся поцелуй на морозе! // Снежат кожные дорожки».

Фигура эта, хотя и выполняющая характерный общеславянской культурный заказ начала XX века, — типично русская, плоть от плоти русской художественной традиции с ее всековым противостоянием Поэта и Царя, или, по выражению Набокова, литературы и палиции. История этого противостояния отличалась

в своеобразный миф, варьирующий, в длинной цепи эпизодов, подлинное или мнимое, трагическое или смешное столкновение/переплетение/слияние ролей Поэта и Царя (и промежуточных между ними Святого, Учителя и Ученого).

Тем или иным образом в этот миф вовлечены биографии, портреты и автопортреты (self-images, «самообразы») Ломоносова, Державина, Радищева, Екатерины II, Жуковского (и Александра II), Рылеева, Пушкина, Николая I, Бенкендорфа, Гоголя, Белинского, Чернышевского, Л. Толстого, уже упомянутых магов-символистов, Горького, Маяковского, Троцкого, Замiatина, М. Булгакова, Сталина, Мандельштама, Ахматовой, Зощенко, Жданова, Пастернака, Хрущева, Солженицына... Одним из фарсовых (иногда до гротескности) вариантов этой мифологии является литературный образ мегаломана с писательскими и государственным претензиями — Хлестакова, Поприщина, Козьмы Прутков, а в наше время — лимоновского Эпички и соколовского Палисандра (о которых речь впереди)¹⁵.

На таком фоне вполне закономерным оказывается облачение поэта-новатора в хлебниковские одежды Великого (и смешного) Кормчего народов, наук и искусства¹⁶. Иными словами, революционные, то есть разрушительные и освободительные, задачи решались Хлебниковым с опорой, отчасти пародийной, на авторитарную поэтическую традицию («Ты — царь...») — сочетание, поразительное напрашивающейся аналогией с историей русского коммунизма¹⁷.

Таковы стилистические средства, характерологические параллели, психологические мотивировки и общие историко-литературные связи, определившие тот конкретный поэтический облик, который приняла попытка Хлебникова освободить — технически и идейно — русскую поэзию от канона. Несмотря на гениальность Хлебникова, а может быть, как раз ввиду ее масштабов и экстремизма, эта попытка, утопическая, «графоманская» уже в своем замысле, пока что не привела к успеху. Викторствовали более умеренные формы поэтической революции, представленные Маяковским, Цветаевой, Пастернаком и Ахматовой, поэтика которых во многом впитала уроки Хлебникова, но в целом осталась в рамках «большого стандарта» — морально-политического благородства, силлабо-тонической упорядоченности, языковой и стилистической нормы. Слова проявился давний консерватизм русской поэзии, которая, по замечанию Д. П. Святополка-Мирского, и в эпоху Золотого века сочетала современный ей европейский романтизм с чер-

тами классицизма XVIII века (*Мирский 1938*, с. 74). Разумеется, в XX веке огромную роль в этом сыграла политическая и культурная реакция сталинской эпохи, но так или иначе магистральная линия связана сегодня с именами Окуджавы, Ахмадулиной, Кушнера, Бродского, а «хлебниковское» направление, представленное, скажем, Н. Глазковым, Лимоновым, Минацхановой, Приговым и др., до недавнего времени существовало на плечих правах полупрофессиональной младшей волны.

Впрочем, несомненное возрождение интереса к Хлебникову и его наследникам налицо, и имеет смысл бросить беглый взгляд на некоторые из современных аватар образа «Великого Графомана».

От авангарда к постмодерну

Лимонов, как мы видели, следует в своей поэзии многим урокам Хлебникова; не отбрасывает он и традиционной — по существу, романтической — роли поэта, воплощенного исключительно собственного «я». Однако эту сверхчеловеческую личность он решительно отделяет как от государства, так и от диссидентского противостояния ему:

Мои друзья с обидой и жаром
Ругают несвиту эту власть
А я с индийским неким отшельником
Во все думки А мне они чего?

Мешает что ли мне детей лаодить
или уток в речке разводить
или быть философом своим
Мешает власть друзьям моим...

(«Мои друзья с обидой и жаром...»,
4-й рукописный сборник «Стихотворений»)

Ужасно государство
Но все же лишь оно
Мне от тебя поможет
Да-ля оно нужно

(«И этаким мне прощам...»,
из книги «Русская»)

Графоманская неправильность воплощает здесь «индийское» выпадение из высокого гражданского канона, а не провозглашение нового, пусть неграмотного, новаторского, но общеобязательного Слова «творян, заменивших "д" на "т"» (Хлебников).

Однако, несмотря на иронию по отношению к внешнему канону, а отчасти и к собственной личности, в целом авторская позиция Лимонова остается серьезной, вовлеченной, горячо принимающей борьбу за дело своего 'я'.

Следующая — постмодернистская — степень отделения поэта не только от государства, но и от всех мыслимых ролей и масок путем осознания жестовой природы любых литературных, культурных и политических позиций представлена в стихах Пригова. Ср. следующее стихотворение:

Внимательно кола приглядеться сегодня,
Увидишь, что Пушкин, который певец,
Пожалуй, скорее что бог плодородья
И стад охранитель и шарада отец.

Во всех деревнях, уголках бы ничтожных
И басты везде бы поставил его
А вот бы стаям в его уничтожил —
Ведь облак гни припадают его.

(«Внимательно кола приглядеться сегодня...»)

Вместо того чтобы с революционно-футуристической горничностью сбрасывать Пушкина с парохода современности, постмодернист обнажает как тотальность претензий Поэта-Царя на все мыслимые культурные роли, так и реальную смерть его поэзии. Эта смерть наступает в результате не столько эстетической автоматизации его текстов (в смысле Шкловского), сколько именно вследствие возведения поэта в ранг культурного героя наряду с вождями партии и правительства, от бюсттов и портретов которых он никак не будет отличаться после уничтожения его стихов. При этом Пригов вовсе не занят изобличением поэтической глухоты замороженного школьной программой и официальной пропагандой «широкого читателя». Скорее наоборот, он рад позать плоды сложившейся ситуации, которая обнажила стратегический, силовой, политизированный, позерски-игровой характер искусства; она позволяет ему выступить в роли универсального Метахудожника, который может пародиться не отдельными текстами — стихи Его, да и Свои, он бы уничтожил, — а не менее чем полным набором всех возможных разных поэзий, проз, живописей, теорий искусства и т. д. Манья величия воспроизводится снова, но теперь уже на новом, сознательно оторефлектированном уровне.

Заключенный постмодернистский образ Кремлевского Графомана создает Саша Соколов — в лице заглавного героя-пове-

ствователи «Палисандрина». Рассмотрим один абзац из этого романа, представляющий собой, как и почти весь его текст, своего рода стихотворение в прозе.

«Спросил пленявину и гипсу и где-то вблизи казармы предавался легкой, пьяная бильдеинное воображение матросских масс не столько многофигурностью композицины, сколько здоровой эротикой фабул и форм. Это окончания — все родая. Нет внешней награды художнику, нежели зреть, как трепетно воздевает к его искусству заворотаые рван рального престолоюдника»

Эпизод (происходящий на территории элитарной тюрьмы-поместья, где Палисандр содержится после покушения на Брежнев) строится на коллаже самых разных дискурсов, который является стилистическим воплощением тотального полиморфизма героя, совмещающего в себе культурные роли кремлевского властителя (квази-Сталина), поэта Серебряного века (квази-Блока), великого любownika (Казанова, Элички) и многие другие.

Даже в заключении Палисандр занят творчеством — скоростным производством фотографических скульптур для вожры. Мотив исключительной свободы за решеткой опирается на топос привилегированного содержания коронованных преступников (Наполеона и др.), а мотив деятельности в тюрьме — на образы революционеров (Чернышевского, Морозова, Ленина), использующих вынужденный досуг для продолжения своего дела. Совмещение элементов того и другого с художественным творчеством в даже скульптурой есть в «Кавказском пленнике» Л. Толстого.

Казарма и матросские массы составляют характерный 'военно-патриотический' элемент, переводимый также и в классицистический план в ядре образа «ратного престолоюдника». Архаический слой текста включает также слова «зреть» и «нежели» и эмфатически сокращенные окончания на «-кье» («воображенье», «окончанье»), помогающие сплавить воедино военно-имперский классицизм с романтическим выпячиванием переживаний Художника («предавался», «пленная воображенье», «вышшая награда», «трепетно»).

Эти эписические и лирические элементы вкрадены в отчет о ходе творческого процесса, написанный языком профессионального искусствоведа (не столько... сколько, «многофигурность композицины», «фабул и форм», «(не)здоровая эротика»). «Научность» точки зрения способствует дальнейшему ироническому утверждению маниакального нарциссизма героя, как бы придавая объективность его похвалам и собственный адрес. Преодолению разрыва между «субъективным» и «объективным» началами служит мемуарный (то есть одновременно личный и до-

кументальный) тон, задаваемый первыми же словами отрывка. Характерное «спросил» плюс наркитивный родительный на «-у» призваны вызвать в памяти образ старинного путешественника, останавливающегося в придорожном трактире и «спрашивающего» чернил, бумаги, хлеба, козьего сыру... а также сентиментальную атмосферу действия, совершаемого по мгновенному калпризу вдохновения, поддержанную немаленькой раздачей его плодов и нарочитой неточностью указания места («где-то вблизи...»).

Этот наворот стилей совершенно абсурден — достаточно указать на оксюморонное утолщение «болезненного воображения» «здоровой эротикой». Но все свои искусно прикрыты — стилистическая соль отрывка именно в полной приглядности несоместимых элементов. Один из секретов состоит в сцеплении двух класше, общим членом которых является «воображение»: романтический штамп «пеленать воображение» и психодиагностическое «болезненное воображение». Еще одним ироническим скрепом является двусмысленность глагола «вожделеть», прикрывающего манитив классцистической духовной жажды плотскую страсть к порнографки. Наглядному овеществлению этой страсти служит крупный план «заскорузлык рук», представляющих собой заезженный штамп соцреализма, освеженный проекцией на архаический образ «ратного простолушина»¹⁸. Сюжетно все это парадоксальное совмещение держится на том, что и гениальность творца, и низменность вкусов его поклонников являются гибридами «военно-патриотического» и «декадентского» начал — двух основных тематических и стилистических полюсов романа. А жанровое единство достигается тем, что весь пассаж выдержан в стиле прутковского философствования, мешающего литературные претензии с канцеляризмами. Наконец, на текстовом уровне фрагмент густо сляян многочисленными аллитерациями и ритмизованными кусками (амфибрахиями и дактилями).

* * *

Так «графомаянская» поэтика проходит полный круг от «горячих» программных нарушений канона (у Хлебникова и Лимонова) до его иронического и металитературного, но эстетически безупречного восстановления у Соколова. Однако неизменной остается сильнейшая ориентация — будь то в форме притяжения или отталкивания — на магистральный монархо-поэтический миф русской литературы.

II

ПЕРЕЧИТЫВАЯ ИЗБРАННЫЕ ОПИСКИ ГОГОЛЯ

Это заглавие — приблизительный перевод с английского («Recasting Gogol's Miswritten Book»), чем невольно акцентируется проблематика «переписывания» читасмого текста, затрагиваемая в этой главе. Главная трудность перевода связана не с глаголом reread (русский эквивалент которого может значить и «пересмыслать»), а с miswrite, отсутствующим не столько в русском словаре, сколько в русском литературоведческом мышлении. Miswrite значит «описаться», а misread — соответственно, «очитатьсь». Согласно интертекстуальной теории Г. Влума (*Влум 1973*), «страх влияния» со стороны классиков и подсознательный бунт против них принимает у нового писателя форму невольного искажения их наследия — «творческой оцетки»¹. Эта схема ценна той важностью, которая прилагается неправильному письму и выпадению из нормы как двигателям литературного процесса.

Перед литературоведением «теория оцеток» ставит двойную задачу релятивизации принятых трактовок и выявления логики, определяющей их периодическую смену. О роли «плохого письма» (в том числе опечаток) речь уже заходила², но, может быть, начать ее следовало бы с Гоголя. Прежде всего — ввиду принципиального родства «плохописки» со сказом, а также по целому комплексу причин психологического и культурно-исторического порядка, сделавших Гоголя объектом многократных рентерпретаций. Среди новейших факторов этого рода назову актуальность, с одной стороны, (анти)утопических, а с другой, постмодернистских (в частности, «соцартистских») контекстов, самыми неожиданными путями возвращающих нас к Гоголю. Но начну со сказа.

Сказ, Гоголь и гоголевские персонажи

Понятие сказа основано на различении интеллектуально и стилистически ненадежного рассказчика и «подразумеваемого автора», который высится над рассказчиком в силу того, что мы как читатели просто не можем себе представить, чтобы автор

был столь бестолков и глуп. Но как быть с «Выбранными местами из переписки с друзьями», где — как, увы, известно — автор именно таков? И обратно, на каком основании отказывать в праве на откровенную глупость автору сказовых шедевров типа «Шинели», сходство которых с «Выбранными местами» отмечалось как современниками писателя, так и его позднейшими исследователями (например, Гиппиусом и Тыняновым)?!

Размыкание важнейших нарративных границ началось еще до «Выбранных мест», в частности, в той же «Шинели», где отсутствию единой повествовательной точки зрения³ выдвигает на первый план скорее самый акт писания, нежели игру с пусть дефектной, но достаточно определенной фигурой сказки. «Выбранные места» знаменуют дальнейшее смещение автора и персонажа-рассказчика; как известно, Гоголь сам вынужден был признать, что, написав «Выбранные места», он уподобился Хлестакову⁴.

Родство между Гоголем и его персонажами хорошо известно. Гоголь, блестяще изображавший своих комических персонажей и импровизировавший целые сцены, определил суть процесса своего творчества как сатирическое изживание «собственных гадостей... в другом званье... в разжалованном виде из генералов в солдаты»⁵. Тайно отождествляясь со своими низменными алет его, Гоголь нередко наделал их «литераторским» статусом (таковы Хлестаков, Чичиков, Ноздрев, Поприщин, Башмачкин, почтмейстер в «Ревизоре» и др.)⁶ и в конце концов сам превратился в литературного персонажа. Эта метаморфоза началась с анекдотов о Гоголе и продолжалась в его биографиях — жанрах, где писателю естественно выступать в качестве персонажа⁷, что в случае Гоголя означало превращение в совершенно комическую маску. Одной из своих вершин трагедия трактовки Гоголя как гоголевского Персонажа достигла в рассказе Бунина «Жилет пана Михольского» (1934), где Гоголь представлен завидующим рассказчику — счастливому обладателю пестрой жилетки⁸.

А в протоского Автора Гоголь был превращен еще раньше — в «Селе Степанчикове и его обитателях» Достоевского (1859)⁹ — в какой-то мере заслуженно. Ведь не кто иной, как Гоголь, затеял эту литературную игру, позволив Хлестакову быть «на дружеской ноге» с Пушкиным. Поэтому, когда Достоевский (согласно Бахтину) предпринял свою реформу повествовательной «табелы о рангах и разжаловал Автора из его привилегированно-авторитетного положения над Персонажами, он, в

сущности, шел по стопам Гоголя. И следовательно, кому, как не Гоголю, приличествовало открыть в романах Достоевского карнавал профессиональных писателей (и изображающих себя таковыми), причем именно Гоголю «Выбранных мест» в маске Фомы Опенкина, самозваного сочинителя книг и житейных судеб степанчиковских обитателей?!

Уже само имя Фомы Опенкина амбивалентно задает характерное гоголевское колебание между ролями Автора и Персонажа. Достоевский, по-видимому, имел в виду двух великих католических авторов, которых Гоголь открыл для себя в 40-х годах, — Фому Аквинского и Фому Кемпийского¹⁰ (особенно последнего, книга которого «О подражании Христу» была одним из его образцов при работе над «Выбранными местами»¹¹), и в то же время Фому Припырьевича — одного из рассказчиков «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Вполне в гоголевском духе Фома превратился в Фому Фомича (ср. Акакия Акакиевича, нескольких Иванов Ивановичей и т. п.) и получил уменьшительно-пренебрежительную фамилию, структурно похожую на Башмачкина. К тому же семантически его фамилия напоминает о профессии Акакия Акакиевича и об «ошибке», которую тот чуть не сделал при переписывании, замечаясь о новой шиннели, а в более широком смысле — о гоголевском взгляде на своих персонажей как на ошибки мироздания (ср. Плюшкина — «прорекну на человечество»). Для полноты картины упомяну, что среди многочисленных в литературе 1830-х годов «бедных чиновников» был Фома Фомич Опенкин — создатель Булгарина¹², того самого, который после позора с «Ганцем Клодальдартеном» помог Гоголю получить чин коллежского регистратора. Гоголь, со своей стороны, иногда не отказывал себе в удовольствии выдать себя за коллежского ассессора¹³, поступая совершенно в стиле «майора» (а в действительности коллежского ассессора, да к тому же «кавказского») Кокалева и «значительного лица» (желавшего казаться более значительным, чем на самом деле)¹⁴.

Итак, Гоголь начинал одновременно как возвышенный, но неудавшийся Романтический Поэт и как Бедный Чиновник, сродни предшественникам его собственным «маленьким людям». Он добился производства в Авторы, занимаясь амбивалентным возвышением/снижением себя и своих героев до уровня Хлестакова и Башмачкина. А написав «Выбранные места» с точки зрения такого писателя-персонажа, он окончательно повзрослел под гротескные развращения и лишиться питейных прав, последовавшее в «Степанчикове»¹⁵.

Личностное хозяйство Гоголя

Колесблющиеся очертания гоголевского «самособраза» связаны с отсутствием у Гоголя внутреннего ощущения определенности его собственной личности и ее границ¹⁶. Сам Гоголь настаивал на том, что он представляет собой «загадку». Он полностью сливался со своими разнообразными ролями¹⁷; позируя художникам, он так часто менял выражение лица, что те отказывались писать его¹⁸; мог за один день полностью перемениться к близкому другу. Он болезненно сомневался в своей способности успешно функционировать, например в качестве лектора, и рабски приспособлялся к вкусам «вышестоящих» лиц (в том числе Пушкина). В какой-то степени он придумал свое собственное имя, присвоив себе полувымышленное «Гоголь» и опустив «Яновский»¹⁹, а в книгах для проезжающих записывался то как Гонзаль, то как Гогель и т. д.²⁰. В психологическом плане все это могло быть связано с его двойственным отношением к матери — чрезмерным самопожертвованием к ней и в то же время стремлением освободиться от ее контроля²¹, а также с его подавленным гомосексуализмом; мемуаристы помнят его вяжущим (ср., кстати, вышивавшего губернатора в «Мертвых душах») и в женской одежде (ср. Плюшкина)²².

По-видимому, имелись в крупности гоголевского самоощущения и коренятся многие особенности его художественного облика. Не отсюда ли его гротескные стилистические перепады, его интерес к двойникам, самозамкам, персонажам, лишённым подлинного лица, и две магистральные темы его творчества — тема 'метаморфозы', определяющая его эволюцию, и тема 'принятия за другого', открывшая путь столь разным прочтениям его жизни и творчества? В частности, постоянной возможностью творческого расщепления личности была чревата двойная — и в основном успешная — ориентация Гоголя как на «литературных аристократов», так и на более простые вкусы широкой публики²³.

Одним из наиболее напряженных противоречий гоголевской личности было одновременное сознание собственного величия и ничтожества. Предаваясь манне величия как по крупным, так и по мелким поводам, Гоголь гордился своей гигантской культурно-исторической миссией и... умением купить по дешевке. Он деспотически помыкал своими друзьями, требуя, чтобы они освободили его от житейских забот и расходов и вообще вся-

чески «ледеяли» его²⁴, накладывая на них покаяния и сплиты и умер, требуя подать ему лестницу на небо.

Гоголь присваивал себе все мыслимые роли. Один из его современников видел в нем типичного «охоту», который хочет быть сразу всем — музыкантом, художником, актером²⁵; и действительно, Гоголь пробовал себя во множестве жанров (в поэзии, в прозе — романе и рассказе, в критике, журналистике, истории, проповедничестве)²⁶. Он восхищался Сенковским, который сам вел все рубрики своего журнала, и (с несчастливым пристрастием) высмеял подобный тип личности в фигуре Хлестакова.

Исследователи сравнивали писательскую манеру Гоголя с «оркестром голосов» и искусством чревовещания²⁷. Способный чревовещательный рекорд являет «Театральный разрезд после представления новой комедии», где вымышленный автор подслушивает и комментирует зрительские мысли о его пьесе, специально придуманные и прокуфлированные настоящим автором (Гоголем) с целью наказать зрителям (вымышленным и реальным) его собственную, «правильную» трактовку «Ревизора».

Этот пример двойного акторского насилие над зрителем красноречиво свидетельствует о еще одном аспекте гоголевской манеры величия — его стремлении к полному контролю. Гоголь не выносил присутствия незнакомых людей, составлял полные письменные тексты своих лекций (а в противном случае притворялся больным и буквально несобственным открыть рот) и даже из-за границы пытался управлять передвижениями своих знакомых, чтобы использовать их для доставки ему денег и известий из России²⁸. Он также следил за циркуляцией своих писем и обменом мнениями о себе, инструктируя своих знакомых, как опровергать неправильные слухи и толкования. Он был патологически скрытен²⁹, путешествуя, прятался под другими именами и избегал контактов с попутчиками (для чего мог притвориться спящим или вообще незнакомым с ними) и даже (подобно Петрушке из «Мертвых душ») часто спал одетым, — так сказать, вооруженным³⁰. В своей неуживке он «фальсифицировал» мотивы своих поступков и свой характер³¹. Гоголь скрывал свой адрес, менял типографов, вводя в заблуждение своих ближайших сотрудников (например, Шевирева), и вступал в сношения с лагерем Белинского тайно от своих друзей-славянофилов³².

Он отличался также склонностью к уничтожению собственных произведений. Гоголь сжег юношескую повесть, романти-

ческую поэму, историческую драму (листе того как она усыпила Жуковского)³³ и дважды — вторую часть «Мертвых душ». Неудивительно, что, убедившись в неуспехе «Выбранных мест», Гоголь жалел, что не сжег их³⁴. В этой саморазрушительной пиротехнике естественно усмотреть проявление воли к монополизации своих авторских прав, а в полуслепобийстве Гоголя, заморившего себя голодом, — отчаянную попытку взять в свои руки последнюю власть над собственной жизнью и смертью.

Покушения Гоголя на полный контроль над собой и окружающими, как правило, находились на грани провала. Контроль мог достигаться не только путем уничтожения самого объекта контроля, но и менее драматическим способом — путем ухода, отказа от риска; среди характерных проявлений этой тактики — безбрачие, удаление от мирских дел, стремление избежать контактов с людьми, жизнь в изгнании. Своеобразной оборотной стороной привычки Гоголя манипулировать окружающими была готовность перекладывать свои функции на других, то есть еще одна форма пренебрежения границами собственной личности (ср. сопоставление с Ноздревым в примечании 26). Так, он указывал друзьям, что они должны сослужить свои услуги, каждый со своей стороны, ради него³⁵, в частности, для того, чтобы организовать помощь его матери³⁶. На Шевырева Гоголь возложил все денежные и издательские дела и даже исправление собственного стиля и грамматики, на своих корреспондентов — присылку набросков его будущих сочинений³⁷, а на цензуру — обеспечение его творческой дисциплины³⁸. Незадолго до сожжения рукописи второго тома «Мертвых душ» Гоголь попытался передать ее А. П. Толстому, а решение вопроса о том, как с ней поступить, поручить митрополиту Филарету и другим духовным авторитетам³⁹.

«Делегирование обязанностей» естественно привело к тому, что окружающие подводили Гоголя (так, А. П. Толстой отказался принять рукопись «Мертвых душ», чем практически оставил Гоголю возможность сжечь ее; Аксаков из свой страх и риск решил не передавать Погодину оскорбительных замечаний о нем Гоголя)⁴⁰, а это, в свою очередь, — к «делегированию вины». Ошибку публикации «Выбранных мест» Гоголь свалил на дурных советчиков, ответственность за неправильное мнение о них читающей публики — на Аксакова и Анненкова⁴¹, а уничтожение «Мертвых душ» — на «дукавола». Таким образом, обстоятельства этого рокового сожжения эмблематически сочетали

установки Гоголя на 'тотальный контроль' и на 'уклонение от ответственности'.

Противоречивое сплетение мотивов 'величия', 'ничтожества' и 'уклонения от ответственности' выразилось и в полном и исключительном сосредоточении Гоголя на писательстве. Он признавался, что не знает России⁴², да, в сущности, и Украины⁴³ и творит из ничего — с помощью чисто языкового дара, ибо слова (в частности, почерпнутые непосредственно из словаря) — это единственный материал, нужный ему для работы. Житейские потребности Гоголя были минимальны, и все его существование сосредоточивалось в его текстах, так что, как он говорил, ему было абсолютно нечего скрывать (!) от публики. Апофеозом этой риторической магии стали «Выбранные места», носившие «углубо литературный характер» и созданные «чисто стилистическими средствами»⁴⁴, — крайний пример торжества словесного контроля, достигнутого ценой полного ухода от действительности.

Провалом как тотального контроля, так и перекладывания ответственности отмечена также история взаимоотношений Гоголя с критикой. Не ограничиваясь чтением рецензий, Гоголь собирал частные отзывы о своем творчестве, особенно отрицательные, на которые он сначала дулся и возражал⁴⁵, но кончал тем, что приспосабливал к ним свои представления о себе (своем «самом образе»), то есть предоставлял окружающим формирование и переопределение своей творческой индивидуальности. Так, в «Выбранных местах» он выступил в качестве писателя-идеолога, то есть в роли, которую ему извещивал Белинский, только с той иронической поправкой, что идеологию свою он почерпнул у враждебного Белинскому лагеря⁴⁶.

Противоречивость личного и творческого облика Гоголя к его литературной репутации отразилась и на богатой загадками последующей истории восприятия его творчества. Можно сказать, что русская литература не переставала заниматься толкованием и переосмыслением его пророческих описок, среди которых самой грубой и потому дольше других ждавшейся «исправления» были, конечно, «Выбранные места». Перипетии постигшей Гоголя «трагедии ошибок в выборе пути под влиянием критики» и ее посмертных последствий — в частности, для «Выбранных мест» — прослежены в книге П. Дебрессни, который, в частности, отмечает, что «Достоевский сначала страдал за мнение Белинского о "Выбранных местах", а затем, подвергшись в Сибирки промыванию мозгов, научился любить то, что раньше не-

навидел, и в конце концов принял идеи Гоголя...» (*Дебюссис* 1966, с. 60). И, однако, тот же Достоевский подверг Гоголя «Выбранных мест» провокационному осмеянию в «Селе Степанчикове...»

«Реабилитация» творческого наследия Гоголя шла по двум основным линиям — формы и содержания, и «Выбранные места» лежат на пересечении обеих.

Как важно писать плохо

В «Выбранных местах» Гоголь дошел до пределов широковещательного проповедничества. Либеральная критика заклеймила «Переписку» как глубоко реакционную, а позволяющее большинству читателей и критиков очко ее просто глухой. Однако проповедь Гоголя нашла по крайней мере одного сторонника — Ан. Григорьева, позицию которого со временем разделяли и развили Достоевский, Толстой, Розанов и другие⁴⁷. Религиозное обращение Гоголя послужило ранним предвестием аналогичных ступеней в духовной эволюции Толстого и Достоевского, а в более широком смысле было одним из характерных для истории русской литературы превращений Цоста в Гражданина, определявших — и, по мнению многих, извративших — художественную форму даже таких шедевров, как «Война и мир» и «Доктор Живаго». Результаты этого скрещення искусства с пропагандой сказались не только на идеологической, но и на стилистической стороне литературы, неожиданным образом раскрестив прямое, эстетически несовершенное авторское слово⁴⁸. В результате главным достижением пресловутой «кошачьей» книги Гоголя, ознаменовавшей его последнее, отмеченное иронией судьбы литературное поражение⁴⁹, оказалось именно ее «низкое качество».

Гоголь с самого начала писал «плохо», откуда и возникла необходимость периодического отказа от собственных текстов и даже их уничтожения⁵⁰. Даже в лучших образцах его прозы критики всегда находили проявления дурного вкуса, языковые провинциализмы и грамматические огрехи. Самые грубые ошибки устранились друзьями и редакторами, но большинство неправомерностей остались нетронутыми и вскоре были объявлены новаторскими находками, а затем и канонизированы, когда на рубеже веков Гоголь был провозглашен первым провозвестником русского модернизма. Его стилистические «провалы»

оказались составной частью широкой культурной революции, продолжающейся вот уже более ста лет.

Стилистическая «бесконтрольность» означала освобождение ранее подавленного дисциplinной «низкого» голоса. Это было средня таким литературным беспорядкам, как творчество Козьмы Пруткова, лесковский сказ, торопливая манера Достоевского, примитивно-правдоискательские пассажи Толстого (иногда очень близкие к стилю Акакия Акакиевича), халатно-домашние рассуждения Розанова, «графоманская» поэтика Хлебникова, зошенковская игра в кумарность и до нескладности сырая прямота Лимонова, а в более широком плане — ницшеанская релятивизация ценностей, психоаналитическое трехголосие Фрейда и диалогизм Достоевского по Бахтину⁵¹.

Значит ли это, что «Переписка» полифонична? По замыслу, конечно, нет, хотя Гоголь и постарался выдать свои собственные (реальные, отредактированные и специально сочиненные) письма за «переписку», то есть обмен мнениями. Правда, согласно Бахтину, диалогизм являясь не совпадает с драматическим (или эпистолярным) модусом речи: чужой голос должен слышаться в речи единственного говорящего. Это в «Выбранных местах» есть, но авторский голос безраздельно господствует над всеми остальными. Впрочем, так ли уж безраздельно? Благодаря напыщенности тона и постоянной нескладности он теряет всякую убедительность. Разумеется, эта потеря контроля происходит невольно. Гоголь — не Козьма Прутков, но он приближается к нему настолько, что некоторые из современников считали «Выбранные места» «сознательной хохляцкой шуткой, которой Гоголь хотел привлечь к себе всеобщее внимание»⁵². Иными словами, «Переписка» — это, что называется, типичный «кэмп»⁵³, вызывающий о соответственном прочтении.

Еще один секрет потенциального диалогизма «Выбранных мест» состоит в самом характере господствующего голоса. Голос этот — домостровский, деспотический, маниакально величественный. Претендуя на официальную роль спасителя России⁵⁴, Гоголь предносил Козьму Пруткову, начальника Прюбирной палатки и автора «Проекта о введении единомыслия в России». Соотношение между Царем и Поэтом — неотъемлемый компонент магистрального мифа русской культуры, и особенность гоголевского варианта этого мифа⁵⁵ состоит в том, что вместо бунтарства и противостояния Гоголю видится союз, предвещающий хлебниковское (да и вообще авангардистское) председательствованье над земным шаром⁵⁶.

Кстати, парадоксальная комбинация в «Выбранных местах» живительной свободной «лихохольем» с грандиозными политическими претензиями делает намеченную только что аналогию с союзом авангарда и тоталитаризма заслуживающей внимания. Что бы сразу же развеять априорное недоверие к этой аналогии, напомню, что, вполне в стиле Лучшего друга детей и т.д., автор «Выбранных мест» желает узнать имена и должности всех главных лиц в городе и конек каждой женщины, чтобы стать другом каждого и каждой из них. (Обратным вариантом этого мотива является желание Бобчинского, чтобы государю стало известно его имя и факт его проживания в таком-то городе.) Это пророческое, хотя и невольное, прозрение Гоголем мифологема любви Старшего брата к каждому из его подданных (было бы благодаря передаче по достаточно прямой, как ни странно, литературной линии: автор «Выбранных мест» послужил прототипом Фомы Фомича Опискина, который, в свою очередь, был ранним эскизом Великого инквизитора — предшественника литературных и реальных вождей тоталитарных диктатур)⁵⁷.

Более того, поскольку, согласно новейшим взглядам, Сталин и сталинская культура представляли собой забесновшее потомство русского авангарда, осуществившее программу жизнестроительства по самым рискованным «художественным» схемам⁵⁸, то своего рода постмодернистскую вариацию на тему «Выбранных мест» и точку отсчета для современной ренитерпретации гоголевского текста можно усмотреть в «Палисандрия» Саши Соколова⁵⁹. Миф о Палисандр Дальберге — великом графомане, спасителе России, кремлевском правителе и средоточии всех мыслимых ролей и достоинств — тем непосредственнее относится к делу, что Палисандр по разным поводам упоминает Гоголя, а его романтически-бюрократический стиль несет явные следы гоголевского влияния и иногда строится на откровенной игре с гоголевскими поэтекстами, в частности с операцией Мертвые Души⁶⁰. Происходит, таким образом, пресуществление гоголевского «компа» в его максимально возвышенную ипостась. Между прочим, «Палисандрия», как и «Выбранные места», замечательна своей шокирующей «реакционностью» в любовном изображении властей придерживаших (начинаем с «яда Иосифа») ⁶¹, она тоже держится исключительно собственным риторическим блеском и тоже до предела металитературна.

Что касается «Выбранных мест», то преобладание в них металитературных тем хорошо известно⁶². Безусловной фиксацией на лингвистичестве отмечено, в частности, письмо XXI («Что такое

губернаторша»), что, однако, полностью ускользнуло от внимательных исследователей, — скорее всего потому, что по своей заявленной теме оно представляет собой каталог советов корреспондентке в том, как лучше служить общественному благу. (Кстати, такое расхождение между объявленным и реальным содержанием письма является еще одним свидетельством общей утраты авторского контроля над текстом, создающей эффект невольного сказа и квазиполифонии.) На этом письме мы и сосредоточимся.

Мания величия и манипулирование информацией

Письмо XXI — типичный гюльенский текст. Авторский голос выдает человека, склонного одновременно к самовозвеличению и к самоуничижению. С одной стороны, он хвастается своими уже сбывшимися предсказаниями, своим исследованием и близостью к Господу, становится в позу высшего судьи, способного всех рассудить и все «привести в порядок», и требует безусловного послушания. С другой стороны, он сознается, что ничего не знает о положении дел в городе и в России в целом, что он вовсе не «воскайка», а, напротив, «глуп, решительно глуп»⁶³.

Тема величия выражается также в терминах служебной иерархии — в соответствии с верхним положением, занимаемым в городе адресаткой, и с собственной томлевской любовью-ненавистью к чинам⁶⁴. На самом верш, так сказать в соседстве Бога, Гюльень помещает себя в ипостаси «делового, толкового чиновника»; ниже располагаются губернатор и губернаторша, способные воздействовать на нижестоящих собственным добрым примером, и частности через посредство священнослужителей⁶⁵, которым, в случае их нерадивости, следует погрозить «архиреем», «вышшим правительством» и «самим государем». Даже нравственное переспытание исторически предстает в виде дисциплинарной меры: «слупое стадо баранов» предлагается погонять «бичом стыда и совести»⁶⁶.

Административное принуждение сочетается с искусством формировать общественное мнение. В письме намечаются планы использования в этих целях биллов, знаных обедов, института моды, административных и юридических мер, морального бойкота, сплетен, проловесей и влияния, которое саяские дамы имеют на своих мужей. Эти меры должны охватить все группы

и слоя общества (чиновники, дворян, женщин, священнослужителей, купцов, мещанство) и соответствующие механизмы получения.

Вся эта технология власти держится на перешаге информации. Подобно менеджеру американской избирательной кампании, Гоголь организует поток данных, анализирует реакции публики, направляет сенсационные сообщения и события — манипулирует «миджами». Собственно, нос письма на четырнадцать страницах целиком и полностью посвящено различным способам обработки информации.

Прежде всего — ее сбору. Гоголь возлагает эту обязанность на губернаторшу, которая должна лично опросить всех важных лиц в городе (для чего он снабжает ее готовой анкетой из трех пунктов), а затем дополнить полученные доселе сведениями, добытыми через третьих лиц. «Такие же сведения» предлагается далее собрать «обо всей женской половине... города», о женщинах — «всех масквов!»; необходимо также встретиться с каждым из городских священников, подробно расспрашивая их (а также и полицеймейстера, с которым рекомендуется «хорошенько разговориться») обо всех престанителях мещанства и купечества; не следует брезговать и разговорами с некоторыми из этих последних. Путешествовав нитью при поиске информации должно быть неотступное внимание ко всевозможным «мисростям».

Собранная информация требует тщательной записи и хранения, и Гоголь вновь и вновь наставляет свою корреспондентку к искусству ведения бумаги⁶⁷. «Как прилежная ученица» и как «холодный, бесстрастный мужчина», «как деловой, телковый чиновник», а не как беспорядочная «страстная женщина», губернаторша должна сделать «записыванье» постоянным занятием, «чтобы на это был определен положенный час в дне». Она должна заносить в свой кондуит все разговоры и результаты опросов самым аккуратным образом, делая дополнительные примечания «на той же страничке, насупротив того же места или на другом лоскутке бумаги»⁶⁸. Впрочем, вопреки им же заведенному порядку делопроизводства, Гоголь настаивает и на немедленном занесении новых данных: «Узнавши, отправляйтесь к себе в комнату и тот же час все это на бумагу для меня». Это еще одна характерная непоследовательность, порывающая доверие к авторскому голосу «Выбранных мест». Переросмысленная в качестве стилистического приема, такая «безответственность» придает авторскому голосу черты искусно построенного сказа, позволяющего ненадежному рассказчику делать взаимно проти-

дополнительные утверждения⁶⁹, а проницательному читателю — с превосходством заглядывать через плечо автора.

Вернемся к процедурам обработки данных. Фиксация подлежит «всякое случившееся происшествие», записываемое либо «бесхитростно, в таком виде, как было, или как... его передали вам верные люди», а также — «две-три сплетни на выдержку... чтобы и знал, какого рода сплетни у вас плетутся». Всеми этими данными следует делиться с другими ключевыми фигурами в сфере средств коммуникации, например, с архиепископом, а главное, с самим Гоголем, который «поможет их привести в порядок»⁷⁰.

Но простое упорядочение потока информации — это еще далеко не все. Чтобы влиять на события, необходимо управление информацией, для чего предлагаются следующие приемы:

— повышение собственной осознанности губернаторши («сверьте самую себя, что... [это] суть ваши родные и близкие к сердцу вашему люди, тогда все пред вами изменится»);

— молитвы (излагаясь о положении дел, Гоголь воспользуется собственными связями с Господом: «молитва моя может достигнуть и до Бога, Бог может послать уму моему вразумление, а ум, вразумленный Богом, может сделать кое-что получше того ума, который не вразумлен им»);

— инсценированные факты и видимости, которые будут приняты за образцы поведения и получат распространение «благодаря обезьянству моды и вообще нашему русскому обезьянству» (Гоголь особенно рекомендует губернаторше надевать на приемы одно и то же платье, не утомлять своими посещениями дурных чиновников, публично хвалить служащих исправно и отстранять от дел провинившихся);

— умелое владение опросом (самый код разговора должен наводить людей на мысль о том, в чем их «болезни» и желательные способы «калечки»);

— воздействие на взгляды ключевых фигур в системе коммуникации (таких, как архиепископы, а также жены влиятельных людей), направленное на то, чтобы повысить убедительность их пропагандистской деятельности (проповедей, напечатанных мужьям);

— и, главное, прибегание к творческому и мистическому дару самого Гоголя, в частности, к его способности провидеть будущее (ему «стоит только попристальнее вглядеться в настоящее, будущее вдруг выступит само собою»)⁷¹.

Текст в тексте

Непропорциональное внимание, уделяемое в писемные проблематике писательства, и верхняя роль, отводимая Гоголем самому себе, внушают подозрения относительно официально провозглашенного назначения многоступенчатой литературной пирамиды — служить улучшению жизни в губернском городе⁷². С одной стороны, все эти махинации с досью и имиджами выглядят как помесь сталинского *art apparatus* с никоновским магнитофонным подслушивателем и рейгановской ролью Великого Коммуникатора, что соответствует манере величия Гоголя, его любви к яннам и тотальному контролю. Но еще больше бросается в глаза поглощенность автора «Выбранных мест» проблемами писания — тем, что в западном литературоведении называется *écriture* и составляет главный козырь Поэта в борьбе за романтическое величие. Неожиданным образом овеществляя гротескные мечтания Поприщина — «автора» «Записок сумасшедшего», автор «Выбранных мест» претендует на корону Поэта-Царя того Города, который он почтал своим вниманием.

Действительно, вся эта борьба за власть носит сугубо словесный и типично цезаревский характер. Фиксация на мельчайших подробностях создания текста (упорядоченность, положенные часы, специальные тетради и лоскутки бумаги и т. п.) напоминает таких писателей, как Акакий Акакиевич, и таких читателей, как Петрушка. Процесс записывания способен вызвать сильнейшие переживания, в том числе отрицательные:

«Если же час, во время... описаний, которые вы ставите делать для меня... будут слишком поражать лишью печальными страницами и возмутятся ваше сердце...»;

но он же обещает их эстетическое преощерение:

«...Вы изумитель... сколько на этом поприще предстоит вам таких подвигам, от которых... больше пользы, чем от приговоров и всяких бюрократических заведений, которые не только не сопряжены ни с какими пожертвованиями и глумлениями, но обратятся в удовольствие, в отдохновение и развлечение души».

Это не удивительно, если учесть, что Гоголь приписывает своей корреспондентке совершение актов подлинно художественного творчества. Чтобы ясно передать архиварию (к мне самому) положение дел, пишет Гоголь,

«старайтесь ему описать все до последнего так живо, чтобы оно так и послышалось у него через стекла, чтобы прочь ваши, как живой, пребывая бы беспрестанно в констах его...»

Подобно литературному критику (роль, в которой он часто выступал в журналах и в других письмах «Выбранных мест»), Гоголь настаивает на яркости и типичности образов, имеющих быть созданными губернаторшей⁷³, но допускает и карикатурное преувеличение:

«...Мне нужно взять из среды из живьем каторого-нибудь, чтобы и вывел его с ног по плечу во всех подробностях... Все забраныше сведения послужат к тому, что очертит перед нами прекрасный образ медведицы и кушача, чем он должен быть на самом деле; в уроке вы почувствуете идеал того, что карикатурой стал уроки».

Гоголь ожидает от губернаторши и других женщин постигшие незаурядного литературного таланта:

«Если только сумеете заговорить с ними языком самой души, если только сколько-нибудь сумеете очертить перед женщиной ее вышние подраше... то та же самая женщина... благодарно вскинет вся вдруг... осветит светом мужа на исполнение честное долга и... швырнувши далеко в сторону свои тряпки, всех поворотит в делу».

Эти риторические способности являются, конечно, не чем иным, как бледной копией собственного дара Гоголя:

«Если вы мне дадите только полное понятие об их характерах... я сам скажу, чем и как их можно подстрекнуть; есть в русском человеке совершенные струны, которых вы сам не знаете, по которым можно так ударить, что он весь вострепещет».

Да и вообще, конечной целью всего многоступенчатого процесса собирания и обработки информации является деятельность отнюдь не адресатки, а отправителя письма, и за разговорами о помощи губернаторше нетрудно различить плохо скрытое стремление Гоголя заполучить желанный материал, если не готовые заметки, которые позволили бы ему писать о России:

«Вы должны ради меня начать вновь рассмотрение вашего губернского города... Мне это нужно».

Сама же она должна воздерживаться от каких-либо действий, кроме передачи информации Гоголю:

«...По времени лучше не торопитесь, не делайте ничего даме и тогда, если бы вам показалось, что можете кое-что сделать».⁷⁴ Лучше пока еще понаблюдать и выслушать; двоясь к себе поближе тем, чтобы передать мне... а без того и даже не понимаю, как можно кому-либо дать какой-либо совет».

Лишь накопив некие полные и окончательные знаки, Гоголь сможет прозвонить волшебное слово:

«...Тогда я вам кое-что скажу, и вы увидите, что многие невозможное возможно... До тех же пор ничего не скажу именно потому, что могу ошибиться... Мне бы хотелось говорить такие слова, которые покажи бы прямо куда следует...»

В сущности, речь идет здесь об известном в психологии творчества и явно характерном для Гоголя явлении «писательской блокированности» (*writer's block*) — внутренней заторможенности и страха, мешающих приступить к сочинению. К этой проблеме, мучившей его и в связи с застопорившейся работой над вторым томом «Мертвых душ», Гоголь возвращается в «Выбранных местах» непрерывно.

«...Во-первых... но я испугался, что... слова мои могут прийти не своим местом, лучше не проносить их вовсе...»; «чувствую, что начинаю говорить вслух, может быть, это совсем приходящее кстати... нашему городу... но вы сами тому виновны, не сообщивши мне подробных сведений ни о чем».

Чтобы преодолеть заторможенность, в конце письма Гоголь призывает на помощь свой дар пророчествования будущего путем вглядывания в настоящее. Затем следует интенсивное погружение в «мерзость» этого настоящего, вернее, движение одновременно вниз и вверх, ибо соответствующий пассаж представляет собой типично гоголевское улаживание в мазохистской, во в то же время возвышенной риторике: корень «мерз-» повторяется с нагнетанием тринадцать раз, пять из них в составе одной и той же фразы, «всматриваться побольше во всякие мерзости», с гипнотизирующей монотонностью, достойной Сталина²⁵. Очистившись от скверны именно благодаря погружению в ее мерзкие глубины, Гоголь возносится к высотам духовной ясности и заключает письмо invariably на просветление.

Эта концовка символична для всего предприятия «Выбранных мест» в целом. Несмотря на финальный взлет, Гоголь продолжает воздерживаться от провознесения последнего суда. В сущности, он в точности повторяет свое поведение в истории с окончанием «Мертвых душ», где он так и не смог придумать ничего своего рода промежуточного отчета. Впрямь до обретения им окончательного признания и волшебного слова он повелевает своей корреспондентке сосредоточиться на читательском поклонении его тексту:

«Прочтите раз пять, шесть чье письмо... Нужно, чтобы существо письма осталось все в вас, вопросы мои сделались бы вашими вопросами и желание мое машин желанием, чтобы каждое слово и буква преследовали бы вас и мучили»¹⁸ до тех пор, пока не исполните моей присябы таким именно образом, как я хочу».

В этих заключительных словах с предельной четкостью сформулирована металитературная тема всего письма — тема Писательства с большой буквы, установки на *écriture*, на Текст ради Текста.

* * *

Сегодня многие из «Выбранных мест», включая письмо XXI, читаются со смехом. Как и в большинстве произведений Гоголя, смех вызывается тем, как голос рассказчика сам себя подрывает, позволяя читателю зигануть, так сказать, за спину рассказчика. Тот факт, что в «Выбранных местах» тем персонажем-рассказчиком, который болезненно сосредоточен на писанине и все же не справляется с ним, является сам автор, по-видимому, не портит впечатления. Для того чтобы адекватно отразить эту новейшую читательскую реакцию, достаточно небольшого сдвига в нашей литературоведческой точке зрения — поправки, подсказываемой такими фигурами, как Козьма Прутков и Палисандр Дальберг. Гоголевские «описки» требуют от нас соответствующих «очиток», и современное постмодернистское мироощущение позволяет откликнуться, наконец, на давний призыв Гоголя о участии читателей в его труде. И тогда станет понятно, почему сквозь видимую миру, программную до слез мораль его «Перениски» до нас, наконец, доходит с невидимым миру смех.

МОРФОЛОГИЯ И ИСТОРИЧЕСКИЕ КОРНИ РАССКАЗА ТОЛСТОГО «ПОСЛЕ БАЛА»

«После бала» было написано Толстым в 1903 году и опубликовано посмертно в 1911 году. Принятая в критике интерпретация рассказа акцентирует разоблачение николаевского строя, основанного на лицемерии и насилии¹. Стержень повествования усматривается в контрасте между сценами *на балу* и *после бала*² — антитезе с элементами параллелизма (лицемерие есть уже *на балу*); но любовь героя обычно остается вне подозрений, хотя по сюжету героине и приходится отвечать за своего жестокого отца. Подобное прочтение оставляет открытыми целый ряд вопросов, возникающих при учете более широкого контекста. Как в рассказе о любви, которая «с этого дня пошла на убыль», отразились взгляды позднего Толстого не только на телесные наказания и официальную культуру, но и на проблемы любви и брака? Как в сюжете, развертывающемся в ночь с масленицы на Великий пост, преломилась религиозная тематика?

Ответ на эти и другие вопросы затронет два разных плана структуры. Сначала мы попытаемся описать и интерпретировать все *явные* связи между двумя частями композиции; это позволит затем углубить принятую трактовку рассказа в свете некоторых архаических моделей, присутствующих в рассказе лишь *подтекстно*.

Композиция и тематика

Симметричное членение отражает ориентацию на тему любви и смерти, причем Толстой радикально демифологизирует традицию, подрывая миф о любви как орудии культурного преодоления смерти. В «После бала» *argumentum ad mortuum* — так сказать, «аргументация от покойного» — работает диаметрально противоположным образом, нежели во всей предшествующей

литературе, начиная с «Матроны из Эфеса» Петрония³ и кончая эротическим возбуждением, охватывающим пушкинских героев «при мертвом». Соответственно, Толстой меняет эпизоды местами: если у Петрония сюжет открывается картинами смерти и аскезы, а кончается любовным экстазом, то «После бала» начинается с любви, а в сильную финальную позицию Толстой выносят испытание и опровержение этой любви столкновением с грубой реальностью в виде истязаемого тела. Хотя по объему второй эпизод чуть ли не вдвое короче первого, именно он дает название рассказу, напрямую объявляется решающим⁴ и выделяется повествовательными средствами⁵. Толстой разработал, таким образом, собственную композиционную формулу, сопоставляющую состояние героя до и после лицеприятия тела⁶. Последующем этому порядку.

До

На балу герой-рассказчик, Иван Васильевич, средний молодой аристократ 40-х годов⁷, танцует с Варенькой, и описание нарастающего увлечения изобилует упоминаниями о 'законах' бала.

«По закону... накурку я тыщевал не с нею, ибо соперник «пригласил ее, только что она вышла, а я взялся... за перчатками и опоздал».

Другая условность касается выбора партнера путем угадывания усложненного «качества». Сувенирами 'культурной' любви героев становятся бальные атрибуты:

«...[Она] оторвала перышко от веера и дала мне... Я сиринял перышко в перчатку... Когда я приехал домой... у меня в руке было перышко от ее веера и целая ее перчатка...»

'Законнические' коннотации мотива перчаток⁸ развиты далее в сцене танца Вареньки с отцом:

«он вынула шляпу из портупей, отдал ее... и, вынув зашнурованную перчатку из правой руки, — "иной же не закону!" — улыбнулся, сказал он...»

'Культурная' символика провинциального бала идет и дальше, захватывая самые высокие сферы. Хозяйка, губернская предводительница, напоминает портреты императрицы Елизаветы Петровны, а отец героини — «с белыми à la Nicolas I подвитыми усами... николаевской выправки» — похож на здравствующего императора. Осанке полковника вторит высокий рост его «величественной» дочери: «царственный вид, который отпугивал бы

от нее, если бы не ласковая... улыбка и рта, и прелестных блестящих глаз...»⁹

Это «если бы» не очень знаменательно. Культурная атмосфера бала подчеркнута «благотворно». Все восхищаются Варенькой и ее отцом и любят ее молодой четой. Все веселятся и сияют. Лейтмотивной «императорской» чертой хозяйки являются ее открытые плечи и грудь, связывающие ее с царицей, знаменитой своими балами и любовными похождениями. Герой и Варенька в основном танцуют друг с другом, но и в остальных случаях она улыбается только ему. Даже «законы» бала иной раз отступают перед влюбленными:

«Она, не смущаясь, через всю залу шла прямо ко мне, и я покакивал, не дожидаясь приглашения...»; протиснувшись к Варенькиной, отец подхватил ее к герою, хотя я сказал, что не в ее кавалере».

Любовь, соединяющая героев в «культурных» объятиях благоклонного общества, разрастается и постепенно охватывает «весь мир». Прежде всего, любовное умиление Варенькой переносится на ее отца, связанного с ней как по схожеству — во внешности и особенно в улыбке («та же ласковая, радостная улыбка, как и у дочери, была в его блестящих глазах и тубако»), так и по смежности — совместным танцам¹⁰. Затем доброе чувство распространяется на остальных гостей, в том числе на соперника:

«Я любил и хозяйку... ее сликвитоничным быстом, и ее мушу, и ее жесткой, и ее ласков, и даже дурился на меня императора Анисимова» «Я обичал и во время весь мир своей любовью... и, несмотря на то, что был, казалось, бесконечно счастливым, счастье мое все росло и росло»¹¹

В чрезмерной переоценке героем его любви к героине кроется его трагическая вина, еще одним аспектом которой является «поземная идеальность» его чувства:

«Я был не только счастлив и доволен, я был счастлив, блажен, я был пиёр, я был не я, я какое-то маленькое существо, не знающее для и способное на одно добро».

Его страсть совершенно «бестелесна»:

«...Я вдыхивал лишь и еще и не чувствовал своего тела. — Ну, как же... и земля очень чувствозна, жидя обнимала ее за талию, не только стис, но и ее тело. — Связав один из гостей... — Чем сильнее я был влюблен, тем бестелеснее становилась для меня она. Вы развлекте женщину... для меня же... на предмете моей любви были между бродящие плескы. Мы не та что развлекли, а старались прикрыть нироту...»¹²

«Бронзовые одежды» символизируют не только платонизм героя, но и полное и добровольное принятие им светских условностей, служа (возможно, вопреки сознательным установкам Толстого) метафорическим обобщением всех тех лайковых и замшевых перчаток (героя, Вареньки, полковника), атласных башмачков (Вареньки) и трогательно дешёвых опойковых сапог (полковника)¹³, которым в «После бала» уделено столько внимания. Согласно Толстому, назначение этих предметов одежды (матер — культуры) в том и состоит, чтобы скрывать от Человека трубу, голую, свободную от условностей Истину.

После

Занесясь в своей 'культурной' любви слишком высоко, герой справедливо «боялся... чтобы что-нибудь не испортило моего счастья». Механизм чрезмерного нарастания любви¹⁴ не даёт ему заснуть, гонит на улицу и приводит к дому Вареньки и её отца — на роковой пляж. Сына экаскуши, застаивающей героя разлюбить героиню и духовно переродиться (оставив мысли о военной и иной официальной карьере)¹⁵, образует почти точный негатив балетного эпизода¹⁶.

Прогон сквадь строй, как и бал, представляет собой массовое, 'культурное', 'законническое' мероприятие (наказание за лобет под соответствующую музыку. Конграунт двух музыкальных аккомпанементов подчеркнут в рассказе: подход к пляжу, герой

«услышал... звук фрейлы и барабана. В душе у него все время шло и мерджа слышались ноги подруги. Но это была какая-то другая, жесткая, горящая музыка».

Сходство эпизодов усилено аналогичной позицией наблюдателя (и его рассказом от первого лица) и присутствием полковника, с его знакомой внешностью и «рукой в замшевой перчатке», которой он теперь бьет по лицу солдата за точное исполнение 'закона' экзекуции (тот «мажет», недостаточно сильно опуская свою палку на спину наказываемого). Ещё одна композиционная рифма состоит в сосредоточении внимания (рассказчика и всех собравшихся) на полковнике и его 'партнере по танцу': на балу это Варенька, на пляжу — истязаемый татарин, которого полковник тоже как бы подводит к герою в ходе общего danse pasadve, исполняемого полковником, татаринном и конвоирами.

Но сходства оборачиваются контрастами. Музыка оказывается «некоротей»; отклонения от буквы 'закона' сурово наказываются (в случае как беллого татарина, так и мажущего эскутера); выправка и лерчатки полковника предстают как символы его высокомерной жестокости; его румяное лицо больше не улыбается, а увидев героя, он делает вид, что не знает его.

Метаморфозу претерпевает и мотив '(бес)телесности'. Если тело прекрасной Вареньки оставалось скрытым и даже камерно игнорировалось героем, то жуткое тело истязаемого с самого начала предстает (полу)обнаженным: «что-то страшное, приближающееся ко мне... оглуленный по пояс человек». Это дергающееся тело привлекает внимание рассказчика, который одновременно уязвлен в офицере отца Вареньки. Уязвление настигает вопреки характерному для героя (нацеленного на все бестелесное и прикрытое одеждой) 'нежеланию видеть', чем мотивируется типично толстовский эффект острения:

«...Я... увидел... спину наказываемого. Это было что-то такое построе, некое, красное, несоответственное. Что я не поверил, чтобы это было тело человека».

В довершение происходящего в героя преворота ему дается «почувствовать» не только тело другого человека, но и свое собственное: в отличие от блаженного состояния по возвращении с бала, теперь

«что дорогу [помой]... на берегу была почва физическая, доходившая до тошноты, тоща... казалось, что вот-вот меня вырвет всем тем ужасом...»

Так столкновение лицом к лицу с 'голым фактом' освященной общественными институтами жестокости полковника, символом которой становится истязаемое обнаженное тело татарина, приводит к крушению бестелесной, условной, светской любви, обнаружившей свою неспособность обнять действительно «весь мир», включая его теневые стороны. Выводы рассказчика далеки от морального максимализма («Что ж, вы думаете, что я тогда решил, что то, что я видел, было — зурное дело? Ничуть»). Он ограничивается личным выбором (не жениться и не поступать на военную службу), допуская, что полковник знает что-то такое, что оправдывает жестокость¹⁷.

Духовное прозрение героя отмечено характерными толстовскими чертами, существенно связанными с проблематикой 'тела'. Бал происходит «в последний день масленицы»; соответственно, парка совершается в первый день Великого поста. При-

уроченность событий к языческо-христианскому календарю сама по себе уже свидетельствует о важности культовых аспектов рассказа¹⁸. Для Толстого масленичный бал является манифестацией не карнавальной стихии (в смысле Бактина), а, напротив, фальшивого веселья и, в случае «бестелесного» героя, — игнорирования плоти¹⁹. И наоборот, открытие об истинке, явленной во плоти наказываемого солдата, приходится на время поста, то есть умерщвления плоти, а в широком смысле — время страстей Господних, так что телесное начало носит опять-таки не карнавальный, а аскетически христианский характер.

Этим христианские мотивы эпизода не ограничиваются. Истязаемый все время повторял какие-то слова, которые герой разобрал, лишь когда процессия подошла ближе: «Братцы, помилосердуйте»²⁰. В этот момент спутник героя, кузнец²¹ проговорил: «О господи!». И именно за «милосердное битье» набросился полковник с хульками на мазавшего солдата²². Тем самым в сцене, варьирующей Голгофу, полковник демонстрирует свои императорские — кесаревы и николаевские — установки, противопоставленные божескому телу жертвы и состраданию, проявляемому героем, кузнецом и, возможно, слабым солдатом. А поскольку татарин в этой конфигурации выступает своего рода заместителем Варянки, то сцена в целом символизирует вытеснение светской любви любовью к страдающему телу Христову²³.

Упор, делаемый Толстым на «естественной», антикультурной обнаженности истязаемого тела, разумеется, и сам не находится по ту сторону знаковости²⁴. Физически обнаженное, семиотически это тело облечено в культурные одежды христианского мифа. Подобно Пьеру Безухову и герою «После бала», Толстому суждено было разрывать «бронзовые одежды» одной культурной конвенции за другой, чтобы принимать очередную расписную матрешку за безусловную и окончательную истину.

Такое замыкание сюжета, вполне в духе позднего Толстого²⁵, тонко (и, возможно, с некоторой иронией) подхватывает мотив извечного «идеализма» героя — его платонизм, неземную доброту и любовь ко всему миру (в том числе к его «врагу» — инженеру Анисимову). Этот идеализм, подрванный, казалось бы, колом событий, придает психологическую достоверность финальному обращению героя²⁶. Толстой как бы говорит, что неземная доброта и любовь, эксплуатируемые языческо-фарисейской официальной культурой, вовсе не бессмысленны и находят естественное место в рамках подлинного христианства.

Исторические корни

Проведенным анализом броской двухчастной композиции «После бала» и вытекающей из него интерпретацией можно было бы удовлетвориться, если бы не оставшееся ими ощущение черно-белой плакатности, тогда как в этом маленьком шедевре о любви и смерти интуитивно чувствуется более глубокая архетипическая подоплека²⁷. Неужели все изощренная сюжетная рифмовка имеет целью чисто техническое взаимоналожение эпизодов 'войны' и 'мира'? Любовь и насилие — естественная пара, но почему они соотношены здесь столь косвенным, риторическим образом? Если тело татарина замешает и обнажает перд геросы Варенькина, то такое разрешение любовного (и сюжетного) напряжения по меньшей мере странно и наталкивает на размышления во фрейдистском или ином архетипическом духе. (И обратно, если насилие над татаринком спрессировать на Эпизод бала, то в какие отношения ставит это полковника к дочерям?)

Поучительную параллель к «После бала» образует рассказ «Святочная ночь» (см. примечание 8). Там за балльной сценой влюбленности в молодую графиню следует поездка к цыганам, а затем в публичный дом, где герой теряет невинность с проституткой, как две капли воды похожей на графиню.

«Александр» был поражен не столько красотой этой женщины, сколько необыкновенным сходством ее с Графиней. Те же глаза, та же улыбка, только выражение ее было ровнее, то слишком резкое, то слишком дерзкое... Вбросок кончается резонерским рассуждением о том, что герой и состоял в бессмысленном светском браке героини «любили (или) любил». Лучше им век расхититься, чем... преступной любовью заменить ту, которую они вкусили хоть на одно мгновение».

Сюжетная схема рассказа напоминает «После бала», с той разницей, что посвящение юного героя в таинства плоти происходит целиком в одном и том же плане — любовная завязка разрешается эротической развязкой. Слово «посвящение» здесь вполне уместно²⁸, и оно применимо также к «После бала», с его акцентом на познании «чего-то такого», что «они знали», а «я не знал», освоением/осуждением культурных стереотипов, вниманием к культовым праздникам и остранным подачей ритуала экаскуции. Атмосфере сказочной ирреальности и приобщения к обрядовым таинствам способствуют в «После бала» такие мотивы, как 'опьянение любовью' и 'бессонная ночь', а также

характерная для славянского фольклора фигура кузнеца (служашего герою проводником по незнакомому месту).

Наш акцент на фольклорно-обрядовых обертонах рассказа не случаен и соответствует заданной в названии главы аналогии с двумя классическими книгами В. Я. Проппа. В «Морфологии сказки» (1928) сюжет русской волшебной сказки был сведен к последовательности из 30 с лишним постоянных мотивов («функций») — таких, как 'отлучка старших', 'запрет', 'нарушение запрета', 'вредительство', 'отправка героя', 'испытание героя дарителем', 'получение волшебного средства' и т. д. вплоть до 'наказания ложного героя', 'свадьбы героя и героини' и их 'воцарения', венчающих сказку. В духе программного для 20-х годов формалистического подхода в своей первой работе Пропп принципиально отказался от содержательного истолкования выявленной им грамматики жанра. Но в «Исторических корнях волшебной сказки» (Пропл 1946) он интерпретировал эту мотивную схему, возведя ее к архаическим структурам, отраженным в древних мифах и обрядах (в особенности, минацационных, то есть связанных с посвящением в воины молодых членов племени, и свадебных). Аналогичный подход был в дальнейшем развит западными фольклористами, а работа Проппа — непосредственно продолжена его советскими учениками и последователями, в частности Е. М. Мелетинским и его коллегами, установившими центральную роль семейно-свадебной темы в структуре волшебной сказки²⁹. Широкое распространение получило в последние десятилетия и подведение архетипических основ под анализ литературных текстов, причем одна из пионерских работ этого направления также принадлежала Проппу³⁰.

Итак, приняв аналогию со сказкой всерьез, попробуем в ее свете и с соответствующими фольклористическими источниками в руках³¹ прочесть «После бала» заново, чтобы от «морфологии» рассказа перейти к его «историческим корням»³².

«После бала» как волшебная сказка

Сходство полковника с Николаем I и подчеркнутая «величественность» и «царственность» Вареньки задают классическую сказочную ситуацию царя и царской дочери на выданье. Претендентом на ее руку выступает герой по имени Иван (Васильевич), причем из двух типов сказочного героя — Ивана-царевича и Иванушки-дурачка — он ближе ко второму. Прежде

чем исчезнуть, героиня оставляет ему свою перчатку и перо, в сказочных терминах — перо жар-птицы³³. Оно не дает ему ни сна, ни покоя, и он отправляется на поиски царевны.

Для этого герою предстоит получить волшебное средство или помощника и перенестись в иное царство. Подобный перенос часто совершается в сказках путем полета, причем иногда с превращением в птицу; наш герой, вдобавок к обладанию пером, чувствует себя «незлым существом». В некоторых сказках и более поздних сюжетах с мифологической основой перенос может происходить во сне, чему в «После бала» соответствует ночное время и состояние зачарованности и бессоницы³⁴. Переправка на тот свет обычно способствует помощник (он же иногда — даритель), знающий дорогу и способный на дальнейшие услуги, в частности, лесное существо по имени «медяный лоб», промежуточное между жар-птицей и кузнцом, а нередко и просто кузнец, как в «После бала».

Тридцатое царство представляет потусторонний мир и в то же время владения племени невесты. Это открытое пространство, среди которого располагается дворец царя, — ср. плац около дома полковника. Оно также соотносено с солнечным мифом, что может проявляться в сиянии глаз (таковы Варенька и ее отец) и в дневном освещении (во время экзекуции «уже было светло»). Подвиги героя часто совершаются при магических звуках флейт и барабанов; то же в «После бала».

В тридцатом царстве герою предстоит жениться на царской дочери, и его действия, являющиеся отражением свадебных обрядов, направлены на завоевание невесты. Герой должен пройти испытания, задаваемые царем или царевной, причем существуют царевны двух типов — действующие заодно с геросом и такие, которые держат сторону своего отца и стараются погубить героя. В «После бала» в скрытой форме имеет место второй случай (когда невеста оказывается богатырь-девицей, с которой герою приходится вступить в состязание, а то и в прямой поединок)³⁵.

Что же делает Вареньку царской типа амазонки? Прежде всего, ее внешность — сходство с отцом-воином, высокий рост, худоба, вплоть до костлявости и острых локтей. Ее «отпугивающая» величественность перекликается с «отпугивающим» фольклорного героя богатырь-девицей, а еще одним роковым атрибутом Вареньки является близна ее платья, перчаток и башмачков — цвет смерти. Далее, перышко соотносит Вареньку с жар-птицей, то есть невестой-вредителем. Наконец, на

Вареньки, по крайней мере, в глазах героя, были «бронзовые одежды», прекрасно идущие деве-вонталькице. С «бронзовым» мотивом согласуется и облик кузнеца, которого фольклор наделяет разнообразными магическими способностями³⁶. Для «После бала» особенно существенны связи кузнеца со свадебными обычаями, «еще славится кузнец, которого просят сковать венки, перстень, булавку для свадьбы и самое свадебку», а также с сакральными, жреческо-шаманскими функциями, такими, как выковывание языка и голоса (*Иванов и Топоров 1974*, с. 88—89).

Герой должен пройти до- и послесвадебные испытания, в которых для него характерна пассивность — за него действуют магические помощники; в «После бала» это кузнец и экзекуторы, оставляющие герою лишь эмоциональную реакцию на происходящее. Предсвадебные испытания включают клеймение героя невестой или иные формы смешения крови вступающих в брак представителей двух разных родов, а также различные трудные задачи, часто представляющие собой вторичную инициацию. Одна из них — задача на способность становиться невидимым (связанная с приобретением героем свойств представителя мертвого царства); ср. кульминационное неузнавание героя полковником.

С другой стороны, герой должен проявить способность к опознанию невесты или любимых личинками: она может быть превращена в животное (например, лягушку или птицу) или облечена в его шкуру (например, в ослиную шкуру или свиной кожупок³⁷); ср. также характерные для свадебных обрядов мотивы ражания и «минимых невест», от которых надо отличить настоящую. Здесь возможны параллели с мотивом перчаток и проч. вплоть до бронзовых одежд в «После бала», а также с подменой Вареньки татарником.

Послесвадебное испытание — это двойная проверка способностей героя к сексуальному и социальному укрощению невесты. Он должен преодолеть физическое сопротивление женщины (например, попытки задушить его), символизирующее низок его мужской силы, в частности, преодолеть страх перед vagina dentata (то есть перед «женщиной... с зубами в промежности», «образным выражением ее могущества, превосходства над мужчиной» — *Пропл 1946*, с. 308). Символическая дефлорация производится не героем, а его помощником, обычно путем истязания царевны тремя сортами прутьев; ср. в «После бала» истязание татарина — двойника героини, вплоть до приказа «подать свежих шпикдрезенов». Социальный аспект укрощения невесты

состоит в том, что герой, вступающий в ее род, утверждает свою власть над ней, чем предвещается его инициация на месте отца невесты, часто сопровождающееся умерщвлением последнего.

Мотивы свадебного насилия³⁸ близки к фольклорным мотивам битвы. Согласно Г. А. Левинтону, в германском мифе о Сигурде (и в параллельном русском сюжете о женитьбе Сватогора) первая встреча героев включает рассечение груди невесты мечом.

«Удар мечом является пифинизмом овладения... дефлорации... субституирует брак... [Сигурд] встречает в лесу стену из щитов (ср. дом с оградой в лесу в русской сказке) и видит за оградой человека в полном вооружении. Силою с него шлем. Сигурд обнаруживает, что черта ним — женщина. "Она была в броне, а броне сидела так плотно, точно приросла к телу. И испаряла он броне от шлема отверстие киву..." Разбудив женщину, "Сигурд сказал ей, что слишком долго она спала..."» (Левинтон 1975а, с. 85 след.)³⁹

В «После бала» с этим перекликаются: военный строй, бронзовые одежды и — метафорически — их насильственное рассечение при изгнании татарина.

Что касается взаимоотношений невесты с царем, то они могут находиться на грани инициации. В некоторых сюжетах встречается отец (или брат), пытающийся жениться на дочери, так называемый *leschegov father*⁴⁰. Часто отец царевны выступает соперником героя в испытаниях. В других случаях именно он или родственник ему тотемный предок невесты берет на себя дефлорацию (ср. право первой ночи). Эта фигура предка принимает в сказках облик колдуна, змея, Кощея, с которым первоначально сожительство царевна и который умерщвляется в ходе испытаний⁴¹.

Один из вариантов инициального сожительства царевны с тотемным предком представлен в сюжете «испуганных туфель»⁴². Девушка исчезает по ночам, а возвращается в разбитых от танцев туфлях; герой выясживает ее, убивает змея, к которому она ходит, и получает ее в жены. Параллели в толстовском сюжете, тоже построенном вокруг танца героини с отцом, очевидны; отметим также малозамеченное обещание кадрили после ужина, «если меня не увезут» (!)⁴³.

Сосредоточившись на параллелях между «После бала» и свадебным участком сказочного сюжета (включающим борьбу героя с противниками — яредителем, царевной и царем тридцатого царства), мы до сих пор оставляли почти совсем в стороне второй основной круг мотивов — инициационный. Правда, как

отмечал сам Прош и его последователи, различия между свадебными испытаниями и предшествующими им испытаниями-инициациями, ведущими к приобретению волшебного средства, не следует преувеличивать. Подвиды обоих типов могут так или иначе комбинироваться, накладываться друг на друга, обмениваться мотивами и атрибутами и т. д. Тем более это относится к литературным текстам и, в частности, к «После бала», бинарная композиция которого не соотносится напрямую со стандартной последовательностью сказочных мотивов. Кратко укажем на ряд иннициационных «подтекстов» рассказа.

Процесс инициации⁴⁴, дающий герою право на вступление в брак, состоит в овладении тайным знанием — посвященник в мифы и обычаи племени (ср. настоятельные попытки Ивана Васильевича узнать то, что знают полковник и подобные ему). Такое узаконение обычно совершается при звуках магической музыки, часто флейты; содержит в качестве одного из испытаний запрет сна (ср. бессоницу в «После бала»); включает отравление и сопровождается временным безумием (ср. тошноту и ольгение героя в ходе попыток осмыслить увиденную им порку). Испытуемые подвергаются мучениям и переживают состояние временной смерти (таково состояние героя в истязаемого солдата в «После бала»). Одно из орудий ритуального умерщвления — «рубашка на смерть» (вспомним рубашку Левина, чуть не срывающую венчание и в более широком смысле являющуюся аналогом перчаток в «После бала»). После возвращения в обыденную жизнь посвященный мог забыть свое имя, не узнавать родителей и т. п. (ср. уход героя «После бала» из армии и светского общества). Посвящение производится дарителем, представляющим в сказке отцов и колдунов племени (в «После бала» этому соответствует последовательная пассивность героя в обоих эпизодах, где действует отец Вареньки)⁴⁵.

Параллели между «После бала» и волшебной сказкой, аккумуляровавшей реликты древних обрядов и мифов, отсюда не прочтываются однозначно. Для их интерпретации необходимо проанализировать сложные сплетения выявленных архайческих ролей в свете структуры данного рассказа и аналогий с другими произведениями Толстого, особенно позднего.

Язычество и христианство

Архетипическое прочтение зависит прежде всего от того, на какие мотивы — свадебные или инициационные — проципро-

вать порку татарина и как трактовать роли ее участников. При сведенной интерпретации получают полное разъяснение вопросы о связи двух частей расказа и о разрешении любовного импульса первой части во второй. «После бала» предстает как скрытое, но кинесическое воплощение страха перед чувственным телом, дофлорацией, *capina dentata*.

Осуждение пола, даже в браке, было характерно для позднего Толстого; ср. мнения героя «Крейцеровой сонаты» о браке как незаконном разврате, об идеальном и свином начале в любви, о необходимости воздержания от секса в браке и вообще о желательности отбоя у молодых людей «охоту от женщины» и научить последних «считать... высшим положением положение девственниц». Герой расказа Позднышев ветуляет в полемике с воззрениями, принятыми в обществе и восходящими к куртуазному рыцарству, и называет современных теоретиков брака «жрецами науки» и «волхвами» (!). Развивая эту языческую метафору, он говорит:

«...Толкует о свободе, правах женщин. Это все равно, что людоеды открывали бы людям маленькие при еде и вместе с тем уверили бы, что они заботятся об их правах и свободе» (глава 13).

Согласно Толстому, животная природа пола в условия брака делают супружескую жизнь адом, полным взаимной ненависти и стремления к убийству. Убийством разрешаются коллизии в «Крейцеровой сонате», самоубийством — в «Дьяволе» и «Анне Карениной», символическим самооскоплением (отрубанием пальца) — в «Отце Сергии»⁴⁶. Приравнивание плотской любви к убийству⁴⁷ есть уже в «Анне Карениной», в описании «падения» героини:

«[Вронский] чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишённое им жизни. Это тело, лишённое им жизни, была их любовь, первый период их любви... Стяг пред духовника вполне своей давней ее и сообщался ему. Но, несмотря на весь ужас убийцы пред телом убитого, надо резать на куски, прятать это тело, надо плавать в тем, что убийца приобрел убийством. И с ослеплением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело и тащит, и режет его; так он покрывал поцелуями ее лицо и плечи» (II, 111).

Правда, здесь убийство любви усматривается в адюльтере, но уже в «Святочной ночи» развратом был объявлен и брак, не освященный на чистой любви, а в «Крейцеровой сонате» брачная любовь представлена добровольным взаимным самообманом. Неудивительно поэтому, если глубинный смысл «После бала» состоит в отвержении брака и насилия, на котором он основан.

Гиперболой брачного насилия (в сказочных терминах — укрощения невесты) и служит жестокий ритуал порки. Его языческая жестокость (ср. слова Пощынского о людоедах) имеет своими обрядовыми соответствиями подлинный каннибализм и ритуальные увечья, наносившиеся в ходе инициации⁴⁸.

В рамках свадебного прочтения полковник играет роль помощника, осуществляющего за героя укрощение невесты, и в то же время особо враждебного герою индустуального предка-дефлоратора геронии типа змея, чем подчеркивается чуждость героя тотемной 'культуре' того николаевского 'племени', в которое ему предстоит вступить. Индустуальный мотив подкреплен танцем полковника с Варенькой, а его императорский аспект имеет интересные параллели. Так, в «Отце Сергии» Николай I, как полковник на балу, продолжает ласково улыбаться герою и как бы покровительствует браку (который расстраивается из-за него)⁴⁹.

При другом возможном прочтении «После бала» — *инициация*⁵⁰ — истязаемый татарин замещал бы самого героя⁵¹, а полковник играл бы роль колдуна или иного старшего предка, руководящего инициацией, в терминах сказки — волшебного испытателя/дарителя. Связь героя с татаринном задана в «После бала» на эмоциональном уровне как сострадание, а на сюжетном — общим мотивом уклонения от военной службы. Сочувствуя татарину, герой как бы постепенно переходит из класса мучителей (куда его помещает связь с полковником и его дочерью) в класс жертв. Медиатором между ними выступает солдат, который усумело бьет жертву, за что и сам подвергается избиению⁵².

При любом прочтении герой не проходит теста. Как посвящаемый в женихи, он отказывается одобрить укрощение и воспользоваться его плодами, то есть жениться на «царевне». Как посвящаемый в воины племени, он не отождествляет себя с жестоким обрядом, никому не научается (знание о том, что «они знают», остается для него недоступным) и потому не вступает в военную службу. Подобного рода разрыв с общественными институтами характерен и для других героев позднего Толстого — отца Сергии, Пощынского (переживающего при виде трупа убитой им жены (!) «нравственный переворот»), князя Нехлюдова, Александра I. Поэтому неудача инициации/укрощения для рассказчика — вовсе не поражение: он своему выдерживает испытание и торжествует над полковником и его дочерью. Каким образом?

Интересный свет на этот вопрос проливают мотивы ухода в монастырь будущего отца Сергия:

«...Принятие бала выше всех других соблазнов... Поступая в монахи, он показывал, что презирает все то, что казалась столь важным другим и ему самому в то время, когда он служил, и становился на такую высоту, с которой он мог сверху вниз смотреть на тех людей, которым он прежде заискивал» (то есть на круг своей бывшей невесты и на самого императора).

Герою «После бала» Толстой не приписывает столь тщеславных мотивов, но он дает ему одержать верх над царевной и ее отцом как повествователю. В фабульном же плане основой обращения к богу становится *исходо-религиозное* использование мотивов, особенно стоним истины. На этом стержневом для всякой структуры моменте стоит задержаться подробнее.

Во-первых, по-прежнему, «по-пластовски», пересмыслена типичная для архаических сюжетов пассивность героя — как нежелание поддерживать жестокость и насилие, к частности укрощение невесты⁵³.

Во-вторых, христианский пересмотр жестокого обычая в какой-то мере опирается на высказываемое в рамках традиционного свадебного обряда восприятие жениха невестой как «погубителя».

В-третьих, имеются фольклорные, то есть языческие, прецеденты и для толстовского уклонения от брака: часто герой, уже пройдя свадебные испытания, скрывается, избегает женитьбы и подлежит розыску и опознанию, каковые, впрочем, осуществляются с успехом и привозят к свадьбе; а в некоторых фольклорных сюжетах — эпических (то есть допускающих трагический исход) — брак может и полностью расстраиваться, что сопровождается утратой сакрального знания⁵⁴.

В-четвертых, в христианском ключе прочитан в «После бала» и самый элемент мучительств⁵⁵, чем осуществляется характерная для истории культов реформа ритуальных кодов (замена человеческих жертвоприношений животными, животных — символическими и т. п.).

В-пятых, эта трансформация опирается на наличные фольклорно-языческие мотивы: так, произнесение ключевого слова «Господи» возложено на фигуру кузнеца, традиционно облеченную в фольклоре функциями борьбы со змеем (здесь — отцом невесты), а также сакральными и даже поэтическими функциями (что позволяет кузнецу выступить как бы носителем авторской точки зрения)⁵⁶.

Можно указать типологически сходные случаи христианского переосмысления элементов насилия, входящих в состав свадебных и родственных им обрядов. Так, известны славянские обряды битья веткой (розгой, палкой), совершаемые до или после Пасхи (в том числе в последнее воскресенье Великого поста, что ближе к «После бала»)⁵⁷.

* * *

Такова, в общих чертах, стратегия (вероятнее всего, бессознательная), с помощью которой Толстой на протяжении небольшого рассказа символически разыгрывает свой вариант перехода от язычества к христианству. На фоне Серебряного века, с его интересом к прямому синтезу культурных моделей, в особенности языческих и христианских, толстовский «ход» читается как христианский в самом аскетическом смысле слова. Правда, учет декадентского контекста, с одной стороны, и возможных подсудных мотивов, характерных для позднего Толстого, с другой, позволяет предположить менее благочестивую подоплеку — вынесение на свет и разыгрывание, хотя бы и в ключе морального осуждения, противоречивого комплекса страха перед сексом и насилием и одновременного притяжения к ним⁵⁸. Но ограничимся сказанным.

«ЛЕГКОЕ ДЫХАНИЕ» БУНИНА — ВЫГОТСКОГО СЕМЬДЕСЯТ ЛЕТ СПУСТЯ

Хронологически Бунин принадлежал эпохе модернизма, и хотя он был убежденным противником новой эстетики, под его пером традиционный реализм претерпел радикальные изменения. В атмосфере совершившейся художественной революции вынуждены были меняться не только наследники культуры XIX века, но и ее образцы. Одним из знаменитых примеров нового прочтения классики было открытие М. Гершензоном центральной роли, выполняемой в «Станционном смотрителе» «незаметной» деталью обстановки — картинками с историей блудного сына на стене почтовой станции (Гершензон 1919). Гершензоновский анализ интересно будет соотнести с другой внятной парой текст-прочтение — «Легким дыханием» Бунина¹ в описании Л. Выготского (Выготский 1963 [1925], с. 191—212)².

Блестящий разбор Выготского, показавшего функцию временных постановок в преодолении фабулы композицией и созданием эффекта «легкости», представляется сегодня по-формалистски чисто негативным: описывается главным образом, как не «делано» «Легкое дыхание». Вряд ли преодолению фабулы самому по себе можно приписать достаточно определенный тематический эффект; об этом свидетельствует, в частности, пример «Станционного смотрителя», где фабула тоже преодолевается, но с иными целями. Тем самым задается теоретический аспект предлагаемого сопоставления; он естественно переходит в исторический, выявляющий связь разных типов повести фабулы со сменой стилей; а оба вместе они обещают обогатить структурное описание рассказов (в особенности бунинского), повысив специфичность содержательных и конструктивных технических формулировок. Сопоставление будет интертекстуальным в строго микологическом смысле — прямой переклички между двумя текстами не предполагается³.

«Станционный смотритель»: рамки и деконструкция

Подмена реальности

На первый взгляд «Станционный смотритель» — это формально и содержательно «прямой» рассказ о жизни героев. Три визита рассказчика на почтовую станцию освещают три последовательных этапа их судьбы, складываясь в историко-постепенной гибели маленького человека, дочь которого была увезена богатым гусаром. Однако рассказ включает еще и отсылку к двум нравоучительным мифологемам: запрятанной в описании обстановки библейской притче о блудном сыне и проходящей подтекстом «Бедной Лизе» Керамзина. Глубинный сюжет «Станционного смотрителя» состоит в опровержении этих клише: в роли «бедного», «блудного» персонажа оказывается не представляющая отцу «заблудшей овечкой» Дуня, а он сам, погубленный нескритическим доверием к расхожим истинам.

В реализации этого конструктивного принципа участвует система рамочных эффектов. Таковы реальная рамка картинок о блудном сыне и три как бы обрамленные в качестве живых картин изображения Дуни — поцелуй в сених почтовой станции в начале, простертое тело на могиле отца в конце и стилизованный под живопись двойной портрет с Минским в рамке двери в середине рассказа. Картичности последнего способствуют также остановка действия, фиксация момента в памяти рассказывающего в подчеркивании специфики и условности используемой точки зрения, особенно важное для подрыва клише, — жанровый портрет Дуни и Минского дан глазами смотрящего. Аналогичным образом, Дуня на могиле дана глазами постороннего мальчика, а непосредственное, казалось бы, переживание поцелуя рассказчиком перебито стилистичной цитатой⁴ (так же как в другом месте рассказа слезы Веррина «смазываются» при помощи цитаты из Дмитрисва).

Стилизацией и народийностью пронизан, как известно, весь текст «Станционного смотрителя»⁵. В этом контексте повествовательные обрамления⁶ служат не столько выделению, сколько отдалению изображаемого. Поскольку подлинные мотивы поведения героев (например, обмычка Дуни при виде отца, созерцающего ее в живой картине с Минским) замалчиваются, то, по выражению О'Тула, рассказ сводится к системе рамок, окружающих многоочис (O'Tuall 1982, с. 107—110). Главное соверша-

ется в пропусках, за картинками, клише и цитатами; ощущение реальности если и создается, то лишь негативным путем (Бочаров 1974, с. 166).

Впрочем, «реальность» может выноситься и на передний план, одновременно и заставляя фабульные мотивы, даваемые белло и в далекой перспективе, и оставаясь незаметной, как это свойственно материалу рамки. Особенно интересно застонские финальные картинки (кстати, предельно краткой, хосвенной и улавленной):

— Пришлага. — отвечал Ваня. — и смотрел на нее издали. Она легла здесь и лежала долго. А там барыня. . . призвала пона. пала ему денег и показала, а мне дала пятак серебром — славная барыня!

И я дал мадачышке пяточок и не живел уже ни о поезде, ни о семи рублях, мило встречавших».

Сцена, где Пушкин, наконец, добирается до дорогой Карамзину кладбищенской темы, еле различима за обрамляющими ее четырьмя денежными выплатами!

Экономика повествования

Символическая роль денежных знаков пояснится еще больше, если учесть регулярность упоминаний в «Станционном смотрителе» о материальных обстоятельствах рассказывания (начиная с платы за лошадей и кончая покупкой информации о жизни смотрителя и его дочери с помощью денег и угощений), которая тем симптоматичнее, что деньги играют важнейшую роль и в обрамляемых событиях. Многочисленные финансовые операции Минского⁷ обыгрывают соответствующие действия Эраста в «Бедной Лизе» (покупку цветов, работы и, в конечном счете, любви и даже жизни Лизы). Однако Пушкин не ограничивается чисто фабульным народированием коммерческого мотива и возводит его в ранг центрального композиционного хода, состоящего в выносе обрамляемого материала на рамку⁸, полный смысл которого открывается лишь в соотношении с «Бедной Лизой».

Сентименталистское мироощущение рассказчика «Бедной Лизы» не представляет собой никакого «натурального» монолита, ибо рассказчик и сам не чужд сознательной литературности (см. Хаммерберг 1987). Социальные и финансовые взаимо-

отношения между Эрастом и Лизой составляют лишь один аспект их коллизии — не менее важна ее культурная сторона. В соответствии с понятием «имитационного желания» (Жираф 1963), Эраст влюбляется в Лизу потому, что она соответствует его вычитанным из сентиментальных книг идеалам, воплощая невинность, сельскую идиллию вдали от света и как бы в прошлых временах, «бывших или не бывших, в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по дугам...» Разлюбляет он ее под диктовку тех же ценностных представлений, — потому, что «платоническая любовь уступила место таким чувствам, которыми он не мог гордиться».

Ирония рассказчика по адресу персонажа очевидна, но дистанция между ними не выдержана последовательно, ибо сам рассказчик остается сентименталистом до конца, не отказываясь от отлучки от Эраста, от любви к своей героине-пастушке. Эта любовь, вполне в духе кладбищенской эстетики, носит несколько вампирический характер:

«...Приведет меня... воспоминание о плачевной судьбе Лизы... Ах! Я люблю те предчезы, которые трогют мое сердце и заставляють меня приливать слезу ножной скорби!»

Так рамка открывается, а при ее финальном замыкании к рассказчику присоединяется и раскаявшийся, несчастный Эраст. Кладбищенский культ страдания и смерти введет также внутрь рамки, в частности в речь Лизинной матери («Кто бы захотел умереть, если бы иногда не было нам горя?»), и в эпизод ее рассказа Эрасту о покойном муже, завершающийся примечательной реликвией:

«— Ах! Мы никогда не могли друг на друга взглянуться — до самого того часа, как лютая смерть подкосила ноги его. Он умер на руках моих! — Эраст слушал ее с неприкрытым удовольствием».

Непроизвольный комизм этого пассажа (рассказ об утрате доставляет удовольствие, да еще непритворное!) обнажает основания кладбищенского дискурса, роднящего героя с рассказчиком. Не случайно поэтому, разделенные в том, что касается денег, социальной иерархии и моральной чистоты (все подобные грехи совершаются Эрастом внутри рамки), они объединяются в финальном обрамлении на почве любви к печальным историям.

Пудкин в своей транскрипции «Бедной Лизы» освобождается от карамзинской непоследовательности. Единым нервом обож

планов повествования (то есть фабулы и обрамляющей ее ситуации рассказывания) он делает «реалистический» миф о приобретении за деньги, вынося на рамку именно его и иронически подменяя этим коммерческим договором повествовательный договор (между рассказчиком, героями и читателями) об эстетической ценности страдания как основе ситуации рассказывания⁹.

В соответствии с сугубо культурной установкой пушкинского дискурса (построенного на «антитематической», то есть как бы убивающей содержание и в этом смысле деконструктивной, игре в литературность — см. О'Туа 1982, с. 106) роль природы в «Станционном смотрителе» оказывается минимальной и негативной. Отдавая скупую дань тому, что называется pathetic fallacy (условности, согласно которой природа должна, как аккомпанемент, вторить действиям и эмоциональным состояниям персонажей), Пушкин сопровождает разорение вырванного гнезда параллельным ухудшением погодных условий, исчезновением «горшков с бальзамом на окнах», а в финале дает «кладбище, голое место... усеянное деревянными кустами, не осененными ни одним деревцом»; однако основное действие разворачивается в помещении, в городе, между людьми.

Такая трактовка природы сознательно противопоставлена карамзинской (которая, в свою очередь, во многом превращает «Легкое дыхание»). Лиза настойчиво ассоциируется с цветами (кладбищем) и вообще природой. Станания с Эрестом происходят на пленэре, ее волосами «рука милого друга» играет вместе с зефирами (ср. Дуню, наматывающую на свои пальцы кудри Милского в стилизованном интерьере), слезам и ждохам о разлуке она предается в лесу, и ее стенания соединяются с жалобным голосом печальной птицы. Смерть возвращает ее природе, и погребают ее «близ пруда, под мрачным дубом», где любит сживать и рассказчик, вспоминающий ее историю под вой ветра в опустевшей хижине, о котором «усыпавшие поселане... говорят: "...там стонет бедная Лиза!"»

«Легкое дыхание»: восстановление реальности

Действительно, «Легкое дыхание» отчасти возвращает нас к «Бедной Лизе», являя как бы модернистский гибрид кладбищенского рассказа, посвященного посмертному культу юной геро-

нии, с изощренной деконструкцией фабулы в духе «Стандартного зрителя». Анализ «Легкого дыхания» имеет смысл начать с развития идей Выготского о том, какие традиционные законы жанра подверглись в нем остраивающему нарушению, чтобы затем выявить позитивную направленность произведенных смещений и сформулировать содержательную, структурную и стилистическую суть рассказа.

Дестигматизация времени, причинности и точек зрения

Композиция «Легкого дыхания» характеризуется обилием временных скачков, которые, по мнению одних (в первую очередь Выготского), работают на поаряд фабульного интереса, легкость и эмоциональную отрешенность,⁹ а по мнению других — на событийные сюрпризы, повествовательные контрасты и сильные эмоциональные толчки (Вудвард 1980, с. 153). При всей своей причудливости композиционные сдвиги следуют общей членичной схеме: повествование на настоящем (на могиле) переходит к воспоминанию прошлого (гимназической жизни Оли), доходит почти до настоящего (ее смерти и следствия над убийцей), снова обращается к прошлому (эпизод падения), перебрасывается в настоящее (классная дама на пути к Олиной могиле), далее, кратко описав прошлое (классной дамы), возвращается в настоящее (классная дама на могиле), затем приводит разговор из прошлого (о легком дыхании), откуда перескакивает в настоящее (ветер на кладбище). Эта схема осложняется рядом неравномерностей. Эпизоды из прошлого даются то бегло, то со сценической подробностью. Особенно крупным планом представлены разговор с начальницей и рассказ о «легком дыхании», в то время как целая цепь важных событий и планов спрессована в одно, почти абсурдно длинное предложение:

«И невероятное, ошеломляющее начальницу признание Оли Мещерской совершенно подтвердило офицер заявил судобному следователю, что Мещерская замкнула его, была с ним близка, пыталась быть его женой, а на вокзале, в день убийства, провожая его в Новочеркасск, вдруг сказала ему, что она и не думала никогда любить его, что все эти разговоры о браке — одно ее издевательство над ним, и дала ему прочесть ту страничку дневника, где говорилось о Мэдлинне»¹⁰.

Нагромождение событий в одном предложении часто сопровождается искажением их пропорций по важности. Такова пред-

шествующая процитированной фразой, которая, сообщая о восторге, «заглушает» его своей структурой¹¹. Или, например, второе предложение абзаца о последней зиме Оли:

«Зима была снежная, солнечная, яркая, рано опускалось солнце за высокий ельник снежного пинацического сада, неизменно потеплее, лучистое, обещающее и на завтра мороз и солнце, гулянье на Соборной улице, ваток в городском саду, розовый вечер, музыку и эту во все стороны скользящую толпу, в которой Оля Мещерская казалась самой нарядной, самой беззаботной, самой счастливой».

Монтаж коротких картин городского веселья, завершающийся более подробным упоминанием о героине, дан как бы в скобках — сдвинут «на завтра» относительно момента, описываемого главным сказуемым, и упрятан в причастный оборот, который, в свою очередь, подчинен обособленному прилагательному (и управляет тем прилагательным, где фигурирует Оля). Характерно также перемешивание временных планов (сегодня и завтра) и «пустовский» эффект до уникальности подробного описания событий, даемых как многократные (*Жизнь 1970*).

Укажу еще на ряд временных «неправильностей». Эпизоды из прошлого не только разномасштабны, но и разноструктурны¹². Даже будучи переставлены по порядку, события не покрывают одну биографию подряд, оставляя множество разрывов и не соотнося ее четко с жизнью классной дамы, так что заглавный разговор о «легком дыхании» остается не приуроченным к какому-либо конкретному периоду жизни Оли (до или после падения? до или после связи с офицером?). Нет полной регулярности и в мелочных обращениях к прошлому.

Иными словами, если у Пушкина в «Станционном смотрителе» движение времени в жизни рассказчика способствует логичной хронологической организации истории героя, то есть время более или менее размеренно идет в одном направлении, то у Бумина оно, с одной стороны, остановлено (на могиле), а с другой, идет неравномерно, с обрывами, на плохо соотносимых отрезках и в разных направлениях. В результате время, так сказать, преодолевается, недаром критики (Выготский, Вудвард) говорят о «легкости» в смысле освобождения от времени и фанбульного интереса.

Однако вынос сообщения о смерти Оли в начало хотя и снижает вопрос «чем кончится?» (в духе «Смерти Ивана Ильича» и в отличие от «Станционного смотрителя» и «Бедной Лизы»)¹³,

но не устраняет любопытства к тому, как это случилось (*Кончалы 1982*, с. 71). Интерес подогревается тем, что история падения Оли сначала пропускается, затем прерывается, едва начавшись (в сцене с начальницей), и лишь позднее сообщается в виде странички из дневника (*Уайден 1986*, с. 12—16). Традиционные способы изложения оказываются потеснены, но не сброшены целиком.

Одна из характерных модернистских изюбинок в «Легком дыхании» — последовательный обрыв фабульных связей. Остается неизвестным: к чему привело покушение тимкидиста Шеншина на самоубийство; чем кончился прерванный рассказчиком на драматической ноте разговор Оли с начальницей; что стало с арестованным убийцей Оли; как развивались отношения Оли и ее (мельком упомянутых) родителей с их другом, а ее соаврителем, Малютиним; имело ли непосредственные последствия Одино отчаяние («Теперь мне один выход... не могу пережить этого!..»). В то же время рассказчик находит место для подробного описания не связанной с событиями классной дамы и даже для собственных имел совершенно периферийных Толи и Субботиной. Иными словами, наличный фабульный материал не драматизирован, а нарочито смазан¹⁴.

Да и сам этот материал далек от принятой в литературе причинной связности. Это не история одной роковой любви — в отличие от «Белой Лизы» или «Гранатового браслета» Куприна, — а скорее, хроника встреч героини с разрозненными, разведенными во времени и пространстве персонажами. Правда, драматизм устранен не полностью, но характерно, что треугольник Малютин — Оля — офицер собран и приведен в действие надправником заочно¹⁵.

Установка на ослабление детерминированности происходящего, на внесение элемента случайности, типичная для эпохи (в частности, для Чехова)¹⁶, несколько раз искльзья формулируется в тексте рассказа. Например, когда говорится, что Одина красота пришла к ней «без всяких ее забот и усилий» (и далее: «зачему-то никого не любили так младшие классы, как ее») ¹⁷, или в знаменитой фразе о выстреле:

«А через час, после этого выстрела казачий офицер, прекрасный и цыбейского вида, не имевший ровно ничего общего с тем кругом, к которому принадлежала Оля Мещерская, выстрелил ее на платформе вокзала, среди большой толпы народа, только что прибишевой с поездом».

Выготский подчеркивает, что в обстоятельности этой фразы затеряется слово «застрелил», а Н. Кучеровский выделяет 'плебейство' убийцы, знаменующее приговор, выносимый историей дворянской культуре (Кучеровский 1980, с. 235—237)¹⁸. Но стоит обратить внимание и на самый оборот «не имевший равно ничего общего с», программный для той повествовательной техники, где двигателями событий оказываются *не относящиеся к делу факторы*. (Какже именно — подсказывает «большая толпа народа, только что прибывшая с поездом», функции которой не отличаются, как мы увидим, ни чисто негативным заглушением выстрела, ни простонародными коннотациями.)

Важную роль в преодолении фабулы играет виртуозное манипулирование точками зрения. На пяти страницах Бунин успевает осветить жизнь Оли с точки зрения: безличного всеведущего рассказчика; городских толков о ее гимназической славе; непосредственного зрителя сцены с начальницей; самой Оли — через завнюю запись в дневнике, введенную ознакомлением с ней офицера и следователя; классной дамы, живущей выдумками; некогда подслушанного ею разговора Оли с подругой; рассказчика, неявно слытого с этой дамой. С каждым новым шагом все больше акцентируется, с одной стороны, опосредованность перспективы: рассказчик — слухи — офицер и следователь — дневник — классная дама — давний разговор — цитаты из «старинной смешной книги»¹⁹, а с другой стороны, и заключенная в ней непосредственность: сцена с начальницей — чувства самой Оли и детали эпизода совращения — речь Оли к ее почтя слышное, денктически приближенное дыхание — его выход на повествовательную рамку. Активизация непосредственности способствуют эффектные перескоки между далекими временными планами, особенно финальный: из старинной книги в Олино прошлое и далое в настоящий момент повествования.

Как часто бывает в игре с обрамлениями, применяется и подрып используемой точки зрения персонажа, в данном случае — береженной на конец классной дамы. В своей роли 'кладбищенского свидетеля' ее фигура совмещает подлинный сентиментализм (персонажей типа рассказчика «Бедной Лизы», рассказывающегося Эраста²⁰ и их наследников²¹) с иронией, которой начинены соответствующие персонажи и эпизоды «Стационарного зрителя» (ср. отчужденность рассказчика, непричастность Ваньки и непонимание событий зрителем²²). Но если Пушкин последовательно (хоть и скрыто) ироничен, а Карамзин

последовательно сентиментален²³, то Бунин выдерживает почти идеальное равновесие, венчая рассказ амбивалентным смешением позиций объективного рассказчика к сентиментальной дуры²⁴.

Что касается рамок в буквальном смысле слова, то в «Летком дыхании» фигурируют два оживающих портрета. В первых же строках рассказа появляется вделанный в крест «фарфоровый медальон, а в медальоне — фотографический портрет гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами». Несмотря на обилие сдерживающих рамок (ювелира, крест, медальон, портрет), жизненной силе героини удается вырваться из них: Оля немедленно оживает во вводимой портретом истории ее детства, которая подчеркнута открытием предложением «Это Оля Мещерская», образующим отдельный абзац, написанным в настоящем времени и не содержащим упоминания о фотографии. А над столом в кабинете начальницы висит царский портрет, и фабульным плаке призванный, как и сама начальница, подаять Олю (*Вздуард 1980*, с. 151—152). Однако Оле кабинет начальницы «очень нравился», и в портрете подчеркиваются молодость, рост, блеск, а главное, реальность изображенного, то есть выход из рамки: «Она посмотрела на молодого царя[...], во весь рост написанного среди какой-то блистательной залы[...].»

В фабуле выходу из рамок вторят многочисленные нарушения «сошедшей с ума» героиней принятых норм поведения (в любовных отношениях с Шеншиным и офицером, в общем стиле поведения и прически, в вызывающем тоне с начальницей) и эмблематическая неспособность шелкового платка, через который ее целует Малютин, удержать Олю в границах дозволенного.

Реинтентация: на фон, детали, слова, память

Выше было брошено замечание о важной роли толпы и ее связи с фабульной недетерминированностью. На фоне толпы Оля дается неоднократно, то сливаясь с ней, то выделяясь из нее, чем предвосхищается пастернаковская эстетика «относительности» героев и их любви к «общей картине»²⁵.

²³ «Дочкой она ничем не выделялась в толпе коричневых гимназических платьев», в качестве «самой беззаботной, самой счастливой» она включена в «эту во все стороны скользящую над катке толпу», выше к начальнице застрел ее «на

большой перемене, когда она вытрем носилась по сборному залу от толпившихся за ней... первоклассники»; в толпе ее настигает выстрел; в молчании и шепкании она прожиснит «на большой перемене, гуляя по гимназическому саду», то есть в вытраве, предиколгающем толпу гимназистик.

Кстати, сад — еще один постоянный 'пастернаковский' компонент фона. «За... ельник... гимназического сада» опускается солнце во фразе о толпе на катке; в саду (а также в поле и лесу) гуляет Оля перед приездом Малюткина и в залитом солнцем саду — вместе с ним; как «знакий сад» описано к кладбищу, к которому через город и поле идет классная дама. Толпа, сад, город, каток, вокзал, поле, лес, ветер, небо и, шкред, весь «мир» (финальное рассейние в котором подготовлено упоминаемым в дневнике: «мне казалось, что я одна во всем мире») образуют характерный открытый макропейзаж рассказа.

Антуражем среднего масштаба служат интерьеры — гимназической зал, кабинет начальницы, стеклянная веранда, где шронсходят Пашенин, «блистательная зала» на царском портрете. Рассмотря на закрытость, они отнюдь не враждебны героинке. Особенно красноречиво удовольствия, вопреки фабуле получаемое Олей от директорского кабинета — его просторности и чистоты, тепла голландской лешки, свежести ландышей²⁶ и, по аналогии, от портрета царя и даже пробора начальницы. Начальница не ошибается, говоря Оле: «Слушать Вы меня будете плохо» (что Оля «беспечна к наставлениям»), сообщается уже в начале рассказа). Сквозь непосредственный смысл этих слов проступает более общая стилистическая программа: внимание героини сосредоточено не на фабульном антагонисте, а на обстановке, у нее не столько конфликт с начальницей, сколько роман с «голландкой» и «яблоком царем».

В некотором смысле этот эффект сродни тому, как в «Стандионном зрителе» повышена в ранге незаметная деталь интерьера (картинки с историей блудного сына). Однако, выйдя из стены, из фона, детали эти нагужаются по-разному. Если у Пущкина картинки включаются в осмысленные события по-старому, литературно, как еще одна — ложная — фабульная линия, то у Бункина обстановка работает по-новому, бессюжетно, живописно — ведаром царь, выйдя из рамки, никак не вступает в действие²⁷. Такая трактовка антуража близка поэтике Пастернака, в свою очередь, усмотревшего близкие себе тенденции у Чехова, который

«вписывает своих людей в пейзаж, употребляя для этого те же выражения, как для описания деревьев и облаков... Он был против выпячивания социальности и гуманистических идей... Реплики... сивачены из пространства, из воздуха, в котором они были пронесены, ими подобны птицам и шприцам при изображении леса или лугов... Они уплощают тему жизни в самом широком смысле... как скрытого, единственного принципа всего сущего» (Ильинский 1969, с. 6).

В мелком масштабе переориентация на фактуру проявляется в пристальном внимании к материальным свойствам обстановки и внешности персонажей. Мир рассказа последовательно и выходяще физичнее: мы ясно видим, слышим, осязаем сладость и тяжесть дубового креста, звон ветра в фарфоровом венке, обрисовывающиеся трудн Оли, ее растрепавшиеся волосы и жест, которым она их поправляет, нитку и клубок на лакированном полу, «красный пробор в молочных, аккуратно зафриврированных волосах начальницы» и многое другое. Каждый из персонажей обязательно характеризуется через внешние детали: казачий офицер — «некрасивый»; классная дама — «маленькая женщина в трауре, в черных лайковых перчатках, с зонтиком из черного дерева», «в легких ботинках»; даже доклинающая лишь однажды Субботина — «полная, высокая»; а история увлечения Малютиным сведена Олей к подробному описанию его лошадей, одежды, бороды, глаз и запаха английского одеколона; Оле «не понравилась только, что он приехал в крылатке».

Однако в отличие от, скажем, Толстого, изображающего неожиданную физическую влюбленность Натальи в Анатоля, Бунин не только не видит здесь заблуждения героини, но даже любит ее бездуховностью. Как заявляет импрессионист-рассказчик «Школа равнодушных» Жана Жируа (1911). «Мне хватает глубины и на поверхности вещей». Налицо принципиальный отказ от моральных оценок, естественный в ходе пересмотра культурой рубежа веков всей «реалистической» системы пространственно-временных, социальных и этнических координат.

Многие детали проходят с синекдохическим развитием. Например, портрет начальницы движется от общего плана («молодая, но седая») к крупному плану пробора, завершающему описанное хвостиком²⁸, а изображение классной дамы — от «женщины... в черных лайковых перчатках» к «руке в узкой лайке». Принцип *pari pro toto*, столь существенный для рассказа с мето-

нимическим обрамлением (заглавием, зачислом, концовкой), завладевает повествованием с первой же фразы, где фигурирует «столпа кориченныйк тиммазнических платвиц».

Итак, [композиционный фокус структуры смещен с фабульных взаимоотношений между отдельными персонажами на образующую единый континуум фактуру их личности и окружающей среды.] что несудинительно, если развязкой должно стать «слияние» деталей портрета героини с представляющим макромор ветром. Последнее тщательно подготовлено в тексте рассказа. Мотив ветра задается в начальной сцене («холодный ветер звенит и звенит фарфоровым венком у подножия креста»), возвращается в последней части рассказа («свежо дует полевой воздух»; «сидит на ветру», «слушай злон ветра в фарфоровом венке») и буквально завершает текст («рассеялось... в этом холодном весеннем ветре»). В эпизодах жизни Оли ветер тактично душит, но на тему дыхания и движения воздуха исподволь работают: «растрепанные волосы»; «загалившесся при падении на бегу колена»; то, как она «вихрем носилась по... залу», «разбегу остановилась, сделала только один глубокий вздох»; и, разумеется, финал.

Оригинальное предвещие финала есть также в описании кабинета начальницы, «так хорошо дышащего в морозные дни теплом блестящей голландки (курсив мой. — А.Ж.)». Роль лексического гнезда «дых-», объединяющего ряд «вздох», «вдыхаю», «дыхание», «дышавший», а также «полевой воздух»²⁹, подчеркнута тем акцентом, который поставлен на «дыхании» вывоном его в заголовок, выучиванием и цитированием пассажа о нем в старинной книге, посвященной ему речью Оли, которая сопровождается паралингвистическим указанием на него («ты послушай, как я выдыхаю»), и, наконец, финальным тропом, кикстатирующим его переход в «мир».

Установка на слово вообще играет важную роль в структуре «Легкого дыхания». В начале высказывается романтическое сомнение в возможностях слова³⁰; эта проблема возвращается вновь и вновь, например, в терминологическом споре с начальницей о том, «девочка» Оля или «женщина», и в недоумении классной дамы, «как совместить с этим чистым взглядом то ужасное, что соединено теперь с именем [!] Оля Мещерской?»; и в финале она без нажима разрешается в положительном смысле³¹. В атмосферу игры со словесной фактурой и вторичным смысловыми признаками (характерную, согласно Тян-

нову, для стихотворного языка) вовлечен и ряд других лейтмотивных лексем, таких, как «легкий/тяжелый», «красивый/некрасивый», «приятный» и т. п.³²

Такая активизация словесной фактуры родственна принципам модернистской прозы — орнаментальной, сказовой и лирической, например, ранней пастернаковской. Однако обращение Бунина со словом не сводится к фактурности, включаясь к игре центральных тематических и композиционных эффектов. Частичное торжество «выдумки» (см. выше о смазывании границы между рассказчиком и классной дамой) обличает «Легкое дыхание» с «Бедной Лизой» и противопоставляет его «Станционном смотрителю», где романтические стереотипы последовательно подрываются³³.

В духе Серебряного века жизнь у Бунина имитирует слово. В финале «легкое дыхание» как бы вылетает из книги, чтобы материализоваться в Одином вздохе, а затем и в кладбищенском метре. В эпизоде убийства центральную роль играет страничка из дневника, по-футуристически вынесенная в толпу, на железнодорожную платформу, чтобы привести в роковой контакт вершины лобной и треугольной, в результате чего неожиданно сбываются записанные в этом дневнике опасения героини. Исход словопиренки с начальницей (о том, «девочка» Оля или «женщина») предсказывается тем «уже привычным женским движением», которым Оля оправдала «любовь», когда ее вызвали к начальнице (это движение повторяется и в ходе разговора), вслед за чем «исвероятное, ошеломившее начальницу признание Оли Мещерской совершенно подтвердилось». Наконец, власть книжного портрета идеальной красавицы над жизнью оказывается ретроспективно реализованной в уже знакомых читателю чертах Одиной внешности (ср. помимо дыхания перекличку упоминаний о колесе, а также руки «длиннее обыкновенного», соответствующие Одному неукладыванию в рамки).

Вместе с классной дамой торжествуют не только ее сентиментальные фантазии, но и новые приемы повествования. Фабульно не причастная к судьбе Оли, она пошлючается к ней через мотив памяти, характерный для лирической поэзии, в особенности для акмеистов, для Пруста и вообще для прозы XX века. Мотив памяти, культуры, сохранности слова акцентирован вовлечением в него героини, напоминающей наизусть пассаж из старинной книги, и вынесенным этой типично металитературной темой в финал. В свете этого заслуживает внимания наличие в

рассказе литературных реминисценций, отчасти отмеченных выше. К ним можно добавить прямую ссылку на «Фауста» в сцене соращения и неизбежную переключку с «железнодорожной» гибелью Анны Карениной, а также портретские коннотации двух собственных имен. Фамилия героини, настойчиво повторяющаяся в рассказе, приводит на память державинские стихи «На смерть князя Мещерского», посвященные внезапной скоротечности утех, прелести, любви и самой жизни. А имя гимназиста Шеншина, упоминаемое лишь однажды, рассказывает, в контексте других отсылок к Фету, литературный источник заглавия рассказа — стихотворение «Шепот, робкое дыхание...»³⁴

Структура целого: 'выпардиование'

В чем же состоит общая тематико-выразительная логика «Легкого дыхания»? Рассказ написан на вечную тему жизни и смерти. Таковы его жанр (кладбищенский), фабула, композиционный принцип столкновения эпизодов, полных жизни, с эпизодами, несущими смерть, и характеры — сама Оля³⁵ и остальные персонажи, реализующие ту же оппозицию: подросток-самоубийца Шеншин; «малозвонка, но седая» начальница; Малиотин — ему «пятнадцать шесть лет, но он еще очень красив»; классная дама — немолодая девушка... живущая... выдумкой, заменяющей... действительную жизнь»; и ее потибающий в молодости брат. Таковы и компоненты антуража: зимнее солнце, рано опускающееся за гимназический сад, но обещающее и на завтра продолжение веселья; погода в деревне — «солнце блеснуло через весь мокрый сад, хотя стало совсем холодно»; птицы на кладбище, «сладко поющие и в колоде»; ветер, одновременно «скользящий» и «взвешенный»; могила и крест, сопровождающиеся эпитетами «всехлая», «новый», «хрупкий», «глазкий», «выпуклый» и описанным радостным портрета покойной³⁶. Таков и настойчиво варьируемый в тексте лексический комплекс 'живое/мертвое': «живыми — жить — самоубийство — живо — убийства — я жизни — жить — оживлен — пережить — полжизни — мертвого — бессмертно — живущая — жизнь — убий — смерть». Наконец, вопросами о жизни и смерти впрямую задаются сами персонажи, причем часто, как уже отмечалось, с метаязыковым акцентом на слове.

Решению этой по-буниновски поставленной вечной проблемы и служит вся структура рассказа, включая фабулу. Оля дается на фоне антуража, постепенно из него выделяется, не слушает наставлений, преждевременно превращается из девочки в девушку и из девушки в женщину, мелет себя изменчиво, сходит с ума от веселья, вызывающе держится с начальницей, завлекает офицера и изливается над ним, готовится жить вечно, предчувствует смерть, гибнет, оживает в памяти классной дамы и рассеивается в мировом фоне. Говоря образно, она все время, как бабочка, выпархивает из рамок, норм поведения, возрастов, жизни, смерти. Многие переходы волдуются в характерных физических деталях, метонимически отвечающих на словесные вопросы (вспомним жесты с волосами и с шелковым платком, а также смятие глаз и легкое дыхание, которыми реализовано посмертное присутствие Оли).

Фигура 'выпархивания из фона и слияния с ним' поддержана всей системой композиционных выходов из рамок, перескоков, нарушенной причинной, временной и повествовательной логики, активизацией памяти, антуража, физической и словесной фактуры, как бы выступающей из отведенных ей пределов, чтобы завязать контакт с героиней и растворять ее в себе. Очевидна при этом важность метонимического принципа, проявляющегося как в выделении детали, так и в сдвиге с фабулы на смежные компоненты структуры³⁷.

В более конкретном смысле разрешение оппозиции 'жизнь/смерть' подсказывается лексическим акцентом на легкости, беспечности, ветренности, слякости, приятности и т. п. При этом рассказчик, с одной стороны, воздерживается от прославления героини, а с другой, охотно подчеркивает позитивные эмоциональные реакции персонажей и свои собственные на Олю и ситуацию в целом (Слейн 1978, с. 381). Равнодействующей оказывается эстетизация героини, эмоционально сильная и культурно изощренная (рассказом увековечивается эфемерное продолжение ее существования в метре и в памяти другого персонажа), но освобожденная — «облегченная» — от моральных оценок.

Заключительный образ концентрирует едва ли не все аспекты структуры. 'Легкое дыхание' — синекдоха героини³⁸, конкретная, «эти», деталь ее облика, фигурально (метонимически, метафорически и тилерболически) сливающаяся с макропейзажем.

Деталь эта бессюжетна и панхронна — мимолетна, не важна, не прикреплена ни к действию, ни к хронологии. Она физична, но из физических проявлений человека выбрано самое нематериальное и некоем образом богатые духовные коннотации. Она связана с речью, называющей ее и включающей ее как свое параллелистическое сопровождение, одновременно наглядное и ускользающее от фиксации в тексте. Как словесный мотив, «легкое дыхание» вплетено в лексическую ткань рассказа, а как цитата из книги в монолога героини — в игру с рамками, точками зрения и реминисценциями, которую оно резюмирует, мгновенно пролетая несколько глав. Наконец, его финальному отождествлению с ветром придан амбивалентный характер 'рассеяния', то есть одновременно исчезновения и сохранения в общем мировом балансе.



Из сказанного ясно, как бунинская игра с композиционной структурой отличается от пушкинской. У Пушкина композиция опровергает фабулу, давая сузубо культурный и негативный результат. У Бунина она сдвигает акцент с одной стороны жизненного материала — фабульной, на другую — фактурную, которую вещически активизирует, сливая природные, физические, культурные и словесные мотивы в единый сильный аромат.

Можно сказать, что ту реальность, которую Пушкин отодвигает вдаль, Бунин придвигает к читателю. Он как бы берет Дуню подделу (см. примечание 4), восстанавливает его свежее дыхание, отделяет от сюжета, проводит через всю фактуру повествования и скрещивает с посмертным явлением Лизы в сильной финальной позиции на повествовательной рамке. Тем самым бунинская повествовательная техника перекликается с такими разными явлениями, как лирическая, фрагментарная и фрагментальная проза, метамимическое письмо Белого и Пастернака, кинематографический монтаж разноплановых и разно-масштабных кусков, установка на изображение людской массы, прустовская игра со временем и памятью, подражание жизни искусству³⁴, акмеистический культ литературных реминисценций и другие черты стилистики XX века⁴⁰.

Все это не делает Бунина большим модернистом, чем Пушкин. В самом общем смысле пушкинская техника проинического

попытки банальностей послужила образцом для всех последующих художественных сдвигов, в том числе бунинского, а в более специфическом своем качестве — источником вдохновения для таких адиптов повествовательного ультрарелятивизма, как Набоков. Более того, повествовательные стратегии «Станционного смотрителя» и «Лелкого дыхания» вовсе не являются несовместимыми, что видно из их плодотворного сочетания в приемах набоковского письма⁴¹.

III

ЗЕРКАЛО И ЗАЗЕРКАЛЬЕ: ЛЕВ ТОЛСТОЙ И МИХАИЛ ЗОЩЕНКО

На первый взгляд Зошенко и Толстой — поистине странное обоженье. Правда, Зошенко упоминает Толстого, но только в плане отталкивания (Зошенко 1928). Он отвергает официальный заказ на «красного Льва Толстого» и «берет подряд» на «вещь в той неуважасмой, мелкой форме, с которой... связывались самые плохие литературные традиции». Правда, далее он заявляет, что он все-таки является тем самым пролетарским Львом Толстым и Рабиндранатом Тагором, от роли которого только что отрекся, но пародийным, ибо стиль «большинства современных писателей» кажется ему «почти карамзиновским». Толстого — автора многожанровой эпопеи с балами и сражениями, историческим и вымышленными лицами, энциклопедией городской и сельской жизни различных классов общества и т. п. — советская власть получила, с небольшой переменной инициалов, в лице А. Н. Толстого, а также Шолохова, Федкина и др.

Исходя из всего этого, можно было бы, конечно, связать Зошенко с Толстым по принципу контраста, пародии, канонизации младшей ветви, но связь была бы лишь негативной и очень общей — Толстой или, еще лучше, Тургенев¹ как символы «большой» литературы. Но был у Льва Толстого, этой «глыбы», действительно озаменовавшей новый «шаг вперед в художественном развитии всего человечества» (Ленин 1969, с. 24), и такой аспект, который делает связь с Зошенко нетривиальной. Это остранение.

Опера и правда

Теория остранения была сформулирована Виктором Шкловским в статье «Искусство как прием» (Шкловский 1929, с. 7—23) и проиллюстрирована примерами из художественных и публицистических текстов Толстого. В частности — описанием

оперы через восприятие Наташи Ростовой, которой, «после деревни и в том серьезном настроении, в каком она находилась, все это было дико и удивительно».

«В середине сцены сидели девица в красных корсажах и белых юбках. Она, очень пышная, в шелковом белом платье, сидела особо на низкой скамейке, к которой был приклеен сзади зеленый экран. Все они вели что-то. Когда они кончили свою песню, девица в белом подошла к будочке суфлера... мужчина с длинными ногами стал прыгать очень высоко и семенить ногом! (Мужчина этот был Dupon, получивший шестидесять тысяч в год за это искусство...)» («Война и мир», II, 5, IX).

Шкловский рассматривал остранение как манифестацию общего художественного принципа — создания «особого восприятия предмета... видения... а не 'узнавания'», и, шире, затрудненной формы. Но, однако, остранение будет интересовать в его более узкой, «специально толстовской» (Шкловский), содержательной функции — разоблачительной. Элемент разоблачения содержится в самой сущности приема, отказывающегося видеть вещь такой, какой ее полагаются видеть, смотрящего на нее непредвзятым и потому более проникающим взглядом. Звучит эта разоблачительная нота и в пассажах типа оперы, показанной глазами Наташи, а в дальнейшем аналогичная техника применяется Толстым и для разоблачительной критики институтов брака («Крейцерова соната»), собственности («Холстомер»), городской жизни, суда, церкви («Воскресение») и многих других. Шкловский, вполне в духе своей излюбленной мысли об эвристической ценности искусства, указывал, что «толстовские восприятия расшатали [даже] миф Толстого».

Вслед за Шкловским присмотримся к театральному эпизоду, на первый взгляд достаточно безобидному. Возможности, заложенные в остранении оперы, Толстой использует не столько в эстетических, сколько в морализаторских целях. На протяжении одной короткой главы он заставляет Наташу перейти от сестринского — «деревенского» — непонимания оперы к неохотному подчиненно-принятому в свете нормам («Должно быть, это так надобно»)², а затем и к полному и радостному принятию: «Наташа уже не находила этого странным. Она с удовольствием...» — и, более того, по-французски, соглашаясь с Элен, признает Дюпора admirable, что и знаменует степень моральной дезориентации, толкающей ее в сети Анатоля³. Глубинная логика этого построения, по сути дела, та же, что и в куда более радикальной «Крейцеровой сонате»: «Почему азартная игра запрещена, а женщины в проституточных, вызывающих чувствен-

ность нарядах не запрещены?!»: от французского языка и восхищения оперой всего один шаг до морального падения.

Каков же объект толстовского разоблачительного пафоса? Ленин писал о «срывании всех и всяческих масок» и «условности», предпринимасмом от имени некоего революционного «подлинного мужика», которого «до этого графа... в литературе не было» (Ленин 1969, с. 19, 95)⁴. В переводе на язык семиотики это означает принципиальную антикультурность и антизнаковую позицию Толстого⁵. Условности, так ненавидимые Лениным, Толстым, Руссо⁶, оказались краеугольным понятием общественных наук. Процесс осознания символической, а значит, неустраняемой условной, «произвольной», сущности языка, искусства и культуры вообще интенсифицированно развивается вот уже около столетия, начавшись с критики концепции «натурального человека» и вобрав в себя столь разные интеллектуальные импульсы, как учение Ницше об относительности культурных ценностей, сосюрровская концепция языка как знаковой системы, фрейдистский анализ символики психических процессов, марксистская теория отражения базиса в надстройке и ряд других. В XX веке эта критика основ культуры совпала с эпохой релятивистского пересмотра всей научной и философской картины мира и с эпохой популистских и революционных движений.

Встав на эти исторические рельсы, уместно задаться хронологическим вопросом: когда Наташа была в опере? Согласно романному времени — зимой 1811—1812 года, то есть в пору свежего ещё влияния просветительских и сентименталистских идей. По времени написания романа — полвека спустя, в эпоху реформ и идеологического брожения 1860-х годов. Однако полноценного прочтения — «видения, а не узнавания» — этой сцене пришлось ждать ещё около полувека, и в этом смысле Наташину «дику» восприятие оперы можно считать осуществлявшимся в статье Шкловского, то есть вскоре после посещения Лениным и Крупской спектакля «Живой труп» (см. примечание 4) и совсем незадолго до театральных вылазок героев Зощенко.

В зощенковской «энциклопедии некультурности»⁷ тема такого культурного явления, как театр (и, реже, кино, концерт, цирк), возникает довольно часто. Именно на посещениях театра построена знаменитая «Аристократка». Впрочем, «начать можно с не менее знаменитой «Бани», где упоминания о театре носят периферийный, но красноречиво символический характер:}

«Не царской, говорю, режим шаймачи лаять... Не в театре, говорю», «А быдло говорит: — Мы, говорят, за дырками не приставлены. Не в театре, говорю»; «— Я, граждане, не могу в третий раз раздеваться. Не в театре, говорю. Выдайте тогда хоть стоимость мыла. — Не дано».

Как видно, коннотации театра — сугубо отрицательные: это нечто реакционное, средни царскому режиму, связанное с неуважением и разорительными условностями, вроде неоднократных переодеваний под контролем гардеробщинок, приставленных к хранению дырявой одежды посетителей. Заметны, что слова «не в театре» относятся к происходящему не на сцене, а в раздевалке — содержание спектакля несущественно.

В таком разрезе и изображается театр в посвященных ему десятке с лишним рассказов Зощенко, где происходит всегда одно и то же: болденковский персонаж оказывается неспособен ответить на «культурный вызов», бросаемый ему театром (*Жоковоский и Цеслов 1986*, с. 59 след.), и дело кончается конфузом. Если наложить в обобщенном виде архисюжет этих «театральных рассказов», вырисовывается следующая картина.

Зрители либо вообще не идут на спектакль, так как не желают платить (хотя могут участвовать в массовых проходах артистов), либо идут, но по бесплатным контрамаркам, а если за деньги, то часто (и безуспешно) требуют их назад. Около кассы происходят те или иные денежные неурядицы, а вход внутрь сопряжен с двоякой ломанной дверей и парчей одежды. Следующее представление — вещькая, куда посетитель обман, но не может — ввиду нехватки денег или неприглядности своего гардероба — сдать пальто. Внутри театра внимание героев направляется на уборную («вазоприбор»), фойе и буфет с его историко-художественными и финансовыми аспектами.

Но даже и в зале герои продолжают жить бытовыми интересами (чинить одежду, порванную при входе, не замечая, во чем лезут; делать гимнастику, пытаясь согреться и мешая другим смотреть, чекать в Ртулу) и осуществлять обычные цели (воодерживаться таким способом от выкриков, переносимой, шпатель, на другой день перели; знакомиться со смыслом браться).

Дальнейшие представления к сосредоточению на спектакле могут исходить от зрителей, неправильно истолковывающих то, что они видят (например, принимают нескольких исполнителей за перевоплощения одного эксцентрика и одним индифферентным содержанием выступлений). От режиссера сцены (например, сложного монтажа), от самих актеров (обозревая выходя на сцену пьесы своего собрата) или даже от рассказчика, в конце зрительного оборота пьесы вообще не показан или упоминается лишь вскользь.

Некоторые сведения о происходящем на сцене читатель получает лишь в трех рассказах, написанных с точки зрения не-за кулисы, но именно в них «чистое искусство» либо несет убытки («Устарел или нет»), либо «ходит до нас», ни в какой-то странной форме («Случай в провинции» — история с эксцентриком), либо, наконец, имеет полный успех, но лишь благодаря тому, что вырывает прощание и на сцену («Актриса»).

Легко видеть, что этот очерк театральной жизни — не что иное, как развернутая воллюция представлений о театре, начертанных в «Бане». Более того, при всем нескладстве с последним оперы настоящей аристократкой — графиней Ростовой, он оказывается карикатурной реализацией толстовских идей⁴. Подобно Наташе, герои Зоценко прибыли в театр «из деревни», только в отличие от нее, да и от самого графа Толстого, это действительно «подлинные мужики». Поэтому их острашие незнакомые театру начинается, в полном соответствии со Станиславским, с зашалак. Если Наташкина чуждость театральным конвенциям выражается в безразличной регистрации как релевантных, так и нерелевантных (то есть умело игнорируемых культурным зрителем) деталей происходящего на сцене, то зоценковским персонажам не по силам оказываются уже такие условности, как минимальные приличия в сфере одежды, гигиены, взаимного уважения и общественного порядка. Говоря схематично, если Наташа на сцене за бытом не видит спектакля, то герой Зоценко в театре за бытом не видит и самой сцены. А в тех случаях, когда он все-таки смотрит на сцену, он лишь утрирует толстовские рецепты незнакомания:

Переключка некоторых деталей поразительна. Так, фраза Толстого «Все они нели что-то» не только адекватна эстетическому уровню зоценковских героев, но и почти буквально повторяется в ряде рассказов Зоценко; ср. фразы типа «Потом одна спела» (на вечеринке; рассказ «У подъезда»); «спел что-то там такое» (поведение пьяного; рассказ «Землетрясение») и т. п. А толстовское замечание в скобках о гонорах Дюпора предвосхищает бесконечные денежные расчеты героев Зоценко вокруг театра и, шире, излюбленный мотив зоценковского рассказчика, что вот, мол, читатель «за свои деньги» желает получить достойное себя искусство. Иными словами, дикарское невежество и культурную неполноценность зоценковских театралов можно считать огрубленным — с поправкой на эпоху — вариантом Наташиного восприятия («все это было дико и удивительно ей»).

Правда, Наташа лишь не понимает и удивляется, а зоценковский зритель попадает в полный просяк, комически понимая все неправильно. Впрочем, нечто подобное случается и с Наташей — на выступлении знаменитой французской актрисы м-ль Жорж, которая

«остро и впрямь облянула публику и начала говорить по-французски какне-то стихи, где речь шла о ее преступной любви к ее саму. Она нестали возмущать толпу... нестали останавливаться и кричать, выхватывая пламя» («Влияние и мир», II, 5, XIII).

Кстати, названное неразличение актера и роли, автора и персонажа и т. п. остается здесь целиком на совести Толстого-рассказчика, ибо сама-то «Наташа смотрела на толстую Georges, но не слышала, не видела и не понимала ничего...»

Этот прием часто применяется Зощенко. Прежде всего — при цитировании поэзии, где поэт то и дело смешивается с его лирическим героем, а условности поэтической формы, по словам Ю. Щеглова,

«либо стбрыиваются, как некие шуми, заглушающие подлинный смысл, либо истолковываются буквально... О строках Гумилева: "Я дам себе новый по-строю // И введатом герме ее" (рассказчик поитрит): "И вот... конет как будто переаать к этой даме"» («Жалковский и Щеглов 1986, с. 30).

Из театральных рассказов (где, вообще говоря, до содержания спектакля дело обычно не доходит) буквализация сценической условности применена в «Актесе», приче с оригинальным обращением: в эту «овинку» впадают не маньяные зрители, а прожженные профессионалы, которые «всерьез прут бумажник» у героя, играющего жертву грабежа⁹.

Простота и воронство

От эпизода с Наташей в опере обратимся к другому знаменитому примеру Шкловского — «Холстомеру». Здесь разоблачительный удар нацелен на условность категории собственности, а его орудием избрано столь радикально «естественное» существо, как лошадь.

«...Я никак не мог понять, что такое значили те, что мне ватавали собственностью человека... Люди... любят не столько вымпиннеть делать или не делать чего-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условенные между ними слова. Таковы слова: мой, мое, мое... Про одну и ту же вещь они условниваются, чтобы только один говорил: мое... Многие из тех людей, которые меня... называли своей лошадью, не знали ни мне, но ездили на мне совершенно другие. Корниен меня тоже не они... В этом и состоит существенные различие людей от нас. И потому... мы... стоим в лестные живые существа выше, чем люди...» («Холстомер», глава 6)

Изображение мира людей глазами животных естественно предрасполагает к остраению, но часто не разоблачающего, а чисто выразительного типа. Так, в чеховской «Каштанке» слезы увидены как «блестящие капельки, какие бывают на окнах во время дождя», а слон — как «толстая, громадная рожа с хвостом вместо носа и двумя длинными обглоданными хвостями, торчащими из рта». Но кульминационный эпизод, в котором Каштанка, охваченная прежними хозяевами, «покидает сцену», на удивление свободен от острающего обыгрывания рушащейся условности. В другом «собачьем» рассказе Чехова — «Белолобый» — есть разоблачительное остраение пьянства: «Иногда он лел и при этом сильно шатался и часто падал (волчиха думала, что это от ветра)...»¹⁰ Однако в целом Чехов, при всем его интересе к изображению некомуникабельности в мире штампов и застывших культурных поз¹¹, далек как от экстремистского срывания масок, так и от упований на естественное начало.

Подобно Наташному «постановлению об опере», получил после революции продолжение и «коммунистический манифест» Холстомера. В «Собачьем сердце» Булгакова (во многом происходящем от «Каштанки») есть сцена, где Шариков, комментируя переписку Энгельса с Каутским, предлагает «связать все, да и поделить». Дискуссия, впрочем, идет по всему идеологическому фронту. Профессор любит оперу и вообще профессионализм в искусстве.

«Я сторонник разделения труда. В Большом пусть поют, в я буду оперировать... И никаких разух».

Он сам получает большие гонорары и, наверно, не возражал бы против высокой оплаты прыжков Дюпора. Напротив, его раздражает любительское хоровое пение советских жильцов, а также ятра Шарикова на балалайке, и неизвестно, как бы он отнесся к народным песням и пляскам Наташи. Шарикову профессор рекомендует если не оперу, то хотя бы драматический театр, тот, конечно, предпочитает цирк (где работала и Каштанка):

«— Каждый день в цирк, — блистательно заметил Филипп Филиппович... — Я бы на вашем месте хоть раз в театр сходил. — В театр я не пойду, — неприязненно оговаривается Шариков... — Мурака жалкие... Разговаривают, разговаривают... Контрреволюция одна».

В точности как у зощенковского персонажа, да и у толстовского рассказчика, театральные условности ассоциируются у Шарико-

на с крадчебной системой ценностей. Текстуальное совпадение с зощенковской формулой («в театре = при царском режиме»; ср. примечание 4) есть и в высказываниях Шарикова о сущ. одной условности — хороших манерах за столом:

«... Все у вас, как на параде: салфетку куда, галстук ... сюда, да "извините", да "пожалуйста — мерси", а так, чтобы по-настоящему, — это нет. Мучаете сами себя, как при царском режиме».

Позиция Булгакова недвусмысленна. Он полностью отвергает 'натуральную', уравнилельную, почвеннически-народную критику эксплуататорского культурного уклада и соответственно подгазовывает свою колоду: беззаветного труяку Холстомера подменяет пьяницей, хамом и бездельником Шариковым, праздно развратника князя Серлуховского — ценным специалистом Просвращенским, а выхдец из конфликта видит в контрреволюционной хирургии, возвращающей Шарикова на подобающее ему место у ног хозяина. (Кстати, в своей ипостаси Шарика этот персонаж являет собой «милейшего пса», родства с которым не постеснялись бы ни Каштанка, ни Холстомер.)

Позиция Зощенко сложнее — амбивалентнее. У него тоже есть свой «Холстомер» — знаменитые «Приключения обезьяны».

«Зощенко... изображает советских людей бездельниками и уродами. Людьми счастыми и причитывающими, выкарывает «в уста обезьяны... априористскую (сентенцию) насчет того, что в зоопарке жить лучше, чем... среди советских людей», «издевает обезьяну ролью высшего судьи... наших общественных буржуаки и заставляет ее читать почти врозь мораль советским людям» (Жданов 1978 (1948), с. 9—10).

Последняя фраза Жданова, за вычетом узкоспециальной обиды за «наше, советское», могла бы быть отнесена и к «Холстомеру». Главный упор в критике общества обезьяна тоже делает на условность собственности:

«Не может же она со своим достоинством в动物园е жить... Тем более денег у нее нет. Сидит и ждет. Продуктов в动物园е она не имеет... Нет, в очереди она не стала стоять... — она прямо по пальцам поуправделей добжеала до придошницы. Не спрашивая, почему стоит калы марковки. А просто схватила целый пучок марковки...»¹² «Бежит и на коду марковку жует, кушает. Не понимает, что к чему.» «Обезьяна схватила эту бабушкину конфету и заняла ее в свой об. Ну — обезьяна. Не человек. Тот или и выкинет что-то так не на глазах же у бабушки. А эта пришла в присутствии бабушки».

Далее по ходу сюжета обезьяна сама становится объектом вмушественной тажбы, а в кульминации происходит своего рода коллективный соломонов суд по вопросу о природе собственно-

сти, поставленному еще Холстомером. Кому принадлежит обезьяна? Инвалиду Гаврилычу, претендующему на «мою обезьяну, которую я завтра хочу продать на рынке. Это же моя обезьяна, которая укусила меня за палец»? Шоферу, который привез ее в город на машине? Или же мальчику Алеше — «тому, кто ее так любовно держит на руках»? Спор разрешается в пользу последнего.

Таким образом, вопреки обвинениям Жданова, в советском обществе, как оно изображено у Зощенко, оказываются воплощенными мечты о естественном идеале, причем в редакции (близкой к марксистской («земля принадлежит тем, кто ее обрабатывает») и толстовской (называть лошадь своей должны те, кто ее кормит)). А в этилоге и обезьяна, в свою очередь, предстает примиренной с условностями культуры:

«Она никому не забегает... Так шитрует пиджак. И чулок конфет не берет. «Она... чайной ложечкой (я же «ап-постоимену» — как Шариков) кушала риговую кашу (либо Алеша) воспитал ее, изк человека, и теперь все дети и даже отчасти взрослые могут брать с нее пример»

Как видим, исход не менее шилличен, чем у Булгакова, но более оптимистичен в смысле перспектив окультуривания естественного человека. Однако главное различие даже не в этом. На чьей стороне симпатии автора «Приключений обезьяны»? Слабавой бесконфликтности финала (все-таки это советский рассказ для детей, написанный в 1945 году) предшествует более серьезная амбивалентность основных эпизодов. Зощенко и сочувствует обезьянней 'природе' и отстаивает человеческую 'культуру'. В сущности, перед нами пародия на обычную зощенковскую тему: дается критика поровства и бескультурия с познаний идейного 'простого' персонажа, простота которого, не теряя своей идейности и привлекательности, оказывается плотью от плоти окружающего поровства. Оригинальность данной вариации в том, что благодаря обезьяншему обаянию 'простой' персонаж резко выделяется из окружения, а его антикультурное поведение выглядит более извинительным.

Сходства

Тема собственности как губительной силы вообще роднит Зощенку с Толстым. Целый класс зощенковских сюжетов специально посвящен тщете обладания: миллионным, неспособным расстаться с деньгами, являть до глотания золотых монет; эмигран-

там, приезжающим прикоснуться к экзотропимированной у них недвижности; и рядовым советским людям, выигрывающим в лотерею и в результате спинализации, спорящимся с близкими или просто не умеющим ничего извлечь из неожиданного богатства — еще одной формой «культурного выживания». Следствие с Толстым (в особенности его «Фальшивым купоном» и многими рассказами-притчами для детей, вроде «Рошило наследства») несомненно, а возможно и прямое влияние; так, один из рассказов Зощенко озаглавлен демонстративно по-толстовски: «Какое человеку нужно» (герой катается на бесплатной карусели буквально до потери сознания)¹³. К различиям¹⁴ мы еще вернемся, а пока что сосредоточимся на многочисленных и глубоких сходствах между двумя писателями.

Общей чертой является уже само обращение к детской и вообще простой читательской аудитории, приведшее обоих к уставке на жанр и фразу, «доступные бедным» (Зощенко), причем не исключена сознательная учеба Эпштейн у Толстого¹⁵. Интерес к воспитанию средствами искусства не ограничился, однако, ориентацией на «малых сих», а вполне в духе русской литературы XIX века выразился в постепенном движении обоих писателей от чистой художественности к откровенной проповеди. Путь Толстого, а всегда стремившегося учить и спасаться, а в конце концов отречься от своих идеев, хорошо известен в лоббен пути Гоголя, кончившего религиозным обращением и «Выбранными местами из переписки с друзьями» (которым, кстати, «Лев Николаевич... ставил высокие оценки»)¹⁶. Но аналогичен и путь Зощенко: игриво-амбивалентное чтение канвной советской морали в рассказах 20 — 30-х годов сменилось затем более серьезным, однозначным-авторитетным словом, — с одной стороны, в «социалистических» повестях 30-х годов, а с другой, в таких «научных» книгах, как «Возвращенная молодость» и «Перед восходом солнца»¹⁷. Подсказка к тому же привела к отлучению ее автора от официальной идеологии (как это было у Толстого с церковью и у Гоголя с лагерем Белянского).

Одним из промежуточных звеньев этой цепи была у Зощенко «Голубая книга», которая и представляла пародийную стилистику от ранних вещей, и знаменовала переход к воспитательным задачам. Зощенко совместил жанр советской «новой библии» — сюжета рода марксистской истории человечества (задача вполне в духе «Новой азбуки» Льва Толстого) — с жанром «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина и «Истории Государства Российского от Гостомысла до Тимашева» А. К. Толстого.

Воплощая в своем жизненном и творческом пути магистральный миф русской литературы о поэте, вырастающем в гражданина¹⁸, Зошенко желал, чтобы в нем видели не развлекателя, а учителя жизни. Есть множество свидетельств о его «рачной серьезности и упоре на «невидимые миру слезы»¹⁹.

Между прочим, перемежая свои беллетристические страницы разнообразными назидательными рассуждениями (нарождающимися предполагаемого «красного», да, пожалуй, и самого Льва Толстого), Зошенко, точнее его литературная маска, высказывается и об искусстве и литературе. В этом опять-таки находят свое амбивалентное продолжение соответствующие толстовские выступления (например, статьи о Шекспире и Мопассане и трактат «Что такое искусство?» с его резким неприятием новейшей западной литературы)²⁰, как бы вырастающие из отвержения Толстым (ему в художественных произведениях) всего «ненатурального» и «безразличного», включая с оперы и конца общественных институтов в целом²¹. Зошенко (в своей примитивистской, «несекьюлярной» ипостаси, развивавшей толстовский подход) полагал, что старая интеллигентская литература кончилась, что бессмысленно писать для «читателей, которых нет», и «о шетках пошлы наворачивать», притворяясь, будто «в стране ничего не случилось».

Этой близостью/примесью эстетических установок может объясняться глубинное сходство зошенковского «илюого языка» с некоторыми тенденциями стиля Толстого. Еще Шкловский отмечал, что «слово у Толстого... не нейтрально», благодаря ряду приемов: собственно остранизму; «чередованию французской к русской речи»; а также «проецированию форм одного языка на сферу другого», например:

«— Вы истодий и моравец, и не знаю, что меня воздерживает от удовольствия разложить вам голову вот этии. — говорит Пьер, вырвавшись так искусственно плтому, что он говорил по-французски». Шкловский далее обращает внимание, что «перевод принявшего Толстого», который, таким образом, «царствует к слову без члтивования», то есть не спуска «заставляет Пьера... неумело говорить по-русски, слишком делает это сам» (Шкловский 1928, с. 19—20).

Очевидно родство этой «неумелой» речи с остранизмом. Носитель натурального начала (Наташа, Пьер, Холстомер, рассказчик и, наконец, сам Толстой в роли проповедника) пробивается к простой, фундаментальной, не-конвенциональной истине сквозь многослойную шелуху условностей, правил и всяческого

составе и лица. Результатом оказывается «не-нейтральная», неулыбкая, бедная, но зато 'истинная' речь, нащупывающая подлинные контуры явлений и не стесняющаяся своей эстетической нескладности. Эта черта толстовского стиля, особенно позднего, открыто «учительного», была осознана уже современниками, что видно, например, из следующей пародии П. П[авлы]цкого.

Л. Н. Толстой

ЦАРСТВО БОЖИЕ: НЕ В КОНСТИТУЦИИ

...И то, что это была конституция, т. е. то, что $\frac{9}{10}$ людей, живущих на земле, считают единственно важным и единственно почетным, а не царство божие, т. е. то, что на самом деле единственно важно и единственно полезно потому, что единственно важно и единственно полезно божество, а не человек, или то, что кажется людьми был человеческим. — И сделали то люди, сбывшись несколько сот тысяч человек на одном небольшом пространстве земли, стали убивать друг друга. (Л. Н. Толстой, что называется конституцией, потому что то, что называется конституцией, есть то, что люди считают конституцией» (Собр. и др. 1989, с. 166).

Эта пародия, явно отсылающая к публицистическим страницам Толстого, вызывает в памяти и множество не столь режущих слух, но по сути сходных пассажей, например:

«Очевидно, он знает что-то такое, чем я не знаю, — думаю я про полковника. — Если бы я знал то, что ты знаешь, и бы слышал и то, что ты видишь, и это не мучало бы меня». Но сколько я ни думаю, я не могу понять того, что знает полковник. (Зощенко, там же).

Косноязычие героя-рассказчика, духовные искания которого залагаются языком чуть ли не Акакия Акакиевича, призвано удостоверить их подлинность и бескомпромиссность, подобно тому как неопределенность Наташей свидетельствует о ее моральной неспорченности²².

Именно таким языком, только короткими фразами (как, впрочем, и Толстой в рассказах для крестьянских детей), пишет Зощенко. Правда, у него это несет амбивалентные функции, но бесспорно, что одной из них является уход от традиционного и уверенного в себе слуга «большой литературы», ассоциирующегося не только с Буниным, Тургеневым и Карамзиным, но и с Толстым в его монументальной ипостаси²³. Еще менее авторни-

тотно высказываются рацовые зощенковские персонажи («Я выхожу за Николая, эта за этого, а эти так»), образуя ту космоязычную почву, которой пытается голос зощенковский рассказчик — «красного Толстого».

Место в культурном процессе

Параллели между Зощенко и Толстым можно было бы умножить²⁴, но и приведенных достаточно, чтобы убедиться в их неслучайности. Попытаемся сформулировать суть обнаруживающегося соотношения. Позиция Толстого предстает как утопическая, фундаменталистская, антикультурная. Подобно Руссо, он оказывается пророком грядущей революции, а в ней — представителем крайне радикального и анархичного «одиночного мужика», предтечей будущего идеологического скифства и фактического варварства²⁵, а в сфере эстетики — провозвестником примитивной диалектики соцреализма. Зощенко (подобно Булгакову, Бабелю, Платонову и другим) приходит в литературу после революции «пожинать горькие культурные плоды осуществившейся утопии и создает сатиру на уродливые воплощения идеалов, восходящих, в частности, к Толстому» — на некультурность и примитив, скрывающиеся за «ураганными идеями». Зощенковские театралы оказываются карикатурой на Наташу в опере, а стиль и позиция Зощенко — пародией на толстовскую эстетику народности, естественности и простоты. Но тем самым Зощенко берет на себя как раз толстовскую роль — критика господствующей, теперь уже советской, культуры. Эта позиция не проходит незамеченной, и, подобно Толстому, Зощенко становится символом диссидентского мученичества.

Не будем, однако, впадать в примитивность и авансом инкриминировать Толстому его причастность грядущему Октябрю²⁶. Как увенчивающие Толстого за это лаврами, так и посылающие ему чашу с цикутой уподобляются Корейко («Золотой теленок», глава 4), который в ответ на слова сотрудника, опасавшегося чистки: «Кто же мог знать, что будет революция? Люди устраивались, как могли — кто имел аптеку, а кто фабрику... Кто мог знать?» — холодно отвечает: «Надо было знать».

Прежде всего, даже в сфере идеологии, воззрения Толстого не сводились к комплексу антикультурности. Другой стороной его

этического максимализма была христианская проповедь немаскинная, диаметрально противопоставлявшая его большевизму, — ведаком Ленин констатировал его «хричащие противоречия»²⁷. Да и само отрицание господствующей культуры в ее, к сожалению, крайне паразитарном и почти безнадежно тупиковом российском варианте было если и не целесообразным (как показало дальнейшее развитие событий), то во всяком случае психологически оправданным.

Что же касается художественной оферры, то здесь Толстой был частью многостороннего процесса демократизации и релятивизации искусства. В области литературной тематики его антикультурность была сродни общей тенденции предоставлять слово маленькому человеку, крепостному, лошади, собаке — the underdog. В прозе эта линия заметна у Гоголя, Тургенева («Записки охотника»), Достоевского (вспомним в особенности сон Раскольникова о самоотожествлении с избиваемой лошадей), Лескова (с его престолярными сказочками), Кулерица («Изумруд»), Чехова (к «Каштанке» и «Белолобому» можно добавить «Тоску», где лошадь оказывается единственным собеседником героя). В поэзии вслед за крестьянской музой Некрасова возникает собачья и лошадиная лирика Есенина и Маяковского и «этномонологическая» — обэриутов²⁸. Дальнейший сдвиг от классического антропоцентризма вел к установлению художественного равноправия человека, неодушевленной природы и бытовой вещи в поэтике Пастернака (проблемам чего можно считать «Три смерти» Толстого) и даже к логтизации господства вещи над человеком в мифологии футуризма, конструктивизма и соцреализма²⁹.

Реформы содержания сопровождались стилистическими, в частности разрушением традиционно авторитетного авторского слова и модернистским возвышением несовершенного, а подчас и уродливого слова персонажа. В прозе — у Гоголя, Достоевского, Лескова, Розанова, Бабеля, Ремизова, Платонова; в поэзии — у Козьмы Пруткова, Блока «Двенадцати», Хлебникова, Маяковского, отчасти у Пастернака с его установкой на косноязычие и обыденность стиля, у раннего Заболоцкого, обэриутов, Лимонова... И, конечно, у Зощенко и, как было показано выше, у Толстого.

Сходные процессы происходили в других искусствах, например в театре, где во имя сначала вагнера реализма (Станиславский), а затем модернистский экспресси (Мейерхольд, Вахтангов к соответствующим фигурам на Западе) развертыва-

лась игра с театральными условностями. Она началась с вешалки (как уже говорилось, знаменитому лозунгу Станиславского было суждено иронически осуществиться в заключении зошенковских героев) и «четвертой стены» и постепенно привела к постановке под сомнение всех временных, пространственных и иных сценических условностей (то есть оппозиций: 'сценическое действие/гримировка, смысл декораций, антракт'; 'сцена/зал'; 'декорации/голая сцена'; 'актер/роль' и т. п.). Подобно «умрому чудаку» — Жан-Жаку Фейхтвангера, Наташа Ростова неожиданно оказалась пророком радикальной культурной революции, а зошенковский актер, всерьез ограбленный по ходу пьесы, — комическим предтечей героя пастернаковского «Гамлета», всерьез сомневающего в себе и артиста, и роля, а заодно Христа, Юрия Живаго и самого автора.

Антикультурная позиция Толстого обеспечила ему в этом художественном процессе особое место, направив его энергию отрицания на самые основания знаковой деятельности и словесного искусства. Именно на таком фундаментальном уровне возможны великие художественные открытия, так что утопическим поискам идеально прямого и «честного» выражения истины, в конце концов приведшим Толстого к уходу из литературы, мы и обязаны всем комплексом изобразительных средств, сказанных с остракизмом и неумелой речью.

Одним из наследников этого негативного богатства, этой, если угодно, потенциальной поэтики безобразия, был Зошенко. Его творчество, приходящее на достаточно зрелый этап художественной революции XX века и на послеоктябрьский период русской истории, отмечено чертами консервативно-иронической реакции на совершившийся социально-культурный переворот. Она и определили его «чужакий» облик и соответствующую судьбу. Но, как и с Толстым, дело обстояло не просто.

В отличие от Булгакова, Зошенко не ограничивался чистой иронией по адресу новой культуры и того воображаемого пролетарского писателя, которого он «замещал». Рано заинтересовавшись великим релятивистом Ницше, вдохновляясь экспериментами Блока с введением варварства в литературу и одновременно опасаясь их³⁰, отталкиваясь как от советского примитива, так и от «высокой» интеллигентской традиции в искусстве, Зошенко был поистине амбивалентной фигурой. Его попытки (особенно начиная с 30-х годов) найти свое место в официальной советской литературе не были чисто конъюнктурными: в его голосе всегда звучала нота подлинного примитивистского отказа

от «проклятого дореволюционного прошлого» в пользу новых «простых ценностей». Но эта нота никогда не была единственной, и даже в самых советских вещах Зощенко слышалась неортодоксальная игривость, не позволявшая его голосу слиться с общим соцреалистическим хором. Именно нерасторжимое переплетение в его литературной маске (да и в его юбелетристических текстах и даже в личной переписке — ср. примечание 21) этих двух противоположных установок составляет, может быть, главную ценность сделанного им шага в художественном развитии советского человека.

Если же говорить не об искусстве, а о действительности, то и «кавалерийскую атаку»³¹ Толстого на культуру и на законы знаковой деятельности, и амбивалентные игры Зощенко в «красном Толстом» постигла жестокая ирония судьбы. Когда «мысливший пес» превратился «в такую мразь, что волосы дыбом встают» («Собачье сердце»), а обещанная Лениным кухарка (она же «чудесный грузин»³²), научившись по-своему управлять государством, обернулась «поваром, готовящим только острые блюда»³³, они стали заказывать подходящую им музыку. Тогда «индуище» космоязычие Толстой-прововедника затвердело в катехизисные тавтологии Сталина³⁴, холстомеровские теоретизированные овеществилось в буденновской критике «Конармии» Бабеля «с высоты коня» (Горький), зощенковский управдом — автор речей о Пушкине сделался главным арбитром советского искусства и взялся за перелопачивание Зощенко, Ахматовой, Шостаковича и Прокофьева, а пародийно сконструированный Зощенко «пролетарский писатель, которого нет», выйдя из пробирки, с удобством расположился в литературе и стал вытеснять своего создателя³⁵.

Реализовав примитивно-дидактические рецепты толстовского трактата, новое искусство, однако, не хотело — да и не могло — окончательно разделаться с условностями формы. Неизбежность культуры отомстила за проекты ее упразднения, и соцреализм возник из пепла предыдущих школ во всем блеске новой ритуально-класснистической условности³⁶. В частности — в области оперы и балета, в которой, по словам барда, «мы вперед планета всей», и в сфере военного искусства, где остраниная еще Бабелем варварская жестокость («Кудря правой рукой вытаскил кинжал и осторожно зарезал старика, не забрызгавшись» — «Конармия», глава «Берестечко») сочетается с имперской помпезностью парадов в стиле Павла I,

многоступенчатой иерархией воинских званий, гусиным шагом, золотым шитьем и ненавистным Толстому перчаткам.

* * *

Возможен ли из всего сказанного какой-то однозначный вывод? При всех оговорках, по-видимому, следует признать антикультурный фундаментализм Толстого — по крайней мере, в русском общественном контексте — деконструктивным. Перефразируя Ленина, согласимся, что Россия страдает не столько от культуры, сколько от недостатка ее развития. (В поразительно сходных словах формулирует свой антииррационализм Зошенко: «Трагедия человеческого разума происходит не от высокого сознания, а от его недостатка» — «Перед восходом солнца»³⁷.) Поэтому размышления Пушкина о бессмысленности и беспощадности русского бунта и его забота о красе ногтей, вероятно, все-таки предпочтительнее, чем преклонение перед дубиной народной войны и обличение перчаток и других плодов просвещения. Следует, однако, помнить о сложности механизмов культуры и проблематичности категорических суждений. Тот же самый антикультурный максимализм, который, выражаясь языком искацдеровского председателя (из «Создания Козлотура»), явно «не для вашего климата», в иных контекстах может оказаться «интересным наивяанием»³⁸.

Одним из таких, по определению, «иных» контекстов является сфера искусства. Здесь, как водится в русской истории, деятельность обоих экспериментаторов принесла блестящие результаты, и из нашего прекрасного далека мы можем любоваться изощренной игрой литературных зеркал — толстовского, отразившего надвигавшуюся революцию и, в свою очередь, преломившегося в зошенковском, кривизна которого была лишь попыткой адекватно отразить причудливый рельеф послеоктябрьского Зазеркалья.

ПОПЫТКИ «ЗАВИСТИ» У МАНДЕЛЬШТАМА И БУЛГАКОВА

В желтой — зависть, в красной — нетерпенье.

Мандельштам, «Кривошея»

Кто скажет что-нибудь в защиту зависти?

Булгаков, «Мастер и Маргарита»

Усматривая в «Зависти» первый шаг Олешки к «славе и гибели советского интеллигента»¹, исследователю придется располагать противоположными примерами, и на эту бескомпромиссную роль естественно выдвигаются фигуры типа Мандельштама и Булгакова. Однако реальная историческая картина сложнее. Вопреки, а отчасти и благодаря своей официальной дозволенности, «реплик», поданная Олешей, оказалась идейно и эстетически ценной для его великих современников, и в их прозе видны уроки «Зависти». Ниже мы сначала сопоставим «Зависть» с «Египетской маркой», а затем рассмотрим ее как переходное звено между «Собачьим сердцем» и «Мастером и Маргаритой».

Олеша — Мандельштам

Спустя пять лет после выхода «Зависти» Мандельштам писал:

Уж я не выйду в ногу с чаловязом
На разномыслимые стадионы.
Разбуженный повестью мотоцикла,
Я на рассвете не встану с постели,
В стеклянные дворцы на курных ящиках
Я даже тенью легкой не войду.

(«Сегодня можно слышать двуклакомани...», 1912)

Отстраненке от новой жизни с ее стадоками и хрустальными дворцами, литературно осязаемыми Олешей², звучит здесь двывалентно — на той же ностальгической ноте («Я же...»), что и мировая тоска по знаменитой Федре и рассказам Осмава³. Со своей стороны, герой Олешки полон «самоуничижения и заносчивости», сходных с типично мандельштамовским комплексом обаяния, спески и т. п.⁴. Аналогичи простираются и в сферу стиля. Сравним:

— в «Египетской марке»: «Мерикс покотил ее, как сабинянку»; «Розово-перстая Аарора обломала свои цветные карлидаши». Теперь они аддаются как печенки, с пустынк разикутими кловани»;

— в «Зависти»: «Она бежала, преследуемаи скарбом, как прыпянка». «Они лежали... похожие на спаззаник и обезьявленннх китайца. Аарора касалась их прохладными перстами».

«Египетская марка» (1928) появилась вскоре после «Зависти», а писалась, по-видимому, в значительной мере одновременно с ней. Их сходство было сразу же замечено (Берковский 1930), а недавно «Египетская марка» была прямо поставлена в ряд «капитулянтских» повестей о старой интеллигенции, в частности, с «Завистью» Олешки, «Мишелем Силягиным» Зощенко (1930) и «Спекторским» Пастернака (1931) (Фрейдлин 1987, с. 215). Присмотримся к сходствам «Египетской марки» и «Зависти» более систематически.

Западничество и модернизм

Героям обеих повестей дороги европейские образцы индивидуализма и даже рыцарской доблести. Кавалеров ориентируется на персонажей стэндалевско-бальзаковского типа, завоевывающих славу и успех, иногда путем преступлений, и подчеркивает ценность отдельной личности; среди его кумиров — легендарный фехтовальщик, быстро враждебной шпагой укрывающийся от дождя. Фехтовальный мотив есть и в «Египетской марке»: «эфес бескровной ложкой шпаги, отбитой в гололедицу у водосточной трубы»⁵; герой повести Парнок пытается защитить права линчуемого «человечка» и напрямую сравнивается с бальзаковским Люсьеном де Рюбимпре — в частности, по линии заботы о чистоте рубашек, чем исконно доголевской теме одежды (визитки)⁶ сообщается западный аромат.

Ароматическая метафора вполне уместна ввиду внимания, уделяемого обоими авторами западному сервису⁷ и образам современной техники. В «Зависти» это велосипед студента (Шениота, мыльно-воздушный шар Вани Бабмчела, аэроплан, романтически-хрупкий пилот Лициенталь, заводской кран и вся конструктивистская поэтика «Четвертака». В «Египетской марке»: «велосаледы — металлические шерошки парка», «пилот Сантос Дромон», выплетающий из воздушного шара, и аэроплан, сравнением с которым обезвреживается устрашающее жужжание бормашины, — подобно тому как у Олеси аэроплан, постепенно удаляясь, метафорически превращается в безвредный цесток орехов⁸.

Многие сцены по-урбанистски выносятся на открытое пространство. В «Зависти» — под окна Андрея и Вали и в ее переулок; на мост, откуда Кавалеров хочет обросить новую колбасу; на улицу, где сталкиваются Иван и Андрей; на стройку «Четвертака»; на аэродром; на стадион. В «Египетской марке» — на улочку и набережную, где происходит самосуд, а Парнок пытается дозвониться до государства; на улицу, где везут лед с замершей веткой; к зловонным складам и «корабельным линиям» Петербурга.

Характерное оружие модернистского смешения интерьера с городским пейзажем — уличные зеркала, служащие декорациями важных сцен. Двойники-антигерои «Зависти» знакомятся, встретившись (в точке зеркальной симметрии повести, на границе первой и второй частей) в уличном зеркале; а Парнок пытается предотвратить самосуд, позвонив из зеркальной лавки, «незапятнанной с 1881 года»⁹, причем «зеркала перебрасывались отражениями домов... [и] кусочки улицы, кишевшие тараканьей толпой, казались в них еще страшней и мохнатей».

Городская панорама может гиперболизироваться до географической. В «Египетской марке» певца «окидывает толсом географическую карту», и «на сетчатке ее зрачков опрокидываются... две Америки, как два зеленых ягдташа с Вашингтоном и Амазонкой»; а в «Зависти» облако напоминает Южную Америку¹⁰.

Столь же непосредственному восприятию, как пространство, подается и историческое время. «Бывшие люди» Олеси не в ладах с ним — в отличие от «новых». Кавалеров в музее восковых фигур «услышал... впервые гул времени. Времени неслись надо мною». Уличное зеркало, отражая пространство, останавливает время: «с миром... произошли несбыточные переменн...

Трамвай, только что скрывшийся с ваших глаз, снова несется перед вами...»¹¹ Согласно Володе Макарову, напротив, «главным чувством человека должно быть понимание времени» — необходимо видеть весь исторический «циферблат»¹².

Никому тема времени не была более близка, чем Макдештану, создавшему в стихотворении «Адмиралтейство» (1913) образ времени-циферблата. В «Египетской марке» она тесно сплетена с темой самосуда в виде серии мотивов: обращения ко Времени («Время, робкая хризалида... лучше бы ты не глядела!...»); сообщения, что топить будут «человечка», украсившего «американские... лотерейные часы»; обзора его короткой жизни в прошедшем времени («погулял ты, человечек...»); попыток Парюка позвонить от часовщика и зеркалащика¹³.

Характерная черта модернистского стиля — опора на интертексты, и обе повести подчеркнута цитатны. Семейей Парюку служит русская литература с ее маленькими и подпольными людьми — определение, подходящее и к Кавалеру. Многочисленные также отсылки к живописи и музыке. Отказавшийся участвовать в торжественном ложирании новой колбасы Кавалеров наблюдает со стороны, мысленно принимая «нового Тьеполо» валисать «Пир у хозяйственника». А рассказчик «Египетской марки» символически спасает Парюка от неловкости в прачечной, воображая превращение всей сцены в живописный плафон в духе «Концерта в Палаццо Питти». Живопись стоит и за картиной барбизонского завтрака на траве, на который рассказчик не получит приглашения, и за серией арабесок в главе 4. В сцене разрушения «Четвертака» фигурируют музыканты и балерина, и под музыку оркестра пляшет по воздуху во сне Кавалерова Валя. Мир Парюка вообще вращается вокруг музыки и балета, а рассказчик «Египетской марки» простирает совмещение литературы, живописи и музыки еще дальше — в эффектном метафорическом портрете партитур разных композиторов.

Модернистская трактовка искусства осталась бы неполной без его овеществления в реальности. В «Египетской марке» стирается «различие между книгой и вещью»: город предстает «меральной книгой», которую «все труднее перелистывать», «дровяные склады — черными библиотечками города», «улицы и площади Петербурга — в виде сырых корректурных гранок», где проспекты верстаются, а сады брошюруются. В «Знакете» одна из сцен происходит на густо залитературенном пустыре, средн

знаменитых осколков, прославленных писателями [то есть Чеховым] за свойство внезапно сплывывать...», и в виду «листка на хвиста — вагнитесь, посмотрите, пока не увес его ветер... иллюстрация к "Тарасу Бульбе"».

Непринадлежность

Антигерои повестей Олеша и Мандельштама предстают детьми, потерянными во взрослом мире. Кавалеров чувствует и ведет себя как младенец. Он привязан к кровати и одеалу (в детстве и в зрелом возрасте, у вдовы и у Андрея), расположен к болезням и нуждается в усыновленном покровителем — Андреем, Иваном, вдовой (которая называет его «поползеньком»); он «человечек», мечтающий вернуться в детство, а не вырасти в «отца», то есть законченного человека. Но на своих покровителей он по-детски обижается, претендуя на самостоятельность, и мысленно грозит жениться на Вале, чтобы доказать (себе и окружающим) собственную ценность¹⁴.

В «Египетской марке» 'детскость' усилена тем, что с персонажа (Парнока) распространена на лирическое 'я' рассказчика. Тот и/или другой предстает ребенком, зажигающим свет в темной комнате, укутываемым в зимние одежды¹⁵, засыпающим в кровати, прижимающим рыбий жир и вообще разнообразно больным, вплоть до восприятия Петербурга как своей «детской болезни»; ему трудно оторваться от «многого Египта» детства и от жизни в лоне семьи (при всем ее неприятии), хочется кому-то «пожаловаться», прибегают, как Попришину, к «мамушке», чтобы она «пожалела своего сына». Но и здесь отношение к взрослому миру сочетает детскую зависимость с детским вызовом.

«Такие люди никогда не почувствуют себя взрослыми и в тридцать лет еще не кого-то обижается и с кого-то возмущаются», Парнок выдает ответственность на отцовскую фигуру Петра-Петербурга¹⁶. «Петербург, ты отвечаешь за бедного твоего сына»: «[он] вырастет, станет как все люди, женится даже... Тогда никто уже не посмеет называть его "маленьким человеком"... Он совет себе новую визитку. Он обьявится с ротмистром Кржижановским, ли ему покажет?»¹⁷.

Наконец, в «Египетской марке» тоже фигурирует понятие «человечка», где оно объединяет Парнока и жертву самосуда, так что получается единая собирательная биография:

«Жил в Петербурге человек... презираемый пидорарями и жрицами: «...ведом топить... одного человека... Погуляй ты, человек... пожив ты, человек... — и довольно!»

На мотивы детской слабости опирается целый 'комплекс непринадлежности', особенно четко выраженный в «Зависти», где он назван по имени («Я... осознал свою непринадлежность к тем...») и мотивирует заглавное чувство. Практическое положение антигероя определяют:

— 'зависимость от покровительства': его подбирают на улице, предоставляют приют (Андрей, вдова), устраивают на работу, берут на аэродром, морально руководят им (Андрей, Иван);

— 'желанная, но неполноправная причастность': «приятность», испытываемая от «халуйского», «косвенного участия в судьбе Хлебопродукта»; желание «тоже быть Эдисоном нового века», попытка говорить о себе «мы»¹³³, хотя «уж я-то был обоку припека, случайно прихваченный человечек»;

— 'наличие настоящих хозяев': полноправным «сыном» и «барчуком» является не Кавалеров, а Володя;

— 'невыпускание/изгнание' антигероя: «предник, куда нас не пустят»; «Я вас уладо с аэродрома»¹⁹; «Меня выбросили» (Кавалерова из пивной); «Я был изгнан» (Иван с детского праздника);

— 'периферийное положение за забором, вне дома или средства передвижения': Кавалеров за оградой аэродрома и на пороге квартиры Андрея; Иван за оградой на митинге и под окнами Вали и Андрея; Кавалеров к полону за Андреем, переносимым на заводском кране; Иван на мостовой, противостоящий Андрею в автомобиле²⁰.

Эмоциональная окраска этих ситуаций складывается из чувств субъекта-изгоя и реакций хозяев жизни. Влобавок к лейтмотивной 'зависти' антигероя следуют:

— 'озлобление и страх': «алоба» по поводу непричастности к восторгу от новой колбасы и беззлнвое желание вышвырнуть ее с моста; ребяческий страх перед Андреем — медным всадником — и ненависть к нему;

— 'чувство превосходства', выражающееся во внутренних монологах-поучениях и в позе непризнанного гоним и короля в изгнании²¹;

— 'желание мести': кавалеровский вызов отвергающей его компании в пивной; планы убийства Андрея; теория Ивана об улове с треском.

Новый мир отвечает изгой 'равнодушием, нелюбовью, презрением': ср. игнорирование Кавалерова Андреем, с его «глазами-бляшками», и Валей; непробиваемость Волком Макарова; недостижимость военных и других военных на аэродроме; Кавалерова «не любят теши», отвергают и осмеивают все окружающие, в том числе женщины²².

Манделштамовский антигерой тоже не любим жизнью:

«Есть люди, почему то неудобные толпы: пид пичивает их сразу, слепит и щелкает по носу. Их недолюбливают дети. Они не нравятся женщинам. Парнок был не из числа; женщины лет не любили, ж в отместку он влюбил с ними на дном и выдренном птичьим языке исключительно о мыслях материя»²³.

Парнок любит «ненужное», пробирается «бочком по тротуару», пешком противостоит ротмистру Кржижановскому, саущему в «пролетке с классическим... шиком», «прикреплен к чужой семье и харете» и т. п. Теме 'непринадлежности' в «Египетской марке» специально посвящены пассажи о неприлашенности «на барбизонский завтрак»; о том, что рассказчик, как и Парнок, едва держится «одним Петербургом»; о том, как «выведут тебя когда-нибудь, Парнок, — со страшным скандалом, позорно выведут — возьмут под руки и фюкоть — из симфонического зала... неизвестно откуда»; о родословной маленьких людей, «которых спускали с лестниц... всех тех, кто не живет, а проживает...»

'Скандал', как и у Олеши, означает здесь не только унижение, но и бунт антигероя, готового преодолеть страх и бросить враждебный вызов. Парнок именно «враждебно привязан к чужой жизни»; его развязанные башмаки — ритуальный символ отказа от дома лангата (то есть от продолжения рода умершего брата — см. *Роман 1983*, с. 210—211); он видит себя «последним стиллянкином», «князем кевезенья», «шиши Рамзесом»²⁴, который, так сказать, извиняется, но не изменяется; на сплывание линчующей толпы «работал бондарь — страх», но Парнок решается действовать вопреки ему.

Аналогичные полупобеды одерживаются и в металитературном плане. Рассказчик «Египетской марки» посвящает амбивалентное похвальное слово идее 'скандала'²⁵; одновременно признается в любви и уважении к страху и преодолевает его, написав: «Чуть было не сказал: "Мне с ним не страшно!"»; пересматривает оценку собственной периферийности в программном пассаже о преимуществах маргиналий, то есть стилистической периферии, над основным текстом:

«Уничжайте рукопись, но сохраните то, что вы шептали сбоку от сцены, от звуков и как бы во сне. Эти второстепенные и мимолетные создания ждешь фантазии не придут в мир...»

Такова компенсаторная подоплека бесконечных отступлений, перебивающих фабулу, в которой у героя все равно нет шансов на победу в борьбе, будь то за визитку, за женщину или за спасение казнимого. Сходным образом ведет себя и антигерой Олеся, прикрывающий свои поражения словесными фейерверками, хотя прямой формулировки этого принципа в «Зависти» нет.

Жертвоприношение

Считается, что самосуд в «Египетской марке» не имеет готового литературного источника — в отличие от линий Бояно, визитки и ролослонной, восходящих соответственно к Некрасовскому циклу «О погоде»²⁶, к «Шинели» и к «маленькому человеку» вообще (Брюн К. 1965, с. 51). Новизна линии самосуда несомненна, но нельзя ли указать какие-то прообразы и для нее?

Уже в «Зависти» подавление инквизиционных одиночек коллективом достигает остроты 'публичного наказания'. Андрей и Володя угрожают им арестом, расстрелом, заключением в сумасшедший дом, а один из воображаемых выходов сюжета — из казни «Офелией». Своего рода самосудом является выбрасывание Кавалерова из пивной компанией «чужакиш», и вообще его клоуновство делает его типичным козлом отпущения. Многие сцены разворачиваются среди толпы, например, столкновения Ивана с его державным братом на улице, а затем на открытии «Четвертака». Ритуальным козлом отпущения является и сам Иван, «король пошляков», пародирующий Христа и Голгофу и допрашиваемый современными Пилатами²⁷.

Мотивам насилия противостоит настоятельная тема 'спасения'. Кавалеров в пивной хочет спасти женщину, готов защищать Ивана от его брата, измывает во сне о пощаде (себе и Ивану). Избавителями представлены Андрей, подбирающий Кавалерова, очередной усыновитель Кавалерова Иван, а также Володя, в свое время спасший от смерти Андрея.

Сцена самосуда в «Египетской марке» развивает эти потенции за предела. В ней сплетаются едва ли не все важнейшие лейтмотивы:

— комплекс 'непринадлежности, страха, немилости толпы, отстранения личности';

— '(само)отождествление Парнока с жертвой' — казнимым «человечком», с которым это гротескно путает и Кржижановский; к смешению подключается также рассказчик благодаря игре с местоимениями (топить человечка ведем «мы») и общей системе приравнивания своего 'я' к Парноку²⁸;

— линия 'одежды' (визитки): толпа дама как «олечи-вешалка», «афраксинские поджаки», а человечек как «перхотная вешалка»; упоминается воротник, который «дороже соболя и хуницы»²⁹; Парнок обращается за помощью к Кржижановскому — дохитителю визитки, появляющемуся здесь, к вишему удивлению Парнока, еще и с дамой;

— темы 'времени и смерти': человечка казнят за кражу часов (!); рассказчик по этому поводу произносит целую тираду, обращенную к Времени; человечек «пожил»; казнь отскенена присутствием ротмистра с дамой (опозиция 'ожиж/танатос').

В культурологической перспективе эта сцена воспроизводит архетип 'ритуального жертвоприношения, спланивающего холлектив против козла отпущения' (см. *Жиран 1972*):

«Тут была зыбком крутова пурука за целость и благополучную дествку перхотной вешалки на берег. вичекали решительно все. Стеню кину-мнбувь скзым ребским восклицанием прийти на помощь. как ето самого. объявили бы вы закон и выкупи бы в пустое каре.. Зельмичные тражване. Сохраним черемощальный парадок, как шпенты в зель Шахсе-Вахсе. неумалимо привагались к Фовиталке»³⁰.

Но у эпизода есть и прямые литературные связи. Место действия (около Свинной) хрестоматийно связано с телесными наказаниями благодаря Некрасову³¹, подтекстами из которого вообще насыщена «Египетская марка».

Другой возможный источник более современен. Мотив понижки революционной массой ворюшки, украденного часы, в контексте рассуждений о Времени имеется в главе 6 поэмы Маяковского «Хорошо!» (1927):

Какой-то / смущенный / сукни сын,
и ил илм / путылокс / нежной палашки:

«Ты, / парнишка, / выкладай / аэронаниче часы —
часы / теперича / наши!»

Глава обрамлена образом трамвая и метров, которые «дуют» сначала «при капитализме», а затем «уже — при социализме», что подкреплено каламбурной игрой с «временностью» правительств: «Которые тут временные? / Слазь! // Кончилось ваше время». Мандельштам переосмысляет эту ситуацию праведного наклика — в частности, он иронически превращает бутафорскую нежность путиловского «лапашки» в ту ритуальную связь жреца с жертвой, овеещающая которую казнимого человека «бережно подталкивали, осторожно направляли, охраняли, как жемчужину, алыттакты».

Ключевой образ казнь-самосуда исповишь проходит и в других главах. Кончина левкицы Бозко (еще одного alter ego лирического героя) представлена как ее убийство стаей стервятников; и серией вариаций дается мотив 'убийства в деревенской баньке', в частности, «ряди полушубка и валяных сапог» (ср. мотив кражи и код одежды), жертва которого — многоликое лирическое 'я' повести³².

Подрыв самосуда естественно принимает форму 'нарушения круговой поруки'. Подобно некрасовскому 'я' в стихах о порке на Сенной, 'я'/Парнок — на стороне жертвы и разнообразно отождествлен с ней, а Парнок даже пытается спасти ее. Эти попытки спасения христоподобной жертвы, не имеющие своего прецедента в евангельской истории, характерны для ее более позднего прочтения³³. Так, в сие Раскольников о коллективном убийстве лошади («Бейте все!») сам герой, в облике ребенка (ср. детскость Парнока), сострадает жертве и пытается помешать насилью. Как известно, этот эпизод был развит Достоевским из стихотворного фрагмента Некрасова, где многие летали схватны, но лошадь выживает³⁴:

Под жесткой рукой человека,
Чуть жила, безобразно толпа,
Надрываюте лопачь-кляча,
Непокидную ному плеча.
Вот она запяталась и стала.
«Ну!» — послышалось лодено скваля
(Показалось кнута ему мило! —
И уж бил ее, бил ее, бил!

.....
И, вперед забежав, по лопалам
И по плечащим кропкам щадя!

.....
Это правых проложих смешливо,
Каждый вставил словечко свое,

Я сердился — и думал уныло:
«Не вступиться ли мне за нее?»
.....
Лошадь вдруг напрыгала — и пошла...

(«До сумерек», цикл «О погоде»)

Хотя роль цикла «О погоде» как подтекста к «Египетской марке» (линии Бозис) известна, данный фрагмент никак не привлекался. Между тем правомерность такого сближения подказывается рядом признаков:

- позицией ларического 'я', готового вступить за жертву;
- аналогией со стихами о Сеиной, где жертва антропоморфна и уподоблена Музе, а значит, и самому поэту;
- и наличием более актуальной для Мандельштама советской вариации — «Хорошего отношения к лошади» опять-таки Маяковского (1918), где лошадь прямо отождествляется с лярническим 'мн' поэта («каждый из нас по-своему лошадью»), имеет детские черты («рыжий ребенок»), а в финале поднимается и принимается за работу.

Лошадные подтексты сцены самосуда приобретают особый смысл ввиду ее откровенно живодерской подоплеки.

«— Они вначале кишечными лярнички, — подумал Парнок, и почему-то вспомнилось страшное слово "требуха". И его слегка затормозило как бы от воспоминания о том, как старушки в левке спрашивали при нем "легкие". Парнок... [латинка]: — Пуговицы делаются из кожи животных!»

Этот комплекс получает в «Египетской марке» интенсивное развитие. Мотив крови повторяется в линии рассказчика: «Не повинуется мне перо; оно... разбризгало свою черную кровь». Поэтический образ ветки связывается с (масло)бойней:

«На маслобойню везли глибы... донного лица... проплыла замороженец в голубом стекле зеленыя хвойная ветка, ..свалив молодая гречанка в открытый гроб»³³.

Из кидалин барбизонского завтрака возникает образ разделки трупа:

«...Муравьи, как протоядые ватеры китайского театра в старинной пьесе с павлом... водочили боевые лодыжи сие на разрубанного теле».

'Кишечно-эксcrementная' тема подхватывается образом «лиственной родин». А негативные образы 'еды' ведут к Петербургу, который «ел похлебку из вареных мух»; к «живорыбному садку», напоминающему о мерзлой рыбе; и утверждению, что

«рыбий жир — смесь пожаров, желтых зимних утр и ворваней: вкус вырванных лопнувших глаз, вкус отяжеления, доведенного до восторга». Не все образы еды столь отталкивающие, но их связь с темой 'живодерни' четко прослеживается³⁶.

Фразу Парюка о пуговицах связывают с «Пер Гюнтом» Ибсена, где в финале герою трижды является Пуговичник, намеревающийся отдать его, как обломанную пуговицу, в переплавку, чтобы «сплав[ить] его|... с каким-то посторонним трупом» или бросить «ad infas» (букв. «в волны»; ср. утопление жертвы в «Египетской марке»). Однако упоминающий о «крови животных» у Ибсена нет, и имеет смысл поискать дополнительные источники. Одним из них может быть то место из «Зависти», где Кавалеров переводит библическую брошюру:

«...Собираясь при убое кровь может быть перерабатываемы или в пищу, для изготовления колбас, или на выработку светлого и черного альбумина, клея, желатина, красок... жорна для скота, птицы и рыбы... Галифы и бараньи ножки при помощи электрических спиральных сверл... перерабатываются на пищевые продукты...»³⁷

Параллель укрепляется тем, что этот пассаж следует непосредственно за лейтмотивным образом Вали как «ветви... полной цветом и листья», — предвосхищая связь ветки с маслобойней в «Египетской марке»³⁸. Сами по себе пуговицы представляют в «Зависти» код озежда³⁹, но в составе мотива бойни и живодерства они связываются со 'жреческой' мифологемой — с жречеством Андрея (ему бы «только телит резать», производя колбасы, подобные кишкам) и адовы Прокопович, предстающей с ножом и в ореоле петрохов, и с символическим истолкованием кухонной темы Иваном: «Они жрут нас, как пищу, — девятнадцатый век втягивает они в себя, как удав втягивает кролика... Жуют и пережаривают...»⁴⁰ В «Египетской марке» эти ассоциативные логги выводятся на перекрестки, слетаясь в единый сюжетный и мотивный узел вокруг сцены самосуда.

Булгаков — Олеша — Булгаков

Предлагаемый триптих, недавно, наконец, во всей полноте открывшийся советскому читателю⁴¹, лишь условно вырывается здесь из богатого фона литературы 20 — 30-х годов. Этот обмен репликами⁴² следует как бы общей анкете, на одинаковые вопросы которой авторы дают разные ответы, образуя свое

рода диалектическую триаду. Изложение дискуссии по пунктам (как в предыдущем разделе) оказалось бы, ввиду ее трехчастности, очень трюмазким; удобнее будет соотнести целые «высказывания».

«Собачье сердце»

В «Собачьем сердце» жанр «рассказа о собаках»⁴³ скрещен с легендой о Франкенштейне, евангельскими и рождественскими мотивами и поставлен на службу проблеме нового человека через посредство еще одного жанра — научно-фантастической утопии. Привязка повести к действительности не ограничивается обыгрыванием реалий (разруха, уплотнение, допросы), а тоже идет через литературу, ибо главную мишень Булгакова составляет советская культурная ситуация⁴⁴.

Воспитанке Шарикова включается в общую игру с культурой, пронизывающую текст «Собачьего сердца»⁴⁵, и Слово всецело акцентируется. Повествование строится на смене трех основных голосов: внутреннего монолога Шарика, протокольного дневника д-ра Борментали и иронично-всезвудшего рассказа от третьего лица. Остранение человеческой жизни глазами животного имеет почтенную традицию (от «Золотого осла» до «Холстомера»); неожиданность в том, что за умнейшей внутренней речью Шарика следует пернос овладения человеческим языком, приводящий к боготому уголовно-политическому жаргону.

Это многоголосие призвано не просто создать шекспировский фон советской жизни, но и озвучить разворачивающееся в «похабной квартирке» скандальное действие. Обращение привычного лярзачка вещей, задаваемое центральной метаморфозой, поддержано целым рядом карнавальных мотивов: апокалиптическим образом выюги (в звуке «Двенадцати» и «Голого года»⁴⁶); собачьей точкой зрения («вижу»; ургией омоложения — своего рода паразитом пороков, акцентирующих материально-животный низ человека («Я вам, сударыня, истинно личикки обезьяны»); отношением «мистического двойничества»⁴⁷ между Шариковым и профессором — чем сильнее один, тем слабее другой; проникновением разрухи (в лице Шарикова) в уютную профессорскую квартиру, совершающимся, по обратной логике карнавала, благодаря успеху операции: двусмысленностью самой фигуры профессора; открытостью хонцонки (профессор продолжает свои рискованные изыскания). В результате ни один из голосов, даже

авторитетный бас профессора, не звучит с окончательной бесспорностью, что делает повесть заманчивым приглашением к диалогу.

Каковы же основные линии спора, задаваемые «Собачьим сердцем»? В завязке видный хирург предоставляет уют и новую жизнь зарезанному в кабацкой драке пьянице и подобранной на улице собаке, что приводит к вторжению в старорежимный уют à la Булгаков (с абажурами, красивыми домработницами и т. п.) коммунальных драг. Профессор являет внушительную и элегантно-отцовскую фигуру (он «папаша», «благодетель», «жрец», «божество»); свое родительское покровительство он простиралет и на Борментала, которого «полуполодным студентом... приютил... при кафедре». Восстание представителя низа (Шарикова) заканчивается его казнью и водворением на подобающее место у ног властелина. Зато найденышу дано узнать чувство принадлежности: проходить вместе с господином мимо швейцара; получив ошейник, читать «бешеную зависть [!] в глазах у всех встречных исов»; и проникнуть «в... главное отделение рая — в царство поварихи Дарьи Петровны».

Расстановка сил симметрична. Профессор и его ассистент отстаивают частную собственность, ргивасу, порядок, культуру, западничество⁴⁸, науку, гуманное обращение с людьми и животными. По другую сторону баррикады — собака/пролетарий (точнее, пролетарский художник: «профессия — игра на балалайке по трактирам») и его идеологический наставник Швондер. Особенно опасен в Шарикове не «остатки собачьего», а его классовые замашки: «если кто-нибудь... натравит Шарикова на Швондера, то от него останутся только рожки да ножки».

Борьба принимает острые формы. Консерваторы мечтали бы застрелить или повесить своих оппонентов, усмиряют Шарикова пистолетом и револьвером; многочисленными стычками и драками. По мнению Шарика, профессор — «весь в моча. Ох, тыплет он их сейчас». Особенно агрессивен Борменталь, который берет на себя всю физическую сторону борьбы с Шариковым и первым предлагает контролсрацию. Швондер, Шариков и компания, в свою очередь, хотели бы арестовать профессора, доносят на него и тоже вооружаются; их победу срывает лишь сверхъестественная повторная хирургия, возвращающая Шарикова в живое состояние⁴⁹.

Профессор — противник насильственных методов⁵⁰ и благодаря своей влиятельной клиентуре может позволить себе мирное сосуществование с властью⁵¹ и даже вызывающие «пропа-

вольные жесты» (*actes gratuits* Андре Жида и экзистенциалистов), вроде демонстративного отказа помогать голодающим детям Германии. Лишь исчерпав мирные средства, профессор решается на «преступление», оправдываемое невозможностью «ждать, пока удастся из этого хулигана сделать человека», и тем, что тот — «собственное экспериментальное существо» профессора. Однако насильственность этой меры противоречит идеалам профессора⁵², трагическая вквва которого именно в том, что он, «вместо того, чтобы идти параллельно и ощупью с природой, форсировал вопрос», за что природа и наказала его Шариковым.

Как «нехорошее, лапостное дело, если не целое преступление», описывается уже и первая операция. Воглавляет ее «жрец», облаченный в ритуальные одежды (да и «Зина оказалась неожиданно в халате, похожем на саван») и напевающий арию Радамеса из «Аиды», пытаясь к жертвоприношению. Доктора предстают «убийцами, которые спешат», а профессор — «вдохновенным разбойником» и «сытым вампиром»; он кричит: «Нож!» — и становится «положительно страшен». Текст изобилует словами «полоснул», «набросился кишком», «вырвал», «слопал», «кониарно кольнул» и т. п., а также живописаньем кровавых манипуляций с мозгами, сердцем, черепом, семенными железами.

Эта кровавожидкая смесь плотской и уголовной лексики проникает и в другие эпизоды. С самого начала нас предстает раненым — с обваренным боком. Доктора подвергают его лечению, он кусается, учиняет серию разгромов в квартире, в частности, радикарует чучело совы, которую давно собирался «разъяснить». Жертвой насилия является и Чугункин («причина смерти — удар ножом в сердце»). В соответствии со своими инстинктами, Шариков назначается на должность истребителя «бродячих животных (котов и пр.)». От его комиссарской кожаной куртки соответственно пахнет («вчера котов душили, душили»), а «убитые коты... на пальты пойдут».

Но тем самым Шариков оказывается пародийным двойником профессора с его жреческо-хирургическими замашками и причастностью к насильственному преобразению мира. При этом профессор, пользующийся явными симпатиями автора, выступает в качестве демоничного философа-провокатора, иронически испытывающего культуру истребления⁵³; но он же — консерватор, сторонник *status quo*. А Шарикову, персонажу явно отрицательному, достается типичная роль карнавального

шута, нарушителя порядка. Эта парадоксальная конфигурация — продукт того переломного исторического момента, когда под Порядком, подрыву которого посвящен Карнавал, может пониматься как старый, так и новый режим. Она отражает также предпочтение, питаемое автором к прежнему, «вечному», порядку вещей, и недоверие к Хаосу, а значит, и к карнаваль-ной стихии.

Важным связующим звеном между Преображенским и Шариковым служит карнавальная трактовка еды и образ освещенного адским пламенем печей «царства поварихи Дарьи Петровны», жрицы Эроса и кровавых кулинарных оргий. Профессор плотояден и любит поораторствовать о правильном приеме пищи и недоброкачественности советских продуктов, в частности, мосельпромовской колбасой, годной лишь для собак. В этом ему вторит Шарик, презирающий «столовую нормального питания служащих Центрального Совета Народного Хозяйства» и советских поваров, вороватых и жестоких (в отличие от покойного «барского повара графов Толстых»). Подобно профессору, Дарья Петровна действовала «острым ножом», «как яростный палач», «отрубала беспомощным рябчонкам головы, из кур вырывала плутренности» и т. д., а «Шарик в это время терзал рябчикову голову». Животное происхождение обеда («на второе... индейка») ⁵⁴ перекликается и с колбасой, которую Шарик с толстовским острашением именует «рубленой кобылой» и «гнилой лошадию» ⁵⁵. Тем самым от еды перекидывается мостик к «живодерству» — вполне в духе комплекса, объединяющего «Египетскую марку» с «Завистью» (а также рассказом Пидьяка «Мать сыра-земля»; см. примечание 37).

«Зависть»

Повесть Олени не уступает Булгаковской в богатстве литературного материала, привлеченного к разработке новой темы ⁵⁶. Полифонизм выстроен уже в самую систему повествовательных голосов. Сначала (как и в «Собачьем сердце») повествование ведется от первого лица — с точки зрения интеллигентного найденыша, видящего своего благодетеля не только снизу, но и сверху, а затем передается третьему лицу ⁵⁷.

В чем же состоят «ответы» «Зависти» на «Собачье сердце», а также «идиоципные вопросы» к «Мастеру и Маргарите»? Прежде всего, в «Зависти», как и в «Собачьем сердце», начальственное

лицо подбирает выброшенного на улицу после драки в пьяной молодого оборванца — своего идейного противника, и дает ему приют в своей благоустроенной квартире с абажуром, куда тот вносит грязь и беспорядок⁵⁸; приемным питает к патрону смешанные чувства и восстает против него; возникают трения по поводу жилплощади и «диванчика»; скандальное поражение мятежника вызвано перехватом его ложного доноса; покровитель сохлен, даже толст, благодетельствует обоим своим приемным чадам — Макарову и Кавалерову, которого пытается перевоспитать⁵⁹; он щеголь и гурман, интеллигент и неутомимый работник.

Сходства подчеркивают антитезу: теперь уже коммунистическое значительное лицо подбирает деклассированного старорежимного художника («культы по трактирам», ср. профессию Чулункина), «Коммунист-барин» — монах противоречивая ситуация. Кавалеров трактует ее в духе «Медного всадника» и 'борьбы отца с сыном' (Андрей напоминает ему отца). Эриповская тема включает мужское соперничество с Андреем (из-за Вали) и с отцеподобным первым мужем Анечки, а также противостояние между Иваном и его отцом. Обращение за покровительством к Ивану — тоже учителю и даже псевдо-Христу (по сюжету это, так сказать, Шмаер наоборот) — упирается опять-таки в любовный треугольник.

Намеченная в «Собачьем сердце» тема '(не)принадлежности' получает в «Зависти», как мы помним, мощное развитие. Советский «праздник... манит» Кавалерова, вызывая у него 'зависть' — чувство по своей сути поразительное, основанное на притягии чужой системы ценностей, смесь «холоуйского» наслаждения своей причастностью к служебному статусу Андрея с ненавистью, желанием отыграться («получить Валу как приз за все... за собачью !! мою жизнь») и бессильным вызовом («бить спесь молодому миру»).

С идеальной симметрией 'зависть' и 'спесь' присущи и новым людям. Макаров хочет «прианизовать союз по обиванию спеси буржуазному миру»; его близости к Андрею завидуют многие комсомольцы (ср. уличных пров в «Собачьем сердце»), а самого Володе «зависть взяла к машине», которая «оказалась куда свирепее нас»⁶⁰. Вообще, расстановка сил зеркально повторяет «Собачье сердце». Двоим «бывшим» противостоят двое «новых»; в каждой паре есть старший и младший, и в советской паре младший (Макаров) агрессивнее старшего (Андрея), которого

находит слишком добрым и в принципе готов убить⁶¹; он тем опаснее, что является более экстремистским идеологом.

Темы западничества в «Зависти» мы уже касались. Особого внимания заслуживает европейская культура Андрея — по сравнению с нарочито преувеличенной Олешей необразованностью Кавалерова, который не понимает по-немецки⁶².

В плане классовой борьбы у хозяев жизни есть выбор между дробом противников (см. сцены между Андреем и Иваном и в ПТУ) и — новый мотив, которому предстоит быть развитым в «Мастере и Маргарите», — отправкой их на Канатчикову дачу⁶³. Со своей стороны, Кавалеров, подстрекаемый Иваном, вынашивает идею убийства Андрея, Иван обещает задушить Валу, Макаров угрожает побить и бьет Кавалерова, а Андрей и Макаров говорят, что застрелят Ивана; по франкенштейновской линии, Володя грозит Андрею, а Офелия изображается убивающей Ивана⁶⁴.

Практическое поражение может быть компенсировано проназальным жестом. Для этого годится убийство (Андрея), самоубийство, скандал:

«...Вдруг взять да и сойтирять что-нибудь янко неслесное, совершить какое-нибудь гениальное подвество и сказать потом: "Да, вот вы так, а я так". Выйти на площадь, свелать что-нибудь с собой и раскланяться...»

В этой экастезивалистской риторике⁶⁵ существует элемент провокационной лубличности, отличающий «Зависть» от «Собачьего сердца»⁶⁶ и предвещающий гастроль Валюнда и его труппы. Кавалеров бросает вызов «труппе уродов» в пивной, а Иван, мечтающий «уйти с треском», выступает организатором уличных демонстраций, диспутов и парадов.

Поскольку Порядок уже прочно ассоциируется с советской действительностью, шутами-провокаторами, естественно, оказываются ее противники (Кавалеров и Иван). Эта конструкция ближе к классическому Карнавалу, чем ситуация в «Собачьем сердце», но и она отмечена чрезмерной серьезностью и посрамлением шуты и ограждением от них представителей порядка⁶⁷. Непроницаемая устойчивость нового истеблишмента проявляется, как мы помним, в фигуре 'несамимания'. Валя не замечает Кавалерова, Андрей не реагирует даже на его шпильки («оскорбительно его равнишущие ко мне»), а Макаров едва удостоивается отстом Ивана. Символически непроницаемый блеск денгиса Андрея и весь его образ «розного, неодолимого идла»

то с «выпученными глазами», то с двумя крупными, слепыми бляшками»⁶³.

Как и в «Собачем сердце», центральною, вплоть до ритуальной программности, роль в «Зависти» играет дядя Андрей — толстяк, «обжора и чревоугодник» (за идой «глаза его налились кровью»); от отца он унаследовал кулинарные способности и любит проповедовать на эту тему («Сосисок у нас не умеют делать... Настоящие сосиски должны прыскать»), тем более что он «великий колбасник, кондитер и повар... [и] заведует всем, что касается жаренья». В отличие от Пресображенского, он (и отчасти Кавалеров) принимает Хлебпродукт, ВСНХ и т. п. всерьез. «Ему хотелось бы рожать пищу», его хрустальный дворец — столовая «Четвертак», а его «прекрасная молодая невеста» — созданная им образцовая колбаса, «толстая, плотно набитая кашка»⁶⁴.

У Андрей «хохот жреца», и, несмотря на отсутствие кровавых жертвоприношений, плотские и мисные — «карнальные» — обертоны получают развитие, во многом аналогичное «Собачьему сердцу». Так, одним из двойников Андрей является вдова Проконювич (ср. Дарью Петровну). Она тоже предоставляет Кавалерову прибежище, постель и стол. Параллель усилена андроплиными чертами в образе Бабичека (начиная с его фамилии и толщины), характерным для обоих храпом и их лейтмотивной связью с кухней («она варит обеды для артели парикмахеров»). Авечка «жирная», похожа на «ливерную колбасу» и лана на фоне плиты. Она «ходит озадаченная... жилами животных». В ее руке сверкает нож. Она раздирает кишки локтями...»⁷⁰; «однажды я поскользнулся, наступив на чье-то сердце...» (!). Андрей тоже «только телят резать» — недаром его брошюра посвящена «живодерству», имеющему целью, в частности, «изготовление колбасы».

Мотив еды сопряжен не только со жреческой, но и с любовной темой, развитой здесь гораздо обстоятельнее, чем в булгаковской повести. Кавалерову снится «прелестная девчонка», любовью которой стоит «есть четвертак», а Андрей влюблен в свою «красавицу»-колбасу по «тридцать пять» копеек; колбаса излучает и анальные, и фаллические флюиды (у Бабичека несомненно гомосексуальные черты); а Кавалеров, который, вопреки фамилии, не уверен в своей мужественности, испытывает страх/желание кастрации в связи с бабичежкой колбасой, которую «несколько раз... готов... швырнуть... через перила» в реку⁷¹.

Едва связывается с сексом и с идеологической проблематикой повести также через тему быта. Акцией замкивается на задымленные домашние кухни и на частный уют вообще, а Иван, отстаивающий «родной дом — милый дом!», продолжает линию Преображенского. Символом дома, семьи, традиционных связей и чувства он делает подушку, с которой является под окна Вали и на открытке «Четвертак». Подушка перекликается с кавалеровской привязанностью к кроватям и одеялам, символизирующей его инфантильность и сексуальную озабоченность.

Женщины в «Зависти» по-тогальски делятся на идеальных девиц и хищных мисс, и Кавалеров и Иван мисутся между обоями типами, испытывая к идеальным героиням не только притяжение, но и вражду⁷². Новой для героини чертой является мальчишеская спортивность Вали, оригинально сочетающаяся с парением над землей, которое играет (в воображении Кавалерова) как романтическими, так и машинными коннотациями и будет развито в «Мастере и Маргарите».

Важная роль отведена проповеднически-евангельским мотивам. Иван говорит о своей Голгофе, действительно арестовывается и имеет в ГПУ разговор в духе допроса Христа Понтием Пилатом и визитов эренбургского Хурекито в ГПУ и к «видному коммунисту» (Ленину), в свою очередь, отсылающих к «Легенде о Великом инквизиторе» и Мефистофелью. Занимаясь искусством Фауста-Кавалерова, «молит проповедник» обыгрывает свое мефистофельство в куплете о том, что он «не шарлатан немецкий», а «скромный фокусник советский» и «современный чародей».

Иван не только учитель, но и старший двойник Кавалерова. Свои зависть, артистизм (он поэт, выдумщик, гильотизер) и эстетику произвольного жеста он отдает в организацию карнавала чувств, не нужных новому человеку⁷³, — своего рода современной Вальпургиевой ночи (в ранних вариантах упоминается шабаш ведьм). Для этого он ищет

«идеальную женщину и её, триггического любовника. Но где его искать? В больнице Скляковского? У миссис Найт женщины, которая расцвела бы в этой тме небывалым чувством. . . [—] Вали».

Но поскольку Вали у него отбирают, то все надежды он возлагает на женственную и порочную машину Офелию, которую в решающий момент он направляет на «Четвертак».

Эпизод торжественного открытия социалистического хрустального дворца, которое оборачивается его разрушением, эффектно театрализован.

Андрей «принял за конференсье», «убавила переключила внимание, готова рыпелъ и слушать актерив», и, когда Андрей не смог осмыслить Ивана, кричит «Это пшима!». «Сыена... нисла сойти за представляющие... И тем ближе выслыпани на деревянного срайника настоящие актеры...»

Сам Иван, раскачивающийся на ограждающей веревке, «не забывает о том, что полный произойдет беспорядок», если веревка оборвется», а затем выходящий на трибуну с подушкой в руках, ведет себя как типичный карнавальный шут — король дураков⁷⁴.

«Мастер и Маргарита»

В «Мастере и Маргарите» Булгаков продолжает развлекать карнавальным пошрым истеблишментом, и прежде всего литературно-художественной среды, ибо роман посвящен проблеме постижения и передачи истины. Связанное с этим обилие культурных реминисценций в «Мастере и Маргарите», во многом общих с «Завистью» и «Собачьим сердцем», известно⁷⁵, как известен и акцент на Тексте и его полифоничности⁷⁶. На этот раз свою сатирическую тенденциозность Булгаков окутывает атмосферой подлинного Карнавала, на который работают также: передача роли проводников высшей справедливости пемоническим провокаторам и шутам, театрализация происходящего, дуалистическое соположение этого и иного миров, несовершенство мастера и нескончаемость диалога между Пилатом и Иешуа.

Обратимся к сюжетным параллелям с «Завистью» и «Собачьим сердцем». Темы 'приюта' и 'жилищных драг' подхватываются, но модифицируются. Мастер заводит собственную квартиру со столом, абajуром и диваном (а в эпилоге у дамы заманивает Иван — бывший Бездомный), пользуясь услугами высших сил — сначала лотерейного выигрыша, а затем Воланда, предоставляющего ему потусторонний последний приют (ср. свграфовский мотив в «Собачьем сердце», см. примечание 45). По ходу романа мастера выселяют, и он превращается в «нищего» (как Кавалеров), за чем следует ответные выселение выселителя Воландом в рамках камланики по наказанию москвичей, испорченных квартирным вопросом. Из прекрасной государственной квартиры уходит Маргарита, кото-

раз затем учиняет разгром целого советского дома, а еще одним дом становится объектом губительной деятельности Воланда и его свиты, причем квартира, принадлежащая советским вельможам типа Андрея Бабичева (Берлиозу и Лиходееву), подвергается безжалостному «разуплотнению», превращается в «нехорошую квартиру» (ср. «похабную квартиру» в «Собачьем сердце»).

Характерный новый поворот — эстетика разрушения. В «Собачьем сердце» профессор отстаивал порядок и уют, а в «Зависти» вещи любил Андрей, но не Кавалерона, Иван вносил провокационный беспорядок, и оба «бывших» кончали жалким прибрежником у вдовы Прокопьевич. В «Мастере и Маргарите», в отличие от «Собачьего сердца» и отчасти подобно «Зависти», в приверженности быту обвиняются уже советские люди — и соответственно наказываются. Симпатичные шуты-провокаторы-разрушители оказываются на стороне положительных героев, которые и сами теперь (в лице Маргариты) не прочь устроить потоп в ванной почине шариковского. Разгрому подвергаются квартира Латувского, ресторан, торгшин, ценности, раздававшиеся на сеансе магии. Так Булгаков, с подкачки Олеши, окончательно переходит на радикальные позиции.

По-новому развивается и воспитательный мотив⁷⁷, связанный с родственным усилительным мотивом ученичества (Лейла — у Иешуа, Ивана — у мастера, мелких бесов — у Воланда, Наташи — у Маргариты). Персконка найденщица (Ивана Бездомного) проходит успешно, чем в «Зависти» (Кавалеров не поддается Бабичеву) и в «Собачьем сердце» (Шарикова приходится вернуть в собачье состояние), но в противоположном направлении: из советского кадурщика он превращается в мыслящего интеллигента⁷⁸. Отпадение от официальной догмы захватывает также Маргариту, мастера, Варсиуху, Демия Матвея, Пилата; упорствующие же сурово наказываются, вплоть до высшей меры.

Очередное обращение претерпевает комплекс «зависти». Теперь завидуют друг другу члены МАССОЛИТа, и оригинальной трансформацией жилищных претензий дождика из «Собачьего сердца» звучат слова: «Лизович оми в шести... и столовая дубом обшата!» Напротив, Иван «без зависти» наблюдает счастливую встречу мастера и Маргариты, а мастер, которого не пускают в писательский мир, испытывает не зависть, а лишь недоумение и ужас. В отличие от Кавалерона, он не стремится к славе (сначала судит ему Маргарита); даже Рюхин осо-

знаёт, што лікшы пушкінская слава чэго-то стоіт. І вполне по-пушкінска майстар канчае потустароннім лажосм — возвышэным варыянтам кавалеронскага безразліччя.

Зато провокацыйнае пранікненне сквазь ограды практыкуецца ў «Мастэре і Маргарыце» з поўным поспехам. Вторжэнне ў кабінеты начальства, в торіцы, в «Грыбосодом» і т. д. яўляецца любімым хоббі Бегемота і Коровьева — прадолжателяў Івана Бабічэва⁷⁹. А Маргарыта і майстар пададаюць-такі, да еше в качестве почетных гостей, на «праздник» (у Сатаны; ср., напрыток, несудачу Кавалерова). Покорным оказываецца не толькі прастранства, но і крэм: і протывоположность бесплодной попытке Кавалерова за дьявольски ускользающим Андреем, демоны сами разнасківают Маргарыту і майстра, ради которых «праздничную полночь приятно немного и задержать».

Расстановак сил не столь симметрична — маякстаея как балансе сил, так и центр тяжести конфликта. Булгаков раздзеляецца с прадставітэлямі афіцыйналіной пазіцыі саадіненымі сіламі дьявольшыны, сатеры і міравых абсалютов (сочевідчое западнічэство романа рэзюміруея Азаслэло: «Мне больше нравится Рим!») і пераносіт акемент с ізаейных катэгорыі на канкрэтыя абвінаення (в вероістыс, трусосты, подлосты і враньс) і адказанія. Одакво в целом борба варыіруея законаую сему: ідейный спор, арест, псудушка, фізичэское насіліе.

Ідэйныя столкновеныя прасходят междоу Воладом і двума літэраторама, междоу майстрам і крытыкама, междоу Іешуа і Пылатом, Левіем і Пылатом і т. д. Роман охвачен эпідеміей арестов, усугубляемой провокацыйным учасціем в іей Волада і компанія; ср. інаю «разьякныт» Волада⁸⁰ і сослать Канта в Солонкы за доказатэлысно бытыя божыя; «ісчезновеныс» майстра і массы второстепенных персонажэй⁸¹; провал ареста кементой сілы — воллошеную мечту і посражленны органы безопасности (ср. «Сказку» Івана о торжестве над Андреем); арест Іешуа⁸², ошчествляюшыи метафорычэскую Голгофу Івана. Наконен, знаменитое «Итак, спым? — Сідым» (в псуднатрычэской клініке) связываея темы арестов і медыцынскых репрессій, реалізуи угрозы Макарова по адресу Івана Бабічэва. Разумеетса, «сумасшедшыс» (Волад, майстра, Іван) воісде не безумыны⁸³, — скорее, бредят окружаюшыке. Но і этот «тпыччю булгаковскыи» сплав арестов, сумасшествоя і дьявольшыцы быд как будто праднаоскынен Олешей:

«— В ПУ? — сказах он [Андрей Бабічэв]. Еды протычэсно было внашобное слово [!], как все, істрэчэны-было, вышла на ледаргны...»

Карнавальная реализация метафор приводит к разгулу насилия. Лишнюю долю его составляет месть жертв нового порядка и за них, осуществляемая с помощью высших сил. Манья убийств пародирована «недействительной стрельбой» при аресте kota в подрывается полнейшей десакрализацией смерти в описаниях казни Берлиоза, конференсье Бенгальского и барона Майтеля, в предсказании о смерти буфетчика («подумасшь, бинном Ньютона») и т. п.

Демонстративная жестокость этия сцен связана с еще одной сквозной темой нашего триптиха — произвольным жестом. Если Латунскому Маргарита «разумно» мстит, то другие ее проказы продиктованы желанием (à la Иван Бабичев) «сделать на прощание что-то очень смешное и интересное»; далее говорится о «преступном голосе» Маргариты и о разбивании фонаря как «незужном поступке». В Маргарите Воланд находит ту демоническую женщину, которую искал для своего «парада чувств» провокатор Олеша. У нее сходная литературная генеалогия (Маргарита при Фаусте то же, что Офелия при Гамлете); она тоже гибрид (женщина и ведьма) — продукт провокационного развращения. Подобно Офелии (и Вале), она способна летать и с лету разрушает хрустальный дворец истоблишмента — дом Драмонта⁸⁴.

Связки историческими и фантастическими эпизодами Булгаков дает «реальный» статус тому, что Олеша ввозил под грифом сна, метафор и вымышленных историй, — мифологически фигурам, заговору чувств и мстительным замыслам «бывших». В виде существ из плоти и крови в «Мастере и Маргарите» действуют Христос, Воланд-Мефистофель (говоря словами Ивана Бабичева, «шарлатан немецкий», он же «фокусник советский»), Пилат и римские конны⁸⁵. А парад старых чувств происходит даже дважды: один раз — как фарс (сезанс в «Варьете», объясняемый, подобно эскападам Ивана Бабичева, гипнозом), второй раз — как мастерия (бал у Сатаны). На балу оживает кавалерский восковой паноптикум славы, причем мастер и особенно Маргарита преддлезают поражение Кавалерова, являясь там во всеоружии своего достоинства и милосердия, а мечта Кавалерова об убийстве осуществляется Воландом и Абадонной, которые расправляются с Майтелем и с захватившим квартиру мастера другим доносчиком, Алонзием Могарычем.

Берет свое дурак-герой-интеллигент и в любовной сфере. Булгаков реабилитирует слабого лишнего человека и романтически мечтателя, позволяя ему овладеть традиционной в русской

литературе сильной женщиной. В противоположность Вале⁸⁴, Маргарита покидает своего высокопоставленного мужа ради мастера. Сбывается мечта Каадалерова: «Не вы — я получу Валию. Мы прогрессны по Европе — там, где любят славу». Валя в упор не видит героя, а Маргарита сама ищет и находит его⁸⁷.

В вопросе о еде «Мастер и Маргарита» строится на владовской ахимоме, что отмена духовных абсолютов ведет к нехватке пищевых продуктов. «Что же это у вас, чего ни хватиться, ничего нет!» — то есть ни бога, ни дьявола, ни названа. Советское питание построено на «вадоре» вроде осетрины «второй свежести», а прилично кормят лишь в закрытых для простых граждан хрустальных дворцах нового класса («Грибоедов», торгсин). Их Валад и его команда и подвергают пародированию⁸⁸ и разрушению. Жреческих комбинаций еда не несет, зато ее связь с творчеством практически овеществлена в элитарном ресторане с литературно-гастрономическим названием «Грибоедов», а последнюю земную обитель мастера — больницу⁸⁹ — Бездомный «мысленно окрестил "фабрикой-кухней"» (!).

* * *

Как же резюмировать воображасный диалог трех авторов и четырех текстов?

У Олеси и Мандельштама сходство лирических антигероев — артистических натур, преодолевающих свою общественную неполноценность словесными бутадами, — определяет сходную манеру повествования, пронизанного тропами и опирающегося на приемы поэтической композиции⁹⁰. Идейный сдвиг от «Зависти» к «Египетской марке» состоит в том, что Мандельштам берет сторону своего ущербного героя, вступая вместе с ним в активное, хотя и безуспешное, противостояние кровавому жречеству. В сфере стиля этому вторит ассоциативное приращивание друг другу различных ипостасей антигероя (рассказчика, Парнока, казненного человека, певицы Бозно, Мервиса) и радикальный выход за рамки сюжетной прозы.

Сплочение воедино группам подтекстов из Маяковского, Олеси, Пильняка, Толстого, Достоевского, оркеструющих сцену самосуда и ее переключку с другими эпизодами (в частности, избелью Бозно), основано у Мандельштама на характерном принципе «мисонимической интертекстуальности», то есть связи через смежные части единого подтекста. Таким соединительным подтекстом служит в «Египетской марке» некрасовский цикл «О

погоде». Два его фрагмента метафорически совмещены в линия пеницы. Возможно — история ее смерти и образ пожарного обода (так что уже в пределах этой линии работает принцип интертекстуальной смежности); а с другим фрагментом этого же цикла — живописерским — переключается сцена самосуда. Тем самым фабульно разрозненные отрывки оказываются смонтированы с помощью сугубо поэтической техники.

Более решительный, чем у Олеши, перенос центра тяжести на катертекстуальные ассоциации и лирическое единство автора в героев отразил программную маргинальность авторской позиции, уязвимой политически, социально и сюжетно, но торжествующей в мире свободного — до субъективности — Слова. Осознав, что фабульная законченность — это фикция, противоречащая плачевной зависимости человеческой личности от враждебных окружающих сил⁹¹, Мандельштам рискнул написать свою повесть в полном смысле от имени Парлока-Кавалероа и создал таким образом один из первых образцов русской сюрреалистической прозы⁹².

В триптихе «Собачье сердце» — «Зависть» — «Мастер и Маргарита» обилие общих терминов спора несомненно, и их набор постепенно сдвигается с колыбели на более духовную и мистифицированную проблематику. Булгаков берет жертв советского истеблишмента под еще более безоговорочную защиту, чем автор «Египетской марки», и в этом смысле занимает более «консервативную» идейную позицию, лишенную амбивалентности, будь то à la Олеши или à la Мандельштам. Соответственно, стилистический итог «обмена репликами» предстает, при всей своей новизне, менее авангардистским, чем в «Египетской марке». Оригинальный ход от «Зависти» к «Мастеру и Маргарите» состоит в фабульной реализации провокационных фантазий и метительных метафор и словосочетаний антигероев; причем введение для этого мифологической ветви повествования носит модернистский характер⁹³, а реабилитация интриги укореняет роман в традиционной почве⁹⁴.

Проблему фабульной беспомощности и обреченности антигероев Булгаков разрешает не путем отказа от сюжета, а путем передачи фабульных функций божественным, вернее — дьявольским силам. Уроки амбивалентности, взятые у Олеши в свете не только симпатий к антигероям, но и лессимистического взгляда на соотношение Добра и Зла, карнавализуют сюжет, позволяя автору и читателю отождествить себя с силами разрушения. Впрочем, и здесь не обходится без конзервативных

уговорок — в карнавальных ролях выступают специальные шуты (и отчасти Маргарита), но не Романтический Мастер.

Олеся был знаменит своей пророческой пронзительностью и щедрым раздариванием творческих идей. Он предсказал самоубийство Фадеева, изобрел лягушку-Эмочку, заговорил о драконе задолго до Шарца и планировал пьесу о демоническом Черном Человеке, появляющемся среди советских людей. Подвело его то, что Иешуа считал самым страшным из пороков. Он не посмел — идейно и творчески — сделать в «Зависти» тех далеко идущих выводов, которых не побоялся, каждый по-своему, Мандельштам и Булгаков, и ограничился тем, что рассказал заготовки их шедевров по снам, выдумкам и тирадам своих антигероев.

ЗАМЯТИН, ОРУЭЛЛ И ХВОРОБЬЕВ: О СНАХ НОВОГО ТИПА

Мы созданы из вещества того же.
Что наши сны. И сном окружены
Вся наша маленькая жизнь...

Шекспир, «Буря»

Отныне у него должны быть
не только правильные мысли, но
и правильные чувства и пра-
вильные сны.

Оруэлл, «1984»

Все тот же сон?

В главе 8 «Золотого теленка» («Кризис жанра») Бендеру и его партнерам по автопробегу нужно переокрасить свой подозрительный автомобиль. Так вводится сразу два пародийных эпизода: карикатура на искусство авангарда в лице художника Мухина, отказавшегося от красок в пользу работы «овсом», и шаржированное столкновение до- и послереволюционной культур¹, разыгрывающееся в жизни отставного монархиста Хворобьева. И хотя свое искусствоведческое название глава получает из эпизода с живописью (на кризис жанра жалуются Мухин), оно бросает неожиданный свет и на второй эпизод, являющийся переломным моментом в истории жанра литературных снов.

«За городской чертой» Остап замечает «малой бременчатый домик, маленькое оконечки которого поблескивали речной синевой... и сарай, поավаший для сокрытия "Антилопы"», и обдумывает, «под каким предлогом... проникнуть в домик и сдружиться с его обитателями».

«Из домика с воплем "Все те же сны!" окликает его полуродный господин с бакенбардами статского списанки». Остап избавляется, как он «милитарный про-

тнимает руки к восходящему солнцу», а затем со словами «Пойду, попробую еще раз» скрывается за дверью «... Результатов твинстинговой пробы... ждать... пришлось недолго».

«Павелся затем, как Борис Гусевин в послеполном аяче игры Мусуртского, до крыльцо вынахлылся старик. — Чур меня, чур! — воскликнул он с шашинскими интонациями и калесе. — Все тот же сон?»

«Великий комбинадор... подвизая бакенбардиста в свои могучие обития, Бендер немаловольно позасланихается под Хворобоева, делаясь с ним нахоро сочиненными монархическими снами («обладе») Сухоносной монархической части», «принад государям императора и герцога Костромому», «графу Фредериксу, такий, значете, министр двора» и т. п.).

Старик всрнит, заливает Осташу, приговаривает что в дом («В домишке... висели портреты государей в фирменных куртках... министерства народного просвещения. Постель имела беспорядочный вид и свидетельствовала о том, что кошени проводил на ней самые беспоконные часы своей жизни») и рассказывает ему свою историю.

«Хворобоев ненавидел советскую власть... Он, кош-ти-палочилась учебного округа, принужден был служить заведующим историко-педагогическим сектором местного Прелеккулта... Шрожи очернения вызывали в нем... члены чествова... слива "сектор"...»

«Но и дома он не читал ни учебников своей родной души. Дети тоже были стенизеты, займы, завезалины, разговоры по чеховичке помощи детям и о социальный значимости пьесы "Кромесизд"». На улице его присреждовали те же реални, лизуны и постылые фвалы.

Хворобоев «с отарщением исключител себе пенсию и поселился далеко за городом... старался думать о приятном; и имлебык до случая теломенистств всякой-нибудь высочайшей особы... Но... числа его сейчас же пересказывали на советское, непривычное... демонстрация перемыльские и октябрьские... одуоговую смету методологического сектора...»

«— Все отменя у меня советская власть... Но есть такая сфера, в уау большевикам не проникнуть, — это сна, вышесланные человеку билим...» Однако снится ему, что что с минуты на минуту дилжны вывесть из постыла правления... и... нагрудить... Он хочет бежить, но не может».

Хворобоев «проснудем... помылимся богу, уваляя ему, что... промншла досада-их несудней и сон, предвизначенный им отнесительно... гварниши, помык на во-адрету. Ему, Хворобоеву, хотелось бы узнать... царский выход на Успенского собора... но... каждую ночь [его] постигали выскрижанные советские сны... Советский строй вирвался даже в сны монархиста»

Выслушав Хворобоева, Остап предлагает варианты сна, он разъясняет, что, как говорится, лучше определиться сонание. Раз вы живете в Советской стране, то и сна у вас должны быть советские... — Хворобоев... на все согласен. — «Пусть не Пудинский. Пусть хоть Мильков. Все-таки человек с мышим образованием и монархист и дурак. Так нет же! Все эти советские анти-зритель!»

Остал обещать лечение «по Фрейду. Сон — это пустяки. Главное — это устранить причину сна... самое существенное советской власти. Но в данный момент в устранить ее не могу... мне надо дократить [автомобиль]... к нам в сарай. Я ее устрою на обратном пути... — Так, значит, можно надеяться? — спрашивал [Хворобьев], семеня за лошадь».

Далее следуют оценки с художниками, перекраска «Антиллы» и тайный от Хворобьева выезд из города: «Ему не хотелось будить. — Может, ему... шкворец снится сон, которого он так долго ожидал... — И я ту же минутой... слышишь знакомый... плечевой реж. — Все тот же сон!.. — Ему, должен быть, приснился не интрипанит Дулажчий, а широкий плечом литературной группы "Кузнца и усадьба"».

Одни из бросающихся в глаза лейтмотивов этого эпизода — слова Гришки Отрепьева «Все тот же сон!». Действительно, Хворобьева преследуют одни и те же монотонно выдержанные советские сны. Традиционность литературной генеалогии его кошмаров призваны удостоверять эта и другие цитатные отсылки к «Борису Годунову», а также прямые упоминания об оперном Борисе и Шаяланке. Переключка с «Борисом Годуновым», служащая интродукцией к теме крушения монархистских устремлений Хворобьева (лучшего подтекста не придумаешь!), всячески выпячивается. Некоторые другие цитаты даются менее заметно, например, фраза «Он хочет бежать, но не может», — из пророческого сна Петруши Гринева об отце в облике Пугачева (еще одного самозванца)². Впрочем, точный адрес подтекста не так важен, как общее ощущение классической *цитатки*.

В этом более общем смысле эпизод с Хворобьевым интертекстуален насквозь, являя очередной образец «все того же» жанра проклятого сна. Действительно, это бесконечно возвращающийся кошмар, каких много у Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского. Подобно всем литературным снам, он построен на эффекте сходства с действительностью, обычно неполного, а на этот раз доверенного до предела. Как обычно, он служит психологической характеристике персонажа, а также раскрытию центральной темы романа (темы 'приспособления'). В соответствии с традицией он сопровождается: обращениями к посылающему сны Богу (так, в «Борисе Годунове» Лимей рекомендует Григорию молитву как средство от страшных снов); пересказом собеседнику в обмен на толкование; трактовкой его содержания как исполнения желаний, как экампетской идиллии или как дидактического поучения (герою, читателям), и другими признаками жанра.

Писатели задолго до Фрейда заметили сходство между сновидением и художественным произведением³ и стали использовать сон (наряду с воспоминанием, исповедью и т. п.) для формальной мотивировки вставного повествования. В других случаях по особой логике сна может строиться все произведение в целом («Нос» Гоголя, «Процесс» Кафки), не говоря уже об изображаемых в нем сновидениях. Ураниские «сон = искусство» налицо и в главе, недаром озаглавленной «Кризис жанра». Вдобавок к уже выявленной литературной подкладке обращают на себя внимание прямые ссылки на современную проблематику писательского дела — на стенограммы, журналистские рубрики («Остану снится «Смесь». То, что в газете называют "Оголюду обо всем"») и «Бронепоезд 14-69», вплоть до завершающей главу вилетки о группе «Кузница и усадьба». Кроме того, большинство упоминаемых снов (реальных, желанных и выдуманных) выполнены, так сказать, в жанре придворной живописи или газетной фотографии (царский выход из Успенского собора, похороны миквадо, открытие фабрики-кухни⁴ и т. п.). Да и смотреть свои сны Хворобова желает, так сказать, по заказу, как картины или кинофильмы. Наконец, соседство эстетических дебатов вокруг портрета из овса советского начальника⁵ еще раз акцентирует параллель между снами и искусством.

Итак, все тот же сон? Тот же, но не совсем. Сон этот (и весь эпизод) — насызь модернистский, построенный на технике цитации и обозначения присма, и в этом смысле, выражаясь языком Ильфа и Петрова, присниться кому-либо раньше или позже второй четверти XX века он просто не мог. Ниспосылая своему герою «чужих пещав блуждающие сны», авторы лишь по вилитности подключаются к традиции, а в действительности взрывают ее. Прежде всего уже потому, что «настоящий» сон как раз не должен быть открыто цитатным. Кроме того, цитаты издерганы из разных источников и сцеплены кое-как, благо логика сна это позволяет. К «Борису Годунову» подмешана «Капитанская дочка», да и в самом «Борисе» (то ли Мусоргского, то ли Пушкина) Хворобова пренебрегается на обоих незаконных монархов — Самозванца и Годунова — и на исполнителя роли последнего. А фразы «но и дома он не находил успокоения своей гордой душе» и «они минуты отдыха!» восходят не только к Борису («Шестой уж год я царствую спокойно. // Но счастья нет моей душе!»), но и к еще одному смертному монарху с проблемами — князю Игорю («Ни сна, ни отдыха измученной душе...»).

Ироническому обнажению подвергнуты и другие аспекты литературного сна. Преувеличена неуклонная повторяемость кошмаров, их правда (точнее, обратная) детерминированность характером героя, а также их «пророческая» точность. Традиционный сон может отдаленно превосходить развязку сюжета (как, например, сны Анны Карениной), мистически угадывать происходящие одновременно с ним события (как сон Руслана о похищении Людмилы Фарлафом) и даже мгновенно инкорпорировать фактические детали этих событий («запрягать», проникающее в сон Пьера Безухова в виде «сопрягать»). Однако ни у кого из классиков не найдем мы столь рабски зеркального отражения действительности, как в снах Хворобьева. Оглушен и мотив божественного происхождения сновидений и соответствующих молитв — в виде бюрократизированного молсения об исправлении ошибки в адресации. А толкование сна Остап сводит к тавтологической констатации проблемы (сны — от советской власти) и одновременно к ее бесосновательному преуменьшению (сон — пустяки, по устранении советской власти все пройдет), наскоро перемишывая в своем диагнозе расхожие формулировки марксизма и психоанализа. Обманываются также сюжетные ожидания, вызываемые воплем о «тех же снах», наводящим на мысль о честолюбивых мечтах героя в духе Самованца или муках нечистой совести à la Борис. Ничего подобного не обнаруживается; жалобы Хворобьева действительно отражают его драму, но, так сказать, по принципу прочного круга: сны плохи уже сами по себе, а не как предвестия чего-то еще. Наконец, обаяшка и параллель между сном и искусством. Это сделано, вопервык, впрямую, путем грубого преувеличения — Хворобьев пытается заказывать сны как бы из некой гипнотски, а во-вторых, по методу от противного — его заявки систематически «редактируются» некоей высшей идеологической инстанцией.

Тема редактирования снов естественно увязывает ряд якобы «лишних» деталей структуры (выскрет из разнородных цитат, намеки на проблемы «профессионалов пера» и некоторые другие) с мотивом вторжения советской действительности в частую жизнь героя. Трагедия Хворобьева подозрительно похожа на диалогичные сюжеты некоторых рассказов Ильфа и Петрова, например, «Как создавался Робинзон» и «Их бни с головы до ног», где действие разворачивается между художником (писателем, артистом цирка) и цензурой (редактором журнала, Реперткомом). Начав с чего-то «своего» (образа Робинзона Крузо; собаки, говорящей Ich liebe! Ich sterbe! — «Я люблю! Я

умираю!», художник вынуждается вытравить все несоветское (индивидуализм Робинзона; абстрактный гуманизм собачьего репертуара), чтобы прийти к навязшим в зубах официальным штампам или быть отторгнутым системой (Робинзон выбрасывается из романа о Робинзоне; «следы собаки затерлись»). Переход, как правило, совершается через стадию мелких компромиссов (Робинзон-общественник; собака, читающая доклад о международном положении)⁶.

Именно это, в сущности, и происходит с Хворобьевым, только в еще более острой форме. Даже когда дотоле бескомпромиссный герой готов пойти на уступки («Пусть не Пуришкевич. Пусть хоть Милюков»), ему продолжают посылаться стопроцентные «советские антихристы». Элемент компромисса дан и еще один раз — в молитве Хворобьева, напоминающей такие классические нязфо-петровские гибриды, как картины «Запорожцы пишут письмо Чемберлену» и «Иван Грозный отмежевывается от своего сына». В остальном же история непримиримого монархиста как раз свободна от подобных коллажей (скажем, от снов, где предметом тов. Суржикова поведялся бы на месте графа Фредерика по правую руку от государя)⁷.

Итак, история Хворобьева в целом следует схеме сюжетов о редактировании искусства. Значит ли это, что сны служат лишь эзоповской аллегорией творчества? Нет, конечно; центральной темой эпизода остается право человека на свои собственные сны, на частную жизнь, privacy, а проблема свободы творчества проходит под сурдинку, тогда как в других случаях именно она выступает на первый план. Оба аспекта — металитературный и анти тоталитарный — ставят эпизод с Хворобьевым вне жанра классического литературного сна и помещают его в иной литературный ряд — романов-антиутопий. Вопреки уверениям героя в авторях, перед нами не тот же сон, а, говоря по-ленински, сон нового типа. Как все новое, он, конечно, целиком состоит из старого, только взятого в иных комбинациях и функциях. К вопросу о его старых составляющих мы еще вернемся, но сначала присмотримся к его новой функциональной организации.

Антиутопия и «ночосон»

Утопия, о которой все время говорили Платон, Томас Мор, Фурье, Чернышевский, Маркс, Ленин, — в конце концов осуществилась. Литература ответила на это расцветом жанра антиуто-

дин, возникшего ранее в ходе полемики с программками утопистов в таких текстах, как путешествия Гулливера на Лапуту и в страну гуингимов, «Легенда о Великом инквизиторе», «Записки из подполья» и др. Новый расцвет жанра был реакцией на практику тоталитарного социализма и на тоталитарные претензии современного государства вообще, особенно в условиях технического прогресса. Антиутопия проникнута разочарованием в идее общества, построенного на рационалистическом отрицании бога, свободы воли, протекторности человеческой природы и т. п., но зато боруется обеспечить всеобщую гармонию. Эта установка отделилась в целый комплекс типичных тем, образов и положений, среди которых последнее место занимают и Сны. Наметим, исходя из ряда признанных образцов жанра, его типовую схему, или архисюжет.

«Разумная» организация общества диктует обязательное единство воли его членов, то есть упразднение privacy и любые уклонения от централизованного контроля. В частности — полное подавление всего непредсказуемого, уходящего корнями за психологические, временные или пространственные границы государства. Такая диктатура социального «сверх-я» означает, конечно, не гармонию, а скрытое расщепление личности, становящееся явным, когда у Героя антиутопии начинаются искания. В ходе своих поисков (которые в теории мифа называются «квестом») Герой обретает гармоничный синтез всех традиционно противоположных полюсов: Детскости и Взрослости, Разума и Чувства, Природы и Культуры, Истины и Красоты, Мужского и Женского, — ибо все эти начала равно подавлены Государством и потому совместно противостоят ему. Но кончается антиутопия поражением или даже обратной метаморфозой Героя.

Центральный конфликт раздорачивается между рядовым Героем и одним из правителей — Инквизитором и дополняется внутренней противоречивостью каждого из них. Героем обычно является зараномысливший мужчина, как правило, интеллектуальный функционер режима (инженер-строитель «Интеграла» у Замяткина; специалист по гипнотизации и логической технологии пропаганды у Хаксли; работник Министерства Правды, «современникающий» прошлое, у Оруэлла; пожарник, сжигающий запрещенные книги, у Бродбери). Государство видит в нем Ребенка, за которым всеначе присматривает. Но детскость Героя имеет и другую сторону — непослушание, спонтанность, близость к природе, исключенность в социальную организацию.

Эти «периферийные» черты Героя активизируются в ходе квеста. Он обретает также черты Старика или Большого, опять-таки с двойным анаком — зависимости от государства, слабости, невольности, но и связи с доутопическим прошлым⁸, с пограничными и даже сакральными состояниями духа, неподвластными «центру». Для полноты набора периферийных ролей (по формуле «старик, женщина и дети») Герою не хватает лишь Женской эпостаси. Она обычно поставлена сюжетом, в котором «свободная и естественная» связь с Героиней становится вызовом режиму, разумеему, обреченным на поражение. Другие эпостасы Героя (Ребенок, Старый Человек, Большой) тоже могут фигурировать в виде отдельных персонажей.

Герою противостоит двойственная фигура Инквизитора. Как носитель утолической Ивси, он проповедует все ее плоские, канонно-благодетельные аксиомы. А как представитель Разума, имеющий богатый опыт практического управления, он располагает полным, без иллюзий, знанием всей картины (экономики, психологии, истории, литературы и т. п.), каковое пускает в ход для циничного обоснования Порядка, сложившегося после Революции. Протестная фигура Инквизитора иногда выделяет из себя интеллектуального двойника — Провокатора, неучастного к власти и ее серьезным задачам, но кардинально имитирующего извращенную логику ее управления. Таков, например, Хулио Хуренито Эренбурга, интервьюирующий, в роли Христа из «Легенды о Великом инквизиторе», «важного коммуниста» — Инквизитора (Ленки)⁹. К услугам Инквизитора — мощный Аппарат Принуждения, часто основанный на новейшей технике. Он складывается из средств собственно подавления и средств пропаганды, границы между которыми иногда нарочито смазываются. Местопребыванием Инквизитора служит Учреждение, где в качестве работника, лапшника или заключенного оказывается и Герой¹⁰.

Сам Герой обычно живет в некоем полуобщественном помещении, просматриваемом навсквозь с помощью техники, полиции и осведомителей. Но по ходу сюжета (например, с целью свидания с Героиней) он оказывается в Старом Доме, сохранившемся с прошлых времен и как-то связанном с внешним миром¹¹. Часто именно Старый Дом становится местом знакомства Героя с запретными образцами ушедшей Культуры, и прежде всего Книгой. Чтение или писание Книги (в частности, дневника Героя) и укрывание ее от властей, как правило, и лежат в основе сюжета¹². В роли Антиквистки выступают всякого рода безликие

средства массового промывания мозгов. А синонимами Книжки служат — наряду с другими формами Культуры и вообще Памяти — те или иные окна в мир иррационального, образующего последний оплот сопротивления «циклизму» (будь то в советском или фрейдистском смысле слова). Такова роль индивидуальной Любви (в противовес контролируемому обществом браку или безличному сексу), Искусства (вплоть до Платона изловял поэтов из своего государства) и Идентификации, в частности Снов.

Национализация Снов представляет собой один из главных кошикаров антиутопии. От Сна ассоциативные нити тянутся к философской проблематике истинности познания (в духе пещеры Платона, пьесы «Жизнь есть сон» Кальдерона и т. п.), в высшей степени актуальной для утопической идеологии, согласно которой Истина должна быть подменена Всеобщим Добром. А с другой стороны, Сон естественно связывается с болезненными и одновременно пророческими состояниями Героя, выпавшего из роли бодрого члена утопии. Местопребыванием Героя становится Постель, у которой (часто в больнице или тюрьме) и происходит решающая конфронтация с Инквизитором, управляющим мозгом (часто в буквальном смысле) простертому перед ним Герою.

Проиллюстрируем типовую схему на примерах из шести классических антиутопий, а затем посмотрим, как на этом мировом фоне выглядит кворобьевский эпизод. При пересказе разных произведений одними и теми же словами (Герой, Инквизитор, Старый Дом, Сон и т. п.) явственнее проступит их общий скелет, и своеобразие телесных оболочек, диктуемое различием идеальных установок авторов.

Основоположителем современной антиутопии был Замятин («Мы», 1920—1924). Вот некоторые из его характерных находок: волосатые руки Героя (человека под номером Л-503), роднящие его с дикими людьми; диагноз его Болезни — «неизлечимая душа»; любовь к свободолобивой и обольстительной женщине, воскрешающей Старые Обычаи (туалеты, курение) и дружащей со Старухой — привратницей Старого Дома; свободный, но регламентированный секс по талонам, исключая ревность, которых, однако, вторгается в жизнь Героя вместе с Любовью; Старый (у Замятина — Древний) Дом, подземным ходом соединенный с миром дикой Природы за Стеной; прозрачные женщины будущего — «Интеграл»; записки Героя, напоминающие «древний причудливый роман»; единая Государственная Газета, Музыкальный Завод и Гос. Институт Литераторов, по-

этизирующая приторность и истины типа «дважды два — четыре»; Бюро Хранителей и Операционное Бюро во главе с Благоделцем (термин Замятин); «последняя» (проутопическая) Революция в далеком прошлом и неудачное (антутопическое) восстание по ходу сюжета; встреча Героя с высящимся над ним Благоделцем, добровольное предательство им Герокни и согласие на Операцию.

Мотив Сна тесно сплетен со всей образной системой романа. Сон — символом влюбленности Героя: ему снится «какой-то смертельно сладостный ужас... Раньше [он] никогда не видел снов... Сны — серьезная психическая болезнь — «сноболзнь», подобно душе и фантазии. Сны связаны с мечтами о Геронне (она — из «страны снов», ибо «невычислима»), со Старым Домом и «бредовым миром древних», а также с записками Героя («ислелынык снамы», где ясно, «что — сон и что — явь»). «Издечение от снов» приносит лишь объявленная в Газете принудительная Операция «экстирпациям фантазий» с помощью Машаны Благоделца.

Мишень «Дивного нового мира» Хаксли (1931) — героннистическое общество потребления. В главном Герое (по имени Джон Сведж, то есть Дикарь) оригинально совмещены Дитя Природы, выросшее среди индейцев, и знаток Старой Книжки (тома Шекспира, оказавшегося в резервации); есть и собственно Старик — восклицавший его колдун. От вспыхнувшей Любви страдают и Герой, и Геронна, поникающая лишь бездумный секс. Топография романа складывается из технически оснащенного Города, с его инкубационным Центром по выращиванию детей (семья ушла в прошлое) и многочисленными общественными аттракционами, и ряда вариантов Старого Дома (резервации, доступной для туризма; островов — мест ссылки интеллектуалов; Старого Маяка, где тешно ищет удовольствия Дикарь). Инкубатор — тоже знаток Шекспира и бывший ученый — разъясняет, среди прочего, что в условиях гарантированной стабильности подлинное искусство не только запрещено, но и невозможно по существу, ибо никому не интересно. Аппарат Привуждения сводится к охвату общества массовой культурой. Единственное подобие бунта подавляется путем распыления «сомы».

«Сомы» имеет прямое отношение к проблеме Сна. Это препарат, принимаемый при малейшем столкновении с жизненными трудностями и погружающий человека в мир приятных фантазий. Еще одно явление из области Снов — дифференцированная

по кастам гипнодезия, которой подвергаются на инкубаторном конвейере все будущие граждане, чем обеспечивается полное довольство членов каждой касты своим положением. Дикарь, который, в противовес «смы» и гипнодезии, сознательно готовится к смерти, тоже мыслит в категориях Сна, и притом словами из Книги: «Уснути! И видеть сны?.. // Какис сны в том смертном сне приснятся, // Когда покров земного чувства снят?» («Гамлет»).

Лирико-модернистская манера «Приглашения на казнь» Набокова (1938) вообще сосредоточивает все внимание на мировосприятии Героя. Расширение личности и установка на рывке предстают как «непрозрачность» Цилиндрата, с самого начала «схвоявшего» в иной мир, куда он и переходит в момент казни. Он подобен Ребенку и так и трактуется тюремщиками и «друзьями» — Детями — Женщиной Эмочкой и мсье Пьером, «товарищем по играм», а в действительности палачом-Инквизитором. Тюремный Врач находит у Героя Болезнь — «нервное» ожидание смерти. Все внешние ипостаси Героя (Дети, любимая, но ушедшая Жена, Старый библиотекарь) оказываются обманчивыми или бесполезными (как и издевательские «побег» внутри тюрьмы). Местом действия вполне символически служит камера Героя, а главное мучение состоит в лишении рывка («вызите жены участвует полный комплект рождественников»). Старый Дом отсутствует — возможно, ввиду солидизма Героя (ведь и весь мир оказывается декорацией), рассчитывающего скорее на собственную творческую душу, нежели на культурную традицию. Герой лишает предсмертную Книгу, но в «древних стихах» и клягах из библиотечки опоры не находит. Весь антураж Героя вылеплен из лардированных литературных клише. Например, Аппарат Принуждения образуют троящийся тюремщик Родриг-Роман-Родриг (Раскольников?) и мсье Пьер — Петр Петрович (Лужин?). Современной техники в «Приглашении» нет — дело не в ней, а в общей фантазматичности жизни как тюрьмы духа.

Поэтому тема Сна оказывается центральной. Сюжиденки, особенно эротические, запрещены (!), но, конечно, сняты Герою (они — «облагороженная полудействительность»), и вообще все время неясно, что сон, а что явь. Скорее всего призрачным кошмаром является весь картонный мир романа с его стилизованными персонажами и рушащейся в конце статуей капитана Сонного (!), а смерть будет пробуждением к подлинной жизни. Грезы Героя переплетаются с его писанием, а модернистская условность повествования в целом делает единственной несо-

жизненной реальностью сам набокковский текст. Кстати, алтер эго Героя является бабочка, задремавшая в его камере и, подобно его душе, ускользающая от тюремщиков. Этот типично набокковский автограф еще раз собирает воедино основные мотивы романа. Перефразируя Пастернака, можно сказать, что «Приглашение» возводит хворобьевскую ситуацию к вековому прототипу, где жизнь есть сон в государстве Платона, в пещере-застенке Данки-тюрьмы¹³.

В «1984» Орудэла (1949) цель режима более не состоит в обеспечении всеобщего равенства или счастья. Смысл власти — в самой власти, мучительстве, поддержании иерархии и привилегий Внутренней Партии¹⁴. Мрачной реальностью являются убожество быта, война, страх, тюрьмы, всепроникающий надзор, тотальная фальсификация прошлого¹⁵, «новояз», культ Старшего Брата и т. п. Впрочем, отменяется и само понятие реальности, которая теперь полностью формируется Государством. Тема борьбы за реальность ставит мотивы *privasy* и *Сна* в самый центр структуры. С внешних линий обороны, легко прорываемых государством (с помощью телеэкрана, полиции, всеобщей взаимной слежки, Двухминутки Ненависти, пыток и т. п.), внимание сюжета переносится «внутри черепка» — на память (историческую и личную), рассудок (принцип $2 \times 2 = 4$)¹⁶, мысли, чувства, любовь. Государство фальсифицирует или контролирует не только язык, культуру, политику и историю общества, но и основные составляющие сюжета: Старый владетель антикварной лавки (= Старого Дома) оказывается агентом Полиции Мыслей; за свиданиями Героя и Геронни следит телеэкран, скрытый за Старой Картонкой; Книга написана не Врагом Народа Гальдштейном, а Инквизитором, дозирующим в качестве Старого Оппозиционера (члена вымышленного Братства)¹⁷. Есть и подлинные манифестации Памяти, но они тоже не приносят спасения. Это нечаянная бесследно Мать Героя (взлом с ней, а в дальнейшем рядом с Инквизитором, Герой предстанет принятым в объятия Ребенком); Старый Рабочий, которого Герой тщетно расспрашивает о жизни до Революции; записки Героя, с самого начала перлюстрируемые полицией; Старые Песенки, известные Инквизитору лучше, чем Герою, пение которого они предсказывают; и многое другое, в том числе *Сны*.

Мотив *Сна* богато разработан. Официальное мышление (двоемыслие) основано на централизованном гипнозе и самогипнозе («партийным гипнозом» Герой объясняет даже фрустрированность своей бывшей Жены). Причиной ареста часто становятся слова,

проважесенные во сне, — необходимо иметь не только правильные мысли, чувства и инстинкты, но и правильные Сны. Именно к этому в финале приводит Простертого перед ним Героя (через стадию неразличения сна и яви) Инквизитор, больше него самого знающий о его Снах (в частности, о скрытой в его кошмаре крысобовязки)¹⁸. Герою снится целая сонта сновидений: об Инквизиторе, который в темноте говорит ему, что он встретится там, где нет тьмы; о тонуших матери и сестре, перед которыми он в чем-то виноват; о матери, беспомощным, во полном любви жестом прикрывающей сестренку; о стене тьмы, за которой скрывается нечто ужасное, как потом выясняется — крысы; о Золотой Поляне, которая оказывается реальным местом первого свидания с Героиней. В тюрьме Героя посещает комбинированный сон: все сомнения отпали, он сдался и блаженно ждет пули в спяну, находясь в коридоре тюрьмы, но и как бы в залитом солнцем пространстве, которое затем переходит в Золотую Поляну, и тогда Герой, ощутив Героиню внутри себя, зовет ее и пробуждается. Его крик выдает Инквизитору, что в глубине души Герой не отказался от себя и от Героини. Тогда Инквизитор пускает в ход крыс, заставляющих Героя пожелать заслониться от них телом Героини. Так Герой мысленно делает жест, противоположный жесту матери, то есть действительно предает и разлюбливает Героиню, чтобы полюбить Старшего Брата. В финале он опять блаженно грезит о залитом солнцем коридоре тюрьмы и ожидании пули, но уже без продолжения с Золотой Полянкой, Героиней и Любовью: Инквизитору удалось, манипулируя снами Героя, заставить его «грезить правильно» (dream right) — вопреки его (и Героини) наивно-гуманистическому убеждению, что до их снов властям никак не добраться (ср. крушение аналогичных иллюзий Хворобьева).

В «451» по Фаренгейту» Рея Брэдбери (1950) атмосфера пустого потребительства à la Хаксли скрещена с ужасами войны в духе Оруэлла, к которым приходит игнорирование реальности. Встретившись с девушкой из необычного интеллигентного дома (совмещающей роли Ребенка, Женщины и связи со всем Старым), Герой задумывается, ападает в Болески, бросает работу. Функции Старого Дома выполняют дом Старухи (похожей на Ребенка и старящейся вместе со своими Книгами), дом Старого Профессора и загородные поля и леса, где скрываются бродягидиссиденты, один из которых вспоминает поученки своего деда. Старым Домом отчасти становится и дом Героя (в дальнейшем сжигаемый), где он прячет спасенные от огня Книжки, в то время

как его Жена поглощена «общением» со своей экранной «семьей», занимающей уже три стены гостиной, чем исключается всякий человеческий контакт (оригинальное совмещение телетехники с набокховским кошмаром родственников). Герой не пашет, но все его действия направлены на Книгу: сначала он их сжигает, затем причет, читает про себя и другим, пытается размножить и, наконец, записывает наизусть, становясь одним из Людей-Книг, олицетворяющих Память человечества (новый вклад в репертуар жанра). Параллельно этому текст проникается литературными цитатами. Последнее напоминает Хаксли и Набокова (не говоря об Ильфе и Петрове), а сообщество Людей-Книг — сразу два мотива из Хаксли: Дикаря, знающего наизусть Шекспира, и натов-диссидентов на специальных островах¹⁹. Инквизитор навещает слесаря в Постель Героя, под подушкой прячущего Книгу (еще одна находка Бродбери), и читает ему лекцию об истории добровольного перехода общества к тоталитарно-потребительскому строю. Тем не менее не отрицает и сильно технизированный Аппарат Принуждения, имеющий на вооружении неумалмых Механических Гончих (современный вариант собаки Баскервилей). Оригинальной новинкой в изображении Инквизитора как человека, отравленного Культурой, является спровоцированная им собственная гибель от руки Героя.

Мотив Сна проходит в целом ряде эпизодов. Жена Героя не спит по ночам, но и не бодрствует, оживаясь оксалими звуков из наушников, а в конце концов случайно отравляется снотворным. Пожарным Герой стал «во сне», слепю лояля по столам отца и деда. Телевизионные «стены», выключенные Героем, уподоблены «лбам спящих гигантов, опорожненным от снов». В стихах, зачитываемых Героем вслух, мир представляется сначала прекрасной «стройной снов», а затем — лкшевым «радости, любви, помощи от боли» и обреченным на бессмысленную бойню. Так все основание ходячим романа собирается в фокус в Книге, посвященной Сну. К Сну прибегает в борьбе за душу Героя и Инквизитор, рассказывающий, будто ему снилось, как он побивает Героя цитатами. Герой же в это время буквально одним ухом слушает Инквизитора, а другим — Профессора, поставляющего ему контраргументы через спрятанный в ухе микрорадиоприемник. Тот же приемник Профессор планирует применить для гипнопедического обучения Героя Культуре (пример использования Техники против Государства в союз с Книгой и

Сном). А ближе к финалу Герой грезит об идиллической ферме, о Природе и прекрасной Женщине.

«Механический апельсин» Берджесса (1962) с равной безысходностью рисует Свободу и Порядок. Сюжет проходит несколько фаз: зверское поведение Героя на воле — перевоспитание в тюрьме, «излечивающее» от свободы выбирать зло, — снова на воле, теперь в роли безответной жертвы, — манипулирование Героем со стороны оппозиционной Партии — новое «лечение», возвращающее агрессивность. Героем является избалованный Ребенок, наркоман, преступник (изнасилование им двух девочек под «Оду к Радости» Бетховена — единственный «любовный» эпизод). Но он же предстает избитым. Простертым и Больным Ребенком, нуждающимся в семье и покровительстве. Преступления Героя (и против него) связаны с рядом Старых Домов — родительским домом, домом Культурной Старухи, Домом (так у Берджесса) пожилого Писателя. Противоположный (пространственно, но не оценочно!) полк образуют Учреждения — тюрьма, больница и отчасти квартира, где оппозиционеры доводят Героя до самоубийства. Книга воплощена, во-первых, в собственно Книге (под названием «Механический апельсин») о правах индивида, написанной Писателем — сначала жертвой, а затем манипулятором-мучителем Героя; и, во-вторых, в Музыке, ассоциированной со свободой, а значит, насильем. Инквизиторов несколько, во главе с Министром — манипулятором Операции. Все они цинично издеваются над Героем, но по культурному уровню им далеко до прежних Инквизиторов-арудитов; так, Инквизитор-Врач «ничего не знает о музыке», кроме ее применимости для промывания мозгов. Характерно, что Инквизиторами в «Апельсине» оказываются и Старые Оппозиционеры; непривлекательны также другие Старые Люди (Старуха, Старик-читатели).

Проблематика контроля над психикой, утраты privacy и власти над собственными желаниями естественно связывается с темой Сна. Встречи Героя с Инквизиторами происходят у его Постели в Кресла, к которому он пристегнут на время Операции. Последняя представляет оригинальный гибрид Принуждения. Лечение. Искусства и Сна. Принудительный (с закрепленными веками) просмотр фильмов о насилии под музыку Бетховена и в сочетании со рвотным препаратом вырабатывает рефлекс, отбивающий агрессивные, сексуальные и художественные инстинкты. Успех перевоспитания демонстрируется в сцене, где жалкое доведение выдрессированного Героя выставляется на обозрение

зрителем, Герой «спасается в сон» (без сновидений) от ужасов происходящего, хочет «заснуть навсегда», называет сны «лучайки миром». Сны (в частности, сходные у Героя и его отца) предсказывают будущее несчастья, а в двух пророческих кошмарах к Сну присоединяется Музыка, внезапно обернувшаяся против Героя. Интересно сближение Сна с Искусством: герою снится кусок из «лечебного» фильма («сон... это... кино внутри... башки... в котором... ты можешь участвовать...»), вызывающий тошноту. Еще одно вторжение в приватус Героя происходит, когда Музыка запланированно «вытащивает [его] из... сна» и толкает на самоубийство. Бесцеремонно и обратное «лечится» — гипнопедеией. Герой во сне ощущает его как некое промывание — опустошение, а затем наполнение, вместе с которым к нему возвращаются его «здоровые» агрессивные Сны²⁰.

Но вернемся к Хворобьеву. Эпизод строится на вторжении государственных штампов в жизнь Героя — сначала в служебную жизнь, затем в досуг и, наконец, в Сны²¹. Дополнительная ирония состоит в том, что и лелеемые Хворобьевым «частные» ценности суть бюрократические клише, только другой эпохи, которые вовсе не идеализируются авторами (ср. амбивалентность Берджесса).

Герой сначала является нормальным членом общества — служит, но затем выходит на пенсию. Фамилия Хворобьев символизирует его периферийность, а по ходу безкалужной борьбы с советским строем он и действительно заболевает²². Герой успел сформироваться до Революции, то есть он совмещен со Стариком, «человеком с раннего времени». Любовная линия отсутствует. Не представлен в явном виде и Инквизитор. Его замещает Провокатор — Бендер, знакомый с историей и «запретными» Книгами (таково в какой-то мере учение Фрейда) и надевательски разъясняющий логичность сложившейся ситуации²³; ему вторит рассказчик, бесстрастно констатирующий ту же фантастическую логику. Отсутствие собственно Инквизитора может объясняться эзоповскими соображениями, тем более что красноречиво обойден и Аппарат Принуждения: сначала на Хворобьева довольно реалистически действует атмосфера новой жизни в целом, а затем — фантастическая логика подсознания, определяемого бытием. Место действия задается траекторией Учреждение — Старый Дом. Герой сознательно выбирает идиллический домик за городской чертой и увешивает его старыми портретами чинов Министерства народного просвещения. Манифестацией Культурной Памяти являются и вкусы

Хворобьева, оскорбляемые новым «хамским» Языком (ср. «новояз» Оруэлла), стилем дискуссий об Искусстве и, конечно, советскими Снами.

Теме Сна отведена львиная доля этого небольшого (по сравнению с целыми антиутопическими романами) эпизода. Смысл естественно фокусирует внимание на Постели, которая «имела беспорядочный вид и слезательно сообщила о том, что хозяин проводил на ней самые беспокойные часы своей жизни». Хотя встреча с Провокатором происходит не у овра Больного, она наглядно реализует характерное соотношение «Взрослый — Ребенок»: Остап принимает полуобнаженного Хворобьева в свои могучие объятия, тот припадает к его плечу, а позднее закидываясь семенит за Остапом. Эта последняя поза и реплика «так значит, можно надеяться?» совмещают типичный исход многих комбинаций Бэндера (ср. то же в конце истории с Полыхасвым) с уместной в рамках антиутопии раздвоенностью Героя. Как Герой, так и Инквизитор-Провокатор охотно прибегают к манипулированию снами — ик, одответственно, закладыванию и выдумыванию.

Источники и составные части сна нового типа

Как мы видели, история со снами Хворобьева следует сразу двум жанровым канонам — традиционного литературного сна и новейшей антиутопии²⁴. Подгонка одного жанра под другой основана на том, что мотив сна вообще показан антиутопиям, а неповторимый ильфо-петровский аромат придается ей тем условным ключом, в котором она поддерживаема. Модернистское обращение со снами вполне созвучно антиутопической теме (ср. стилистику «Приглашения на казнь»): тоталитарная утопия, отменяющая порочальные законы в условиях человеческого существования, естественно предрасполагает к нарушению реалистических правил в изображающих ее произведениях. Эпизод с Хворобьевым содержит целый букет таких нарушений, несущих четкую антиутопическую нагрузку. Еще любопытнее, что все они имеют солидное классическое происхождение, встречаясь — по отдельности и в менее обнаженном виде — в русской литературе XIX века.

В симбиозе модернистской игры и антиутопического отстранения личности преобладает то одно, то другое. Попытаемся вы-

вить скрытую генеалогию хворобьевских снов, соотнося их с литературными прототипами по обоим признакам — стилистической условности и проблематики «кавказывания». Условность эпизода состоит, как мы помним, уже в том, что герою снятся «чужие» и, более того, смешанные сны — Самозванца, Борнса, Петруши Грикеева, князя Игоря. Такое бесцеремонное перемешивание снов разных персонажей служит своего рода стилистическим выражением нарушения *privacy*.

Сходная техника применяется у современных авторов, например, в «Заточенной бочкотаре» Аксекова, где вообще пародированы приемы литературного сна: сны видят все главные герои; их сны нумеруются, как в «Что делать?»; все грезит о Хорошем Человеке, каждый о своем; сон шофера определяет способ пробуждения — автомобильную катастрофу. Есть и перемешивание: по мере все большего сплочения героев вокруг загадочной бочкотары характерные детали снов каждого из них проникают в сны других персонажей.

Техника перемешивания встречается и у классиков, только в серьезном ключе и с мистическими, а не (даже)коллективистскими обертонами²⁵. В «Анне Карениной» Вронский и Анна почти одновременно видят один и тот же сон с мужиком, по-французски презрекающим смерть Анны, и это совпадение усиливает ощущение надвигающейся катастрофы. Если у Толстого совпадение снов имеет реалистическую мотивировку (случай судеб двух героев, роковое знакомство которых завязалось в момент гибели мужика под поездом), то Гоголь познолечит себе чистую фантастику. В «Страшной мести» «чужится пану Даниле» то, что потом оказывается сном его жены Катерины, в котором она подвергается обалдываниям своего отца-колдуна; по аналогичному двухэтажному прищипу построен и «Сон» Лермонтова (*Ремизов 1977*, с. 81 след.). Совпадение снов использовано и в одной из антиутопий — «Механическом аленькне», где Герой и его отец видят сходные пророческие сны.

Строго говоря, перемешивание снов и их совпадение не совсем одно и то же. Впрочем, Илф и Петров применяют оба рецепта, первый в снах Хворобьева, а второй в выдумках Остапа, якобы входящего желанные тому сны. Совпадение, правда, не полное, а с двумя поправками — с точностью до наоборот (Остапу «снится» то, что никак не снится Хворобьеву) и лишь, так сказать, в калычках.

Выдуманный сон, причем поразительно похожий на реальные сны Хворобьева, есть в современной «Золотому теленку» анти-

утопии Платонова «Котлован» (1930), где карьерист Коалов заявляет, «что он видит в ночных снах начальника Цустреха товарища Романова и разное общество чистых людей», в которое он жаждет войти. А в «451» по Фаренгейту» Инквизитор рассказывает Герою выдуманский Сон, где побеждает его в своеобразной дуэли на цитатах из книг. Выдумывание снов есть уже у раннего Толстого, в первой же главе «Детства»: Николаенька сочиняет, будто ему снилась смерть матери, а в ответ на утешения Карла Ивановича плачет, частично уверовав в свой сон, который далее фигурирует уже на правах действительно снившегося, а затем и сбывается.

Персонаж, выдумывающий сны, присваивает себе роль автора, вернее, наоборот, в его лице автор как бы приподнимает маску²⁶. Так или иначе, гораздо чаще, чем персонажи, сны сочиняют авторы, чтобы затем напечатать их своим персонажам. Сны Хворобьева представляют собой крайний случай насилия, но некоторая степень авторского произвола неизбежна по сути дела, как бы убедительно ни был мотивирован сон, нужный автору.

Условность (а с ней и насилие) возрастает по мере уменьшения правдоподобности мотивировок — например, когда Гончаров или Чернышевский заставляют своих героев на десятках страниц «видеть во сне» целые главы своих романов. Особый интерес для нас представляют сны Веры Павловны, ибо они к тому же в высшей степени идейны, а некоторые (например, знаменитый Четвертый) и утопичны. Однако при всей своей условности и дидактичности сны Веры Павловны все же не так уж беспардонно приписаны ей, ибо, в конце концов, они вполне в ее духе.

Следующую степень насилия образуют благонамеренные сны, навязываемые противоречивому или отрицательному герою, о перевоспитании которого мечтает автор. Таков, например, финальный сон Раскольников о грядущем заклинении загадочных идеологических микробов («трикии») и о спасении немногих избранных, непосредственно предшествующий его окончательному моральному перерождению. Или — любопытно перекликающийся с хворобьевским — сон природы в стихотворении Н. Заболоцкого «И не ищу гармонии в природе»²⁷, где поэт, беря на себя роль Инквизитора, заставляет саму природу отказаться от дикой свободы и выбора между добром и злом и предать об организованной индустриальной утопии.

Как мы помним, в поэзике с советским бытием хворобоевское сознание проявляет упорство, выражающееся в условном мотиве снов по заказу. Классический прообраз этого мотива — сны художника Пискарева из «Невского проспекта».

Разочарованному реалистично Пискареву (прекрасная незнакомка оказалась проституткой) снится, что он встречает ее в качестве светской дамы, но затем теряет ее. Он переходит к сознательным попыткам увидеть ее во сне. «...Зачем было просыпаться? зачем было одной минутой не подождать: она бы, верно, опять явилась! ...О, как охватывает действительность! Что она против мечты? Он.. лег в постель... жонка.. привать усталые сновидения. Сон, точно, не являлся к нему явиться, но предвещал ему возок не то, что бы желал он видеть: ты форужик Пирожок вылезли с грубыми, ты академический сторож, ты действительный русский солдатик.. Там проснулся он до седьми вечера и с жаждой бросился в постель. Долго боролся он с бессонницею, наконец, переключил ее. Опять какой-то.. молодой, бедный сын "Боже, умилосердись: хотя на минуточку.. показан же!".. Опять снится какой-то чиновник, который был вместе и чиновник и брат.. Наконец, она явилась!.. сновидение сделалось его женою... ни, можно сказать, спал казену и бездумноал во сне». Далее у Пискарева пропадает сон, он начинает принимать опиум и регулярно грезит о встрече с «благодаренной сныи проституткой». Вытаская кондольте сны в жизнь, он опять сталкивается с грубой реальностью, сходит с ума и кончает самоубийством.

Сходство с нашим эпизодом несомненно, и оно не сводится к подмене действительности заказными снами. Налицо также серия неудач с заказами, аналогичная форма этих неудач (снытся чиновники) и общий печальный исход. Тем не менее у Гоголя предостережены далеко не все находки Ильфа и Петрова: заказы Пискарева в конце концов выполняются; сны для него все-таки не самоцель (он хочет изменить действительность); являющиеся ему чиновники не заполняют ни его снов, ни его жизни; желаемые ему сновидения традиционно романтичны (прекрасная дама, а не Пуришкевич)²⁸; и, наконец, над ним не нависает некая внешняя сила, редактирующая его заказы. Короче говоря, при всех сходствах эти гоголевские сны никак не предвещают тоталитарного кошмара.

Попытки сознательно распорядиться своими снами — распространенный литературный мотив, особенно в любовной лирике, например, у Ахматовой («Ты мог бы мне снится и реже...») и еще более обнаженно у Цветаевой:

В постель иду, как в дождь:
Затем, чтоб видеть сны...

(«Сон»)

Цветаева ложится спать «затем», чтобы противопоставить миру свою волю («Вас — не себя топить!»), причем метафоры, подбираемые ею для сна, оказываются неожиданно созвучными тоталитарной тематике:

С личностью Слэшветели и сышня
 Всё мои тайны — сон перефас.

 Зорко — как слэшветель по камере
 Сердца — раскидывает Марфей.

 Зорко — как летчик над вражьей местностью
 Слэшею — над цунами сон.

 С точностью обирра и дисратора
 Всё мои тайны — сон переррра!

 Вскрыта! Ни шелки в райке, под кундлом,
 Где бы укрыться от вешки глаз
 Собственник. Душавником поддуленным
 Всё мои тайны — сон перетрес!

Парадоксальность цветаевского примера в том, что, настаивая на выборе «своего» сна, лирическая героиня отождествляет — в положительном смысле! — себя и свой сон со следователем, распоряджающимся в тюремной камере. В ряде антиутопий, как мы помним, герой тоже бежит либо в сон без сновидений (как у Бродбери и Берджесса), либо в желанные сновидения (как у Змяткина и Набокова)²⁹.

От снов, приписываемых герою автором, и снов, прописываемых герою самому себе, перейдем к снятию обеих возможностей — навязыванию слов одними персонажами другим. Некоторый намек на манипулирование партнером есть уже в словах Ахматовой о желательности «сниться реже», хотя здесь это лишь игра слов («ты» во сне и наяву — это не одна и та же личность). Но в других стихах героиня Ахматовой более явно ворочает над психикой партнера:

Но я знаю, что ночью пишу
 Твоей признанной сниться покой...

 Я над будущим кино кидаю...

(«О тебе естелинито к редко».)

Ироническим обнаженным подобной воровщбы становится эпизод на «Мастера и Маргариту», где пронаводимый героиней лограм в доме критика Латунского пугает спящего мальчика:

— Мама, я боюсь. — Маргарита... встала к окну... — Не бойся... маленький. — сказала Маргарита, стараясь смягчить свой оснивший на ветру, преступный голос... — А ты кто, тети? — А меня нету, — отыскала Маргарита. — Я тебе снится. — Я так и думаю... — Ты ложись, положи руку под щеку, а я буду тебе снится. — Ну, спишь, спишь, — согласился мальчик. *

Интересный эпизод с насыланием сна есть в «Зависть» Олеша:

«Двадцатилетним мальчиком [Иван] продемонстрировал... прибор... и уверал, что при [его] помощи... может высечь у любого — по заказу — любой сон. — Хорошо, — сказал отец, директор гимназии и датист... — я хочу видеть... биту при Фарсале. Но если не выйдет, я тебе заморю... — Утром... мать хотела помешать морке... и сказала: — Он испугся... Я видела битву при Фарсале... — Не лги... — И маленький экспериментатор был вынужден... Печером горничная сообщила хозяйке, что не пойдет за... Добродеева. — Он врет все... Всю ночь в линаде видел Все скажут... вроде как в масках... А линаде видеть — ложь. — Петруша, расспроси Фросю... Кажется, Фросе приснился битва при Фарсале. *

В посланном примере сходство с хворобьевским эпизодом на редкость детальное. Тут и общий тон модернизатской условности, и навязывание сна, и сны по заказу, и ошибка с адресацией (сначала приплетаемая матерью, чтобы выгородить сына, а затем и обнаруживающаяся реальной), и придумывание сна (матерью), и дурацкое толкование, и мотив кошмара (страшные кони в масках), и столкновение артистической личности (более того, Ребенка) с представителем Учреждения. Если добавять к этому, что «Зависть» прогнемела лишь за несколько лет до «Золотого тельца», что ее тема — противостояние «лиадей с раннего времени новому строку и что Провокатор Остап во многом сродни Ивану Бабицелу, то вероятно не только типологическая связь двух эпизодов, но и прямое заимствование.

Заимствование плюс трансформация (столь неузнаваемая, что связь эта прошла незамеченной в критике): несмотря на возможные подспудные ассоциации детских экспериментов Ивана с центральной коллизией «Зависти» (Иван даже устраивает анти-советскую демонстрацию и подвергается аресту), эпизод в целом остается достаточно невинным. Он гораздо безобиднее эпизода с Хворобьевым, не говоря уже о принудительных кинопросмотрах в «Апельсинов», запрете на сны в «Приглашении», гипнозелии у Хаксли и манипуляциях Инквизитора над снами Героя в «1984».

Вне жанра антиутопии, но с явно анти тоталитарной тенденцией, навязывание снов, точнее гипноз, появляется у Томаса Мавна в «Марно и волшебники» (1930). Действие происходит в Италии и строится на столкновении между Провокатором-гипнотизером, символизировавшим фашистский режим (он выступал перед братом самого дуче, а в ходе скандала произносит демонические речи о блаженстве отказа от свободы воли и о единстве вождя и народа), и персонажами из лубочки, отстаивающими свое достоинство и принцип свободы. Гипнотизер публично унижает их, в частности, усыпляет (Сон), заставляет корчиться от боли (Болезнь), лежать между спинками двух стульев, а сам садится сверху (Простертость), и, наконец, целовать себя, горбатого урода, как если бы он был любимой девушкой загипнотизированного (вторжение в приват, «выворачивание навыворот кровенейших недр... души... страсть, публично выставленная на осмеяние»). Очнувшись, герой застреливает гипнотизера.

Почти одновременное обращение ряда разных писателей XX века к мотиву навязывания снов несудивительно — тема вошла в моду. И это была типичная модная тема, ничего подобного литература прошлого столетия не знала. Тем поразительнее, что у снов Хворобьева и по этой линии обнаруживается классический прототип, а возможно, и источник — «Село Степанчиково» Достоевского.

Герой повести, Фома Фомич Овиекин, фигура с просметительскими претензиями, морально терроризирует обитателей господского дома, в частности, дворового мальчишку Фалалей.

У Фалалей были лица крестьяны, он был до того, представляю, что это... можно было считать дурочком, недобрым, как баранин, вообще, как несчастный ребенок... Фома Фомич решил бы благожелателем Фалалею... обучать... крестьянству, латинским манерам и французскому языку... Фалалей... не понимал решительно ничего... старик Гавриил... открыто осмелился отнять колосу (кувшин французской грамоты [Фома] в наказание заставил учиться из-французски... Гавриил... Писет чижик было еще хуже... [Фалалей...] посмотрел на запрещения, приходишь... рассказать ему свои сны... [и однажды] сообщил ему, что видел сон про белого быка. Фома Фомич пришел в неопределенное недоумение... начал раскидать [дядю] за неприличие (сн... Фалалей был неважно... Пустота (дирекции) ему видеть (о нем) грубо, мужицки сны... "Каковы видки, яковы и сна... Рядом ты не можешь (говорил Фома) видеть во сне что-нибудь... облитерожение, какую-нибудь сцену из коронного общества... ложно, мерзопачет в карты, или дам, прогуливающихся в прекрасном саду" Фалалей обещал... Ложь! сати... Фалалей со слезами молил об этом бога и долго думал, как бы свести так, чтоб не видеть проклятого белого быка. Но... спать всю ночь ему снилось про... белого быка и не приключилось ни одной дамы...

Фоме Фомичу обвинил... что на верте... возможности (картонного) повторения сна, а что Фалалей нарочно получил кем-нибудь из домашних... в письме Фоме Фомичу... [Но] Фалалей постоянно видел... одного голубого белого быка! О высшем обществе нечего было и думать... Фалалей никак не мог дождаться солдата... что видел... например, карету, импозантную даму и Фомой Фомичом...»

Далее, отвлеченный другими событиями, Фома забывает о снах Фалалея и вспоминает о них лишь в финальном эпизоде всеобщего примирения:

«— Скажи, Фалалей... что видел ты во сне?... — Про... про наши доб... про белого быка! — По крайней мере, и... уважаю твою искренность... я прощаю тебе...»

Каких только эффектов из хворобьевского репертуара тут все! Налицо: условная манера; попытки навязывания и выдумывания снов, а также их заказывания, в том числе с помощью молитв; провал всех этих попыток; монотонное повторение все того же проклятого сна; дидактическая необходимость «правильных» снов, в частности, снов о людях из высшего общества; композиционная пауза, уступающая место другой сюжетной линии, и заключительная вставка; и даже фраза «Каковы мысли, таковы и сны», превращающая остановку в «Раз вы живете в Советской стране, то и сны у вас должны быть советские». Предугадан и ряд характерных черт антиутопии. Фалалей — это одновременно Герой, Ребенок, Больной (идиот), Женщина («лицо красавицы») и представитель Природы (барашек, белый бык), находящийся в том же в союзе со Стариком (Гаврилой) и подвергающийся «благозетельному» промыванию мозгов со стороны утонченного Инквизитора (Фомы).

При всей своей неожиданности связь хворобьевского эпизода с Достоевским задним числом представляется совершенно закономерной. Именно Достоевскому суждено было стать претечей позднейших антиутопий. Это в его полифактическом мире впервые происходит дискредитация авторитетного, не допускающего возражений, тоталитарного слова. У него идеологическое общение персонажей, их взаимное давление и проникновение в мысли друг друга достигают такого градуса питексивности, что утрата privacy ощущается почти физически (недаром Порфирий Петрович советует Раскольникову «воздух переменить», что и осуществляется в Сибири — с благотворными результатами). Им, наконец, разработана целая галерея дмагогов-инквизиторов и тема ребенка, на мучениях которого они пытаются строить лучший мир.

Не следует, конечно, преувеличивать трагизм и пророческую силу эпизода с Фалалеем. В значительной мере он обращен назад, к предшествующей литературе. Сон Фалалея, взятый из поговорочной «сказки про белого бычка», то есть опять про то же самое, — есть, в сущности, не что иное, как шуточный парафраза пушкинского «все тот же сон»; здесь функция этой формулы, конечно, в том, чтобы еще раз подчеркнуть сопротивляемые народной «почвы» новомодным идеям. Далее, в Обишкине, как известно, спародирован Гоголь «Выбранных мест из переписки с друзьями» (Тынянов 1977 [1921]). Оттуда и сокрушительные вздохи о трудностях просвещения мужиков, и сданы публичного распекания (настоятельно рекомендуемые Гоголем в главе «Русский помещик»), и воспитательное значение, призываемое светскому обществу и прекрасным дамам³⁰. Кроме того, предписываемые Фалалею сны о светских дамах отсылают к аналогичным, но хронологически трактованным снам Пискарева, к таким образом сталкивают падение Гоголя с одним из его взлетов.

Так или иначе, дамы, да и вообще весь гоголевский подтекст «Села Степанчиково» Ильфу и Петрову не понадобились³¹. Почти все остальное было использовано и скрещено с другими источниками — «Борисом Годуновым», «Капитанской дочкой», «Невским проспектом», «Завистью» и вообще стереотипом литературного сна, как он сложился, трансформировался и обывывался на протяжении целого столетия. А главное — с чертами окружавшей авторов тоталитарной утопии, которую они отделили в формы соответствующего жанра более или менее одновременно с другими его русскими и западными создателями и независимо от них. И сделали они это, так сказать, играючи, в коротком эпизоде где-то по дороге между Арбатом и Черноморском и задолго до все еще предстоявшего (на обратном пути) устранения «причины сна». Как это им удалось? Видя ли путем созидательных интертекстуальных соотношений, структурных схем и трансформаций, вроде тех, что потребовались нам для анализа. Скорее, с помощью «все того же» вдохновения, то есть, согласно Пушкину, «расположения души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий».

IV

ТРУП, ЛЮБОВЬ И КУЛЬТУРА

Тексты, к которым мы обратимся, варьируют освященную веками тему 'любовь и смерть' в ее соотношении с оппозицией 'природа/культура'. С одной из комбинаций этих двух топосов мы уже сталкивались в главе 5 в связи с толстовским рассказом «После бала», ознаменовавшим радикальный пересмотр традиционной схемы, восходящей по крайней мере к античности.

Героиня «Матроны из Эфеса» Петрония сначала переоценивала важность культуры, проявляя чрезмерную верность памяти мужа, а затем осквернила все мыслимые условности, предоставив не только собственное тело, но и тело покойного мужа в распоряжение первого забредшего в склеп мужчины¹. Средневековая куртуазная любовь, полная жертвенного самоотречения и готовности на смерть ради прекрасной дамы, была подчеркнутым воплощением культурного начала. Классический конфликт любви и общественного, то есть культурного, долга, как правило, приводил к трагической смерти (и реже к успешному — и опять-таки культурному — компромиссу). Типичная для сентиментализма кладбищенская любовь была вызовом принятым условностям предшествующей эпохи, а романтизм направил это противопоставление до предела, создав явно антиобщественный культ любви и смерти². Реализм принес с собой трезвый пересмотр романтических стереотипов, но они еще долго отказывались уйти со сцены и продолжали играть важную роль в творчестве таких авторов, как Тургенев и Достоевский. Толстой, особенно поздний, предпринимает решительную демифологизацию как 'культурной', так и вызывающе 'антикультурной' любви («После бала», «Отец Сергий», «Дьявол», «Анна Каренина», «Крейцерова соната»). В рассказе «После бала» демифологизация осуществляется с помощью неприкрашенного (полу)мертвого тела, выворачивая навизанку излюбленное романтиками «доказательство от покойного».

Попробуем извлечь из разбора «После бала» самую общую суть новой формулы. Сюжет строится на контрасте между сценарием до и после лицезрения тела. Столкновение с голым фактом

смерти, акцентированное выкосом в финал, застигает героя в кульминационной точке его 'трагической зины', состоящей в чрезмерной переоценке культурной, неземной, идеальной любви. 'Узнавание' трупа, совершающееся вопреки неготовности героя изгнать реальности в лицо и в присутствии про- и антикультурных авторитетов, производит пересмотр в его культурных ценностях.

Разумеется, толстовская позиция не является новой к реалистической в некоем абсолютном смысле, а предшествующие разработки темы — всего лишь устаревшими клише. За всеми подобными сюжетами скрывается единый архетипический мотив: 'любовь как культурное орудие преодоления смерти'. Его обращение (конверсия в смысле Риффатерра, см. главу I) происходит в «После бала» в рамках все той же широко понятой парадигмы, просто на место освященных культурой (и основанных на языческом насилии) любви и брака подставляются христианская любовь и безбрачие. Но тем самым не нова, а главное, названа и внутренне противоречива, и сама антикультурная направленность толстовской критики. Любые нападки на культуру, например сентименталистские, означают лишь стремление заменить господствующую систему ценностей и условностей другой, более «осязаемой»³. Даже когда прокультурная позиция в узком смысле слова очевидным образом опровергается в произведении, ее более широкое понимание может торжествовать в архетипическом слое структуры. Так, в «Матроне из Эфеса», где прямым текстом доведение героини разоблачается как антикультурное, на архетипическом уровне осуществляется культурно-необходимое карнавальное приравнивание любви и смерти, умершего мужа и его живого двойника (любовника вдовы), десакрализирующего кощунства и ритуального обновления⁴.

Новаторство «После бала» состоит, по-видимому, в сочетании сознательной, «метазнаковой» критики культуры и реалистического переноса акцента с любви на ее последствия — сочетание, ставшее в двулучную композицию по схеме 'до и после'. Особую актуальность эта «метакультурная» формула приобрела в контексте социальной и культурной революции, одним из зеркал которой оказался Толстой (а одним из вазеркалий — Зошенко). В свете сказанного в главе 7 интересно будет проследить, как антикультурная установка «После бала» доводится до абсурда в одном из зошенковских рассказов, а затем обращается в свою противоположность в главе из мемуарной книги Е. Гинзбург⁵.

«Дама с цветами»

Зощенко любит давать своим комическим вещам знаменитые литературные заглавия, на фоне сюжета звучащие иронически, в то и абсурдно⁶. Он постоянно, хотя и несколько двусмысленно, подрывает условности и систему ценностей высокой литературы, утверждая, что больше нельзя писать так, «как будто в нашей стране ничего не случилось» («О языке»). Заголовок, сюжет и ряд деталей рассказа «Дама с цветами» (1929)⁷ отсылают к «Даме с камелиями», «Даме с собачкой», «Бедной Лизе»⁸, тургеневскому «Затишью»⁹ и шире, к «Тамари», «Анне Карениной», прекрасным дамкам Блока (в частности, к «Нсанаконке»), Офелии и т. д. В сущности, под вопрос ставится весь миф о романтической любви и смерти. Рассказчик прямо заявляет, что речь пойдет о том,

«как однажды через несчастный случай окончательно выяснилось, что всякая мистика, всякая идеальность, всякая нескончаемая любовь и так далее и тому подобное есть фирменная брехня и сфундаментка. И что в жизни действительно только настоящий материальный подход к ничему, к сожалению, больше».

Целый ряд мотивов и конструктивных решений делает типологически значимой и переключку с «После бала». Можно сказать, что, взявшись за обращение обобщенного романтического подтекста, Зощенко следует направлению, заданному Толстым, только идет еще дальше. Он, так сказать, переписывает «Бедную Лизу» с поправкой на «После бала», но в своем собственном фарсовом ключе.

До

В «Даме с цветами» со множеством добродушно-циничных «философских» отступлений рассказывается история старорежимной супружеской пары, которая живет идеалами романтической любви в провинциальной изоляции от окружающей советской среды. Супруги снимают дачу в Отрадном¹⁰, где жена проводит все свое время за типично романтическими занятиями:

«Однажды сливки, это была поэтическая особа, способная целый день провалить цветы и истурции или сидеть на берегу и гадать вдали, как будто там что-нибудь имеется определенное — фрукты или ливерная колбаса»¹¹.

Муж, инженер Горбатов, живет исключительно любовью к жене. Отправляясь на работу в Ленкаград, он посылает ей с парохода воздушные поцелуи, а возвращаясь домой, привозит ей

лозарки, обнимает ее и говорит ей о своей любви. «Одним словом, противно и тяжело смотреть» — резюмирует рассказчик. Герой не видит «в настоящей текущей жизни ничего, кроме грубого» и идеалически отворачивается от нее. Он не несет никакой общественной нагрузки и ностальгически вздыхает по идеализированному прошлому.

«Ему, одним словом, крайняя пришла буржуазная жизнь с ее разными подушечками, концами и так далее»; «А, говорит, человек глубоко интеллигентный, мне, говорит, доступно понимание многих мистических и пламенных картин моего детства... А, шмырит, засыпая на мягких красивых диванах и бездельничая, понимает тонкую любовь и не знает ничего привычного в грубых объятиях... А, говорит... только считаюсь с душой жидкой и с записями сердца...»

Этот реакционно-идеалистический комплекс включает также игнорирование физической стороны жизни. Муж презирает «грубые объятия», жена ходит «на своих тонких интеллигентских ножках», «кушать не просит» и никогда не улыбается — даже получив от мужа очередной лозарок, она лишь «нахмурит носик». Что касается ее любви к купанию, то знаменателен выбор глагола — «купаться», а не «плавать», — акцентирующий в этой водной процедуре элемент праздной расслабленности, а не спортивного усилия; плавать героиня роковым для нее образом как раз не умеет. Ненужной вторичностью отличаются и предметы роскоши, символизировавшие аристократическую прошлую жизнь, — «безделушки», «подушечки», «консьерж», «миленький пеньюар», «шарфа прекрасная» и т. п. (ср. перчаточный мотив у Толстого, см. главу 5).

Иными словами, герои «Дамы с цветами» представляют мертвую культуру прошлого, и смерть в самом буквальном смысле слова не замедляет постигнуть их хрупкую идиллию.

Дамочка чинила после ужина, на свист французских каблучков — и свалилась. «Копеечно, занимается пыл в силе ценя хотя бы ларцовую пошталей, см. . ухлыла бы. А тут со своим шевалье оклеветался — и сразу пошла ко дну, не сопротивляясь природе».

Рассказчик допускает на момент, но затем отбрасывает возможность самоубийства:

«А может, она и нарочно в воду суежась. Может, она жила-жила с таким летальным элементом и вляла и утонула .. Но только, конечно, вряд ли».

Но в более широком типологическом смысле эта женщина не менее склонна к самоубийству — «суицидальна», — чем любая

из тех классических, так сказать, русалок с камелиями, обобщенной карикатурой на которых она является¹². Абсурдность ее желаний смерти (*death wish*) подчеркнута его сюжетной немотивированностью — в отличие от таких похоронных героинь, как бедная Лиза или Офелия, она замужем и любима.

Смерть героини переносит фокус повествования на героя, любовь которого достигает теперь своего кладбищенского апогея:

«— Я люблю ее совершенно неземной любовью, и мне, говорят, только и делов сейчас, что найти ее, приложиться к ее праку и заколотить ее в прищипной могилке и на ту могилку каждую субботу ходить, чтобы с ней душой общаться и читать похоронные разговоры».

Высмысливая 'неземной' топос (характерно употребление того же слова, которое играет центральную роль в «После бала»), Зошенко сваливает в одну кучу мотивы преследования героя духом погибшей героини (бедной Лизы, Клары Милоч); любовно-поэтического общения на могиле с покойной возлюбленной (характерный пушкинский инвариант); обшаривания озера багряны в поисках тела утопленницы (ср., например, «Затишье»); сентиментального ухаживания за могилкой, планируемого здесь заранее, и т. п.

После

Как и у Толстого, самое главное происходит *после* — и в присутствии 'тела'. Сначала тело безуспешно ищут, затем инженер обещает награду, долбо горюет на даче, пока, наконец, рыбаки не находят обезображенный труп. Спешно прибыв на место, герой «подошел к своей бывшей подруге и остановился подле нее». Описание мертвого тела как одушевленного существа («к бывшей подруге», «подле нее») метафорически оживляет героиню, создавая эффектный контраст к последующему осуждению:

«Инженер Горбатов наклонился несколько ниже, и тут полная гримаса отвращения и безразличия перевернула его интеллигентские губы. Носом своего сапожка он перевернул лицо утопленницы...» После чего с отвращением ушли, оставив рыбакам всего пять целковых, чтобы они как-нибудь сами заколотили эту даму на зловонном кладбище»¹³.

Так, лицом к лицу столкнувшись с 'телом' (это слово повторяется в рассказе несколько раз), герой претерпевает радикальную метаморфозу — отказывается от своей романтической любви и интереса к могиле любимой, не говоря уже о ее захорон-

вом существовании. Причем, вопреки ожиданиям, диктуемым жанром кладбищенского рассказа, но в полном соответствии с привычным недоверием рассказчика ко всякого рода мистике, память об умершей героине или ее дух никоим образом не преследуют героя. Напротив, именно теперь он, наконец, «взмывает» ей:

«А недавно вы вырвали — он шел по улице с какой-то дамочкой. Он шел ее под локоток и что-то такое интересное шуршало»¹⁴.

Подобно Толстому, Зошенко подчеркивает ужас героя перед обезображенным телом и связывает 'вещную духовность' с нежеланием взглянуть в лицо грубой земной реальности. Предвестием этого уклонения от контакта с телом было эскапистское пренебрежение героя к окружающей действительности и «грубым объятиям». Кстати, что касается окружающей действительности, то протестному сюжетному повороту от «идеализма» к «материализму» вторит параллельный сдвиг в изображении социальной среды. В начале рассказа 'ложной духовности' герой противопоставляется (хотя и с несомненной дозой иронии) простая и даже примитивная, но по-своему 'правильная советская идейность' (общественная работа, зарядка, писание статей в газету и т. п.). Но к концу тот 'материализм', который призван служить контрастным фоном для отвратительного поведения героя, и сам приобретает отталкивающие черты. Рыбаки, вполне в духе кладбищенского юмора, принимают уход героя за попытку уклониться от выплаты награды:

«...а деньги, деньги, мон, посулим, в сам тискал идет, а еще бывший интеллигент и в фуражке»¹⁵.

В таком контексте герой выглядит уже не столь мерклым. Если он и не проявляет сочувствия к покойнице, то во всяком случае его реакция эмоциональна: «Он наклонил голову и тихо прошептал про себя: — Да, это она».

Каков же в итоге смысл рассказа? Зошенко доводит до двусмысленной крайности антакультурную установку Толстого. Герои «Дамы с цветами» принадлежат к ушедшей, а не господствующей культуре, и потому открытое разоблачение первой интр может сопровождать лишь сказовым, эзоповским подрывом последней. В рассказе нет никаких положительных героев — кроме, разумеется, самого смеха, — и к концу картина становится особенно мрачной.

В плане авторской мифологии вряд ли случайно, что Зоценко наделяет героя¹⁶ своими собственными психологическими комплексами — обостренным интересом к детским воспоминаниям и травмам, боязнью воды и тяготением к ней, болезненным отношением к еде, тревожным отрицанием и в то же время сверхкомпенсаторным подчеркиванием секса, женского начала и роскошных излишеств в туалете. По-видимому, боязнь чрезмерных претензий в области как секса, так и собственности и культуры была одной из фобий, мучивших Зоценко с раннего детства. В его автобиографической повести «Перед восходом солнца»¹⁷ есть эпизод, озаглавленный «Гроза», где маленький Миша и его сестры убегают от грозы. Когда старшая сестра упрекает его в том, что он потерял собранный им букет цветов (!), он отвечает: «Раз такая гроза, зачем нам букеты?» (ср. сходные пассажи в «Даме с цветами»: «пушай увидят, сколько всего они накрутили на себя лишнего»; «в жизни действителен только настоящий материальный подход и нищего, к сожалению, больше»). Слова о грозе и букетах — концентрированное выражение скептического взгляда писателя на перспективы культуры в эпоху революции¹⁸.

«Рай под микроскопом»

Написанный почти пятьдесят лет спустя текст Евгений Гинзбург, строго говоря, принадлежит к иному жанру, нежели «После бала» и «Дамы с цветами»; это не рассказ, а глава из ее книги воспоминаний «Крутой маршрут» (1967—1978). Мемуары Е. Гинзбург — захватывающая история идеалистически настроенной коммунистки, которой удается физически и духовно выжить в сталинских лагерях благодаря веселью, исключительной жизненной силе и моральной цельности. Как это ни парадоксально, книга производит впечатление жизнеутверждающей идиллии, демонстрирующей торжество человеческого духа и культуры над, казалось бы, безнадежно превосходящими силами зла и успешно осуществляющей гармонию всех позитивных начал на фоне невыносимых страданий и ужасов. Глава, о которой пойдет речь (часть вторая, глава двадцать третья), хотя и основана на реальных фактах биографии автора, поражает столь высоким уровнем литературной организации, что сопоставление с рассказами Толстого и Зоценко представляется вполне оправданным.

До

Раем, помещаемым под микроскоп в этой главе, оказывается сравнительно скромный уголок ГУЛАГа — Тасканский пищекомбинат, где рассказчица работает медсестрой и входит в небольшой кружок симпатичных представителей медперсонала; возглавляет его доктор Вальтер — немецкий католик, «веселый святой», будущий второй муж мемуаристки.

Смерть здесь — повседневное явление. Заключенные кажутся почти потусторонними фигурами, и на врачей возложена задача «предотвращения смертей во время работы». Пища является вопросом жизни и смерти:

«В отличие от настоящего рая, небесного, на Таскане ли на минуту не отключаются от мысли о хлебе насыщенные. Смертные случаи скрываются от начальства ради получения лишней порции: «Никогда даже поднимали мертвеца на поверку, ставили его в задний ряд, лободрая с двух сторон плечами и отвечая на него "установочным движением"».

Но даже эта жизнь на грани смерти упорядочивается определенными «законами». Доктора лечат безнадежно больных эсков для того, чтобы они могли протянуть ноги в согласии с инструкцией:

«Умирать дозволено на больничной койке... А то свалится где-нибудь в сугроб, найд его потом, объявят в погреб, отчитывайся». Что же касается пайки умершего, то и здесь действует «закон»: «Его завешивают перед смертью друзьями. Я много раз присутствовал при этих завешиваниях и даже выкапывал вдова похоронившего при вырешении послеземной воли умирающего... Завешивания соблюдались строго. Шакалов, норовивший вынуть пайку умершего, пошерстили общему презрению, а иногда и кулачной расправе».

Наряду с такими фундаментальными основами культуры, как «законы», кружок, к которому принадлежит героиня, наслаждается и «пищей духовной» в виде «книг» (получаемых доктором от пациентов, живущих на воле) и «интеллектуальных диалогов» (в ходе которых фельдшер «Конфуций оправдывает свое прозвище, поигрывая разными аргументами для доказательства недоказуемого»). Спасительную роль играет также культурный цеханизм «памяти». Этот мотив развертывается в целый трагикомический эпизод с казаком Байгильдеевым, который «никак... не может запомнить свою статью, по которой сидит вот уже десять лет», и «радуется, как малое дитя», когда жестокий охранник по прозвищу Злерь, сжалившись, произносит ее название («АСЭВЭЭЭ... Антисоветский военный заговор»).

Вылазки героя и героини в лес для сбора целебных трав (то есть, в сущности, за цветами!) выливаются в картину гармонич-

ного сочетания 'зарождающейся любви, гуманистической культуры и единения с природой:

«...Царские тайги... пробуждают потерянную было нежность к миру... стройным цветом ивы-чуба, похожим на липовые бокалы (!)... Доктор нагирает [растения] на трех языках: по-русски, по-немецки, по-латыни»¹⁹.

Доктор обладает также исключительными способностями духовного воздействия. Он становится не только мужем героини но и ее руководителем в вопросах веры, обращающим ее в христианство²⁰. Он служит для нее посредником между этим и иным светом (кромешным преддверием чего можно считать «потусторонность» изможденных леков), в частности, в ее тоске по умершему сыну:

«Он единственный, с кем я могу говорить об Алеше... Он как-то так повертывает руль разговора, точно нет разницы между умершими и нами оставшимися пока на земле... Это смягчал истинность боли. Иногда доктор связывает с этой моей болью самые последние наши дела — Вы жальны подходить к Сергею Кондратьеву.. Раши Алеша. »

Соответственно любовь героя развивается в духе самых высоких 'культурных' образцов:

«Доктор идет на обдуманные обстоятельства и нежизн. как в доброе старое время Рассказывает о детстве²¹. Излагает свои научные гипотезы. Терпеливо переносит поток стихов... И в любви признается... не успел, а в тоске».

Получение этого любовного письма образует важнейший сюжетный узел рассказа. Эпистолярный жанр мотивирован командировкой доктора в другой лагерь, момент доставки письма совпадает с внутренним влечением, которое героиня делает Сергею Кондратьеву, а соображения конспирации диктуют обращение к латыни. Героиня «никогда не учила латыни, но по аналогии с французским кое-что понимала» и с волнением разбирала «прилюдные, почти латентические слова: Amor mea... Mea vita... Mea spes...» Это полное слияние любви и культуры тем более замечательно, что оно представляет собой вариацию на знакомитое объяснение в любви между Левиным и Китти, которое, довольствуясь начальными буквами слов, бросает типично толстовский вызов условностям и символической природе языка²².

Ночью героиня сочиняет ответ — увы, всего лишь по-русски, но зато в стихах (переход к ним подготовлен безупречными хореями в цитатах из письма доктора) и в древнеримском культурном коде:

«...Как прекрасен Капиталий, сколько в небе глубина! День прекрасный, день веселый, мы свободны. мы -- одни Все тяжелое забыто в свете голубых небес, мы шепчутся: мед вина, вино мед, мед слез... И в костуре. И ты мне я прошу еще вновь и вновь только, только по-латыни говорить мне про любовь...»

Ответное письмо геронни, подхватывающее идею использования в любовном диалоге особого, возвышенно культурного, языка, достигает этого не только путем обращения к стихотворной речи, являющейся классическим воплощением 'литературности', но и еще одним, специфически интертекстуальным способом. Стихотворная импровизация геронни представляет собой переработку вполне конкретного текста — ахматовского «Сердце бьется ровно, мерно...» (1913) — характерного образца стонической выдержки, обретаемой в слоре на память и культуру.

Сердце бьется ровно, мерно,
Что мне долгие годы?
Ведь под яркой на Галерной
Наши тени навсегда.

Связь душевное веки
Вижу, вижу, ты со мной,
И в руке твоей плажи
Нераскрытый мир мой.

Отплы, что стали рядом
Мы в блаженный миг чудес,
В чиг, когда над Летним садом
Месяц рожиник висел, —

Мне не надо ожиданий
У восточного окна
И томительных свиданий —
Вся любовь упоена.

Ты свободен, я свободна,
Завтра лучше, чем вчера, —
Над Невой темноводной,
Под улыбкой холодной
Императори Петра²⁵.

Но, даже вдохновляясь заимствованием из столь родственного, принципиально 'культурного' источника, как поэзия Ахматовой, Гинзбург вносит существенное изменение идилического характера. У Ахматовой декларация независимости («Ты свободен, я свободна») означает делание хорошей, 'культурной' мины

(в которое вовлекается даже Медный всадник с его холодной улыбкой) при малопривычных обстоятельствах развитой любви. У Гнезбург те же слова значат совсем другое — надежду на освобождение из лагерей, тогда как сама любовь никомм образом не ставится под сомнение: любовь и культура выступают в союзе, а не в конфликте друг с другом.

После

На этой высокой ноте идиллии суждено быть оборванной Глубокой ночью героиню вызывают в больничный барак и приказывают спасти находящегося при смерти зэка, а также дать медицинское заключение о происхождении мяса в его котелке. Она едва в состоянии сдержать рвоту — мясо оказывается человеческим, зек — людоедом. Он убил своего приятеля-зэка (разумеется, как раз недавно спасенного от смерти доктором Вальтером) и тайно питался его мясом, в чем нельзя не увидит гротескного контрапункта к 'законному', гуманному и даже, так сказать, дружескому использованию трупов для получения лишних паек в начале главы. Фамилия людоеда — Кулеш, означающая грубую кашу с мясом, бросает на этот эпизод дополнительный трагифарсовый свет.

Автор (а вернее, сама История) безжалостно повышает ставки: в «После бала» фигурировало истерзанное, но еще живое тело, в «Даме с цветками» — обезображенный и кошунственно оскверняемый труп, теперь же узнавание принимает форму взора, впервые героиней в котелок с человеческой. В довершение всего, начальник режима отпускает мрачную остроту, ставящую героиню в прямую (хотя и фигуральную) связь с убитым: «Что на лекпомшпу-то уставился, выродок?... Из нес... котлетки-то, поди, вкуснее были бы...»

В поисках защиты от этого ужаса повествование прибегает к помощи 'культуры'. Заключение должен быть вылечен для того, чтобы он мог быть судим и казнен. В этом приказе начальника режима узнается неожиданный иронический поворот мотива 'смерти по инструкции', заданного в начале главы. Однако на этот раз героиня чувствует, хотя и с некоторой неловкостью и двусмысленностью, что она склонна разделить точку зрения начальства:

«Я еще удерживалась на ногах от физической и душевной толкотни. Сказать, чтобы потом расстреляли?... Да пусть бы он умер вот сейчас же... Должно себя на том, что впервые за все эти годы ж... врос бы внутренне ближе к началу».

чен к этому заключенному. Меня сейчас что-то связывает с этим начальником режима. Наверно, общее ощущение к двумигному вылау, преступившему грань доского»²⁴.

Эта расстановка сил резко отлична от «После бала». Там якобы благотворная культура общества разоблачалась предъявлением тела, ставшего жертвой ее оборотной стороны; здесь благотворные законы лагерного общества получают неожиданное укрепление, мертвое же тело оказывается жертвой отдельной преступной личности, а не культурного истеблишмента.

Столкнувшись с 'телом', героиня ведет себя подобно персонажам Толстого и Зощенко, но затем происходит важный поворот. Сначала героиня испытывает сильное нежелание смотреть и узнавать и физическое отвращение к увиденному:

«Я заглянула в котелок и бас сдержанно рыгнул движением. Волоконная нить была очень мелкая, ни на что похожему не походил».

Она уже готова пересмотреть свои культурные взгляды, но «наутро» (ср. то же слово в «После бала») возвращается из командировки доктор. Впервые обращаясь к героине на «Ты»²⁵, он заверяет ее, что человек может смотреть в лицо фактам: «Да, засерь²⁶ живет в человеке. Но окончательно победить человека он не может». Любовь и культура объясняют свои усилия, чтобы противостоять мертвящему действию, так сказать, природного 'антитела'. Собственно, доктор, как подлинный просветитель, с самого начала отстаивал трезвый анализ действительности, а не слепое восхищение лагерным «раем» или уклонение от взгляда в лицо фактам. Это его слова вынесены в название главы: «Вижу, что вам надо взглянуть на наш рай попристальвей. Под микроскопом»²⁷.



Итак, маршакки на общий тонус любви, смерти и культуры описали почти полный круг. Толстой потряс основания официально санкционированной любви, опирающейся на насилке над природным телом, оно же тело Христоно. Зощенко, писавший на развалинах прошлой культуры, довел до абсурда убийственную (и потенциально авангардистскую) толстовскую критику старых ценностей и, пусть амбивалентно, распространил ее на новые, не предложив ничего позитивного взамен. Есения Гинзбург, в ужасе перед сбывшимися кошмарами самого дикого авангардист-

ского воображения²⁸, вновь ищет убежища под сводами цивилизации, пытается восстановить традиционные ценности любви в рамках культуры, вернуть им утраченное единство с природой, христианством и даже властями предрешающими. Тем самым она предвосхищает (намечает?) пути развития советского общества, которым предстояло стать возможными в последнее время. Разумеется, подобная идеальная гармония²⁹ является о новом раунде деконструирующего подрыва, а затем и иронической постмодернистской ресинфологизации³⁰.

«Я ВАС ЛЮБИЛ...» БРОДСКОГО

Помимо всего лишь
сплошное слово другим.

Бродский. «Стрелы»

Пародирование

Шестой из «Двенадцати советов к Марии Стюарт» Иосифа Бродского — выискивающий чертлицовка пушкинского «оргикуляля»:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.

Я вас любил безумно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.

(1829)

Я вас любил. Любовь еще (возможно,
что просто боль) ожидает мои мольбы.
Все разлетелось в черту по куски.
Я застрелиться пробовал, но слышно
с оружием. И шалло: виски:
в который ударить? Ширило не драки, но
задумчивость. Черт! Все не по-людски!
И вас любил так сильно, безнадежно,
как дай вам Бог другим — не не даст!
Ой, будучи на милое парад,
не сотворит — по Пармиду — всяжды
сей жар в крови, выкровавленный хруст,
чтоб помыслы в кости измялись от жажды
коснуться — «бюст» задерживая — уст!

(1974)

Это не первая в русской поэзии попытка освоить пушкинский образец преодоления несчастной любви в отчужденно-эстетическом пятистопном ямбе. Ср., например, букинскую вариацию:

Спокойный взор, подобный взору лани,
И все, что в нем так нежно и любил.
Я от сих пор в печали не забыл,
Но образ твой теперь уже в тумане.

А будут дни — утаснет и печаль.
И заснет сон воспоминанья,
Где нет уже ни счастья, ни страданья,
А только неспрошенная даль.

(«Спокойный взор...»)

Бунин сохранил многие черты оригинала, хотя и переосмыслил его. У Пушкина к концу контрапунктно нарастают как отчужденность, так и вовлеченность лирического субъекта, сквозь спокойную доброжелательность проглядывает вспышка ревнивой страсти¹. Бунин, напротив, идет от любви к полному забвению и прощенью, чему вторит движение от крупнопланового чувственного пятни в начале («взора лани») к размытой импрессионистической «дали» в конце, поддержанное развитием рифменного вокализма и другими средствами.

Реконструкция, как видим, совершается с полным пикетом, который вообще характерен для многочисленных вариаций на ту же пушкинскую тему, включая во всех отношениях вольные, принадлежащие Серебряному веку². Они могут с эстетским вызовом смаковать покинутость субъекта или напряженность любовного треугольника, а то и «квадрата», но сохраняют искренность чувства и органичность формы. Все это еще не пародия — в отличие от сонета Бродского, где пародия самый сюжет — объяснение в любви к статусу, ибо взаимодействие между живой страстностью и холодной статуарностью — один из вариантов Пушкина³. «Сонеты к Марии Стюарт» вообще напичканы снижающими отсылками к самым разным текстам⁴, а Шестой специально посвящен систематическому обнажению поэтики «Я вас любил...»⁵.

В содержательном плане происходит следующее. Несчастливая любовь огрубляется до физической боли и пресуверенчивается до покушения на самоубийство, отказ от которого иронически мотивируется чисто техническими трудностями (обращение с оружием, выбор виска) и соображениями престижа («все не людская»)⁶. За пушкинским «другим» усматривается открытое

множество любовников⁷, а намек на неповторимость любви поэта развернут в шутливый философский трактат со ссылкой на первоисточник. Бог из полустертого компонента намоки («дай вам Бог») возвращен на свой пост творца всего сущего, но с поговоркой, что творить разрешается только (не) по Парменину. Робкая нежность оборачивается физиологией и пловцами, плавающимися от «жара», раздутого из пушкинского «угасла не совсем». А романтическая сублимация чувства доводится до максимума (притязания на грудь любимой переадресуются устам) и далее до абсурда (объектом страсти оказывается не женщина, а скульптура, а субъектом — даже не мужчина с плавающимися пловцами во рту, а сугубо литературное — пишущее и зачеркивающее — 'я')⁸.

Содержательным преувеличениям-снижениям вторят формальные, начиная с перевода речи в более возвышенный, сокетный жанр, каковой, однако, подвергается решительной деформации, ибо Бродский нарушает все предусмотренные в сонете границы: между катренами, между октетом и сестетом и между терцетам.

Пушкинский словарь осовременивается и вульгаризируется. Вместо «быть может» Бродский ставит «возможно», вместо «душев» — «мозгов», вместо «безнадёжно» — «безнадёжно», вместо «так искренно» — глуповатое «так сильно». Подвываются разговорные «черт», «все разлетелось на куски», «не по-людски», канцелярское «и далее» и откровенно просторечное «варить». «Черт» и «все» даже повторены, чем нарочито убого имитируются казашные пушкинские параллелизмы.

Обнажает Бродский и композиционный принцип оригинала — подслушанное нарастание страсти к концу. Подслушанность выражена у Пушкина формальной усложненностью структуры, в частности — синтаксической сложностью двух заключительных строк с их однорольными членами («так искренно, так нежно»), придаточным («так... как...»), пассивом («любимой друзьям») и тяжелой инфинитивно-объектной конструкцией («дай вам Бог... быть»), прорываемой анаколупом (повелительным «дай», грамматически недопустимым в придаточном предложении).

Бродский мог бы прямо начать с такой сложности⁹, но в 6-м сожете он, подобно Пушкину, приберегает эффект затрудненности на конец, где далеко превосходит оригинал. Последние 5 (если не 7) строк образуют единое предложение, содержащее однородные члены («жар», «хруст»), придаточное («чтоб...»), двупричастный оборот («будучи...»), инфинитивную конст-

рукцию («жажды коснуться») к вводные слова к предложениям («то Пармениду»; «"бюст" зачеркиваю»¹⁰). Сонет кончается явным *speech-act* с восклицательным знаком, мимолетным обнажением бюста и поцелуем (хотя и всего лишь в виде воспоминания о желании).

Утрирует Бродский и общее риторическое увязание утвердительного лейтмотива «Я вас любил...» в многочисленных оговорках. У Пушкина подобные отрицательные, уступительные и т.п. частицы («но», «вс», «пусть»), а также модальные словечки, которыми насыщена первая строфа оригинала («еще, быть может... не совсем» и др.), подрывают признание в неугасшей любви не только по существу, но и структурно, сбивая цельность интонации. Пародируя этот эффект, Бродский увеличивает число таких частиц («НО сложно — НЕ дрожь, НО¹¹ — НЕ по-людски — НО НЕ даст — НЕ сотворит», не говоря о глаголе «ЗАЧЕРКИВАЮ») и выделяет их постановкой в ключевые позиции. А главное, он увеличивает многочисленные переносы: начинается с усиления (до точки) скромной остановки после лейтмотивного «Я вас любил»; затем как бы копирует и лишь лексически снижает (заменой на «возможно») второй пушкинский перенос («быть может»), а в действительности резко его усиливает, подменяя вводное слова к группе сказуемого вводным предложением, удлинняющим подлежащее («любовь... возможно, // что просто боль»), чем мотивированы скобки в первой же строке; и далее позволяет переносам, тире, вводным словам, обрывам и останякам совершенно завладеть текстом и достичь кульминации в целом вводном предложении («"бюст" зачеркиваю»).

Один из утонченных структурных эффектов оригинала — подготовленная неожиданность его финальной рифмы. Часто рифмующее слово заранее вводится в предыдущий текст¹². Возьмем альбомный парзюок Пушкина:

Напрасно коснуться мне Ваши красины
 При всем усердии послушности моей.
 Вы не милей и имя святой Екатерины
 Зато, что никогда нельзя быть Вас мней.

(«Вдохновен»)

Финальное «мней» предсказывается не только рифмой («мией»), но и словом «(и) мней», готовящим его лексически, грамматически и фонетически.

Этот прием настолько распространен, что сама неожиданность становится ожидаемой. Написанная по такой схеме, вторая строфа «Я вас любил...» выглядела бы примерно так (с финальным «любим», полностью предсказанным комбинацией «любил + тоими»):

Я вас любил бездельно, безнадёжно,
 То робостью, то ревностью тоими;
 Я вас любил так искренно, так нежно,
 Как не был никогда никто любим.

Однако Пушкин, обожавший сюрпризы в рифмовке¹³, не удовлетворился подготовленной неожиданностью первого порядка и перевернул рифмы вдвойне. Вместо «любим» он поставил в рифму «другим», но ожидавшееся «любим» не выкинул, а лишь передвинул из рифменной позиции в предрифменную (в форме «любимой»), чем освежил прием: ожидания и обмануты (рифма не та), и выполнены, хотя и неожиданным образом (рифма есть; ожидавшееся слово включено в строку). Важнее, однако, тематическая уместность эффекта: доминанта стихотворения (которое по содержанию посвящено отказу от банальной концепции любви, сюжетно построено на отдаче любимой сопернику, а текстуально движется от 'я' к 'другому', появляющемуся в конце) оказывается спроецированной в плак рифмовки: ожидаемое рифменное слово вытесняется неожиданным, в буквальном смысле «другим».

У Бродского это маячное словесное уступание места грубо обижено. Поэт прямо заявляет о вычеркивании напрашивающейся рифмы в пользу другой, «сублимированной». Правда, Бродский играет с другими словами («хруст — бюст — усть» вместо «любил — тоими — любил — другим») и не воспроизводит пушкинскую структуру в точности: «бюст» лишь частично подготовлен «хрустом». Это неприемлемость зачеркиваемого слова выпячена нерасосом из сферы подспудных рифменных ожиданий, с одной стороны, в предметный план — в виде непристойности, а с другой, в языковой — в виде неграмотности («коснуться бюст»?).

Инвариантная подоплека

Возникает вопрос: сходится ли суть 6-го сонета к виртуозному пародированию оригинала на всех уровнях или же Бродский

вносит в него что-то свое и тем самым присваивает его? Перечитаем сонет еще раз, на этот раз на фоне других текстов его автора.

Строфы 2—3

‘Боль’ — частый мотив Бродского; она проклятие всего живого, кананка страсти и цена жизни:

«...Боль не нарушение правил: // страдание есть способность тела // и человек есть носитель боли»¹⁴.

Один из типичных носителей боли вообще и любовных страданий в частности — мозг:

«Сравни с собой или примерь на глаз // любовь и страсть и — через боль — истому. // ...Но ласка та, что далека от рук, // стрелает !! в мозг, когда от верст спешится, // проворной уст: ведь небосвод разлук // несокрушимой потюков убекина»¹⁵.

От боли в мозгу мотивные связи протягиваются к разлуке, устам, вискам, костям и творчеству:

«...В моем мозгу // какие-то квадраты, даты, // твои или моя к месту // приклята людей // ..затасканных сравнений лоск // прости: хва дальний кочет, // униженный разлукой мозг // возвыситься неволью хонет»¹⁶.

Готовым оказывается не только весь тематический комплекс, но и рифменное сцепление мозга с виском. Что касается сверлящего характера боли в сонете, то он соответствует форме мозговых извилин (ср.: «Твой мозг перекручен, как рог барана»), предвещает мотив пули в висок (ср. выше «стрелает в мозг») и отлит в готовую идюму.

‘Разлетание на куски’¹⁷ не только готовит выстрел, но и представляет характерный для Бродского мотив ‘распада, развала’:

«Что-то внутри, похоже, сорвалось, раскололось»; «...в бесцветном пальто, // чьи застежки одни и сплели коба от распада».

«Черт» (здесь и ниже, в 7-й строке) — обращенное предвестие «Бога», венчающего пушкинский текст, а в сонете Бродского открывающего заключительное шестистишие¹⁸.

Строфы 4—7

Мысленная примерка самоубийства и сопутствующей ему дрожи тоже неоднократно встречается у Бродского, часто в

комбинации с кролькой, разлукой, виском, зубами/пастью и пол знаком ошибок:

«То лес пуля в виске, слово в месте гангрены перстни; «Но не иду себе перекашивать // советно браться за труд Господень. // Впрочем, дело, должно быть, в трусости. // В страхе. В технической или трудности. // Это единичные грядущей трупности»¹⁹.

Несмотря на жалобы на сложность с оружием, оно применяется в стихах Бродского довольно часто:

«...И жажда сыграть с Богом, как с пейзажем, // в котором нас размыкает, скажем, // один стрелок; «Здесь пуля есть естественный сквозняк. // Так чувствуют и лески и почка»²⁰.

За навязчивыми картинками самоубийства стоит одна из центральных тем Бродского — тема 'пустоты, края небытия', часто выступающая в характерной форме физического страха смерти и боли, подстерегающих человека. Характерны образы: риска быть подстреленным; размыкающего нас стрелка; моря крови, готового рвануться в брешь; пуля как сквозняка; боязни грядущей трупности; гангрены, взбирающейся по бедру полярного исследователя; короля черной, который заглаз ликует, предвещающая трупы; рыбы, на чешуе которой уже лежит отблеск комсеравного серебра; головы, ожидающей топора, и т. п.²¹

Особенно живо поэт представляет себе боль в голове/шее:

«Во избежание расщепя черты, // в пересек другою — прилипла, // чье лезвие, Мари, острей ножа. // Над этой вещью голову держа // не кислород ради, но рта, // бурлящего в раздушенном зобу, // гортань... того... благодарит судьбу»²².

Одна из излюбленных вариаций на эту тему содержит сходные с ф-м сонетом образы неповторимости жизни, орудия убийства и почти ту же каламбурную рифму:

«Бобо мертв. На круглые глаза // ни горизонта действует как шум, // ни // тебя, Бобо, Кики или Заза // им не заметят. Это невозможно».

Существенная деталь несостоявшегося самоубийства — колебания (в выборе виска). Это тоже повторяющийся мотив: Бродского интересуют 'альтернативные варианты' поведения, мироощущения, жизни, бытия.

«Чем это было? // ...Самоубийство? Разрывом сердца // в слишком мелодий виде зланта? // Жизнь позволяет поставить "ябло" // ...речи Христа или чашка Аллага // ... в два варианта Эзеса шери // настелью открыты, смотря по веру»²³.

Этот отрывок (из «Памяти Т.») сочетает тему альтернативности с мыслями о самоубийстве, смерти, богах, устройстве мира 'по' тому или иному учению и даже о выборе слова, то есть накладывается на б-й сонет целым пучком мотивов.

Строки 9—11

«Дважды» — любимое словечко Бродского, настолько, что даже с «жажды» оно рифмуется не раз:

«Снайпер, тонкая от дуговой жажды²⁴, // то ли пришла, то ль имелью
жена, // сиди на ветке, чинит дважды»; «Бедность сна строк — от
жажды // Что-то спрятать, оберечь: // обернуться. Но дважды // в ту же
ночь не ложь».

В последнем фрагменте с б-м сонетом перекликаются также арканческое «снх» и рассуждения о познании («строка») и о неповторимости страсти. Кроме того, здесь как будто проясняется связь комплекса «яс... дважды» с именем Парменида, который, в противоположность Гераклиту, полагал мир неизменным и, зная, допустил бы возможность дважды войти в одну и ту же реку. Через сложную конструкцию («дважды... не...») фразеологическая нить тянется к неповторимости любовного пыла лирического 'х' в нашем сонете²⁵.

Сама апелляция к Пармениду стоит в ряду многочисленных у Бродского ссылок на авторитеты, часто в тире или скобках, 'по' которым описывается данная ситуация и мир вообще: на Аристотеля, Катона, Архимеда (как на закон о вытеснении, так и на рычаг); на Гоббса, Малевича (белое на белом); Цельсия (температура); и на целую когорту «великих» по самым разным вопросам (см. «Письмо в бутылке»).

Мотив 'мир по Иксу' — еще одно воплощение общего релятивизма Бродского. Вспомним сказанное выше об игре в альтернативные варианты бытия, а также такие образы, как недостоверность мира «в хмурый день»; зависимость взгляда на вещи от слов, причем «смотри кто спит»; зависимость «правды от искусства» и существования шахматных фигур от логичности ходов; и, наконец, склонность Бродского набрасывать альтернативные идилические сценарии жизни.

Релятивизм этот, однако, относителен. Бродский убежден в абсолютности смерти, пустоты, «ничто» и в уникальной неповторимости жизни, любви, всего, что мимолетно и что бренно. Вновь и вновь варьирует он образы невозвратности встреч с любимыми местами и женщинами; вечно занятого телефона;

выхода вон из совместной жизни; тоски «растегиваться врозь»; невозможности «встать вдвоем» в разлуку, так как одного светила не хватает на двоих; невозможности лежать врозь и после смерти, будь то в раю или в аду; отсутствия жизни на других планетах и т. п.

В то же время его упорно занимает идея возврата, повторения, тождества. Она присутствует как возможность или сон; как встреча в уме или в ином измерении. Но повторным размышлением оказывается лишь искусство, слово, перо. Эти мысли часто тяготеют как реакция на разрыв с любовью к/или эмиграцию, но не сводятся к ней, восходя к основам жизненной философии поэта.

Мотивы 'неповторимость встречи' и 'мир по Ихсу' дают интересные «математико-философские» совмещения. Таковы обильные ссылки на Эвклида, с его непересекающимися параллельными («счесть параллельных линий // все оказалось правдой и в кости [1] оделось») и прямыми, пересекающимися только в одной точке («Как две прямые расстанутся в точке, // пересекаясь, простятся...»). А жажда встречи подсказывает всякого рода неэвклидовы решения, в частности 'по' Лобачевскому²⁶.

Роль 'Эвклида - не-Лобачевского' и берет на себя в 6-м сонете '(не-)Парменид = Гераклит', 'по' которому ничего не бывает дважды, так что тем более исключительной оказывается страсть, живописуемая в финале (ср. еще: «Я любил тебя больше, чем ангелов и самого // ... в темноте всем телом твои черты. // как безумное зеркало, повторяю»).

Строки 12—14

От страсти связи часто мелут у Бродского, с одной стороны, к физиологии — жару, крови, костям, хрусту, пасти, больным зубам, а также груди и прочим непристойностям, с другой — к выбору слов и рифм, то есть ко всем составляющим комплекса, венчающего 6-й сонет. «Страсть» недаром рифмуется с «пастью» (например, в «Письме в бутылке»); ко рту, а также к треску костей, ведет и рассуждение о теле, рассказанном в страстях:

«Я оно тело, рыдало, сквижало. // В подсти рта не уступит жаром // Грешни арсеней, по меньшей мере. // Стирали дыни и греца зубастыи, // пацкво зеркало. ...»

Разрушающиеся зубы ассоциируются у Бродского со старением, разлукой, культурой и творчеством неодинократно²⁷, так что

включение в финальный пассаж сонета плавящихся plomb оказывается вполне закономерным.

Комплекс «страсть — жар — хруст в кости — уста» тоже повторяется. Он представлен в «Горенице», где «уста» рифмуются с «обнажая» места (то есть почти с «бюстом»), а «горячо» с «ожог». А в «Ломтике мезового месяца» («устриц») «хруст» рифмуется со «(страсть, достигшая) уст» в контексте «обрывка жизни влводем» и «слов». Одно из стихотворений «Мексиканского романсера» строится на соединении образов боли в губе, слова, творческого дара, расколовшегося внутреннего мира и «жанра (правильней — жара)»: в стихотворении «Я был только тем, чего...» воспоминания о любимой включают мотивы касания, сотворения, голоса, жара. Встречается вне 6-го сонета и оближение уст и бюста: «снег, что удлино уста занес, // мой нежный бюст превратил в сугроб» («Письмо в бутылку»), и даже рифма «уст/бюст» (в стихотворении «Eileen Aileen Architektura in Roma»).

В нашем сонете «уст» и «бюст» привлечены в качестве альтернативных рифм к «хруст», причем «бюст» вычеркивается. Дело, разумеется, не в неспристойности бюста — Бродский иной раз загибает и не такое²⁸. Но чаще он одновременно и скрывает, и обнажает непристойность — как по общехудожественным соображениям, так и ради специфического для него акцента на авторской воле:

«...И уже седина стыдно молвить глас; во время вник — пропуск — когда уснула; «навиваясь» молыл на прастине — // как не скваило по крайней мере — // в избилаю подушку мычлиим "ты"»²⁹.

Все три примера напоминают ледалированные авторской воли с помощью введенных конструкций, примененные в зачеркивании «бюста». Нередки у Бродского и прямые заявления о сознательном выборе слов, например:

«...Я пишу эти строки стремль рукой // ...не укукну оперзеть "на кой", // с оник готовое губ в акбун // минуту слезты»³⁰.

Безразличие Бродского к соображениям благопристойности очевидно: в одних случаях они вообще несущественны, в других выбор делается в пользу мата, а в третьих — в пользу приличий, но только после вынуждающего произнесения запретных слов, как в последнем примере, который особенно близко (вплоть до упоминания о губах) напоминает концовку 6-го сонета³¹.

Одним из первых в русской поэзии экзистенциалистский жест словесного провала как ответа на окружающую пустоту опробовал, по-видимому, Мандельштам:

И пью, но еще не придумал, на двух чашбраю одно:
Веселое асти-спуманте чья папского замка вино.

(«Я пью за военные астры...») ³²

О Мандельштаме, с его пристрастием к образу шевелившихся губ поэта, помыванных пустотой, напоминает и связанный с выплыванием авторского присутствия выбор именно уст. По сюжету речь идет об органе поцелуев, но пошлупано — об органе поэзии.

Бродский вообще любит кончать стихотворение образом губ:

«Когда книги захлопывались и когда // от тебя оставались лишь губы, как от
того котла; «раба равной губою // тцццо деревей слезю»; «разомкнуть
уста // дыбом. Стыскать чернила // И являть перо»; «ирица // жинивастью, не
разжимая уст».

Даже в первом из этих примеров («Коломяжки», IV), где губы явно Эротичны, «кинга» и нигертекст — Чепирирский кот на «Алисы в стране чудес» ³³ — индустрируют связь с устами, творцами поэзии, которые представлены в остальных приведенных концовках. А иногда Бродский сознательно сблизжает обе функции уст: «Там есть места, где припадал устами // тоже к устам и пером к листьям».

Участие уст поэта подразумевается и в финальном поцелуе сонета — именно во рту у поэта рождается жажда коснуться «люст/уст». В пользу поэтических уст свидетельствует также употребленный с ними глагол касания, особенно если сравнить 6-й сонет со следующим пассажем из «Разговора с небожителем»:

«. Уже ни в ком // не видя места, клого глаголом // коснуться мог бы, не
владея горлою // ...Смоной // хромю уста впамен астринской алам, // крепясь
Питанской башней к бунаре .»

Здесь отсылка к «Пророку» очевидна, как очевидно, что в словесном «коснуться» Бродский контаминировал действия будущего поэта (пушкинское «глаголом жечь») и серафима, снаряжающего его в творческий путь (пушкинское «моих зениц [ушел] коснулся он; «и он к устам моим приник») ³⁴.

Таким образом, целый комплекс образов («жар + жажда + коснуться + уста») делает «Пророк» вторым, наряду с «Я вас любил...», интертекстуальным неточником сонета³⁵.

Типичной функцией уст как органа поэзии является преодоление смерти. В «Разговоре с небожителем», этом откровенном «Пророке» à la Бродский, поэт (как и в нашем сонете) не умирает даже символически, а, «сжав уста» и «сойдя с креста», идет «на вещи по второму кругу», то есть уста участвуют в облегченном варианте воскресения. На это способны именно уста говорящие, а в предель — поэтическое слово без уст, по-манделштамовски рождающееся прежде губ:

«И хочется, уста // сжать разжав, произнести "не надо". // Наверно, все же смерти — пустота...»; «Когда вокруг — лишь кирпичи к небсам, // предметом нет, а только есть слова, // Но нету уст. И разжестек шею»³⁶

Подмена уст целуемых устами творца — закономерна — как ввиду очевидной метапоэтичности сонета, так и потому, что именно поэтическому слову дано в мире Бродского преодолевать разлуку, развалку и невозвратность момента — «повторно всего лишь // слово: словом другим». Ибо «бисер слова», написанных умирающим от гангрены полярным исследователем, «покрывает фото супруги, к ее щеке // муцку даты сомнительной прихолов», и таким образом переживает их обоих. Как поэт объясняет любимой:

Порог, несчастных
нет! нет мертвых, живых.
Все — «однако лир огласны»
на их ножках кривых
Видно, сильно превисил
свою роль свинюпас,
чей петрлуэный бисер
переживает всех нас.

Правда, чем гуще россыпь
черныт на листе,
тем безразличней особе
к прошлому, к пустоте
в будущем. Из соседства,
налево прочь добра,
лишь ускорит бегство
по бумаге пера.

.....
Но мы живы, предмет
есть проценте и шрифты.

(«Сирены») ³⁷

Пушкин по-бродски

Если сонет так богат инвариантами Бродского, то пушкинский оригинал в нем должен быть не только спародирован, но и потеснен чисто структурно. Как мы помним, важнейшее сюжетное изменение состоит в вынесении на поверхность страстного утверждения любви, образующего новый финал. Дополнительный простор создается, в первую очередь, большей длиной совета, предоставляющей в распоряжение Бродского шесть «лишних» строк, а также вольностями в обращении с оригиналом.

Строго говоря, пересказ пушкинского текста заканчивается в середине 9-й строки, где Бродский на полуслове обрывает Пушкина своим «... — но не даст!»³⁸ Эффект скомканности подержан тем, что в полторы строки (8-ю и половину 9-й) втиснут материал из начала, середины и конца второй строфы оригинала³⁹. На обрывании работает и разделение 8-й и 9-й строк в рифменной композиции сонета: «безнадежно» — последняя рифма восьмистишия, а «(не) даст» — первая шестистишия⁴⁰. Впрочем, техника пересбивания и скомканья применена уже и при пересказе первой строфы. Он сведен у Бродского к единственной — 1-й — строке (да и то натыкающейся на скобку), после чего мотив альтруистического подавления любви замещается эгоцентрическими размышлениями о самоубийстве и физическими образами, совершенно отсутствующими в абстрактно-куртуазном оригинале⁴¹.

В синтаксическом плане именно первые девять строк написаны сравнительно короткими фразами, тогда как в финале Бродский дает волю своему интимагому красноречию. Разумеется, весь синтаксис, с самого начала, — типичный для Бродского разорванный, цветаевский. Но в начале сонета он как бы подверстывается к пушкинскому, а в конце выходит за классические рамки.

Что касается словаря, то к концу практически исчезает вульгарная лексика и появляются архаизмы и поэтизмы: «Бог», «будучи», «сотворит», «по Пармениду», «сся жар в крови», «коснуться», «уст». Нейтрально-серьезная лексика проходит через весь текст («любовь», оружие, задумчивость, зачеркиваю»), но в финале особое значение получают слова двойной стилистической принадлежности — иначе и высокие одновременно. Таковы: «гораздо», архаичное в контексте «будучи» и разговорное в контексте «на многое»; жнвотная «пасть», принадлежная к

объяснению в любви; «жаклая», то ли духовная, то ли связанная с выделением слюны, которое угадывается за плавающимся пломбам; образ плавления, гиперболически мощный⁴², но снижаемый контекстом слюны и пломб. В начале сонета подобная стилистическая двойственность разве что намечена словом «сверлит». Таким образом, и лексическая композиция делит стихотворение на две части — пародийную и серьезную.

В плане рифмовки Бродский тоже как бы копирует оригинал. У Пушкина рифмы плавно движутся от «-ож-» через «-ем» и «-сж-» к «-им»⁴³. Бродский конспективно сводит «-ож-» первой строфы и «-сжн» второй строфы в рифменную серию «-ожно», которую заключает каламбурным совмещением обих пускинских рядов в слове «безнадёжно». В качестве мужской рифмы восьмистишия он использует «-ти/жи-», то есть почти точную копию заключительной рифмы оригинала. Так рифменная четверка Пушкина оказывается сжатой до пары, которая и растягивается, с неизбежной пародийной монотонностью, на все восьмистишие.

Разделавшись с рифмами оригинала, Бродский обращается к новым созвучиям: «-аст», «-ажда» и «-уст». Оба последних и все три комплекса в целом (за исключением «-ж-») находятся на периферии пушкинского текста, ни разу не попадая под рифму и редко — под ударение. Рифменное движение заключительного шестистишия образует четкий рисунок, основанный на эффектном сужении от широкого и звонкого «-ажда» к глухому и сдержанному — «сублимикрованному» — «-уст»⁴⁴.

Итак, основной композиционный принцип б-го сонета состоит в том, что на нескольких уровнях — сюжетном, лексическом, синтаксическом, рифменном — Бродский как бы перебивает, копирует и отодвигает в сторону пушкинский оригинал, чтобы в конце выступить со своим собственным номером. По ходу сонета эта стратегия применяется даже дважды — к материалу сначала первой, а затем второй строфы оригинала. Более того, в первой же строке Бродский не только обрывает Пушкина, но и переиhrывает его, подменяя «быть может» своим «возможно» и повышая процент вводных конструкций. Переиhrыванием (естественно вытекающим из установки на пародию) сопровождается и вторая попытка переизказа («так сильно», «безнадёжно», «другими»), чтобы затем смениться перебиванием («... — но не даст!»).

Все это напоминает обращение с Пушкиным Маяковского:

Как эти / у вас / говорила Ольга?
 Да не Ольга! / на письма / Евгений и Татьяна.
 — Дескать, / муж у вас / дурак / и старый черни,
 а люблю вас, / будьте обязательно моя,
 а сейчас же / утром должен быть уверен,
 что с вами днем увижусь я.

(«Обыкновенно»)

Потеснив классика, современный поэт наращивает текст собственными мотивами, — за пародийной оболочкой б-го сонета вырисовывается структура типичного стихотворения Бродского. На первый план выдвинуты телесные образы, композиционное развитие которых вторит общей переориентации с пушкинской отрешенности на цинично-бравурный собственный ток. Эти материальные мотивы входят в сонет двумя порциями — в середину (на место первой строфы оригинала) и в конец (на место второй), причем по нарастающей физиологических деталей три последние строки не уступают шести первым.

Первая группа образов («боль... сверлит... мозги», «застрелиться», «оружие», «виски», «вдарить», «аром») утрирует несчастье любви, а вторая («жар», «кровь», «ширококопный хруст», «пломбы», «паша», «жалкая», «коснуться», «юбка», «усть») — ее уникальность и, значит, некий триумф. Переход от первой группы ко второй построен на сходстве и контрасте. Сходство в том, что и в начале, и в конце речь идет об отрицательных физиологических состояниях, служащих аккомпанементом любви, причем в обоих случаях в них вовлекается не только физиология, но и техника («оружие», «пломбы»). Контрастный же ход состоит в том, что негативные физиологические ощущения начинаются в мозгу и висках, а затем через кровь и кости сосредоточиваются во рту, чтобы, наконец, разрешиться, улетучившись через губы в виде поцелуя/поэтического слова; в начале металл угрожает страдающему телу, а в конце телесная страсть плавит металл.

Физиологической теме контрапунктно сопоставлено композиционное движение другой важнейшей серии инвариантов Бродского. Через все стихотворение проходит мысль об альтернативности и призрачности жизни, причем, как и в случае с физиологией, прорисовывается зигзаг от негативного начала к позитивному концу. Первым, едва заметным элементом цепи является альтернативная пара 'то ли любовь, то ли боль', полученная перевертыванием пушкинского «быть может». Затем следуют уже совершенно явные и сугубо «бродские» мотивы: потенциальность

самоубийства, альтернативность висков, потенциальная множественность миров, творимых 'по Иксу', и, наконец, альтернативность возможных рифм и концовок, причем реальная неповторимость любви и определенность авторского выбора слов знаменуют поворот от релятивистских колебаний к перерелятивистски же произвольному — экзистенциалистскому — разрешению проблемы.

Эта мотивная цепь не случайно начинается с перевернутой пушкинской вводной конструкции в 1-й строке. Релятивизм Бродского имеет своим поэтическим источником характерную пушкинскую самоотрешенность, первым проявлением которой в «Я вас любил...» является как раз «быть может», а последним — решеание уступить любимую другому. Иными словами, бесцеремонная перекомпоновка оригинала не нацелена на пародию ради пародии, а представляет собой крайнее, но закономерное развитие пушкинских принципов. Попробуем сформулировать, как звучит 6-й сонет в целом — по отношению к пушкинскому тексту и сам по себе.

Новые элементы, которыми Бродский насыщает пушкинскую канву, выстраиваются в характерную диалектическую триаду. Одни (телесные состояния 'к' — от боли в мозгу до плавящихся плombs) акцентируют уникальную материально-физиологическую природу бытия. Другие (самоубийство, альтернативность и призрачность жизни, отсутствие реального объекта любви) представляют противостоящие человеку смерть и пустоту. А третьи (авторский прои́звол, проявляющийся в обилии скобок и тире, пародирование и обрывание оригинала, подчеркивание бюста и выборе уст; отсылка к «Пророку» и творческие коннотации уст) воплощают способность поэтического слова преодолеть великое Ничто. В целом возникает образ какой-то необычайно мощной, животной и в то же время чисто условной и риторической страсти, которая чудом держится в пустоте⁴⁵.

Тема живого, телесного и любви материального, как бы упирающегося в нематериальное, смерть и пустоту, — одна из постоянно занимающих Бродского, в стихах которого ее варьирует целый комплекс характерных мотивов. Среди них: встреча телесного с бестелесным, бесформенного с формой, зримости с беззвучием⁴⁶; геометрическая вложенность жизни и любви в пространство, пространства во время, а времени — в смерть и пустоту; абстракции, воображасмыслы, арифметические действия и другие школьные и научные понятия, скрытые под реальностью или выходящие за ее пределы⁴⁷; выход из комнат,

прошлых связей, жизни; точка зрения с другого континента, с луны, из будущего, из нигдекуда или в нигдекуда и в ничто; пристрастие к жанру эпитафии и многое другое.

Все эти мотивы многообразно связаны друг с другом: одной из масок бестелесности являются научные абстракции, в частности, 'геометрическая вложенность' в пустоту; абстракция выводит за пределы реальности, в нигдекуда и мотивирует точку зрения из нигдекуда, позволяющую увидеть жизнь беззвучной, бесплотною — и опять сначала. К этому кругу мотивов относится и образ бесличной страсти в пустоте; ср. «чеширские» губы лобной и далее в том же стихотворении программные строчки:

Необязательно помнить, как звали тебя. чужь...
 .. безымянность нам в самый раз, к лицу,
 как в итоге всему живому, с лица земли
 стираемому беззвучным всел. клетик «ишь».
 .. И наше право на
 «здесь» простирается не дальше, чем в ясный пейзаж
 клином издавший в «тубы» тень...
 Будем считать, что клин этот острый — наш
 общий локоть, выдвинутый вопре ..

(«Коломбески»)

Особенно сходен с несотворимой дважды, но безадресной страстью б-го сонета⁴⁸ следующий фрагмент из стихотворения «Нигдекуда, с любовью...», которое в «Новых стансах к Августе» помещено непосредственно после «Сонетов» и образует с б-м сонетом своего рода «двойчатку» (Мандельштам), ибо трактует те же мотивы в более серьезном ключе.

Нигдекуда, с любовью, падшего мартобри
 дрогнул, ужасный, милая, но не важно
 даже кто, ибо черт лица, говоря
 откровенно, не вспомнишь, не влюб, но
 и ничей верный друг вас приветствует...
 ..
 в любил тебя больше, чем вилла и самого
 поэтому дальше теперь от тебя, чем от них облик,
 поздно ночью в уснувшей долине, на самом дне
 в горшке, занесенном снегом по ручку двери...

Сладские от заносившей все пустоты приходит, диалектически, через ее приятие — через упоминание на пустые слова, на чистую

словесность, на «пир согласных на их ножках кривых», на «бисер слов» и «бегство по бумаге пера», поскольку «слова» сопричастны как призрачности существования, так и авторской воле, как пустоте, так и материальному миру. Отсюда «ножки», «бегство», «пир» и животный субстрат любовной риторики в нашем сонете⁴⁹, а также «возможность, до предела разведя хрестоматийно пушкинские полюса «звук» и «жизнь», получить их гибрид — «смесь // сильных чувств динозавра // и хриплицы смесь».

Именно такой гибрид венчает шестой сонет. Подобно пушкинскому оригиналу, структура которого тоже собрана в фокус в его финальном стихе, сонет завершается эмблематической строчкой: «Коснуться — "бюст" зачеркиваю — уст!» В ней есть все: герой и героиня; человеческое тело и камень статуи; объект платонической страсти и орган лозанги; поцелуй под занавес и чисто литературная правка текста; буквальные прикосновения и лобуждение к творчеству через отсылку к «Пророку»; сублимация страсти à la Пушкин и «чеширские» губы для киночки; обнажение пушкинского отказа от напрашивающейся рифмы и демонстрация авторской воли в выборе слов; вводная конструкция и интенсиональная фонетическая подготовка слова «уст».

Последнее слово несет, помимо названных выше, еще один важный эффект. Оно четко отделено от предшествующего текста: синтаксически и графически — благодаря тире; семантически — благодаря зачеркнутости предыдущего слова; фонетически — благодаря перебивке цепи пикторной комплекса «у-с-т» резко отличным «зачеркиваю»⁵⁰. В результате слово «уст» предстает в виде точки, венчающей затянутый заключительный период. Контраст с длиной периода (да и всего сонета) доведен до максимума односложностью последнего слова, ухостью гласного и глухостью согласных. Напряженный период разрешается еще слышимым коротким выходом — согласно принципу, сформулированному в другом стихотворении, «сходя на конус, // вещь обретает не ноль, но Хронос» («Я всегда твердил, что судьба — игра...»).

Этому структурному допущению излюбленной Бродским 'геометрической вложенности в пустоту' вторит финальный иконописческий эффект: поскольку единственный гласный слова «уст» — губной⁵¹, «Я вас любил...» Бродского заканчивается в буквальном смысле слова выпачиванием губ в объемлящую

пустоту. Аналогичным физическим, тематическим и фоноетическим жестом ввечаются в «Сонеты» в целом:

и благодарен бывшим близнецам
жизни бумажки, свернутыми в дуду⁵².

• • •

Чем мне закончить мой отрывок? Кошмарно записанное поверх одной из святынь русской классики, «Я вас любил...» Бродского имеет богатую интертекстуальную подоплеку, как традиционную, так и современную. В своем обращении к Пушкиным Бродский опирается на целый спектр установок, характерных для русской поэзии XX века: футуристическую десакрализацию à la Маяковский, по-акматовски стоическое принятие условий человеческого состояния, отчаянную страстность и рваный синтаксис Цветаевой и дерзко вельможствующую позу Мандельштама. Но та смесь сильных чувств динозавра с киржлицей, которая получается в результате, принадлежит только Бродскому, и никому иному. Смесь эта не более цинична и не менее искренна, чем славя пирографизм, романтизма и инсталлированности в набоковской «Лолите». Аканта страсти, взятой в крайних ее проявлениях, характерен для литературы XX века — в этом смысле в один ряд с «Лолитой» можно поставить такие разные тексты, как роман Пруста, «Эдичку» Лимонова или «Низку» Высоцкого с рефреном «А мне плевать, мне очень хочется». Но он не составляет ее монополии — достаточно оглянуться на «Малам Боядри», «Манон Леско», а то и на Катюлла. Новым является, по-видимому, сочетание такого анализа с рефлектирующим обнажением условной природы искусства, приводящее к сознательно экспериментаторскому анатомированию патологической страсти.

Принадлежа в этом смысле XX веку, Бродский и его сонет все же восходят к типично пушкинским установкам: изображению страсти сквозь призму бесстрастия; разделению 'я' на 'человеческое, земное, любящее, страдающее, бренное' и 'поэтическое, полубожественное, посмертное, спокойно возвышающееся над искренно идущими под ним тучами и собственными страданиями'⁵³; к лирическим отступлениям, убивающим сюжет; и вообще к «высокой страсти... для звуков жизни не шванты». Однако, опираясь на опыт русского футуризма и, шире, модернизма

вообще, Бродский продолжает эти тенденции далеко за классические пределы⁵⁴. Его сонет — это пушкинское «Я вас любил...», адресованное Гумберт Гумбертычем Маяковским к портрету Мерилин Стюарт работы Веласкеса — Пикассо — Уорхола.

ВЛЮБЛЕННО-БЛЕДНЫЕ НАРЦИССЫ О ВРЕМЕНИ И О СЕБЕ

Нарциссу была предсказана долгая жизнь при условии, что он не познает себя. Гордый своей красотой, он отвергал всех поклонников, и за самолюбие одного из них боги обрекли Нарцисса на любовь без взаимности. Нарцисса полюбила нимфа Эхо, осужденная лишь повторять чужие слова, сначала она вступил ему на-за деревьях, когда же решилась выйти и обнять его, он сказал, что скорее умрет, чем полюбит ее. От горя она стала камен и превратилась в бесплотный голос (вспомнит -- в скалу). Нарцисс влюбился в свое отражение в источнике, пытался обладать им, осознав невозможность этого и зажалось княжком. Его презермерный взгляд был копирован Эхо, а из его крови вырос цветок с желтыми/красноватыми свийсовыми narcissus и jonquil — двумя соромы.

Из греческой мифологии

«Нарцисс] перестает испытывать libido к лицам и объектам внешнего мира, не поднимая их, однако, к созданиям своей фантазии... Он обращается к собственному телу, как... к телу объекта доового влечения... испытывает сексуальное наслаждение от рассмотрения, ласкания и возбуждения своего тела, вплоть до... полного удовлетворения... Нарциссизм... является не извращением, а либидинальным дополнением к эгоизму инстинкта самосохранения... присущего всем живым существам».

Фрейд 1964

«Не открывая глаз...»

Многие любят смотреться в зеркало — и не только отрицательные персонажи вроде злой мачехи из «Сказки о мертвой царевне».

«В гостях он был изысканно вежлив и несколько кокетлив: за стол садился так, чтобы видеть себя в зеркале, и время от времени поглядывал на свое отражение, делая различные выражения лица, которые ему, по-видимому, очень нравились» (Катаев, «Алмазный мой венец»).

Мы, конечно, не обязаны верить этому портрету Зоценко. «Алмазный мой венец» вообще построен на ядовитом покусывании автором своих великих современников, а данный портрет не только сходен сам по себе, но и служит загрузкой к эпизоду, в котором Зоценко с напускной скромностью бежит внимания толпы, привлеченной, как выясняется, вовсе не им, а роскошным автомобилем Катаева. Но, собственно, почему бы Зоценко и не смотреть на себя в зеркало, тем более что, по свидетельству современников, он действительно был красив, а главное, в любых гостях был личностью, наиболее достойной внимания?

«Что делает художника реалистом, что его содвигает?.. Его собственные воспоминания гонят его в область технических открытий, необходимых для их воспроизведения. Художественный реализм... есть глубина биографического отчета... Творчество [Шолова]... всегда биографично не на эгоцентризма, а потому, что, подобно остальным великим реалистам, [он] смотрел на свою жизнь как на орудие постижения веческой жизни на свете и вел именно этот расточительно-личный и нерасчетливо-одинокий род существования... Этюд [Зоценко]... это мужьяльно-кавказские исследования по теории релатива и отдельные главы фортепианного введения к смерти (паразитально, что половину из них писал человек двадцати лет)...» (Пастернак, «Шолов»).

Сказанные одним великим эгоцентриком о другом, то есть тоже не бесприемно объективные, эти слова, однако, переводят разговор в эстетический план и ставят поглощенность собой в связь с детством, молодостью, творчеством, смертью. Технические совершенства, на которых обрисовывает писателя творческий нарциссизм, материализуются прежде всего в области сюжета, но захватывают, как правило, и сюжет. Фиксация на зеркале предполагает любовь не только к идеальным поверхностям, но и к языковской игре симметриями. Таковы Олеша, Набоков, Соколов.

Отполированная до блеска словесная фактура «Палисандрия» (1985) облегает эффектную сюжетную структуру — историю кремлевского сироты, андрогина, вечного отрока, сексуального гиганта, любовника целой галереи знаменитых старух, великого правителя и хронографа России. Один из главных сюжетных сюрпризов романа — это эпизод в замке Мулик-де-Сен-Лу, где выясняется, что Палисандр безнадежно «приподнялся» к кон-

курсу претендентов на династическое увнучение. Сидна трагического узнавания развертывается у зеркала.

На вопрос о возрасте герою отвечает, что ему «и-и... лет что-то такое шестнадцать... от силы семнадцать», а от предложения посмотреть на себя в зеркало («Или уж выйдем в вычужерто еомическое ан епиграмиче илишарбо еи адюкши ш?») отказывается: «...не хочу... лицезреть себя... в зеркалах ли, в витринах, в очках минимоды... Поразительно, сколько вещей... способны — при минимальном воображении нашим — нас опралиять». Воспитанная в эпоху полудрапированных зеркал, Палисаандр предполагает, что все люди за исключением [его] — безобразны... Так что всяк... и страдал нарицательном, то он был повольно абстрактен». Однако, выросши «за черту думиревки, [он] увидит свое отражение в пережиг типичную зрану смертной человека», испытавшего, что он «человек и парок, как все остальное», и «решил... бежать своих отражений... [Но] Беззеркалье кончилось... Отражения стали подматривать, пошкарзудивать... коварство вела водная гладь...» Борьба с отражениями. Палисаандр придумывает различия в «дтннарциссисские» трюки. «Мои отражения больше не узнавали меня, а я не узнавал в них себя... О, душевное равновесие, я обрел тебя вновь».

Однако теперь герою приходится посмотреть в зеркало. «Ваш повальный слух модных вещей и похосился. В шале осемисте пути были мушкетеры, и спознать дрейфующего в глубинах утопленника не представлялось возможным» Палисаанду напоминают надеть перчатки и откинуть зудель. «Лишь, претендуяшю быть мне подобным, обрело черствость черт. Не лишено чиха примет и костюма, оно тем не менее представляло чудом, и по-прежнему ч...» Отказывался опознать незнакомое... Вель он... был каких-то... испроченых — «вуместных — непособующих, а главное — как-то-то расхитлено неправых лет. Даже весьма приближительно из бунна не укладывалась в сознании Вашего корректности... А... омут своего прозелет, и листья... вылизывал отражение невозможного старика... — «Какой катяклизм!» — застыла в точию спросонка и, пла на колене, стал нищенским шарить ледовыми по... хладным, ипичного вида шитым... — подбоднательны, парселивати и тцетиво... [И] склпие милое был растракоирейшй жемчуг лег, и [а]... принашка надрать администрци на быстротечность всего земного... Я плотал в обратны прирде... и душевные равновесие обреталось иной смысло... — «А ведь это... я, пожалуй, с дорою так был...» Вылезет, припудрит тебя в пути пугевого пылью, припоршует, и все думаешь... — эх тебя... сироту, вознужало да посурзело; не успел облітнутья, а уж и в зеди себе записался».

Налицо типичная, хотя и вывернутая наизнанку, нарциссическая парадигма: зеркала; притягательность отражения в любых, особенно водных, поверхностях; способность сладкозвучно впасть; претензия на исключительность по сравнению с «другими»; и в то же время паническая боязнь отражения, которое может не совпасть — и не совпадает — с ожидаемым. Этот «лантинарциссов» комплекс выступает в прихотливом разнообразии обликков: задрпированных зеркал, слепниших очков, левозможных масок, умения «часами стоять перед зеркалом, не открывая [обращенный вариант приважного "не отрывая"] — А.Ж. глаза», и, нако-

нец, полной взаимной неузнаваемости нарцисса и его отражений. Даже в кульминационной сцене, убедившись в своей непоправимой старости, герой пытается вернуть себе душевное равновесие незнания¹.

Раковой силой, меняющей все знаки нарциссизма на противоположные, является тема времени, систематически пародируемая в романе о Его Вечности Палисандре. Провал попыток остановить биологические часы на ранней юности, явно построенный по модели «Портрета Дориана Грея», имеет многочисленные русские параллели, к которым мы и обратимся. нас будут интересовать мотивы, содержащиеся в исходном мифе (и апробированные психоанализом): наркотическое сосредоточение на себе и своих отражениях и невнимание к «другим»; инфантильные претензии на вечную красоту и молодость; связь между самопознанием, самодисциплиной и достижением старости; контрастуют с дополнительным к Нарциссу образом Эхо.

«Через год вы спрянетесь...»

Персонаж, не замечающий, как за колом сюжета проходит время, и вдруг поставленный лицом к лицу со старостью, есть уже в «Руслане и Людмилах». Это Финн.

Молодым пастухом он влюбляется в красавицу Нанну, но встречает отмах: «Вишь, предель ты свои любя, // [Та] равнодушно отвечаю: // Пастух, я не люблю тебя!» Тогда он становится знаменитым конником, но и это не помогает. Наконец, овладев тайнами колдовства, он добывается юности ослепшего тем временем Нанны: «Ах, нигде, то быца Нанна!.. // Мое седло боже-ство // Ко мне пылало новой страстью. // Скрывши улыбой страшный рот, // Могильным голосом урла // Бермочет мне любви признание» и т. д. — вполне в духе любовных сцен между Палисандром и его двойными поклонницами, только Финн отвергает эти притязания. Мотив зрелой здесь отсутствует, как замалчивается и собственный возраст героя. Впрочем, важнее старость Нанны, по-нарциссовски любящей лишь свои прелесть.

Ближе к нам нечто похожее есть у Зощенко в рассказе «Личная жизнь»².

Герой вдруг обнаруживает, что на него женщины не смотрят. Он худощавый Плянтанс, на короткое время превращает себе «несмысленно осязной, неуловимый вид» — нарасно; тогда он падает на споре — опять безрезультатно, а затем на свой гаврилоб, «то, наконец, приносит ему «исподвольную женскую одобрительную улыбку» прилично одетой «дамы с остатками побывавшей красоты» — «это существо», которое, «внизу, буквально слепя поминутно своим глазами за каждым моим движением», «Оглядев «подкладку, дама морщит неистовый

но», ибо «был именно такой паша украли у моего мужа»; «ны живем в мещинской... А когда меня... (страшненько, сколько мне лет... от этой точки трехзначной цифры [я] прихожу в содрогание». Описав, что он «много раз постарел», герой рассказывает, что отныне его «личная жизнь будет труд», и полностью отвергается от женщины.

Сюжетная схема (отвергаемая любовь; подвиги самосовершенствования; кажущийся успех; провал, связанный со старостью), действительно, напоминает историю Финна, а финальное содрогание — «катаклизму», постигающий Палисандра. Сцена узнавания подготовлена цепью предвестий — характерных не-узнаваний своего подлинного «я». Два из них происходят перед зеркалом: уже в начале рассказа в зеркале «вырисовывается потрепанная физиономка», а после очередного фиаско герой подходит к зеркалу в театральном фойе.

«Я... люблюсь на свою окрепшую фигуру и на труд, который дает теперь с выпругкой сельдестью пять сантиметров. Я сплюбо руки, и выпрямляю стал, и расставляю ноги то так... то так... Я люблюсь в это большое зеркало и вдруг замечаю, что я цвет неважно...»

В остальных эпизодах герой как бы смотрится в зеркало женских реакций на собственную персону (вспомнил, «сколько вещей», по мнению Палисандра, «способны нас отразить»), причем обобщенная безличность женщины в рассказе подчеркивает их служебную функцию. В сцене с дамой к числу «зеркал» присоединяется памятник Пушкину, призванный в свидетели успеха: «Я подмигиваю Пушкину: доскать, вот, мол, началось, Александр Сергеевич». А вершиной всей этой серии становится отражение в милицейском протоколе, обнаруживающем, наконец, достаточную для героя принудительную силу.

Кстати, привлечение пушкинского памятника должно смысла. Во внешнем рисунке рассказа он, конечно, играет роль типичного места свиданки, а сам Пушкин — великий донжуан, любовный лирик и литературный авторитет³ — роль той романтической высоты, с которой предстоит упасть герою. Но сцену можно резюмировать так: *Около памятника* («три раза, играя ногами, обхожу памятника») *герой доказывает знакомство с женщиной, оказывается похитителем прав ее мужа, подмигивает памятнику, к делу привлекается высшая власть, героя постигает кара, и женщины исчезают из его жизни.* В таком виде сюжет предстает сколком с «Каменного гостя», через которого связующие нити протягиваются, с одной стороны, к легенде о Дом Жуане (двоюродном брате Нарцисса), а с другой — к

пушкинскому мифу о трагическом столкновении героя со статуарным персонажем из-за женщины («Каменный гость», «Медный всадник», «Золотой петушок», финал «Онегина»)⁴.

Правмерность пощобных глубокомысленных подкололов юд анекдот о стареющем пощлике подсказывается самим рассказчиком. Единственное, помимо Пушкина, историческое лицо, фигурирующее в рассказе, — не названный по имени Фрейд: полествованье строится как мысленный диалог с «одним буржуазным экономиком, или, кажется, химиком», который «выказал оригинальную мысль, будто... борьба, слава... обмык квартиры и покулка пальто!?!... — все это делается ради женщины». Пелемика с Фрейдом нарочито комична («Ну, это он, конечно, перехватил, собака, заврался на путеху буржуазии»), но из-за смеха проступет тщательно скрытые слезы, если этот рассказ сопоставить с «Возращенной молодостью» и «Перед восходом солнца», где Зошенко с болезненной серьезностью ищет средств от старения, обращается за помощью к учениям Павлова и Фрейда, экспериментирует с анимой и физической тренировкой, соотнося все это с проблемами любви и секса. А из восточной и современной писателя предстает, с одной стороны, как донжуан и нарцисс, а с другой — как тяжелый нпохондрик, помешанный на самолечении и доведший себя до смерти голоданием⁵.

В этом свете выявление в рассказе мрачных глубин уже не кажется натяжкой. Скорее перед нами случай успешной самозащиты от мучительных комплексов — успешной настальки, что читатели и критики, как правило, не догадываются о серьезности темы для самого автора. Успех обеспечен как общими механизмами юмора (то есть агрессивно-обидительного отчуждения смеющегося от объекта смеха), так и его специфически зошенковскими формами. Сказывая манера, всячески обгрызающая дистанцию между автором и нарочито оглушенным рассказчиком, препятствует их отождествлению. То есть — говоря в терминах нарциссизма — позволяет Зошенко (и его читателю) одновременно узнавать и не узнавать себя в келоправно состарившемся герое.

У Зошенко есть еще один похожий рассказ — «Фотокарточка».

Герою «понадобилась фотокарточка для пропуска, он снимается в ателье, но «когда мне дали мои фотокарточки, и увидели, как непохоже я выгляю. Перед мной был престарелый субъект совершенно неприятной наружности. В ателье снимок не принимают, фотограф отказывается переснимать, и тогда на рынке, у торговца «головами фотографичными», герой приобретает покупел фото, однако в ателье обнаруживается, что «когда это ж баба». В конце концов герой приносит в отделение «снимок прелем фотокарточка!... Сержант... говорит: —

"Вот теперь... похоти..." — Взглянул [я] на себя в зеркало — действительно... Сержиот говорит: — "И хотя на картинке вы немного более обаятельный... но... я так думаю, что через год вы привянетесь"⁶.

К уже знакомым нам мотивам здесь добавляется новый штрих. Женщин в рассказе нет (так что герой может полностью сосредоточиться на себе), зато женский лик неожиданно появляется 'в зеркале' — на готовой фотографии («Взгля, действительно, женщина... А прическа мужская. И щеки мои»). То есть, с психоаналитической точки зрения, страхи героя по поводу возраста усугубляются сомнениями в собственной мужественности. Самолюбование нарцисса, призванное закрепить ненадежное тождество его личности, трещит по всем швам — из-за изображаемого облика молодого мужчиной проглядывает то старик, то андрогин. (Впрочем, для нарцисса последнее может быть и привлекательным.)

«Зеркала, с которым идешь по большой дороге»

В посмертной книге Юрия Олеши «Ни дня без строчки» есть запись, в которой с научной пристальностью анализируются некоторые компоненты нарциссизма.

«Я дожил [до старости], и фантастика в том, что мне меня показывают. Так как... ощущение "я живу"... истает таким же, каким было в младенчестве, то этим ошущением я воспринимаю себя, старого, но-прежнему молодого. И вдруг на мойбшого меня... в зеркале смотрит старик... Когда... я ложусь на диван, я не думаю о себе, что я тот, которого я только что видел. Нет, я вижу в качестве того же "я", который лежал, когда я был мальчиком. А тот остался в зеркале... — "Здравствуй, кто ты?" — "Я — ты." — "Неправда." — Я иногда даже захожу. И тот, в зеркале, хихочет. Я захожу до слез. И тот, в зеркале, плачет. Вот какой фантастический сюжет!»

«Я еще просто мальчик... — "Мальчик!" — кричит неизвестно кому, и я тоже оплываюсь. Оплывусь ли теперь, когда закричат: "Старик!?" — ... В основном тут удивление, что это наступило так быстро... Нет, я не оплывусь... — "Старик! Вот дурак — он оплываешься! Ведь это же я, смерти!"»

Эти фрагменты, сами по себе не нуждающиеся в пояснениях, проливают дополнительный свет на одну из сцен «Зависти». Главный герой «Зависти» Кавалеров — нарцисс-неудачник, отстающий от времени, и, возможно, этим объясняется подчеркнутая симметричность всей структуры романа⁷. Как естественно ожидать, в романе о времени и поисках 'я' много зеркал. В

самую середину текста помещено уличное зеркало, в котором встречаются двойники Кавалеров и Иван, после чего главная роль переходит от первого ко второму.

«Я... люблю уличные зеркала... Вы идете... и вдруг, на миг, вам становится ясно: с миром... приключились небывалые перемены. Нарушена оптика, геометрия... естественность того, что было вашим ходом... Вы начинаете думать, что видите замысловатый... Трансляция, только что скрывавшаяся с ваших глаз, снова несет вас перед вами... Соломенная шляпа... подражается к вам... Ваше лицо неподвижно ловит свет в зеркале... оно длин — частица, сплывавшаяся от правящего мира, в то время как все рухнет, перевернется... Пешеход [Иван Бабичев] шел к зеркалу... Я помешала ему отразиться. Улыбка, приготовленная им для самого себя, пришла мне... Спустил он к зеркалу, чтобы снять и скинуть гусеницу, свалившуюся на дальнюю часть его плеча. Он и скинул ее щелчком, вывернув ладонь, как скрипач... — "Откуда вы пришли?" — "Откуда?.. Я сам себя выдумал." — ...как у бывшего человека, мешки под глазами свисали у него, как лиловые чулки».

Это целая коллекция знакомых нам мотивов. Зеркало выступает как средство отменить законы реальности, остановить и обратить вспять движение, пространство и время⁸, а главное — самому себя выдумать и вырвать неизменным из потока перемен собственное лицо. Однако тут и подстерегает парадокс: связь отражения с временем: из зеркала на него глядит его двойник, безнадежно старый и в возрастном, и в историческом смысле — «бывший». Как все отражающееся в зеркале, он является из прошлого и знаменует тупиковое будущее героя.

Отмечая оригинальность зеркала, вынесенного Олшей из комнат на середину улицы, критики видят в нем буквализацию знаменитой формулы Стендаля: «Роман — это зеркало, с которым идешь по большой дороге» (см., например, *Нильссон 1973*, с. 255). Такое оветствительные метафоры было вполне в духе эстетики футуризма, выведшей искусство на площадь, и в какой-то мере уличное зеркало «Занятия» предвосхищено у Пастернака, на раннюю поэзию которого проза Олши вообще очень похожа. В «Сестре моей — жизни» даже в «торемную дремлю» будуварного трюма вбегает ветка, а с нею и вся кутерьма сада («Девочка»), причем «Огромный сад тормозится в зале // В трюмо — и не бьет стекла» («Зеркало») — знакомый конфликт движения, жизни, даже разрушения с остановкой и торемной неподвижностью. А в более позднем стихотворении «Занятия» (1944) зеркало, правда, метафорическое, располагается уже в самом центре мироздания:

Открываю дверь, и в кухне парим
 Всталится воздух со двора,
 И все непонятно стало старым,
 Как в детстве в те же вечера.

.....

На льду река и медленный талиник,
 А поперек на голый лёд,
 Как зеркало на подзеркальнике,
 Поставлен тирный небосвод.

Преи нем стоит на перекрестке,
 Который полужанесло.
 Берёза со звоном в трюмчеко
 И смотрится в его стекло.

Она пощеревае втабне,
 Что чудесаго в решете
 Полны зима на шаче крайней,
 Как у нее на высоте.

Пастернак, как всегда, метонимически замещает свое 'я' элексидами была и пейзажа⁹: в мировое зеркало небосвода за него смотрится береза. Однако она догадывается о своем родстве с обитателем крайней дачи, которая с зеркальной симметрией возвращает нас к дому на другом краю стихотворения. А там уже была задана связь 'детства' со 'старым', которая далее развязывается в парадоксальное изображение зимы как поры обнищания («зима — и все опять впервые») — на фоне облетелого, седого, слепого пейзажа. Это еще одна попытка удержать детство в самый ход времени, отождествить старое с молодым, утвердить небосвод на земле и царство незабываемых симметрий во времени и пространстве. Оригинальность Пастернака в том, что нарциссистские претензии одновременно и скрадываются — поэт скромно растворяется в пейзаже, и вырастают в масштабах — самолюбованием предается теперь уже весь мир¹⁰. Но и это чудо в зеркальном решете сомеривается с послушным сознанием его роковой — «законной» — невозможности¹¹.

Напряженное между тенденциями к замыканию в себе и к проецированию себя на весь мир — характерная черта нарциссова комплекса. Всякая попытка отразиться в зеркале внешних реакций естественно совмещает оба эти устремления. Особой сюрреалистической остротой отличается сцена из «Зависти»: герой смотрится в зеркало, так сказать, не по секрету, а всему

свету, пытаясь с его помощью распространить свою магическую власть на все окружающее, прошлое и будущее, но терпит поражение, когда зеркало возвращает ему лишь его собственный ухудшенный образ. Впрочем, не менее сильное тяготение между теми же крайностями являет и хрестоматийный «Сон» Лермонтова:

В полдневный жар в долине Дагестана
С овицами в гурли лежал недвигим я;
Глубокая еще дымилась рана,
По кавказ кровь топилась моя.

.....
И снился мне сновидный оптимизм
Вечерний мир в родимой стороне.
Мен юные жен, умиранных цветями,
Шел разговор веселый обо мне.
.....
Сидела ты задумчиво одна...

.....
И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той,
В его груди, дымилась, чернела рана,
И кровь лилась холодной струей.

Зеркал в буквальном смысле слова здесь нет. Это, однако, не мешает 'я', прикованному к одной точке пространства и расплывающему лишь считанными единицами времени, поставить себя в фокус целой серии отражений и грандиозно раздвинуть границы своей власти над миром. 'Я' видит себя во сне, внутри которого ему снится пир на далекой родине, где юные жены говорят о нем же, а одна из них погружена в точную копию его сна — с той поправкой, что вместо раненого 'я' ей снится его труп. Сходство двух снов подчеркивает фатальную несправедливость разделяющего их мяга: пока герой смотрелся в батарею зеркал, его время ушло. Впрочем, сознание нарцисса и здесь оставляет себе лазейку: это лишь сон.

«Себя собою составляя...»

Согласно Фрейд (см. эпиграф), нарциссизм не сводится к максималным претензиям на величие, а непременно включает и потерю интереса к окружающему. Ситуации такого рода мы найдем у Э. Лимонова; однако мы обратимся не к его sensationному роману «Это я — Эмочки»¹², а к лирике.

Я в мыслях поддержку другого человека
 Чуть-чуть на критичный мин... и смысл озапущу
 И резко-резко остаюсь вене люди
 Чтоб почаще из я пиджак сорвать

Все остальные время и остаю сам
 Бываю себе — ласкою — слажу
 Для пощадки изданию
 И ждал бы собой люблюсь

И вещь люблю на себе
 я досконально рассмотри
 Рубашку я по шовчикам налажу
 и даже на спину пытанья загляну
 Тинуть тинуть по зеркалу поможет
 взаимной любовью двум
 Ужину роднику некому на коже
 Давно уж глядя в се любви

Нет положительной дружки невозможно
 мне заигрывать быть. Ну что другой?!
 Схватила своим лицом, шмакнула рукой
 И что-то белое куда-то улетело
 А я всегда с собой

*(«Я в мыслях поддержку другого человека...», 1969;
 «нарциссизмальная» разбивка на строки макс. — А.Ж.)*

Несмотря на нарочитую неуклюжесть, эти стихи легко запоминаются наизусть и просятся в чтение, ясно диктуя характерные изгибы своей ёрнической интонации. Нарциссизм обязывает — самолюбование требует совершенных форм. Написанное в жанре автопортрета перед зеркалом, стихотворение обнаруживает строгие симметрии. Так, оно открывается и заканчивается отказом заниматься «другими», а в середине сосредоточивается на самозавлечшем 'я'. При этом интенсивное развертывание служит не экспансии 'я' (как, например, у Лермонтова), а, напротив, все большему сужению горизонта. С 'другого' внимание 'я' переключается на собственную одежду и далее кожу, а от обидки пиджака переходит ко все более крупным, вплоть до увеличенной во весь кадр родники. К этому кульминационному видению ведет серия перипетий — поворотов в буквальном смысле слова (напоминающих, в частности, жест, которым Иван Бабичев скидывает гусеницу), ибо герой интересуется не только отражением анфас, но и взглядом сзади.

Психоаналитически этот ракурс можно истолковать как поиски оборотной, подознательной стороны своего 'я'. Если к

этому добавить напряженность телодвижений, разрешающихся доступном к желанной, но дотеле лишь незримо ласкаемой точке, характерную любовную лексику («ласкаю», «любуюсь», «глажу», «поцелую», «любя»), женский род слова «родника» и ряд других деталей, то становится понятным, откуда возникает ощущение присутствия при своего рода автоэротическом акте.

Интересно, что, в полном согласии с Фрейдом, собственное тело поэт трактует как чужое. Хотя текст написан от первого лица, изображение дается как бы извне — регистрируются только физические действия, видимые внешнему наблюдателю, а не внутренние состояния героя. При этом важнее прикосновений оказывается более изощренное созерцание-подсматривание (так сказать, автоуазеризм); собственно физическая же энергия направляется на зеркало, которое само немедленно удваивается. В итоге любовный акт — нацеленный будь то на собственное тело, на глубинное «я», на его скрытую андрогинную сущность (вспомним эротическую «бабу») или, наконец, на зеркало — удается: поэт-парикмахер умудряется укунить собственный локоть.

Акробатический танец с зеркалами, фокусируемыми на некоей родинке, естественно вписывается в общую структуру симметрий. Пик физической и стиховой неустойчивости (депричастный оборот «взаимодействуя двумя») помещен в точку золотого сечения текста и в центр единственного «правильного» четверостишия¹³. Более того, внутренние переклички между частями этой строки прямо выражают тему зеркальной двойственности. Разрешение, наступающее при виде родинки, тоже искусно оркестровано — резким падением интонации (на «увиджу»), звуковыми повторами и другими средствами, а дальнейший свод зеркально повторяет начало стихотворения.

Неустойчивость взаимоотношений между субъектом и его внешними влостасями (так называемыми «саморобъектами» — зеркалом, рубашкой и т. п.) проявляется и в области стиля. Лимнов все время как бы пытается взять высокий державинский тон¹⁴ — отсюда речизмы и архаичные обороты («я есть сам»; «мне занятому быть»; «что...?»), — но сбивается на детский лепет («чуть-чуть», «шовчиков»), «плохой язык» и графоманское стихоплетство (ср. главу 3). Впрочем, эти срывы тоже накладывают Державина, стихи которого Пушкин называл «дурным, вольным переводом» с чудесного татарского подлинника. Более того, «неправильность» державинского стиля соответствует неадекватности его лирического «я»: о боге и царях он беседовал «в сердечной простоте» и «в забавном русском

слово», вводя в псалмы и оды свою неприязнительную личность («Также, Фелица, я развратен!») и даже элементы нарциссизма («То ею в голове ищуся»). Лимоновская «ода самому себе» доводит эти державинские тенденции до крайности, но существенная связь налицо.

Державин любил настаивать на ценности и даже бессмертии собственной личности — вопреки неумолимой бренности бытия; таковы многие его концовки, вроде: «Врагов моих червь кости сложит, — // А и Пинт — и не умру» («На смерть графини Румянцовой»). Но в общем случае он основывал свою аргументацию не на исключительности судьбы поэта, а на связи простого смертного с Творцом, создавшим его по образу и подобию своему. Не исключено, что посвященная этой теме ода «Бог» и послужила отправной точкой для лимоновской «вариации».

Соби собой составили,
Собою из себя сии
.....
Ты был, ты есть, ты будешь ввек!
.....
Но что мной зримая вселенна?
И что перед тобой я?
.....
Ничто! — Но ты во мне слышишь...
.....
Твоя душа моя быть част,
Вникнет, мыслит, рассуждает:
Х есна — конечно, есть и ты!
.....
Ты есть — и и уж не ничто!
.....
Я связь мирив, всюсюду сущих,
[Ж... Я... Я.....].
Я царь — я раб — я червь — и Бог!
.....
А сам собой и быть не мог...

Выбрал из сложной и благочестивой системы державинских уравнений лишь формулу 'я = Бог'. Лимонов буквализует ее. 'Бога' он устраняет из текста, а его самодостаточность и даже всю риторику его восхваления (в частности, обороты типа «Но что...?»; «Ты есть...»; «сам собой...»; «тебя... быть част...») переносит на собственное 'я'. В результате державинское «А сам собой я быть не мог» превращается в лимоновское «А я всегда с собой». Эти метаморфозы совершаются вполне в духе ницшеан-

ского самобожествления, модного у символистов (ср. программную строчку из «Посвящения» Зинаиды Гиппиус: «Но люблю я себя, как Бога»), и в соответствии с замечанием Фрейда о переносе влечений нарцисса с внешних объектов, в том числе фактастических (то есть и нашем случае — с Бога), на собственное тело.

Констатация самобожествления вовсе не должна означать его отрицательной оценки. Современная психология личности (self-psychology) отводит механизмам формирования субъекта важнейшую роль. Согласно Х. Кохуту (см. Кохут 1978, с. 619—632), европейская культура «превозносит альтруизм в заботу о других и осуждает эгоизм и заботу о собственной личности... Христианство, допуская нарциссическое самоосуществление путем слияния с всевышним 'самообъектом' — божественной личностью Христа, в то же время подавляет проявление 'традиционного субъекта'. А... материалистический рационализм, предоставляя большую свободу утверждению личности, стремится ограничить... традиционные формы... соотносительности субъекта с идеализированным объектом [то есть Богом]... Преодоление лицемерного отношения к нарциссизму так же необходимо сегодня, как преодоление сексуального лицемерия сто лет назад... Нам следует не отрицать наше желание доминировать... и блистать... а осознать законность этих нарциссических сил».

Нарциссизм — естественный результат трудностей в формировании личности, возникающих из-за «недостатка... одобрительных 'зеркальных' (mirroring) реакций на ребенка со стороны матери», нужных для цементирования складывающегося у него телесного образа собственного 'я' (body-self). Компенсациями этой нехватки и становятся: преувеличенное представление о себе, потребность в идеально всемогущей родительской фигуре и самолюбование, то есть «политка объединить распадающийся body-self с помощью разглядывания».

Болезненная озабоченность поддержанием внутренней цельности субъекта особенно обострится в «переходные периоды, требующие... перестройки личности, изменений... замены одного устойчивого представления о себе другим». Каждый такой переход (от младенчества — к раннему детству, от детства — к половому созреванию, далее к отрочеству и к юности, а также из одной культуры в другую, например, при эмиграции) «вновь воспроизводит эмоциональную ситуацию периода формирования личности». Отсюда — глубинность нарциссоя комплекса (способного выступать в оболочке более поздних травм, в част-

ности, эдиповской) и фиксация нарцисса на тождестве, неизменности, остановке времени.

К разработке в лимоновском стихотворении уже знакомой нам проблемы остановки времени мы и перейдем.

«И то и дело забываю мир...»

На первый взгляд тема времени здесь отсутствует; перед нами явное наслаждение тождеством с самим собой, а не неприятные сюрпризы изменчивости и старения. Но если задача нарцисса — вернуть себе ощущение младенческого всемогущества, собрать воедино свое расщепленное 'я' под идеальным родительским взглядом, выдержать давление расплывающихся личностей возрастных перемен и справиться с задачами взросления (а там и старения), то ее решению как раз и посвящено стихотворение Лимонова.

Прежде всего, любовное внимание, оказываемое лирическим 'я' различным 'самообъектам', не обязательно интерпретировать в сугубо эротическом ключе: не менее ясно прочитывается здесь в ситуации 'родитель — дитя'. Этому способствует как детский, слегка соскучивший словарь («чуть-чуть», «редко-редко», «шовчиков»), так и характерный набор предкантов («баюкала», «для поцелуя подношу»). Соответствует такой трактовке и культурнонациональный контекст — либеральные родинки, являющиеся взглядной манифестацией встречи между взрослой ипостасью лирического субъекта и его младенческим прошлым. «Родинка» имеет явные детские коннотации (корень этого слова связан с 'рождением' и 'родителями', а суффикс воспринимается как уменьшительный) и вешает собой всю серию образов, связанных с сосредоточением на собственной одежде, теле и гимнастических упражнениях («тянусь танусь»). А в интertextуальном плане «родинка» подчеркивает тему 'родительской любви' перекличкой с мотивом 'узнавания' ребенка родителями по родному пятну (или иному знаку высокого [!] происхождения) в кульминациях классических сюжетов.

Подспудному единению 'родительской' и 'младенческой' ипостасей вторит последовательная стилистическая установка на сплав 'детских, неправильных' элементов с 'взрослыми, солидными'. Таков, в значительной мере, смысл обращения к высокому, но неравному классицизму Державина, а также его подрыв. В самом лимоновском тексте 'дисциплинированное

взрослое¹ начало проявляется, в частности, в покушениях на синтаксически сложные конструкции с зависимостями, безличными оборотами и даже формулами, выражающими то, что в логике называется квантором существования («есть такие люди, чтоб... держать»), а также в пристрастии к целесообразным, исчерпывающе точным действиям и формулировкам («пытаюсь», «поможет», «взаимодействуя», «рассмотрю», «искомую», «досконально», «излажу», «всегда», «все остальное время», «полчаса», «двумя», «положительно» и т. п.).

Однако это стремление к взрослости и самодостаточности постоянно подрывается нескладностью возникающих гибридов детского со взрослым. В частности, такой эффект великолепно-арханского по замыслу, но грамматически неправильного предложения «Нет положительно другими невозможно // мне занятому быть». Не говоря о кричащем стыке современного, разговорного, почти вульгарного, «положительно» с арханческой конструкцией, сама эта конструкция перегружена синтаксическими архаизмами до невозможности. Даже во времена Ломоносова и Державина можно было употребить либо двойной дательный с инфинитивом и кратким прилагательным («мне быть заняту»), либо дательный с инфинитивом и полным прилагательным в творительном падеже («мне быть занятым»), но не двойной дательный с полным прилагательным, как у Лимонова¹⁵.

Кстати, «невозможное» сочетание конструкций особенно уместно в качестве иронического выражения шаткости инфантильных претензий на солидность именно в той точке текста, где речь идет о невозможности интересоваться другими. Шаткость не отменяет этих претензий, а лишь драматизирует их, создавая потребность в преодолении ее теми акробатическими жестами и структурами, о которых уже говорилось. Нарциссизм облекает детскую капризность в тщательно выверенные эстетические формы:

«[Нарцисс] символизирует барочную идею существования, которая есть не что иное, как Головокружение, но головокружение сознательное и, если мне позволено будет так выразиться, организованное» (*Женетт 1966*, с. 28).

От возрастных и литературно-хронологических аспектов темы времени обратимся к собственно темпоральному плану стихотворения. Лимонов не столько игнорирует время, сколько демонстративно замедляет его, приказывая прекрасному мгновению продлиться и бесконечно повториться. Через весь текст проходят

обстоятельства времени (от «чуть-чуть на краткий миг» в начале до «всегда» в конце), подчеркивающие преходящесть 'другого' и вечность 'я'.

Им вторит оригинальное обращение с глагольными временами. События разворачиваются в настоящем времени, которое по мере сосредоточения героя на себе и укрупнения кадров тоже все больше растягивается. Но поскольку речь ведется в тоне обыкновения, то возникнет парадокс. Действия 'я' насображаются, с одной стороны, как уникальные, замедленные и еще только нисходящие закончиться, а с другой — как регулярно повторяющиеся в прошлом, настоящем и будущем. На этот парадоксальный контрапункт (вершина которого совпадает с кульминационной фразой «взаимодействуя двумя, увижу...») работает и отмеченное выше впечатление неповторимости самого фокуса с зеркалами, многократность которого, однако же, утверждается.

Совмещение уникальности и регулярности — классический прием, применяемый при разработке тем памяти, пресколения времени, остановленного мгновения. На кем, например, построены у Пруста сцены детства, описываемые с необычайной подробностью в прошедшем обыкновения (Italo Calvino; см. *Женити 1970*). Наглядную русскую параллель представляет пастернаковская «Зимняя ночь»: повторности событий («И то и дело // Свеча горела на столе...») противоречит специфичность деталей вроде: «И навали для башмачка // Со стуком на пол. // И воск слезами с ночника // На платье капал»¹⁶. Сходную технику мы находим опять-таки у Державина, когда он в деталях живописует свои постоянные развлечения, например, в «Фелице» или в послании «Евгению. Жизнь Званская». С этим посланием, в свою очередь, переключается пушкинская «Осень»¹⁷. Происходящее «каждой осенью» Пушкин описывает в подробностях, с акцентом то на повторности типовых действий, то на неповторимости растянутого мгновения, например — момента творчества:

И забываю мир — и в сладкой тишине
Я сладко уснул: мне воображенье...

И мысли в голове виолуются в отъеме,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.

Тут повторность сохраняется лишь как фон, в крупном плавате идет настоящая минута. На ней мы и сосредоточиваемся, по-нарицсовски «забывая мир» и замкая в ожидании предстоящего поэтического оргазма¹⁴. Последний дан в будущем времени совершенного вида («потекут») — техника, к которой прибегает я Лимонов (ср. его «увиджу»). Тем очевиднее и сходства, и различия. Пушкин из одного растянутого мгновения предвещает уникальность другого, а Лимонов из некоего универсального настоящего обозревает вечную повторность и продолжительность своих уникальных занятий.

«Нарцисс жил нимфы отвечаньем...»

Итак, тема времени тесно сплетена у Лимонова с темой зеркала, но не как подрывающая антитеза, а как поддерживающий аккомпанемент. Полный успех лимоновского нарциссизма, лишь слегка тронутого самопронией, являет резкое отклонение от традиции (хотя, как мы видели, во многом и опирается на нее). Вспомном для контраста решение той же темы в стихотворении «Перед зеркалом» Ходасевича (о нем уже шла речь в главе I), где поэт трезво преодолевает соблазн не узнать себя в зеркале и остаться при своем мальчишеском образе.

Я, я, я. Что за дикое слово!
 Неужели вот тот — это я?
 Разве мама любила такого,
 Желто-серого, пилусердого
 И всезнающего, как змея?

 Разве мальчик, в Останкине летом
 Танцевавший на дачных балах,
?
 Разве тот, кто в помятые споры
 Всю мальчишескую вкладывал прелесть,
?
 Только есть одиночество — а разве
 Говорившего правду стекла.

Ходасевич (как и Пастернак) совмещал новаторство с сильной неоклассической ориентацией, в частности на Пушкина, которому нарциссизм был скорее чужд. Правда, Пушкин, подгававший, что «быть можно дельным человеком // И думать о красе ногтей», рассылал по своим текстам множество автографов и

самоотражения¹⁹ и непринужденно пропитал свою поэзию присутствием лирического 'я'. Но чрезмерное сосредоточение на своей особе не было его поэтическим кредо. Обращаясь к «шуту народному», который «полон... сам собой», он говорит: «ты полон драки, милый мой» («Хоть, впрочем, он поэт изрядный...»), а поэта уподобляет эху: «На всякий звук... ты... шлешь ответ, // Тебе ж нет отклика... Таков // И ты, поэт!» («Эхо»). Тот же мотив проходит в его античном стихотворении «Рифма», где Рифма оказывается плодом любви Аполлона и нимфы Эхо.

Противоположность между Нарциссом и Эхо не столь неприкрыта, как кажется. Пушкинское «Эхо» является скептическим откликом на «Эхо» Державина, посвященное излюбленной обонки горацианской теме посмертной славы. К знакомой мысли, что «златая часть за гробом мрачным // Останется еще от нас», Державин приходит через сравнение поэтической славы с эхом, которое «явек бессмертным трохотаньем» реагирует на звуки его лиры. Развивая это сравнение²⁰, поэт не останавливается перед логически напрашивающимся отождествлением себя с Нарциссом:

О мой Евгений! воль Нарциссом
Тобой я чувств, — гласишь мне будь,
И как покроюсь кинарисом,
О мне твердить не позабудь
.....
Нарцисс жале нимфы отвечилем, —
Чрез муз живут нимфы влек...
.....
Изловствам иззвучит — с тобол.



Поэт как нарцисс и поэт как эхо — между этими неразрывно связанными крайностями пролегает один из маршрутов русской литературной традиции. Мы рассмотрели лишь несколько цветков из букета русского литературного нарциссизма²¹. Для разных авторов характерны разные повороты темы, стилистические решения, акценты, стелски самопоглощенности. У Соколова это всеядное постмодернистское приятие, у Зощенко — непроницаемое комическое острашение, у Олеши — амбивалентная серьезность, у Пастернака — растворение в глобальном эгоцентризме, у Лермонтова — самолюбивое позирование, у Лимонова — вызывающая эстетизация нарциссизма, у Ходяевича — его трагическое преодоление, у Державина — лукавое

оправдание, а у Пушкина — выбор в пользу здоровой сбалансированности мировосприятия.

Взятые вместе, эти литературные манифестации нарциссизма свидетельствуют в пользу психоаналитической идеи о его «нормальности». Нарциссизм предстает как еще одна из вечных проблем, еще одна вариация на фаустовские попытки остановить мгновение, донжуановские — утвердить собственную ценность, общелитературные — преодолеть страх перед жизнью и смертью, найти в себе меру всех вещей и вписать свой портрет в «образ мира, в слове явленный».

1990

ДРУГИЕ РАБОТЫ

О ГЕНИИ И ЗЛОДЕЙСТВЕ. О БАБЕ И О ВСЕРОССИЙСКОМ МАСШТАБЕ

(Прогулки по Маяковскому)

Идея этих заметок — предложить свежее, независимое от принятых в критике мифов прочтение стихов Маяковского. Свежесть эта, конечно, будет относительной, ибо едва ли не все мыслимые точки зрения на Маяковского уже высказывались. Что же касается независимости, то предпринимаемая нами ревизия приюмкает к серии демифологизаций русских классиков, начатой А. Сняжским и недавно пополнившейся работой Ю. Карабчиевского о Маяковском¹. Несмотря на полемический сдвиг акцента на менее исследованные стороны проблемы, наша цель остается вполне академической — идентифицировать и описать рассматриваемый художественный объект. Речь пойдет о литературной личности Маяковского, точнее, о поэтической фигуре (так называемом *implied author*), встающей из-за его стихов (условно — «М»), но никак не лично о В. В. Маяковском². Начав с одной частной группы мотивов «М» («женских»), мы далее перейдем к обзору литературоведческих трактовок «М», в свете которого затем вернемся к наблюдениям над характерными чертами его поэтики, предметными и стилистическими, чтобы закончить наброском его общего портрета на соответствующем культурно-историческом фоне.

1. Изображение женщин

В стихах Маяковского несомненно присутствует сильное женоненавистническое начало. Попробуем выделить некоторые типовые обвинения, адресуемые «М» женщинам.

1.1. Уродливость

Некрасивость женщины провозглашается либо впрямую, без особого повода (...*две девицы, и тощи и рябы. // заставили идти искать грибы*), либо в порядке идейной борьбы с пькнством, буржуазной мощю и т. п.: *Сквозь призму водки // Мая, все — красотики // Любая гадича — // распри- алекательна; Сегодня придет — уродом-урод, // а зытра — узнать посмейте-ка // ...косметика; Приходит дама — пантера цыган, // Така она от зурей пятнистая. // На снимке нету ж — // слызала ренушь. Возможна и контрастная вариация на ту же тему — несмотря на модныи укниценки, естественное уродство женщины выходит наружу: *Мы часто выглядим короовою // в купальных трусиках, на пляже. // Мы выглядим в атласах рекою; Женщина махается // ...Но поздно. // Морщинами множится кожаца // Любовь поцветет, // поцветет — // и скукожится.**

Издательство над возрастом женщины может камуфлировать, особенно если она «классово близкая», например, вкладываться в уста идеологическому противнику (поэту Молчанову): — *Что вы ходите в косынке? // Да и... мордой постарели? Но обычно старость служит прямой мишенью для «М»: буквально оторкшегося от всего старому (*Сгинь — стар. // В пух, в прах. // Бей — бар! // Трах! тах!*). Фигурируют: *зверья. // оламья банда беспомых старух; Старухи. Наружность жала; Из бывших фрейлик мегеры и т. п. Иногда реальный возраст преувеличивается: 48-летняя мадам Кускова предстает старушкой в тисках любовной страсти (à la Татьяна) к Керенскому: *Ее волос пожелтые стружки // ... — Оставь, Кускова, в наши лета // любить задаром смысла нету.***

Уродство может и не зависеть от возраста. Вот дыры, которые *сзади и спереди ровней, чем веревка // ...вместо известных симметричных мест, // где у женщины выпуклость, — у этих озем, которые скрываются в уборной... предричат глизенки и т. п. Все эти грубости узакониваются тем, что это дыры господи — монахини. Впрочем, с не меньшей подробностью расписывается уродство парижанки — служашей общественного туалета: *Не знаю, право, молодца или старца она, // до желтизны отшлифованная в лоценом камье // ...разулыбив облупленный рот // ...торчит без солнца, // в клеветной шашке по суткам клопек; ...вид ее жалок; выглядит она туберкулезно и вяло и фигурирует исключительно в контексте прыщей, пилефакса и**

вочлочих луж мочи. И все это говорится ей чуть ли не в лицо, с благородной целью пробудить в ней (и читателе) классовое сознание.

Еще один способ отказать женщине в обаянии — это лишить ее индивидуальности. «М» любит представлять женщин в виде безликой и бесполой массы: монашки вместе, эскадронам, садятся есть // ...Одна зевнула — зваают шесть; сотка сеньорит мащет всеразм; женщины раскачиваеца шляпой столёрой. Счастливей находкой оказываются поэтому защитницы Зимнего: ...Куды против нас бочкаревским дуриш?! // ...Первым, боязнью одолен, // счялся бабий батальон... (старорежимность + безликость + бабы + дуры + эффектное поражение).

Таким образом, уродливыми предстают молодые и старые, худые и толстые, простушки и модницы, монахини и проститутки, работницы и фрейлны, по отдельности и группам. Даже когда в зал входит несомненная красавица, оказывается, что я видал девиц красивей. // я видал девиц стройнее...

1.2. Неодухотворенность, плотскость

Женщина часто изображается «М» как куча неодухотворенной плоти, нечто сродни животному и даже растительному миру, а то и продуктам питания: Кресла обшны в дамскую мякоть; женщины — мяса и тряпок азанки; охступ мяса.. бабистый; ...покойному Фидию велено: // п...чтоб из мрамора пышные бабы; От сна чуть видно — точка глаз // иволят щеки жаркие, // Ленясь, кухарка поднялась, // идет, крахтя и жаркая; мисс... // Вдымая грудью ажурные строчки, // почисывает пышных подмышек меха; в будуарах женщины // — фабрики без дыма и труб — // миллионами выдильвали поцелуи // ...мясистыми рычагами шлепающих губ. Круг ассоциаций сугобо телесный и неаппетитный.

Последнее тем унизительнее, что женщина часто проходит как раз по пищевому ведомству. Лица монахинь гофрированы, как кожи поросят; толстые прачки напоминают стонгий окорок (опять 'масса'); сонная кухарка — моченое яблоко; у монахинь — печеные картошки лычек; эти вот две морковки // Левкович, котарах порозоватей, // а беленькая — Беркович (ср. выше о репе). Женщина наряду с едой фигуркует в стандартном меню машиниста: писателей-конкурентов «М» называет любящими баб да блюда, а в ответе вузовцу, меч-

тающему об уюте, супружницы ласки роскошны и пылки и соседствуют с бифштексами и бутылками меда. Соположенным бабы с ее съестным товаром начинается и разоблачение ее симпатий к Врангелю: подобно бубликам, баба белая, жирная; перейдя к белогвардейцам, она обжирается и в конце концов поедается врангелевцами вместе с бубликами. Тем самым напрямую доказывается ее политическое неразумие, а подспудно — ее съедобность.

Впрочем, к мертвой материн может приравняться и классово близкая «М» женщина, например, жена африканского рабочего, соблазненная миллионером: *Волоса густые, как нефть. // И кожа ее черна и жирна, // как вакса «Черный лев».* По ходу сюжета миллионер заражает ее сифилисом, губящим ее, мужа и еще не родившихся детей, но предвестием будущего осквернения служит уже этот сугубо физический портрет героини.

1.3. Идиотизм семейной жизни

Даже счастливый брак позорителен и представляет собой мелкобуржуазную помеху идеальной любви будущего: *Чтоб не было любви — служанки // замужества, ласкоти, хлеба. // Постели прокляя, встав с лежанки, // Чтоб всей вселенной шла людомь. А любовь цыплячья, любашка наседок, где жена, да квартирка, да счет текущий, — мечта типично мещанская.* Семейный быт порождает женщин истрепанных, как пошлица; его аккомпанемент — многоголосые кухарочьи хоры и базарная мелочность. Семейная жизнь ограничена: *нравится своей жене, // и то довольны дочерьми; кто услышит муж? — жена, и то если не на базаре, а близко; муж бежит в переулке от тудля женщины.* Это чисто животное существование — нормальный удел буржуазного человека: *Мистер Джон, жена его и кот // захирели, спит в своей квартирной норке, // просыпаясь изредка от собственных икот; а со стороны «своих» оно равносильно предательству: ...с негритиской курчавой // лакает семейкой чай негритос // ...Самнете перилой и волю и камень. // Коммуна — и та завернется комом.*

Нерадостен и сексуальный аспект брака: *...в почтой слепоте, // вывалясы мясали в пухе и вате, // столзутся друг на друге поплотью, // горьки сидиолак скритом кроватей.* Брак ведет к склочам, изменам, развалу: советский муж орет на

жену, что щи не в миваре // ...Живет с Другой — киоск в ширину, // бельем — шантанная дива // ...Пять баб переменит в личиные сутюж... Американский вариант: У спальни отерточной дивы. // В скажину замочную, сосредоточин прить, // Чтoб Куандж дал развод, детективы // мужа должны в кровати накрыть.

Осквернению подвергается даже классический образ малолетки с младенцем: Мамани грудь ребенку дала. // Ребенок с кашими из носу // сосет как будто не грудь, а доллар — // занят серьезным бизнесом; ср. сходную картинку в финале иного, но тоже идеологически поучительного сюжета: красноармеец, доведенный до дезертирства воспоминаниями о семейном уюте, становится виновником поражения Красной Армии и свидетелем того, как жена его на дворе у господ // грудью кормит барскую суку. Вывод из подобных сцен уюта — Скорее головы ханарейкам сверните!

1.4. Любовь к тряпкам, косметике, драгоценностям

Это характерно прежде всего для представительниц правящих классов и происходит за счет эксплуатируемых, которые терпят нужду, чтоб на грудях коронованной Катьки // переливались изумруды и (в другом стихотворении, но с той же грамматикой) чтоб в авто, обгоняя «буки», // ко дворцам цеслись бриллиантщицы. В казино в Монте-Карло яковые дамы... демонстрирую обжоры, высматривают себе выгодных женихов. Нагля роскошь (дамы, дули развевая паточки, // снимали, в лице швыряли перчатки, // швырялись в лицо магатины перчаточные) вызывает у «М» желание предъявить эксплуататорам счет (...ихних жеи одеваем в чулки), а там и приступить к экспроприации: Мамани! Вытряхивайтесь из нубы величней! (впрочем, это не эпизод революции, а гипербола из разговора с финниспектором).

Интерес к моде — типичный признак перерождения советской женщины: Знаю и — в жакетах в этил // на Петровке бабья банда; «Товарищи» даже, будто «мадамы, // шепками обмучлены; секретарша бюрократа в ответ на вопрос // сидит и пудрит векушанатый нос. Наряду с Петровкой, витриной низшей жизни является кино и другие формы буржуазной культуры (ср. также ниже, 1.8): На лекте каждая — графиня минимум. // Перо в шляпу да серыч в уши // Куда же сравниться с тикими

графинями // заводской Феклуме да Морфуше? Впрочем, уравнение 'женщины = туалеты' остается в силе и для положительных героинь: *Важ женщины, рожденные под горностагами // мантин, тело в лоджонтом ряда; Чем больше будет хлебов ржаных, // тем больше ситцев у моей жены; побольше ситчика моем комсомольцам.*

1.5. Продажность

Женщины корыстны и свою любовь меняют на деньги, положение, обеспеченную жизнь. Тексты «М» изобилуют упоминаниями о профессиональной проституции: *Хоть в гости, хоть на дом // женщины тучею, // Время, что надо — // распродать; А в Чикаго на пляже выводок шлюх... (отыскать заодно элемент 'массовости'). Распространен и мотив индивидуальной сделки: А козыш — хиткий студень — // ...у работницы шуркает груди; // «Кто понравится — дочерю. // Двести дам (если сотни мало)...»; Он тыкал доллары в руку, в лицо, // в холодные месяцы. // Схватились — желудка, пустой дарно, // и верности тяжелейес. // Она решила откешливес: «No!» — // и глухо сказала: «Yes!» Оплата может производиться косметикой, тряпками и т. д. (см. 1.4): ...Сидит хмельная плячка // Два шлостраница ее, за духи, // выдают в танцал из этой ухи (наллцо, кстати, и 'сладобность'). Товарно-денежной психологией пропитано и отношение к женщинам самого «М». К любимой: *Знаю, // каждый за женщину платит. // Ничего, // если пока // тебя вместо шика парижских платьев // одену в дык табака. К желанным, но недоступным красоткам: Любить? // Пожалуйста! // Рубликов за сто. // А я, // бездомный; А зачем любить меня Маркиту?! // У меня и франков даже нет. // А Маркиту (маллечко моргните!) // за сто франков препроводит в кабинет; Не девицы, а расстраты // Раз взглянув на этих дев, // каждый должен стать кастратом, // навсегда охолодев.**

Выход замуж — вторая основная форма продажной любви: *Фордам разжигая женничийский напечатит, // кружат дочки по Чапультанеку; Но собиралось у надам // культурнейшее общество // ...романсы для занужества // двух мадемуазелей. Стихотворение «Барнишия и Вульворт» целиком построено на том, что глупая продавица принимает оскорбительно-разоблачительные речи «М» за ухаживания перспективного биржевика.*

Низменные расчеты проникают и в непосредственное окружение «М»: *А попробуй на машинистке женись-ка, — // она и вовсе писать не будет.* Впричем, брачная сделка, как правило, взаимовыгодна, служа разоблачением власти денег и корыстности обоих полов.

1.6. Похоть

За дамским облысьем скрываются хищные самки. Женки обманывают мужей: *Донна Эсперанца выйдет как талько [из церкви], // к донце дон распаленный хинется; Ночь // Надеваете лучшее платье. // Другой отдыхаете на женах, на вдовах.* Не отстают от них и молодые девицы: *На луже, зажатой берегам в бока, // орет целуемая лодочникова дочка.* И конечно, оргиям предаются враги советской власти: *Рабочим на расстрел, поповцам на утлю // с ним [Колчаком] идут гадь-бые чехи* (отметим множественное совмещение: 'похоть' + 'безнечность' + разоблачение Колчака, восставших чехов и религии). От кого бы ни исходила греховная квинтэссенция — от соблазнительницы (*Простенького паренька // подцепила барынька*) или от соблазнителя (*Шелчет какой-то охаживаемой Вере*), тон «М» (*подцепила; охаживаемой*) выражает его раздраженно-презрительное отношение к женщинам и сексу. Если плохи женщины уродливые и соблазнительные, продажные и отлапошенные бескорыстно, испачканы и работницы, замужние и девицы, то, скорее всего, налицо прием контрастного варьирования инварканта — глубокой ненависти к женщинам.

1.7. Паразитарность, несерьезность, глупость

Дамы — персжиток капитализма: *...дае в моционе // оживленнейшие дамочки, // Образец — дореволюционный; // ямки и щочки — щечки и ямочки; Эта дама... // ничего не делае, // сидит от мудры белая. // Она бездельница.* Их разговор бессовестствен: *У этой дамы не язык, мельница; Эх, к такому платью бы // да еще бы... голоду; переводница-дура, // Щебетит байтиком-ротиком.* Дамские вкусы сентиментально-поверхностны: *Три тысячи три, да баша skull, // скучаю сестры, впадая в тоску; // В Москву!; Любят полковников сентиментальные леди // ...Леди, спросите у мерина сводю — // он*

как Мурманск реализациолога. Они тупы, как дети: премьер [Керенский] проплывает над Невским, // и дамы, и дети пузанчики // кидают цветы и розанчики. Варнашней на тему дамского инфантилизма является излюбленный «М» образ бонны: *Не знаю, есть ли у Шаллипа бонна; ...и любите с бонной, на редкость можем, // гулять в коротких штанишках.*

Мелкость дам не позволяет им стать вровень с великими песеностями: *Плещадь красной и пышек дам-беломок (отметим 'уродство' и 'мыгловость'), а главное — с масштабом «М» и его любви: дамы // от меня ракетой шарашимся! // Нам чтобы поменьше! // Нам вроде танго бы...»*

1.8. Эстетическая реакционность

Согласно «М», женщины — социальные заказчицы пошлого, сентиментального, традиционного, крашебного и прочего негодного искусства: *Пусть Маяков читает стихи // под алмазисменты девишек; Их стил, как девица, читай на диване. // как сахар, за чрем с влюдоца; Шаляпин — заслуженный разглаживатель дамских морщин; только дуру можно заставить нас вертеть на Луэры и скульптуру; культура жирных состоит в том, чтоб кравиться даме. Представителем дамы оказывается и Венера Милосская: ...и вот залю, и о ней Венеримо // деизбылье // ...Ну, будет! Конечно с официальной частью. // Мидел, адья...*

«М», естественно, отвергает дамскую эстетику: *Что мне тоска о Булонском лесе?! // Что мне влдох от видов на море?! От стихов «М» утку девическому в завиточках волоска // с надулохавицы не разалетесь вирнуну. «М» любить учили в Бутырках, и жешкина — не его муза; что ним за толк // от вашей от выбы?! // ...Сегодняшний день // возвеличить вам ли, // в хвосте у событий // о девишках мямя? Тем более что эстетические просчеты чреватны реальной трагедией: Маруся потому и отправилась, что она полубила мафавренныа усихи, // расчесанный кротор // ...в духе парижан, а он нашёл, что у Лили краснине бэльцо.*

1.9. Женщина — источник негативной метафорики

Мизогиизм «М» постоянно проскальзывает и в его высказываниях на «посторонние» темы. С разоблачения прошлого он

сворачивает на старость женщины, на количество родичек // на теле бабушки, древней истории. Старый Киев для него седая бабушка, которую мы, ...атага князь внуков, радостно призываем: Умирай, старуха, спекулянтка, набожка; священник выпучивается как рассмешная старуха.

Земля и небо, день и ночь, тучи и луна вызывают у «М» ассоциации с женской 'похотью' (часто в сочетании с 'плотскостью' и 'продажностью'); земля наляжет женщиной, // заерзает мясами, хотя отдалится; Тучи отдаются небу, // рыхлы и гадки // ...Девушки воздуха тоже до золота надки; И еще не успеет // ночь, арапка, // лочь, продажная, // в отдых, // в тень, — // на нее // раскаленную тучу вскарабкал // новый голодный день; В небе вот луна такая молодая, // что ее без спутников и выпускать рискованно. Даже намальстасная рука (протягиваемая для негигиенического пожатия) сравнивается с чересчур требовательной партнершей: И ручка властная, чем любимая в страсти.

Сравнения с 'дамским' и 'бабским' используются и в сарказмах по адресу политических противников: ...раззвонившие колокола (приветствовавшие Николая Второго) // расплылись в дамском писке; Премьер [Керенский] — не власть — вышиванка гладью! // ...Прямо девушка — иди и гладь ей; Разве в этикие время слово «демократ» // набредет какой головке дурьей?; ...ушел на фронт из бирских садоводств // поэзии — бабе катришкой.

Даже творческий процесс — в том числе собственный — связывается у «М» с продажностью женщины: Каждое слово, // даже шутка, // ...выбрасывается, как голая проститутка // из горящего публичного дома; поэт, как влады рублевая, // живет с словом любим.

2. Обращение с женщинами

2.1. Проработка, поглаживание

Кульминацией многих стихотворений является оскорбительная нотация женщине: Представьте: входит красавица в зал, // ...Я эту красавицу взял и сказал: Хочется скизать мадуузели; Хочется крикнуть медлинительной бабе: // — Чего задаешься?; Ну вот что, моя мамаша; Все вы, бабы, трясо-

сушки и каналы: *Как врезать ей в голову мысли чужие; Но я ей сразу — А мне какхоть, // царицы вы или прачка; и, // наклонясь, // сказала ей... // «Стригите круг обрыв, — // будьте добры, // отойдите. // Отойдите, // будьте добры».* «М» пользуется случаем отчитать женщину и наставить на путь истинный, причем это чувство власти над женщиной имеет несомненные эротические обертоны (особенно в «онегинских» ситуациях вроде последнего примера).

Еще явнее сексуальное фантазирование выступает в мотиве повелевания. Неотразимость «М» как мужчины и поэта проявляется в том, что женщины любят его, ищут его внимания, повинуются его капризам. Иногда он с легкой иронией изображает себя в тех же красках, что и постои — пошлых дамских угодников: *Женщину ль ослепляю в трогательный роман; Рабфаковка у меня попросила портрет; Каждым курсистки, // прежде чем лечь, // она // не забудет над стихами моими замечать; В тактах вот этой вот бабине // я помню: я вел Руховелли Шотой // с царицей с Тамарою шипит.* Вспомним также эротическое заискивание перед «М» двух барышень — продащицы Вульворта и «Татьяны» (у крутого обрыва страсти).

Еще одна вариация на тему власти «М» над женщинами — требование, чтобы они отдавались ему «так» — «без чермухи» и сентиментов, просто потому, что он заявляет на них права: *Поэт сонеты поет Тиане, // и я — // песь из мяса, // человек весь, — // тело такое просто прощу; Любая я жаждуся, мне 30 лет. // Полюбим друг друга. Просто. // ...А мы... соглашайся, Тамара!; Что ж в подробности вдаваться, // шутки бросьте-ка, // мне ж, красавица, не двадцать, — // тридцать... с кокетчиком.*

Далее следует повелевание массами женщин, вымышленно сочетающее мечту «М» быть в центре внимания женщин с их обезличиванием: *...у меня на шее вилочкой // потноживаюте женщины мокрой горло сидит; ...мыслим хорошененьких лиц, — // любящие Маяковского! — // да ведь эти ж дилеттанты // на сердце гумисмедиаго восседших царик; ...прости-тутки, как свитыню на руках плещут; и... лучшие девушки нашей страны // сами врезаются вам на шею; замечайте, лучшую шею выбрать могу, // и обьянюсь вокруг; Кто целовал меня — скажет, // есть ли // слаще слюны моей соки.*

Власть «М» над женщинами такова, что он можетставлять их другим (возвышаясь таким образом и над ними) — Пушкину: *Я дал бы Вам жирность и сушка, // в ри-*

кляму в выпад глумских дам; и самому Богу: прикажи, — сегодня ночью ж // со всех бульваров красивейших девочек // я патаму тебе. // Хочешь?

2.2. Укращение, физическая расправа

Стихи «М» изобилуют картинками избиения женщин: сэр своей законной массы, // узнав об измене, кровавит морду; Баба... // ...сожигатель ейный // огромный синяк в дополнение к глазу // приставил, приди из питейной; Бьет мужчина даму в морду; Жене намочалит волосы и тело; На восемь частей разрежу ее (неверную жену).

Мотивировкой этих садистских сцен является разоблачение домостроевского быта и ужасов брака, но их нельзя не поставить в связь с ролью в мире «М» насилия вообще (о нем речь уже реди) и расправы над женщинами (со стороны самого «М» или одобряемой им) в частности. Праведное насилие над женщиной может быть фигуральным: Помните! // Погибла Помпа, // когда раздражили Везувий!; А сегодня на желтый костер // ...я взведу и стыд сестер. // и морщины седых матерей!; Как весело... // ...неверной любимой грозить, что уберешь // и в море выбросишь труп; Если в пы так, как я, любишь, // вы бы убили любовь // или доброе место начали // и растлили в // шершавое лотное небо // и молочко-невинные звезды. Но оно принимает буквальные формы, если может быть мотивировано идеологически: ...когда санкилоты поволокли // на знамена кордавку; Выбирая, которая помягче и почище, // по гостинькам за миллиардерами // гонялись грузовицица.

Последний пример (из «150 000 000») — целая антология мажорковизмов. Революционное насилие над капиталистическим Западом совмещено с осквернением традиционной культуры (по системным); с техницизмом, грубой мужественностью и гиперболизмом (грузовицица); с женоненавистничеством — безликостью (миллиардершица), плотскостью (помягче) и дамскостью (почище). Ощущается элемент сазизма (выбирая) и массового изнасилования (огромные субъекты мужского рода тонются за объектами помягче женского пола)³. Разумеется, это еще одна литературная поза — лубок в стиле РОСТА, но из-за калейдоскопа поз и мотивировок проступает инвариант — укращение (троптивичка).

2.3. Изнасилование

Этот мотив вырастает из ряда характерных ходов мысли «М». С одной стороны, традиционные брак и мораль подлежат революционному разрушению: — *Под красное знамя! Шагайте! По быту! // Сквозь мозг мужчики! Сквозь сердце женщины! Нам смешны дозволенного зоны // Взвод мужей, остолбеней, щипком поражен! // Мы целуем .. беззаконно! — над Гудзоном // ваших длинноногих жен.* С другой стороны, в сугубо лирической плыве, все время витает то ли угроза, то ли обещание изнасилования: *Ночь пришла // ...И чего это барышни некоторые // дрожат, нугливо поворачивая // глаза?; вспомню также луку, которую без спутников и вылускать рискованно. Опасность изнасилования врагами — ходовой аргумент против утраты бдительности: а то, глядишь, жену твою ужасней уттер // за косы к себе волочит в любовницы. Наконец, изнасилование — любимая метафора «М»: Пусть земля кричит, в покое обабиваясь // «Ты зеленые вены идешь насиловать!; Лиф души растегнули // Тело жгут руки // Кричи, не кричи! // «Я не котел!» // ...Ветер колющий // трубе вырывает // дымчатой шерсти клоч. // Лысый фонарь // сладострастно сжимает // с улицы черный чулок...*

Можно заметить приблизительные весы психологического сложета, ведущего к изнасилованию. Провоцируемой кокетливой нугливостью женщины и разжигаемый их отказом от любви 'просто так', «М», вообще склонный к навязыванию своей воли (Как врезать ей в голову мысли-ножи?..), переходит к 'проработке' с обертонами 'повелевания' и 'физической расправы': *Как слоны стопудовыми играми // завершали победу Пиррову, // я постыжно гения мозг твой выгромил // Напрасно... Когда же это сублимированное изнасилование не удастся, «М», которому, так сказать, трудно держать руки при себе (Она: «Ах, зачем вы давите // и локоть и магию?»), разрывает последние пути морали: *Теперь — // клянусь моей азычской саляю! — // дайте // любую // красивую // юную, — // души не растрачу, // изнасилую // и в сердце насмешку плюну ей!; Идем! // Раздвем на самок // моздри, // выведенные зубами кокаинки!* В последнем примере обратим внимание на 'массовость изнасилования' — элемент, отчасти представленный и в других случаях (*шагайте по быту; мы целуем беззаконно; барышни во множественном числе и т. п.*).*

Классическое выражение весь этот комплекс нашел в «Письме Татьяне Яковлевой» (1928), где обида на отказ женщины любить «М» совмещена с идеологической проработкой, а ответное общедание/угроза «взять» ее сливается с мегаломанней «М» и программой экспорта революции, приводи к идее то ли поэтического триумфа, то ли коллективного захвата и изнасилования французской столицы: *Не хочешь? Оставайся и жиди, // и это оскорбление на общий счет напичем. // Я все равно тебя куда-нибудь возьму — // одну или двоим с Парижем. Париж и Франция — частый у «М» символ как любви (Франция, // первая женщина мира, // губ принесла власть), особенно «прежней» (ср. выше *нафобренные усски... в духе парижан*), так и капитализма, подлежащего революционной атаке (*в лидующей Нице // с волной средиземной проплывем по пляжам*). Причем оба мотива — эротический и экспансионистский — в воображении Францик часто сплетаются: *Хорошо под музыку митральезы жечь и насиловать!; Красный встал над Парижем // ...Стоишь в сладостным маршем мачишь // И вот, // восстанию в ланы отдана, // ружула республика. Пусть город ваш, // Париж франтил и дур, // ...кончатся... // Разворотив Париж с верхники донизу... Последний пример — из стихотворения «Париж. Разговорчики с Эйфелевой башней» (1923), которую «М» пытается соблазнить-переманить в Советскую Россию, попутно предав Париж разрушению, чем отчасти прелвещается «Письмо Татьяне Яковлевой».**

3. Владимир Маяковский. Миф

От темы женоненавистничества обратимся к поэтической мифологии Маяковского к целом. Здесь это понятие представляется уместным вторично: в общетеоретическом смысле системы инвариантных мотивов; ввиду сознательно культивировавшейся поэтом легенды о себе; и из-за некоторого мифического тумана, до сих пор окутывающего его облик в маяковистике. Мы бегло взложим четыре разные литературоведческие модели «М» и выдвим их общую — на наш взгляд, ошибочную — теоретическую предпосылку.

3.1. Крайние модели

Официальная советская модель поэтической личности Маяковского (Перцов и другие) гласит, что он начал с разоблачения буржуазных ценностей, прошел формальную школу футуризма, а затем поставил его технические достижения на службу революции, то есть разоблачению врагов и воспеванию борьбы и стройки. Факт самоубийства при этом замалчивается или объясняется досадными килелитературными обстоятельствами.

Согласно противоположной модели, исходящей к некрологу, написанному В. Ходасевичем (*Ходасевич 1982 [1930]*, с. 181—191), Маяковский — то робкий, то злобно-дерзкий хам, сначала примкнувший к футуристам, а затем предавший их служение чистому искусству, подменя «борьбу с содержанием — огрублением содержания» и приковав себе их место на Парнасе. Он «дал улице то, чего ей хотелось... изысканное оплодил, сложное упростил, тонкое огрубил, глубокое обмелел и ктоптал в грязь... Его истинный пафос — пафос погрома, то есть насилия и надругательства надо всем, что слабо и беззащитно... [Он] содействовал удушению некоего "идеализма", угашению всякого духа...» После революции «погромщик беззащитных [превратился] в защитника сильных... от "грабь награбленное" [перешел] — к "беречь награбленное"». Вскоре стало «ясно, что М. кончен... скромный запас его возможностей был исчерпан. Неукротимый новатор исписался адреналином...»⁴ Модель Ходасевича позволила ему даже предсказать назвавшуюся литературную гибель Маяковского. Еще в 1928 году он писал: «Лошадной поступью прошел [он] по русской литературе — и ныне, сдается мне, стоит при конце своего пути. Пятнадцать лет — лошадиный век» (*Ходасевич 1982*, с. 190).

3.2. Научные модели

Основы западной маяковистики были заложены в другом некрологе — Якобсона, явившем внутреннюю противоречивость «М» (*Якобсон 19756 [1930]*). Грандиозная любовь поэта, его собственная гигантская личность, его мечты о прекрасном будущем (человечества, человека, пролетариата, искусства) разбиваются о кожную земного существование. Чаще всего «М» клеймит «быть», но более «точным соответствием этой вражды была бы антиномия 'я' и 'не-я'. Любить крепко болью, отвер-

пустотой, трагедией. Да и собственное «я» поэта способно обернуться «жутким двойником, бытовым Я — собственником-приобретателем». Самый ход времени (казалось бы, союзник футуристов и революционеров) не удовлетворяет «М»: «пледт ловит будущее в ненасытное ухо, но ему не суждено войти в землю обетованную... С неуклонной любовью к чудотворному будущему он соединяет несприязнь к ребенку... ненависть к дурной бесконечности конкретного завтрашнего дня...» Безнадежность поединка с «ис-я» в его различных проявлениях — старым миром, бытом, несчастной любовью, собственным двойником, временем — ставит в центр поэтической мифологии мотив самоубийства, который Якобсон прослеживает от ранних стихов до закономерной кончины Маяковского — поэта того поколения, которому «осталась одна обиженная ненависть», которое «однимком порывисто к жадно рванулось к будущему» и «оказалось неумишум в дополненнойшем смысле слова» — «растратившим своих поэтом».

Якобсоновская модель получила дальнейшее развитие в монографии Л. Столбергера (*Столбергер 1964*). К числу врагов «я» здесь добавляются природа и город, а идея о двойничестве «М» разворачивается в теорию масок, надеваемых поэтом. «М» предстает то хриstopодобным мучеником, то байроническим фатом, то шутом, облекая в эти формы гамму свойственных ему противоречивых эмоциональных установок: жертвенных, любовных, священных, кощунственных, разрушительных, эгоманьякальных. Он бросает вызов богу и существующему миропорядку и пытается либо сам стать богомеловком, либо обожестить страдающее животное или функциональную вещь (ванну, нормализованную гайку, блиндированный автомобиль...). Все эти ницшеанские «попытки сверхчеловеческого соперничества с богом... проваливаются... но самый их масштаб... отмечен... трагическим величием»⁵.

Работы западной школы не прошли незамеченными в СССР. З. Паперный инкорпорировал в советскую модель представления о различных ипостасях «М», возложив все его негативные импульсы на «двойника». А в опровержение теории «М» к самоубийству он посвятил специальный раздел «дружба с жизнью», занявшей место дореволюционной вражды (*Паперный 1961*). «Дружба», как отмечают В. Террас (*Террас 1983*) и Э. Браун (*Браун Э. 1973*), действительно часто брала верх, причем выражалась не только в философском «хорошо!» по адресу новой

жизни, но и в стихотворных доносах на соперников, в предательстве друзей-лефовцев и в беззащитном коммерческом использовании конъюнктуры.

3.3. Гений и злодейство

Как видим, «М» выходит на портретах очень разным, хотя общность оригинала чувствуется. И в общем все критики рисуют поэта в положительных тонах — кроме Ходасевича, который изгоняет его не только из гостиной, но и из храма искусства. Несмотря на расхождения, все четыре модели следуют литературному мифу, согласно которому гений не может быть рулоном злодейства⁶. Либо его идеи прогрессивны, либо, выражаясь по-харисовски, он не гений, а говно. XX век, однако, приносит разоблачение мифа о неприменной нравственной чистоте искусства. «М» — плоть от плоти этого века войн, революции и терроризма, художественная жизнь которого отмечена интересом к Ницше и маркизу де Саду, к фигуре доктора Фауста, к авангарду, антиискусству и деконструкции. И человеческий облик «М», как мы видели, неприятен во многих отношениях. Ряд его негативных черт был давно выявлен критикой: излюблов к детям и старикам, к природе, городу и нормальной жизни вообще; самовозвеличение, отрицание литературной традиции; вызывающая грубость языка, образов и полемических приемов. При этом в качестве центральных лейтмотивов назывались установки на ненависть, мегаломанию и новаторство любой ценой. Однако критике — в каком-то смысле под диктовку самого «М»⁷ — трактовали все это как его трагедию или списывали по графе литературных поз и масок. Мы попытаемся, в духе наших представлений об инвариантах поэтического мира и без априорного убеждения в праведности искусства вообще и футуризма в особенности, посмотреть, что же именно столь настойчиво варьируется в стихах Маяковского; и если эти вариации подаются сквозь призму масок, то каким именно набором масок предпочтает оперировать поэт.

4. Мир сквозь пленку и револьверный зай

В контексте сказанного женофобия «М» теряет исключительность; жестокость ненависти ко всему, что «не-я», распространяется и

ка женщины. Тем более что женщина вообще символизирует любовь, быт и консервативное начало, а в русской литературе традиционно служит воплощением жизни, реальности, поэты, России, с которыми герой-интеллигент находитесь в сложных отношениях притяжения/отталкивания. Непосредственным интертекстуальным коррелятом мизогинизма «М» является, конечно, блоковский культ прекрасной дамы, подвергаемый демонстративному разоблачению. А особенно близка к «М» трактовка женской темы у Лермонтова (например, в стихотворении «Я не увижусь пред тобою...»). Какова же контекстная той горечи и злости, которыми облит железный стих Маяковского?

4.1. Злость, мучительство, любовь к оружию

«М» непрерывно злобствует: *Горы злости аж ноги гнут; Весь, как есть, искусан злобой; ...сладко чувствовать, // что вот // пред мстятю я; Мы расслабляем в Красном реванше. Вид счастливого человека заражает «М»: ...все ему нравится, проклятому // ...Объявляю всенародно: очень доволен я, // ведь бы да и дай по роже; Тот, кто постоянно ясен, — // тот, по-моему, просто глуп. Злобствование — право и обязанность поэта: Беру я право вот это — // покрыть всеобщих соотечам; Мне как бы только почище устать, // устать покрутнее буржуя; Но ругань моя — не азартство, // а долг, товарищ: сядь. Иссякшие запасы злости следует пополнять; если ты отныне ненавидеть, — // приезжай сюда, в Нью-Йорк.*

Как мы видели на примере женской темы, злора, оставаясь литературной маской, может принимать формы прямого физического действия. Проповедь насилия впервые появляется в футуристическом «Эй» (1915), с его программным отказом от норм цивилизованного поведения. Перефразируя пушкинские размышления о дуэли, кончающиеся словами *Но отослать его к отцам // едва ль приятно будет вам* («Евгений Овсин», б. XXXIII), «М» говорит: *Как весело, сделал удачный удар, // смотреть, распотырила ноги как // И вот врага, где предки, // туда // отправляли шлагги логика.* Последующие стихи «М», до- и послереволюционные, буквально нашпигованы картинками физического мучительства.

Вот перечень некоторых излюбленных 'верба избивади': *бить, в частности, так, что панель мокра; избивать (тела в мостовые); давить по роже; кровавить морду; хлестать;*

пьянать; топтать (ножками сирдероба); раздавливать; брать за/сталовотиться на горло; трогать за горло и за животик; зажимать; стягивать петлюю талищу шей; душить; стискивать; крошиться а черепа (кастетом); молжить черепа; черепа — на пепельницы; резить; арзаете(ся); взрезать; выдирать (бомбой ноги); протыкать; испарывать; агонять (штык); отпиливать (зуб); стывивать (голову); срезая голову с плеч, вытирать саблю; рубить наотмашь (шеищи голов); продырявливать наганом; пробивать (пуляжи уши); агонять обойму; держать маузер у виски; целить, целиться (в лордов лоб); расстреливать; рушить; жечь; выжигать дотла; жарить; сцапать и сжечь; пожирать; питаться человеческой; крять смертельным огнем; пазить; пускать по ветру; скисывать в расход; шагать по крови; отравлять кровью; идти по трупам; не брать пленных; ширить (в кафе; в коронах-котлах); топить с моста (гоня прикладами); ...

Словарию глаголов соответствует каталог 'орудий убийств' — от голых рук до динамита и стодыймовок; лаявцы (на горле); кулак; руки; ногти (под ногти и саут); зуб; колено (на сломке); ноги (идти по трупам); кастет; бритвы (для жирных горл); камень (за ногу худую — по камню борода); ножницы; кинжал; шашки; шпага; сабли; колья; лыки; (отравленные) стрелы; гвоздь (в мышцу, для проверки ее тверлости); штык; ружье; приклад; затвор; дуло; курок; железо; пуля; патрон; обойма; пистолет; револьвер; парабеллум; маузер; браунинг; наган; бульдог; «Слит и Вессон»⁶; пушки; стальной-молки; ядра; бомбы; динамит; фитиль; шпур; снафот; петля; огонь; головня; котел; килкащей кафе; шахты (кула сбрасывать); слоновий клык (тык его в мясо, в сердце тык); машины; грузовичици.

Вдобавок к осуществленным формам мучительства «М» изобретает мыслимые лишь в виде тропив: туман... жевал неважных людей; Смолин... раздал обедаящих буржуа; колья на Вильсоных раскислись кобрами; восстановиве гонят брак вацки мяннице футбольный; прачке предлагается буржуа... прогаласкивать... в Неве; и наконец, надо, чтоб каждый проглоченный глоток // желудок жег, // чтоб пожницами оборачивался бифштекс сочный, // вспарывал стенки кишки!

Уже из этой бедной выборки видно пристрастие «М» к физическому прозалению некависти. Кроме того, садизм естественно вязать с установкой на самовозвышение за счет жертвы, а любовь к военным игрушкам — с обожествлением техники. Весь

этот шокирующий лексикон и образ мыслей принято объяснять как футуристическую пошлость общественному вкусу, в частности утонченной эстетике символизма, и отражение духа революционной эпохи. Литературные корни поэты «М» — это романтический аморализм русских модернистов (назовем Бальмонта и Брюсова), восходящий к Ницше, Бодлеру, Байрону. Но ни у кого из поэтов — предшественников или современников Маяковского — садистские мотивы не выражаются с такой настойчивостью, разнообразием и программностью. Говоря словами Ходасевича, Маяковский «первый сделал ненависть, физическое насилие, петром... не материалом, но целью своей поэзии», стал «их глассадем». Что касается общей революционности эпохи, то союз с кровавой диктатурой как раз лишает футуристический садизм (даже если он практикуется исключительно в стихах) статуса литературной условности.

4.2. Десакрализация и самоаннигилирование

Гигантизм «М», не ограничиваясь прометеевским вызовом Богу, оборачивается разнообразными формами сублимированного мучительства — издевательства, оплевывания и т.п. Такво его обращение с женщинами: «М» презрительно изображает их глупой животной массой и в то же время упивается своим успехом у них и чтением им котаций. Так же держится он и с остальным миром, и прежде всего со всем великим и сившимым. Если по линии насилия «М» хочет солнце убить, то по линии десакрализации он обращается с ним запанобрата, тыкает ему и поучает его (чел так, без дела заходить, // ко мне на чай зашло бы). Суть его сжигающего жеста всегда одна: «М» буквально и фигурально тянется вверх, достигает до некого культурного героя или символа, стаскивает его с пьедестала, обращается с ним на равных, локлопыкает его по плечу, придавливает к земле, а сам вылизывает изверх.

Цептали и тон, конечно, могут вармироваться. Толстой величественной дрянью смотрит с небзи; его же, *зависает под Евангелие*, выволакивают *за ногу худую! // По камню бородай!* Наполеона «М» ведет на *цепочке.. как мила*; Лермонтов для него свой *парень — елар*, которому *царница Тамарочка* по указанию «М» *наливает вина*; с Ай-Петри «М» на *ай-ай-ий* и хочет *почистить его скалдырам*; Эйфелеву башню он *пальмерует*

простецким приставаниям; Большой Мелведнице отдает приказ на «ты» (*Эй... требуй...*) и т. д.⁹

Сравнительно бережная форма снижения применена к Пушкину в «Юбилейном»¹⁰ — «М» даже подкашивает его на пьедестал. Но сначала он стаскивает его оттуда (*Я тащу вас...*), фамильяринчат (*рад, что вы у столика*), ругает его стиль (*Вам теперь пришлось бы просить имб картинный...*), коверкает его стихи (*Как это у Вас говорила Ольга?.. // Да не Ольга! Из письма Онегина к Татьяне. // Дескать, муж у вас дурак и старый мерз...*); приписывает ему молчаливое согласие заняться совместно с «М» распределением лавров среди русских поэтов; покровительственно предлагает ему работу в рекламе, литературную помощь (*Раз бы показал: — вот так-то, мол, и так-то...*) и девочек (*сумских дам*) и от имени советских властей обещает репрессировать Дантеса. Налицо знакомые мотивы — поучения, насилия (ср. *Стиснул? Больно? с барышняным «Ах, зачем вы давите // и локоть и талию?»*), 'простой' секс (муж — старик, *будьте обязательно моя*), кутенерство.

Сходные приемы унижения приписываются «М» в сфере литературного поведения очень часто. Так, его излюбленная форма разговора с собратьями по искусству — это чтение им нотаций: *Как вы смеете называться поэтом // и, серенький, чирикаешь, как перепел!* (Северинину); *Эх, поговорить бы тебе // с этим самым с Леонидом Лутиным!* (Собинову); *Алексей Максимыч, из-за Ваших стекол // виден Вам еще парящий сокол?* (Горькому); все стихотворение «Сергею Есенину».

Еще одна типичная типичная знакомая поза — это «М» — кумир читателей': *крестьяне слушают «М», где надо — хмурют, где надо — смеются и кивают эту псевдонимную рифмишку; аудитория просит прочесть лучший стих; поэты разных национальностей читают «М» свои переводы «Лесного марша»; и даже бог залпачет над коюю книжкой! Да «М» и право заявляет, что он не чужд похвалы; ...чтоб стихом таким засесть и коастать // ...перед республикой, перед любимой; Читайте, залпачите — к не то что разные прочие шведы.*

4.3. Отлынивание

Излюбленное орудие самовозвеличения «М» за счет окружающих — плавик. «М» плюет на культурные ценности, а лично противникам и заги на бронзы *мигалудье*, полагающиеся ему

по чинку (!)¹¹. По богатству это семантическое поле не уступает лексикону убийства. 'Вербя плеванди' описывают разной степени буквальности плевки как негипокрический акт с коннотациями сплевания, вызова, глумления, агрессии. Толпа на вокзале толкается, плюет и тискает; *блует калывшийся*; *америкавец подрос, полевывает слюну*; *лектор-лицемер мчит, ...куря и плюясь: поэт пишет, бумаги гладь облевывая*; *«М» поплевовав в Терек с берега; плотинка плюются как на Страстной монастырь*; *шпана плюет в ...седоухую морду Атлантического океана*, и он отлечает (в другом стихотворении) тем же: *Развернись и плюнь — // пароход внизу...*

Наряду с физическим плеванием обильно представлено фигуральное — от элементарных клише типа (*мне, ему*) *калывать*, (*я*) *плюнуть, плевое дело*, а также двухвалентник — типа *мне наплювать на купола (искусства; бронзы многопудье)*; *плюнь (плюну; плюнет; плюнь) на ругань (рифмы; корону; меня; в лицо вам; если рассказывает какой-нибудь шум и т. п.)* — до настоящих тропов, детализирующих разнообразие параметры плевка: *Пьем, плюя на вас прошибаешь, // ...«Белую лошадь» каждого, кто... // плюя в его весеннем дне; а мы писали притяжкою плеваний, // ведь, соизволи, все плюютесь; и в сердце нам смежку плюну ей; Горбов, в ответ, как верблюд двугоубий¹², // наплюет статей на Ермилюк; я... плюнула рифмами в лицо войне*. В последних двух примерах разветвленный синтаксис (*плюет — кто — чем — на кого/я лицо кому*) позволяет совместить в плевке мотивы злорадия и литературной борьбы (см. ниже). Еще один характерный жест — сплевывание классово чуждого: *А мы, как докуренный акурак, // просто сплюнули их двинутью; Сплюнул я, не дов и месяца // вашу доблесть, законы, вкус*.

С плеванием соседствует собственно 'слюноотделение' с его вкусовыми и сентивсентальными обертонами. Иногда слюна реальна: *Вкушной слюны разлились пальцы... // И все ему нравится, проклятому (ср. сладость слюны самого «М», см. 2.1)*. Но чаще слюна носит метафорический характер: *Значит — кто-то называет эти плевочки жемчужинкой; пошлость про ландыш на слюномом языке; Слюну подбирая еле, // смотреть...; расслюнявши — уважать, // уважать начальство надо*. Сюда же примыкает роль слюны в операциях с деньгами: *со сладострастием, пальцы слюны, // мерзавец считает червончики; И мне*

*отслюнявливают с правого кончика // две с половиной тыся-
чи червончиков; где уж нам уж ваших переплести // с наши-
ми советскими червончиками!?*

4.6. Варианты, инварианты и личность «М»

Как мы видим, 'плевательные' мотивы чрезвычайно разнооб-
разны — тут и выделение слюны, и плевание, и сплевывание;
плевание буквальное и метафорическое, клишированное и ори-
гинально высканное; плевки океана и в океан. А главное
всегда представлено и позитивное, «наше» плевание ('я' в 'ня-
я') и отрицательное, «вражеское» ('не-я' в 'я'). Иначе говоря,
даже когда «М» не отождествляет себя с агрессивным субъектом
пленков сюжетно, он все равно лирически пронизывает им
свою картину мира, как бы охваченного плевательной оргией,
которую он может порицать, но любит описывать. Недаром в
этом мире даже изнасилование служит лишь ступенькой на пути
к издательствам и плеванию: *дайте — красивую — изнаси-
ловку — насмешку плюну ей.*

Аналогичное рассуждение применимо и к другим мотивам.
Насилие над женщинами в одних случаях разоблачается, в дру-
гих проповедуется, но всегда смакуется. Насилие по отношению
к остальному миру тоже неизменно живописуется в одних и тех
же выражениях, обнаруживая устойчивость садомазохистских
вкусов «М». Ср., с одной стороны, картины ужасов, чинимых по
вине «врагов народа»: *бомбы ноги // выдрало у Петрова пору-
чика; трудно любимые опознать // в рагу из конечностей;
рабочие полями, кровью политыми, // ...бьют руки и ноги; у
комсомольца — пробитые пулями уши.* С другой — типичные
призывы «М»: *Ноги знают, // чьими трусами им идти //
...Руки знают, // кого им // крыть смертельным дождем;
Пусть из наследников... варено // варится в коронах-котлах;
чтоб ножницами обматывался бифитекс сочный...; Легко
врага продырявить пазаном; дряццо // хлещите рифы концом.
А посередине — сходные мазохистские сцены собственных муче-
ний: *Идите! Пей ноги! — // топчите ими — // мы бросим
себя и свои творенья; душа кипит // и хвать гонимой вбивай
ей — // каждая мышца; с каким наслаждением жандармской
кастой // я был бы изхлестан и распят...; так чтоб резала
пресса, // чтоб я меня, чтобы в окно // цапал враг из об-
реза¹³.**

Точно так же 'проработка' звучит одинаково в устах у «ясных» и у «мужих». *Чтоб больше не смела вздыматься дула. // паднем мундарты и медальи // и, выдвинув вперед убедительный кулак, // спросим: «А это выдали?»* Это говорят высмеиваемые раними «М» взяточники. А вот речь самого «М»: *Сухим сын Дантес! // ...Мы б его спросила: — А ваши кто родители? // Чем вы занимались до 17-го года? — // Только этого Дантеса бы и выдали.*

Итак, «М» знаменательно един во всех своих ниюстасях — он любит (изображать) мучительство, применение оружия, проработку, глумление, плеванье.

5. Культура и револьвер

Обратимся к последнему члену триады 'ненависть — гигантизм — новаторство' и посмотрим, что «М» говорит о слове и как он с ним поступает.

1.1. Метаполитическое уравнение 'штык = веро'

Мы уже видели, что, как и все остальное, слово — часть мира, исполненного агрессии: рифмы и статьи служат плевками и объектами плевания; лирические стихи подвергаются издевательской проработке и т.д. В этом мире слово могут понять, как человека: *Начнешь это слово в строчку везовывать, // и оно не лезет — нажил и сломал..* (вспомним ситуацию с барышней и с Пушкиным). Литература — часть обидепролетарского дела, и «М» ведет себя с ней и в ней, как в жизни вообще: *ушел на фронт из барских садоводств // поэзия — бабы калитной: футуристы приехали разгерметизовали, // пустия ли ветру культуришки конфетки.* Поэзия делается не в белых перчатках: *А знаете, // если не писали, // разбоим // зачнамлек Франсуа Виллон; поэты должны киститом // кроиться миру в череле.* Лирика, наука, культура вообще полонизрительны, и в борьбе с ними уместно любое оружие: *...нами лирика в штыки неоднократно атакована. Их [профессоров] // молодая встретила орава // и дулам браунингов в провал // ружуло римское право // и какие-то еще права; Белоговардейца найдете — и к*

стенке. // А Рафаэля забыли? // Забыли Ристрелли вы? //
Время пулям по стенке музеев тенькать. // Стодой жовками
глаток старье ристрелливан!

По убеждению «М», слово бессиленно и потому вместо него
надо применять оружие. ... в сердце таком // слова ничего не
прокут: // проглатят их революцией штыком; Разгитаривая,
языком лажаров, // словами вуль, остроумии штыков;
Словесной не место какуза, // ...Ваши // слово, товарищ
маузер; Вас, если надо, покроет погромие // стальной
оратор, дремяющий в кабуре. Так традиционные мотивы
'жизнеченность, зіспііт' (Жуковский, Тютчев) и 'поэзия как
кинжал и бич' (Лермонтов, Пушкин), претерпев футуристиче-
ское овеществление метафоры, оборачиваются у «М» наинтс-
ским «при слове культура я хватаюсь за револьвер»¹⁴.

Однако, поскольку поэт — пресловутойшая штыковина —
// существует — и ты в зуб палой, ее надо использовать, при-
равняв перо к штыку. Нашли голоса, песни, стихи, острои —
это лаверх зубов вооруженные войско (нуждающиеся в прика-
зах), кавалерия, фронт, сгонь из здания в здание, бомба и
знамя. Применяется вся гамма метафор от холодного оружия
(Слов исступленных вытисно кинжал // в чеба распухшего мя-
коть; Перо такому в алык вытис: голыси размятний штыком
блеском) до слов — орудий махового действия: ...чтоб в лоб, а
не пятыся, // критика дралъ косыма; ...вложены в страницы-
обоймы // строкы порохи и сапцы; ...рифма бичка. // Бочка
с динамитом. Строчка — фатиль... // и горю на воздух стро-
фой летит.

Воснизация искусства сказывается и на самом творческом
процессе. Поэзия превращается в трудную работу: ... в грамм до-
быча — в год труды; Я тоже фабрика. // А если без труб, //
то, может, мне без труб труднее. Приходится назловать
читателей (Голов людских обделываем дубы. // ...Мозги шли-
фуем рашатильем языки) и орудия творчества: барабан, // рояль
раскроя лы, // но чтоб гремит бык, // чтоб гром; ...и себи
смирал, станокись // на горло собственной плесне; А попр-
дуй // в ямб // поиди и запихни // какое-нибудь слово, // на-
пример. «млекопитанищеся». Сравним эту процедуру по адресу
несмышленого поэта с описанием собственной работы над словом:
оно не летит — нажал и сломал; в мире «М» действуют единые
законы.

3.2. Практика: насилие над языком

Новаторство Маяковского носит характер сознательного и массового насилия над языковой нормой и поэтической традицией, часто конструктивного и успешного, о чем существует богатая литература. Но оно же навязывает его тексты вершлявыми неологизмами, неуклюже подогнанными рифмами, бессладными выражениями, торопливо втиснутыми в размер — как бы намеренно **плоскими стихами**¹⁶.

Возьмем знаковый пример: *Как врезать ей в голову мысли-ножи?!* Он содержит целый ряд типичных маяковизмов, в том числе уязвных. Таковы: ораторская интонация, обращенная к некой мизинирующей массе «своих»; опора центрального образа на контекст (барышня торгует у Вулворта брэктами) и на ряд фразеологизмов; врезание мыслей (+ кому + куда) основано на обороте *мысль/слово врезались (кому) в память*; *мысли-ножи* — на *остромé мысли*; а *врезание в голову* — на *обивании в голову*. При этом разнообразные отклонения от языковой нормы уравновешиваются метрической регулярностью стиха. Тем не менее в целом *'мысли-ножи, врезанные в голову живне'*, воспринимаются как приводящие скорее к летальному, нежели воспитательному эффекту.

Что мы хотим этим сказать? Констатируем ли мы отдельный творческий срыв поэта или же вступаем на нормативный путь осуждения его поэтики? Ни то, ни другое. Оставаясь в пределах структурного анализа, мы пытаемся точно описать явление, для чего — как выше (см. 3.3) в связи с вопросом о гении и злодействе — приходится отказаться от некоторых эстетических догм. На наш взгляд, убийство вулвортовской барышни, плохо замаскированное под перевоспитание, и составляет глубинный смысл разбираемой строчки (о перерезании *жирных горя* буржуазии в стихотворении говорится и прямо). Аналогично этому «М» как бы сознательно идет на мертворожденность образа. Его цель — не столько новый живучий гибрид, сколько торжество авторской воли над законами языка. Но тогда — чем хуже, тем лучше: чем больше наскоро сварганивших стихов поэт заставит читателей проглотить без возражений, тем, значит, сильнее его власть над теми и другими.

Низкое качество многих стихов Маяковского иногда объясняют спешкой, калтурой и т. д. Важнее, однако, стоящая за этим глубинная творческая логика: «Возьмите мои полуобработанные детали (*вшить в голову + брэкаты + острые мысли + ...*),

соедините их сами — получите приблизительно то, что надо, даже если под нож пойдут и барышня, и русский язык». Как футурист, «М» держал курс на выход за рамки принятого («пределе — на зауем»), на поощрению общественному вкусу, а как поэт класса-гегемона — на форсированное выполнение социального заказа. На пересечении этих двух установок (по мнению Ходасевича, несовместимых) и выработалась поэтика Манковского. Эксцентричная схема (в области ритма, рифмы, лексики...), прямо выражающая «правильную» идеологию, жестко подминает под себя целую строку, а те и строфу, демонстрируя волевой стиль руководства поэтическим хозяйством¹⁶. При этом факт словесной эквилибристики важнее, чем ее удачность: вольно в духе художественного авангарда «М» заваливает читателя полусырыми набросками и антиэстетическими «кусками жизни» в отпугивающих комбинациях, провоцируя и вовлекая его в отрудничество и стирая границу между искусством и неискусством.

6. Заключение

Что же это за личность, из какого именно сора растут ее стихи? Ненависть «М» к «кс-я» начинается с нелюбви к собственному «я», у которого (в согласии с Фрейдом) было тяжелое детство: *В детстве, может, на самом дне, // десять найду скислых дней* (ср. также излюбленную жалобу-похвалу: *Меня вот // любить // учили // в Бутырках; Мы диалектику учили не по Гегелю; Я обучался азбуке с пылесос*). Недовольный самим собой, «М» обрушивается с обвинениями на окружающее и сознательно культивирует свою злобу: *Но дыканим моим, сердцебиеньем, голицам // ...дырами поздрей, сводящи глаз, // ...дослочно — всеми порами // в окоть, в зиму, в весну, в лето, // в день, в сон // не приемлю, ненавижу это // все*. Даже воспеваемый социализм застается ему через силу (*...помереть не трудно, // Сделать жизнь значительно трудней*). Даже творчество воспринимается как тяжелый труд, растрата энергии (*А что, если я десяток пегасов // загнал за последние 15 лет?! // ...машину души с годами изнашиваешь // ...Приходит страшнейшая из амортизаций — // амортизации сердца и души*), ибо оно сопряжено с насилием над языком, поэзией, читателем и самим собой.

При таком мировосприятии жизнь становится непереносимой, и в конце концов оказывается, что «выходов нет» (слова из предсмертной записки). Но сначала представляется, что спасение возможно — путем проповеди убийства других, то на футуристических, то на революционных началах. Комплексы неполноценности можно также преодолеть путем небывалого успеха, утверждения своей исключительности, привлечения всеобщего внимания. Отсюда самовозвеличение и новаторство — неслыханное стремление ошеломлять, таинственная опасность самоочернения (см. примечания 4 к 15). Подгоняемый демоном исприятия реальности, неверия в осуществимость гармонии, поэт как бы не может ни на чем остановиться и выжужжал писать нарочито «иначе», то есть плохо.

Этот перманентно-революционный стиль срывает духу Октября, каким он видится Юрию Живаго. Сначала Живаго восхищается «великолепной хирургией» революции (*Пастернак 1959*, с. 226), «безоговорочностью [ее] ... языка и прямой мыслью». Но за этим следуют «на протяжении долгих лет не меняющиеся шальные выкрики и требования, чем дальше, тем более нежизненные, неудобопонятные и неисполнимые» (с. 443). «Пора было прийти к чему-нибудь. А выяснилось, что для вдохновенней революции суматоха перемен и перестановок — единственная родная стихия... их хлебом не корми, а подай что-нибудь в масштабе земного шара. ... Суега этих приоткрытых — от отсутствия готовки способностей, от неодаренности. Человек рождается жить, а не готовиться к жизни...» (с. 348). Для Живаго и Пастернака «искусство, в том числе трагическое, есть рассказ о счастье существования» (с. 528); для «М» (прототипа Стрельникова, который «с ложно направленным самолюбием... разбился на что-то такое в жизни, из-за чего не обижается»; с. 470) — средство переломить свое несчастье.

Переломить его можно, лишь слившись с чем-то большим, чем ты сам. «М» готов примкнуть к футуристам, большевикам, рапповцам, отдать себя атакующему классу — в обмен на право быть частью мощной силы, говорить «мы», потрясать краснокожим мандатом; ему хочется идти, приветствовать, раторговать, получать задания от Госплана и даже чтобы над мыслью времен комиссар // с приказанием нависал¹⁷, а в конце работы замком // запирает мои губы замком. Лишь бы не быть предоставленным самому себе, нелюбимому. Даже отчитывая женщину, «М» сочетает замочки митингового оратора с нитоналками ребенка, ожидающего родительской похвалы: Я эту

красавицу взяв и сказал: // — правильно сказал или неправильно?..

Три компенсаторные установки — на величие, новаторство в партийность — полны взаимных противоречий: между гигантскими претензиями индивидуалиста и слиянием с массой; между оригинальностью новаторства и его приеданием; между «неодолимостью» революционных выкриков и талантом допьющего их поэта. А главное, на порочном круге построен самый максимализм «М»: в неисполнимости своих притязаний максималист находит подтверждение своего исходного пессимизма (так называемое *configuration of position*). Эту ловушку подсаживание «М» подстраивает себе на каждом шагу. На женщину «М» обрушивает столь исключительную любовь, что она не может ей соответствовать, чем и создает уважительные причины для ненависти. То же — в моральном и политическом утопии «М»: идеал столь недостижим, что относится в феерическое будущее, чем выманиваются дороги в ад собачьей злобы на все сущее¹⁸.

Итак, недовольный собой и окружающим, «М» бросает миру двойной вызов: с одной стороны, он отрицает мир и бога и обрушивается на них всеми доступными ему средствами, от издевательств до кастета, а с другой — выдвигает невыполнимую программу, где он сам подменяет бога, наука, техника и коммунизм подменяют социальный прогресс, идеальная любовь и эротические фантазии — реальные проблемы любви и брака, а эксперименты со стихом — естественное движение поэтического голоса. Поскольку успех — абсолютный, немедленный, «хирургический» — не приходит, «М» обращается к террору, пытаясь навязать себя женщине, жизни, литературе — к «яндерскию себя... силою в общественном сознании» (*Пастернак 1990а* [1956], с. 229). Когда проваливается и это, остается литературно-оркестрованное самоубийство, совмещающее отрицание себя и мира с последней апелляцией ко всеобщему вниманию, попыткой достичь вечной молодости и славы *одним прыжком*¹⁹ и предоставлением финального слова маузеру.

Герой этого сюжета за последние сто лет получил разнообразное освещение в искусстве. Недаром писалось о родстве Маяковского с Базаровым и Раскольниковым, к которым можно добавлять Ивана Карамазова, Антипова-Стрельникова, а также Адриана Леверкюна, связанного, в свою очередь, с Ницше. Менее возвышенная линия пройдет через Смердякова, Петра Верховенского, Шарикова, героев «Механического апельсина» и лимонов-

ского Эдичку. Таким образом, «М» предстает как рулон современного экстремизма — авангардамама — терроризма. В «реальной действительности» этот тунн бесплоден — ввиду несообразности: «Бездна духовной пустоты всегда стоит за риторическими ходулями ...клет ли речь о воспевании человека ("Человек — это звучит гордо") или о мистике сверхчеловеческой морали... Кое-кто из лидеров социал-демократии, с одной стороны, и Ницше, с другой, стремились стать поэтами или музыкантами и потерпели неудачу. Тогда они в ярости и отрицании начали потрясать мировые устои. В них нашла свое крайнее выражение, так сказать, нетворческая часть образованного европейского общества на грани прошлого и нынешнего столетий» (*Пастернак 1990а* [1959], с. 292).

В опровержение мифа о несовместности гения и злодейства Маяковский поэтом стал. Из смеси духовной пустоты, риторических ходулей и воспевания человека (=себя), из ярости, отрицания и потрясения мировых устоев выросли трагические стихи о любви, гротескные обличения традиционных ценностей, остроумное снижение и пародирование классики, иронически-гиперболическая метафорика, маршеобразный гул революционной поэзии, языковое и стиховое новаторство, а вместе с тем — литературные воплощения примитивности, злобы, мучительства, мегаломании, демалогии и позерства — почти *это* *тома партийных книжек*.

1983

«Тамань» — самый загадочный образец прозаического искусства Лермонтова. Чехов мечтал «написать такую вещь... в умереть»¹. Он восхищался ее языком, «доказыва[ющим] тесное родство сочного русского стиха с изящной прозой»² и заслуживающим детального разбора, «как разбирают в школах, — по предложениям, по частям предложения... Так бы и учился писать»³. Впрочем, в своей оценке он не был оригинален, почти буквально повторив услышанное от Григоровича: «Пусть все литераторы соберутся, и ни один не найдет слова, которое можно было бы прибавить или убавить; они все, как цельный музыкальный аккорд»⁴. Хотя «старый мастер», одним из первых заметивший Чехова-дебютанта, высказал эти соображения как свои собственные («Образец повести, по-моему, "Тамань" Лермонтова»), в действительности он послужил лишь передатчиком эстетической эстафеты от ментора своего поколения — Белянского, сразу же задавшего основные параметры принятой трактовки «Тамани»: поэтичность, строгость форм, невозможность изменить ни слова⁵. Позднейшие исследователи (начиная с Эйхенбаума) развили сюжетно-формалистический аспект этой гегельянской формулировки, акцентируя умение Лермонтова как «мастера малой формы» извлекать максимум повествовательных эффектов из ограниченного фабульного материала («Это-то, очевидно, и заставляло Чехова восторгаться "Таманью"»; *Эйхенбаум 1924*, с. 154).

Полное единогласие отзывов выдает диктат определенного литературно-критического канона. Свежую конформистскую ноту в этот хор внес, как во многих других случаях, Набоков, считавший «Тамань» «худшим рассказом во всей книге» (то есть в «Герое нашего времени»), лермонтовскую прозу — полной

«удручающих промахов», а школьное/чеховское представление о ее совершенстве — «смехотворным» и необъяснимым. К специфическим недостаткам «Тамани» Набоков относит «раздражающее подпрыгивание и песни дикарки»⁶ и немотивированность ее расчета на то, что Печорин все умеет плавать (*Набоков 1958*, с. ix, xviii, xix). К этому можно добавить «несуразность надежд Печорина на осуществление его донжуанских замыслов в лодке» и повисающие «без продолжения слова о голодной смерти» в начале повести (*Мерсера 1962*, с. 112, 105).

Возникает вопрос, примерили ли эти противоположные оценки, не стоит ли за чеховскими похвалами нечто более существенное, нежели восторженное общее место, и не подкашивается ли ответ теми чертами лермонтовского стиля, которые Набоков считает признаком «подлинного искусства» (*Набоков 1958*, с. xix)⁷.

Основную оппозицию «Тамани» исследователи усматривают в напряжении между романтической фабулой (с ее динамикой, тайнами, экзотическими персонажами, демоническими мотивами, неожиданными поворотами к эффектной развязке)⁸ и ее сглаживающе-реалистическим освещением (нарочитой «скверностью» рамки; негеронческими чертами в облике Печорина, обокраденного слепым мальчиком и чуть не утопленного восемнадцатилетней девушкой, и т. п.)⁹. Действительно, «Тамань» образует очередное звено в русской (анти)романтической традиции, по-новому разрабатывая знакомую тему «столкновения героя с «иной» жизнью, персонафицированной в виде экзотической героини».

Один характерный аспект этой темы составляет *отвержение* героя в судьбу «натуральной» девушки — бедной (как в «Бедной Лизе», «Русалке», «Станционном смотрителе»), дикой (как в «Кавказских пленниках», «Цыганах», «Бэле» и их байроновских источниках), волшебной (как в «Уилкине» Ламонт-Фуке/Жуковского и «Русалке»), провинциальной (как в «Евгении Онегине»), романтически настроенной (как и «Княжне Мерн»). Вторжение носит драматический характер, соблазненная и покинутая часто гибнет (в «Белой Лизе», «Русалке», «Цыганах», «Бэле»); не остается безнаказанным и герой, который так или иначе подвергается ее посмертному возмездию («Бедная Лиза», «Русалка», «Цыганы»), а то и отвергается героиней, пережившей разрыв («Евгений Онегин», «Идиот»)¹⁰. Особое место в этой схеме занимает программно антисентименталистский «Станционный смот-

ратель», где вторжение оборачивается бесконфликтно счастливым союзом героев.

«Станционный смотритель» знаменателен еще в одном отношении — в трактовке культурно-семантического аспекта столкновения. Возложив ответственность за смерть своего маленького человека на исповедуемые им штампы (представленные картинками из истории блудного сына¹¹ и караманским подтекстом), Пушкин дал образец деромантизирующего повествования. Но, в сущности, уже в «Бедной Лизе» сюжет опирается на метакультурные мотивировки: Эраст влюбился в Лизу потому, что она отвечала его сентименталистским литературным вкусам, а затем разлюбил ее потому, что, потеряв невинность, она перестала им соответствовать. Максимума постромантической, изощренной рефлексивное взаимодействие культурных стереотипов, представленных различными персонажами, достигает в «Евгении Онегине» (Лотман 1975б). Но и «средний» (пост)романтический текст, как правило, посвящен анализу психологической и ценностной «дружески» героя/героини (в частности — эгоцентризма главного героя).

«Герой нашего времени» (не говоря пока что о «Тамани») являет противоречивую версию 'столкновения'. В плане 'вторжения' сильна байронический элемент: по-настоящему страдает, а то и гибнет, как правило, героиня («Княжна Мери», «Бэла»), тогда как герой отделяется легкими душевными ушибами, притупленными онегийской хандрой. В 'осмыслительском' плане этому вторят исключительные способности Печорина к психологической рефлексии, позволяющие ему держать под полным контролем обоих своих антагонистов — княжну Мери (и Бэлу) и Грушницкого (и в меньшей степени Азамата/Казбича)¹². Тем не менее определенный, несколько неровный, подрыв романтических стереотипов налично — в форме, во-первых, авторрефлексии, во-вторых, анализа чужих клише (прежде всего пародийно-романтического дискурса двойника Печорина — Грушницкого) и, в-третьих, взгляда на Печорина со стороны (с точки зрения Максим Максимыча и внешнего рассказчика).

«Таманя» отличает оригинальное развитие и совмещение обоих аспектов темы.

Повесть открыто следует формуле вторжения. Странствующий столичный аристократ оказывается на экзотической — социально, этнически и географически — периферии, в «нечистом» в разных отношениях месте. Он завлечен романтическую интригу с местной, простолюдиной, дикой, преступной и

поэтической героиней на фоне романтического, в частности горного, дунного и водного, пейзажа. Налицо негативный исход их связи и взаимно причиняемый ущерб, в частности — отъезды обреченного на одиночество героя и различие героини с «сестрой» («матерью» и «братом»). Причем, как подчеркивает ряд исследователей, именно эгоцентрический герой генерирует все происходящее — если бы не его «могучее» воображение, сюжет бы не состоялся¹³.

Чтение повести по такой схеме неизбежно искажает, но не столько обедняет, сколько «обогащает» смысл реально описанных в ней событий, завышая их (мысл)драматическую значимость. «Таманка» гораздо «слабее» своего обобщенного романтического архисюжета — недаром Эйхенбаум назвал ее фабульную основу «маленьким и ничем особенным не кончающимся приключением» (Эйхенбаум 1924, с. 154)¹⁴. В повести, в сущности, *ничего не происходит*: герой оказывается в Тамани лишь по необходимости и лишь от скуки заинтересовывается героиней; они не влюбляются друг в друга; герою не удается соблазнить героиню, а ей — убить его; герой не умеет плавать, а его пытался, вместо того чтобы стрелять, идет на дно; вообще, герой не контролирует событий, но он и безразличен к их неудачному исходу. Особенно нов провал попыток героя соблазнить экзотическую героиню, которая предпочитает «своего» — контрабандиста Янко. (Отсюда протягиваются нити к таким реалистическим ведам, как, например, «Казак» Толстого.)

Впрочем, события кончаются неудачно для всех: не только для отвергнутого, вынужденного и обворованного Печорина, но и для вынужденной бежать четы контрабандистов и для остающегося ян с чем слепого и старухи; явное, хотя и мелкое поражение терпит и проспавший кражу печоринский денщик. Развязка повести являет, таким образом, картину полной дезагрегации, венчающей серию не-событий. Это напоминало бы типовую хемингуэвскую новеллу, где травмированный герой, приобретя тяжелый, но закаляющий его опыт, «уезжает из этого города», если бы не непроницаемое, почти модернистское, равнодушие Печорина, защищающее его от любых травм и придающее концовке еще более открытый характер.

Единственно, в чем фабула повести «усилена» по сравнению с общеромантической, это мотив поединка между героем и героиней, точнее — ее покушения на него. Он может рассматриваться как гиперболизированное обращение обычного (само)убийства героини, непосредственный или косвенный при-

чиной которого является герой («Бедная Лиза», «Цыганы», «Балада»), или как реалистическая транскрипция посмертной мести героини («Русалка»). В любом случае этот мотив соответствует мизантропическим настроениям, вообще характерным для поэзии и прозы Лермонтова; в сущности, не менее антагонистичен психологический поединок Печорина с книжной Мери (хотя на дуэли он дерется все-таки с Грушинским)¹⁵.

Еще более последовательно разработан в «Тамани» метакультурный, семиотический аспект столкновения. В повествовательскую игру вовлечена — с той или иной степенью иронического отстранения — целая клавиатура романтических клише: гётевская Миньона, «шиллеровский» диалог (*Мерсеро* 1962, с. 106—107), удина Ламотт-Фуке/Жуковского (она же — пушкинская русалка), байронический сплин, романтизм по-французски¹⁶, «вечная сила», интерес к фольклорному материалу — народной песне и тайной «фенис» контрабандистов... Последняя служит соединительным звеном между культурными масками и кодами, с одной стороны, и проблемами коммуникации и языка в буквальном смысле, с другой.

Важную роль в ходе повествования играют: подозрительная слепота мальчика; его необычайно острый слух; вздвигаемый им русско-украинский языковой барьер; притворная глухота старуха; ограниченная видимость и слышимость в двух сценах на берегу (где герой издалека, в темноте и при шуме прибоя наблюдает за контрабандистами)¹⁷ и подчеркнутая загадочность героини.

Загадочность эта наполовину напускается на себя ею самой, наполовину вчитывается в ее портрет героем, настроенным на романтический лад. Здесь, как в капле воды, отражается главная коллизия сюжета, построенного на неправильном «прочтении» героями друг друга. Печорин воспринимает героиню в терминах «донжуанского» кода — как экзотический объект для любовной интриги, а она его в «контрабандистском» коде — как сыщика. Каждый в своих собственных интересах подыгрывает другому прочтению: он — чтобы припугнуть и заинтересовать ее, она — чтобы завлечь и убить его. В ином жанре и стилистическом ключе столкновение двух ложных прочтений могло бы вылиться в комедию ошибок; в психологическом повествовании от лица деромантизируемого лишнего человека оно дало результат, предвосхищаемый достижениями позднего реализма. (Добавим, что общим знаменателем, скрепляющим оба ложных прочтения в единую конструкцию, является «хлещеидеологический» элемент —

на каком-то уровне героиня не так уж ошибочно истолковывает стремление Печорина «познать и покорить» ее.)

Если местами в «Герое нашего времени» Лермонтов прибегает к технике сказа (в частности, в повествовании от лица Максима Максимыча) и, шире, к изображению событий с точки зрения ограниченного рассказчика (в духе «Стационарного зрителя»), то в «Тамани» он идет еще дальше¹⁸. Здесь оба protagonista действуют исходя из неправильных прочтений друг друга, причем один из них является рассказчиком, так что повествующий голос героя оказывается равноправен в своем несовершенстве с голосом героини. Получается полифонический эффект, сходный, например, с «Кроткой», где принцип коммуникации доведен до предела.

Однако особенность «Тамани» именно в том, что до предела в ней ничего не доводится. Так, культурно-семантический аспект темы способствует развитию ее авантурного аспекта: ложное взаимопонимание героев обрекает вторжение героя в жизнь на неудачу. Но неудача остается именно не-удачей, не-событием, никоим образом не драматизируясь до катастрофы. Событийные ружья не стреляют¹⁹.

Хотя принцип заготовленного и в нужный момент стреляющего ружья приписывается Чехову и, более того, развязки его пьес не свободны от стрельбы и (само)убийств, в целом его поэтика близка к выявленной выше поностивательной стратегии «Тамани». Дважды часто выделяемыми чертами его манеры были именно кажущаяся (хуже «случайности») бессобытийность описываемого и провал коммуникации, вызванный засильем культурных штампов и поз²⁰. Этим глубинным родством тем и положений, возможно, и объясняется чеховская оценка «Тамани». Что, кстати, не исключает его искренности в восхищении языком повести (хотя, по иронии эстетического дискурса, великий портретист клише сам оказался шизоликом одного из них и выразил свое восхищение в духе «мороз крепчал»). Ружье может не стрелять, но описание не-выстрела должно «бить в цель», экономно, ненавязчиво и эффективно передавая ощущение хаоса и некоммуникабельности²¹.

Развлеканию романтических масок, а частности «самообразов» (self-images) героев-повествователей, посвящены и многие произведения Набокова, например «Отчуждение» и «Лолита». Отсюда, возможно, его пристрастие к Лермонтову, чей роман, несмотря на многочисленные претензии к его стилю, Набоков (вместе с сыном) любовно перевел на английский. Проникновенно тща-

тельно подавляемой любви могла быть (как и в случае с другими близкими, но охотно поносящими авторами, от Достоевского до Пастернака) и его приданка к «Тамани». Очевиден к тому же контраст стилистических установок: в «Тамани» — последовательное снижение героики при некоторой нечеткости границ между невольным впадением в штампы и их сознательным обыгрыванием; у Nabokova — изощренная до сухости повествовательная ирония, позволяющая гербаризировать любые мелодраматические эффекты.

1990

ЭКСТАТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ ПАСТЕРНАКА В СВЕТЕ ЕГО ЛИЧНОЙ МИФОЛОГИИ

(Комплекс Иакова/Актсона/Геракла)

Введение

Экстаз, по определению, есть 'неступление', то есть 'выход из себя' и, значит, 'на окружающее', что явным образом характерно для поэтики Пастернака¹. Особенно — в смежном варианте формулировки, поскольку 'извержение на соседней' означает смазывание границ и подмену вертикали горизонталью, то есть преодоление оппозиции 'верх/низ'². На каждой странице у Пастернака — образы влета, восторга, сверкания, великолепия³. Однако скрабинское слово «экстаз» Пастернак, употреблявший его не раз и сам, был склонен задним числом (после «1940 года») ассоциировать с пошлостью мыльной обертки⁴. Да и когда он воспевает «молитвы и экстазы» Шопена — Нейгауза, они у него — «за сильный и за слабый пол», то есть подразумевают оксюморонное уравнение 'сильное = слабое'. У Пастернака поэзия — под ногами; восторг встречается с обиходом; герой оказывается не-герой; мужское смичается женским. В области экстазной мотивики это проявляется в преобладании образов 'бессилия': ослепленности, ошеломленности, разрушения, измельчения, выхода из строя, состояния 'нет сил' (невмототу, не поднять руки, не смочь, ничего не вижу из-за слез).

Таково пластическое воплощение программы 'поражения, отличимого от победы'⁵, представления, что поэзия — губка, след, что она танцует и вбирает, а не атакует, подсматривает из укрытия, а не драматизирует себя со сцены кабаре, и т. п. Постоянно ощущается присутствие высшей силы — Бога или миро-родадья в целом, которому служит, подчинен, орудием в стра-женнем которого является поэт и подлинный герой — imitator Christi.

Действительно, тема эта в значительной мере традиционно христианская, а в русском контексте — славянофильская и тоlstовская⁶. Внутренне она глубоко противоречива. Ему ставится вызывающе трудная идейная и структурная задача переосмыслить положительную оценку 'верха' в оппозиции 'верх/низ' — путем снижения, ослабления верха и активизации и одобрения 'низа', то есть путем повышения в цене падения, простертости, ничтожества. Это естественно связано с рваной романтизмом и подпрыжком всяческого полета, царения, панорамного взгляда сверху вниз (типа пушкинского в «Кавказе»). Однако 'романтизм' прочно поддержан всей инерцией языковой, культурной и поэтической традиции, в частности ориентацией на возвышенную позицию и точку зрения Бога. Возникает вопрос: в какой мере этот парадоксальный ценностный переворот реализован в толще поэтического мира и языка Пастернака — массовом объекте, не контролируемом сознательной авторской волей?

Комплекс Иакова

На общего фона инвариантов выступают некоторые типовые сюжеты прозы Пастернака, в частности автобиографической. Идея того, что можно назвать 'комплексом Иакова', была разработана рядом последователей (Флейшман 1977; Раевская-Хьюз 1989; Гаспаров Б. 1990), и если к уже рассмотренным выше эпизодам детства добавить еще несколько⁷, намечется следующий автобиографический лучок, ретроспективно мифологизированный самим Пастернаком, а позднее и его братом⁸:

— неудачная верховая езда; неспособность переобуть токови (канаву)⁹; падение с лошади; сломанная нота, хромота; выбытие из военной службы;

— переход в творчестве, второе рождение; сложные отношения с творчеством отца и вообще отцовскими фигурами (Л. О. Пастернаком, Скрабинным, Колесном) и фантазия, что он не сын своих родителей¹⁰;

— похваченные за девушки; девушки верхом — «русские валькирии», чамзонки»; их эротическая привлекательность; роль всадника-предводительницы, меняющей маршрут забуга, и привычного (сексуального) ржания чужой лошади в соавтории массовой сумятицы (индийской ослы), ведущей к пивеню¹¹;

— строй, в особенности женский (строй дагестанских амазонок, казьялкада сыская валькирий), но и мужской — тот, из которого выбывает сам Пастернак;

— лежание в пиле¹², зарыв пожева, реушесса вывса по контрасту с неопознанным лежанием большим и тонущим в реде девушкой и ступенном (поддержком вертикали и горизонталью)¹³.

К этому могут быть добавлены:

— детская фантазия о себе как о девочке и столкновение собственной талии¹⁴ и многократно засвидетельствованный комплекс вины перед женщиной, требующей исполнения и вызывающей сложные эмоциональные состояния¹⁵; и — навязывание в себе «скрибинского» суперменства и полетности, орудиями, шулуский и не закрепленной на земле¹⁶, — в духе Шопена, спотыкаясь, падающего ПОД экипажи парижан («Питя Шопен не ищет выгоды...»), и Христа, оскандаливающего «...Как от вещей, полученных взаймы. // От волшебства и пуговчатства...» («Гейсманский сад»¹⁷).

Близко к эпизодам детства в «Людях и положениях» расположены не только воспоминания о появившемся тогда же в жизни семьи Пастернаков Рильке, но и переводы из него, сделанные в 1950-е годы и программные в смысле 'комплекса Иакова'¹⁸ и 'экстаза поражения'. Интертекстуальными проекциями этого комплекса — историей Иакова у Рильке/Пастернака¹⁹ и ее библейским прототипом²⁰ — сюда приносятся следующие мотивы:

— приравненные отношения с братом отхищением с Богом/ангелом²¹; искупленные вины (перед братом), отдача всего брату и пикантность Богу;
— инцидент на ноге²²; поражение в форме ранения в ногу, кромсти, возможно, импотенции (после этого у Иакова нет детей) и символической сдачи жем и потомства брату;
— встреча с Богом (и братом) лицом к лицу²³;
— безымянность Бога, переименование Иакова в Израеля и именование мест, чему у Рильке и Пастернака соответствует поэтическое творчество²⁴;
— символическая/ритуальная смерть, ранение как священная форма целлереского жертвоприношения, преобразование, второе рождение-воскресение²⁵.

Сказанным о комплексе Иакова задаются основные направления, по которым может идти проверка того, как прокламируемый 'экстаз поражения, неотличимого от победы', реализован в поэтической практике Пастернака.

Экстаз по-пастернаковски

Беспо заметям важнейшие варианты этого своеобразного мотива. В плане универсальной оппозиции верх/низ 'экстаз', вообще говоря, тяготеет к 'верху', давая следующие мотивы:

— вставание: вырастание, выдымание, полет, крылья, выдымать, всплывать, обвивать, шибиться, вырваться, разлететься в небо;

— переполюснение: до колена, по пояс, через край, выискивать раму, превзойти предел; —

— преобразование: переход в новое, срывание масок, моменты перевоплощения, связанное с огнем (например, фотозащитки, которая «по плаванию в огне пробежит и выгорит»; «Занесенгельница»), что имеет эротицистическую и лично-мифологическую подоплеку (ср. зарева в Облуденском); —

— низвержение: обрушивание, падение и т.п., ставящее вопрос о взаимодействии с противоположным полюсом оппозиции — «низом».

Манifestации низа встречаются у Пастернака на каждом шагу, но их моновалентная трактовка («верх — хорошо, низ — плохо»), диктующая языковой и ценностной интерпретацией, характерна лишь для некоторых текстов²⁶; ср.: «Это правда. Я пал. О, секи! // Я упал в самоубийки зверя. // Я унижал себя до неверья, // Я унижал тебя до тоски» («Я их мог позабыть?..»). Впрочем, и тут налицо элемент мазохистского приятия поражения («О, секи!»). В большинстве же случаев пастернаковские образы низа как минимум уже несут меднацию, будучи так или иначе заряжены энергией и скрещены с верхом, а часто и переворачивают ценностное противопоставление в пользу низа. Выделим ряд типовых ситуаций:

— приподнятое лежание: лежание где-то высоко, или с возвышенными целями, или энергичное, или во весь рост: «На вздремнувший потяжком ложился тави» («Зимняя ночь»); «Чтоб выпить агу мне по росту» («Август»);

— подстилки, опускание: подкладывание, подание в ноги, внимание, выразие, утешение, замалывание; оставление следа внизу;

— опровержимая, популярная: кувыркание, изгибание (с элементом импровизационности хвоста); топтанье²⁷; ходить по, топтаться на.

Ряд меднаций разрабатывает митив промежуточного положения между небом и землей; таковы:

— стояние: стоять как выколпный, замереть (стояние пастатическое, вертикальное, но без движения); расхождение с деревом, объёмание дерева плечом (близкительный эквивалент расстыка, то есть позиция 'моргнивавшего дыхания' и расстыка с мировым деревом);

— висение и проч.: выгревание, удерживание, прибитость к картону, цепляние, сочение вниз, ромаше, лавиание, шатыние, сидение.

Переключку с личной мифологемой 'лежанка на фоме зарева' можно усмотреть в таких типовых ситуациях, как:

— двойное движение вниз—вверх: падает, встает; каждый спуск и подъем; «И спуск со свечью в парвал, // Где заруп зна гласа в испуге, // Когда воскресный атаквал.» («Дурные дни»);

— направленность снизу вверх: взгляд на низкое положение на нечто высокое, например больного на клон («В больницах»). Магдалины на крест²⁸, от Христа в слезах к Рождественской звезде²⁹,

— взгляд сверху вниз: из окна, с обрыва, с дерева, с обливов.

Последнее — типичная романтическая перспектива, и потому задача Пастернака состоит в том, чтобы пропитать ее кизом: поэзия низвергается градом на градку; Шопен падает под экипаж, а его музыка — на тротуар, разбиваясь о плиты, в чем и состоит секрет «крылатой правоты». Чисто романтическая же перспектива мифологизуется как дьявольская — например, в искушении Христа сатаной в «Дурных днях»: «Припомнился скат величавый // В пустыне, и та крутизна, // С которой всемирной державой // Его соблазнил сатана». Более амбивалентно то же самое дано в образе маэлли, которые «...Пытались вдаль по воздуху шагнуть» («Гейфиманский сад»; ср. полетность Скрябина). Однако параллельно (в поздних стихах!) Пастернак создает и позитивный вариант подобной перспективы. В «Музыке» (1956) романтический музыкант «законно» и «сверху» властвует над городом, а вагнеровский «полет валькирий» напоминает о личном мифе, причем зло знаком не поражения, а победы хулаожника, олождествленного с демоническим верхом³⁰.

От валькирий естественно перейти к мотылькам, в которых можно предположить непосредственную связь с комплексом Иакова и падения с лошади. Таковы:

— ходы: образы передвижений пешком или бегом (очень многочисленные), в том же образе ипп. ступни, хромость, ранения в лоду (тоже предельные, но не столь выразительны, чтобы констатировать озабоченность детской травмой);

— ранение, болезнь (о чем писались много); особенно: что знаменитый «хоцкий глаз» был большим, «растертым» (ср. «с подушек»), а не галопирующим (в отличие от цыганской романтизации Пастернака как «сестанин враба с его свакуюн») ³¹;

— строй: образ строя, преимущественно мужского, с испицадним в который, видимо, связано чувство Яны и неполноценности, встречается в стихах Пастернака довольно часто³²; есть и образ женского строя, например в «Лете» («Ирпень — это дивный о людях и лете...»); в этом стихотворении мы еще вернемся); «В штиль съезды шесть женщин топыдам луты»;

— конный езд. седла, лошади, поводья, удила, угрожа³³; ср. «Жыду на коне на палить // ...Лошадь вонил и на дыбы // Чюб тебе, военный лагер, // Увидеть с высот суавы // ...Чюб преданьем в вечность влечь» («Хулаожник», 4); «Уходит с Запада душа // ...как... // ...Пускаются в ширине!» («Весеннее порою льда...»); повторившийся образ Георгия Победоносца (в стихах о войне и в «Сказке» на «Доктора Живото»; + делогою проспекта // Нас перекал новый человек» («Кона в устаню от цуестоидности...») Интересный случай — «Вместительница», где фотокартонка пускается вкачь, «как мирин», причем несет ее

«...не скажу, // ...Не он, не ты никак, // Ни только то, но только ты. // Что — стануа плащом». Это становится личным мифом Пастернака, в особенности наряду с мифом о «жизни и изобретении» в тайне³⁴. В контекстах символически типичным экзистенциальным падением: «и до упаду, в лоскут»:

— Эрицическое (исходство/преклонение): заглядность женского начала, падение на колени, полнота поддержки любовью; ср.: «Я вернусь этой мукой. Рубикуй! // ...О, семи!» («Я ия ног изобавить!...»); «...платье добром // За али брусники с пазушкой // Питья с веток, бончане по лицу...» («Любить — мди. «Этот малый тема садомазокизма, деакцидент-романтизмического культа страдания и ее творческой переработки в радости, дота и «софранная» змста и христианского жертву (об этом см. ниже).

— образ божества, как правило сопряженный с тоном верха/низла; так, Бог призывается «сверху осунуть свой мир» в «стихослове лирического 'а'. В функции божественного начала у Пастернака часто выступают его символические варианты: Рождественская звезда, которая «подвизалась горящей смороди»³⁵ (ср. эволюционную «копну» в раннем стихотворении «Распад» и звезда в Обвалески); народ («Ты без него ничто. // Он, как срод изделье, // Кладет под дождю // Твои мечты и цели»; «Счастливы, кто...»³⁶); «гений поступка» — «везд», от которого «тяжелее», то есть метафорически беременнее, губка-палт (Паралонко 1991)³⁷.

Комплекс Актеона/Геракла

Очертив некоторые личные мифологемы Пастернака и проблематику его «пораженческого экстаза», рассмотрим теперь их взаимодействие в трактовке соответствующих классических подтекстов. Отсылки к мифологическим и литературным сюжетам встречаются у Пастернака достаточно часто³⁸ — в стихах фигурируют Кастор и Поллукс, Лаокоон, царица Спарты, Ганнмес, Ева, Христос, персонажи «Гамлета», «Фауста», повалившаяся без сил амазонка в бору, вакханка, поднятая с амфор и «использованная» поэтом, и многие другие. Обратимся к одному из программно античных стихов.

В статье о поздней лирике Пастернака Э. Ливингстон соотносит «восемь строк о свойствах страсти»³⁹ с соответствующими вариантами восьми с половиной строками — фрагментом «Заплети этот ливень...» из цикла «Разрыв» (1918—1922):

«Заплети этот ливень, как волны, колыхая дуктой // И, как ливень, атласных и властных бессильем лоджий! // Обгнивай, ливанью! На волно! Ливних — ведь в бешеной этой луже — // Голшисше лесю, заклеивушисше элем олот в Каледоне. // Где, как ливни, обеспахител, ливя Атланту и полвине Ахтей, // Где ливни бедной дасурю, свирепшей в улах ливней, // Целовались заливающим ливни попни // И ливисше раскатами рога и треском дерева, копыт и когтей. // — (1. ни ливню! Но ливню — кив тел!»

Ливингстон отмечает сухую формульность поздних стихов (особенно ясно выступающую на фоне многочисленных, в том числе словесных и фонетических, сходств между двумя текстами), подчеркивая, что даже имена героев — Аталанты и Актея — замесяются теперь «инициалами» (Ливингстон 1978, с. 173—174).

С поэтической точки зрения «Заплети...» — типичный экзотический ранний Пастернак: «властных бессильем», «обсненой», «обеспамятев», «свистевшей в ушах», «треском», «на волю», «заХлеблущиХся эХом оХоть» (ср. «значаяностьХ впопыХаХ») и т. п. Но с античной точки зрения строка: «Где, как лань, обеспамятев, гнал Аталанту к поляне Актея» — нонсенс, ибо Актея (Актеон) и Аталанта никогда не встречались друг с другом ни в Калидоне, ни вообще где бы то ни было в греческих мифах⁴⁰. Однако эта путаница не может объясняться случайностью или невежеством — Пастернак хорошо знал античную традицию⁴¹.

Попытаемся разобраться в направлении и возможных дружеских мифологического сдвига, произведенного Пастернаком. Действительно, нет мифа, в котором Актея (Актеон) гнался бы за Аталантой или за ланью или вообще был так или иначе связан с той или другой или с калидонской охотой. Со своей стороны, Аталанта участвовала в ней, но охота была на веря, и ни охота, ни Аталанта не имеют отклонения к лани. Минимальным было, по-видимому, и участие лошадей — большинство участников были пешими. И все же пастернаковский образ — вовсе не выдумка, не имеющая под собой никакой почвы, а скорее продукт целой серии трансформаций, интересным образом группирующихся вокруг не названной в тексте Артемиды.

Охотница Артемиды была лунной богиней-девственницей, соперницей патриархальных богов во главе с Зевсом и покровительницей древних оргиастических культов. Последнее не противоречило девственности, которая, по-видимому, была позднейшим символическим выражением роли Артемиды как реликта матриархальных обычаев и противницы моногамного брака. Актеон подсмотрел за купающейся Артемидой и за этот акт вуаеризма⁴² был превращен ею в оленя и затравлен собственными собаками. Это была ритуальная гибель царя⁴³, приносимого в жертву в соответствии с сезонным циклом плодородия. Олень/лани были атрибутами Артемиды — четверка оленей или ротаток ланей везла ее колесницу. Иными словами, Пастернак превращает жертву (Актеона) в преследователя, то

ость выворачивает наизнанку миф, где охотник приносится в жертву богине-девушке.

А, кто такая Аталанта? Охотница, вомельница, протеже и ипостась Артемиды, не желавшая выходить замуж. Она участвовала в каллидонской охоте на вепря, насланного олять-таки Артемидой (одним из атрибутов лунного культа которой была клыки вепря). Гнев Артемиды был вызван тем, что ее обошли жертвоприношением, которое было бы эквивалентом убийства самого каллидонского царя Энея. Мужчины были против участия Аталанты, но влюбленный в нее организатор охоты, сын Энея — Мелеагр, настоял на том, чтобы она была допущена. Аталанта первой ранила вепря, Мелеагр добил его и отдал ей приз, в результате чего сам погиб в последовавшем внутрисемейном конфликте. Почетный охотничий приз примирил с Аталантой ее отца, которому не нравилось, что она родилась девочкой — он хотел мальчика; Аталанту выкормила медведица, и она выросла, так сказать, *бой-бабой*⁴⁴. Помирившись с Аталантой, отец попытался против воли выдать ее замуж, но она поставила условие, что убьет всякого, кто не сможет от нее убежать, что и делала, пока очередной претендент на ее руку, Меланнок, не пережил ее. Бросая во время погони на землю яблоки (данные ему Афродитой, сторонницей моногамного брака), он задержал Аталанту, не дал себя догнать, выиграл состязание и женился на ней. Такой хепли-энд классического мифа, драматичная же — матриархальная — преформа этого эпизода состояла, по-видимому, в следующем. Жрица гналась за царем, назначенным в жертву, убивала его, а яблоки служили не средством его спасения, а средством плодородия, во имя которого и совершалось жертвоприношение. Иными словами, имела место ритуальная ситуация, мало отличная от историй гибели Актеона и Орфея. Итак, Аталанта (подобно Артемиде), как правило, сама гонится за животным или за женихом; и только в одном, позднем, варианте мифа ей не удается догнать и убить его.

Нет ли, однако, в греческой мифологии персонажа, который бы гнался за ланью или оленем? Олень и лань были как атрибутом Артемиды⁴⁵, так и ее типичной добычей. Интересно, что в воспоминаниях А. М. Пастернака (1983) целая глава посвящена выступлению Айседоры Дукаки в 1908 году с номерами, представляющими Артемиду в полоне за оленем, а также амазонку и Нике — трех античных вомельниц⁴⁶! Для наших целей, впрочем, больше подошла бы лань, за которой гонится герой-мужчина. Такая есть — это керицейская лань, ланька которой

стала третьим подвигом (по мифологической сути — брачным испытанием) Геракла⁴⁷.

Кандидатура Геракла как неназванного участника пастернаковской версии охоты подкрепляется еще рядом мифологических мотивов. Так, четвертый подвиг Геракла состоял в охоте на арманфского вепря, что облегчает контаминацию с калидонской охотой по признаку общности добычи⁴⁸. Более того, Геракл позднее поселился в Калидоне, где женился на Деянире — сестре Мелеагра и мог быть участником каких-то других охот в Калидоне, потенциально покрываемых типично пастернаковской множественной формулой.

Наконец, девятый подвиг сталкивает Геракла с Ипполитой — царницей амазонок, у которой он добывает ее волшебный пояс, а ее убивает. Амазонки поклонялись Артемиде и Арсю, сохраняли матриархальный строй, считали происхождение по матери, приносили мужчин в жертву и перебивали мальчикам ноги (!), чтобы те не могли стать воинами. Амазонки были носительницами догреческого культа лошадей и первыми применили боевую кавалерию. Победа Геракла над еще одной воительницей типа Артемиды дополняет тот его образ, которым, по всей видимости, подменяется Ахилес в стихотворении Пастернака⁴⁹. Это образ отказа от растерзания жрицами/амазонками, образ подчеркнуто победный, героический, а не жертвенный⁵⁰. Недаром в стихотворении «Слова весла» любовная аргументация лирического субъекта в ключевой момент апеллирует к Гераклу как мировому символу мужественности («Это ведь значит — обнять всевсвод, // Руки сплести вокруг Геракла громадного»), трактованной в гиперболической манере Маяковского.

Трансформации античного материала, осуществленные в стихотворении, — вполне в духе поэтики Пастернака, строящейся на перестановке и даже перемешивании обстоятельств описываемого, его причин, следствий, субъектов и объектов, а также на цитатных коллизиях⁵¹. Но в данном случае дело, по-видимому, не сводится к обществу-лирической установке — чувствуется более специфическая идейная сверхзадача. Стихотворение принадлежит к циклу «Разрыв», в котором лирический герой пробует самые разные способы принятия/преодоления покинутости⁵², причем часто в «мужском», «маяковском» варианте⁵³. В «Заплетя этот дивень...» избрана, как мы видели, полная, в духе wishful thinking, геркулесовская победа — мужественное начало берет верх над женским, представленным Аталантой, Артемидой, лавью, жрицами и обычаям жертвоприношения героя-муж-

чивы. В то же время самая потребность в такой метаморфозе в ее мифологическая зашифрованность выдают напряженное подсудное присутствие противоположного — андрогинного, жеского, жертвенного комплекса, соответствующего пораженческому экстазу à la Пастернак. Очевидна также перекличка с мотивами личного мифа вплоть до прямого переписывания эпизода «В полночь» (в особенности таким он дан у А. Л. Пастернака). Наконец, вероятна связь с хлебниковским образом оленя, превращающегося из добычи в охотника — льва, который «показал искусство трогать» («Трушобы», 1908)⁵⁴.

Итак, не названная, но напрашивающаяся оппозиция здесь — Актеон/Артемиде, медийруская путем подмены Актеона Гераклом. В результате победа достается Актею—Гераклу, но подсудно силен интерес к принесению себя в жертву Артемиде, с ее воинственной девственностью и скрытой оргиастичностью.

Что касается источников греческих интересов Пастернака, то один из них можно указать вполне определенно. В 1910-е годы Пастернак увлекался Суинберном, в частности его драмами — «Шателаром» (которого перевел, а рукопись потерял) и «Аталантой в Калидоне». Поэтическая и личная мифология Суинберна была одним из крайних выражений «романтической агонии» (*Праз* 1970) — в том ее варианте, который акцентировал и эстетизировал садомазохизм, образ роковой женщины и андрогинизм. В одном из стихотворений Суинберна роковая женщина по имени Империя истязает двух братьев, заставляя их переодеваться в женское платье. Роковыми мучительницами мужчины являются к Маркя Стюарт в «Шателаре» (ср. о ней у позднего Пастернака: «Ранить сердце мужское, // Женской лаской пленять»; «Викханалия»), и холодная Аталанта, по вине и у ног которой умирает Мелеагр⁵⁵. Согласно Празу, многие страницы Суинберна непосредственно восходят к маркизу де Саду, в частности рассуждения о том, что садизм вовсе не «нестестествен», ибо в самой природе все время происходит процесс жестокого разрушения/созидания. Этот мотив и многие другие «зловеще-романтические» мотивы, в частности только что названные «мучительские», характерны для поэтики Пастернака, в которую они вошли, что называется, в снятом виде⁵⁶.

В плане личной мифологии Пастернака, и в особенности его «комплекса амазонок», любопытную параллель являет следующий эпизод из биографии Суинберна. Его ментор Данте Габриэль Россетти, желая спасти Суинберна от бремени подавляющего гомосексуализма, нанял цирковую наездницу (!) Аду Меа-

сек, с тем чтобы она наставила его на путь истинный в любовных вопросах. Однако она потерпела неудачу и даже, по словам, честно вернула Россетти деньги «как незаработанным»⁵⁷.

Отнюдь не имея я виду приписывать Пастернаку гомосексуальным или садомазохизм, укажу на риторико-эстетическое родство этого сюжета с пастернаковскими, к которым здесь уместно подключить 'сильную' героиню «Спекторского» — Ольгу Бухтеву⁵⁸.

Повествователь говорит о ней в мужском роде («Бухтева мой шеф по всей пропорции»; у нее «крефельдер»; Спекторский в ее глазах «плюрма»; в ее последние реплики — «Каким другим оружием нас побужд?» — говорит сама за себя. В журнальном жаргоне любовной описки на даче⁵⁹ Ольга Бухтева названа «свадницей матрица» (впрочем, и мужьям чести герла, «манушенин») и изображена смеющейся/красной на воде (ее «уже по строгому выпиранию мяса») ⁶⁰. Вся сцена в целом пронизана охватом до потери сил и даже жизни («Уже почти остывшую, как трупу»), в конский потный предвсплеск еще и «приню».

Олений мотив

«Каллидонское» стихотворение подсказывает желательность выделения 'оленьей' и, шире, 'животной' темы у Пастернака, связанной с лунными, экзотическими, языческими и любовными мотивами. Естественный фон для нее образует широко распространенный в литературе первой четверти XX века животный голос, в частности тема 'заклания животных' (лошадей, собак) у Маяковского, Пильняка, Есенина, Мандельштама, Бабеля и др., а также соответствующие мифологические параллели-источники, в том числе в северных мифологиях.

'Оленьей' теме почти целиком посвящено стихотворение «С полу, звездами облитого...» из цикла «Болезнь»⁶¹, который соседствует с «Разрывом» (включающим «Заплети этот ливень...») и тоже разработывает ситуацию похищенности⁶². Стихотворение насыщено экзотическими образами: пейзаж дыбится, тянется вверх, к луне и звездам, гиперболически окутывая дымами созвездие Кассиопей⁶³. Появляющийся затем лирический субъект тоже встает, дикий, растущий среди и надподобие рогатого сада, который, в свою очередь, подобен лосю. Этому лосю/саду достигает до колен снег — еще одна экзотическая медиация между верхом и низом (причем с участием колена, то есть части ноги, ср. личную мифологию Пастернака), и ему видится полумрачная четверть луны (ср. лунные коннотации Артемиды). Он стоит как вкопанный, а затем гнется и с полу подхватывает и поднимает

до небес звезды и ночь, осуществляя таким образом серию титловых, экстатических à la Пастернак, медиаций между верхом и низом (стояние, движение вниз—вверх). Наконец, хаос его левков/рогов не слитен, то есть он не ранен, не кастрирован, не побежден. Архетипический, в частности в рамках скандинавской мифологии, смысл стихотворения требует дальнейшего анализа, однако несомненна как связь оленьей темы с женскими/лунными мотивами в духе 'комплекса Актея' и с топосом мирового древа (Бавеский 1980), так и ее экстатическое, но без полной жертвенности, решение.

Прообраз этого пучка мотивов есть в «Орешнике» (1917), сознательно заряженном языческой энергией, якобы ушедшей в прошлое, а в действительности поименовantly быющей ключом: «О, место свиданья малины с грозой, // Где, в тучи рогами лишайника тычась, // Горят, одуряя наш мозг молодой, // Лягушье топя уласских язычеств!»

В лирике второго периода присутствием оленьей темы отмечено стихотворение «Лето» (1931), в особенности его средние строфы (четвертая к пятой)⁶⁴. Сравнительно индифференте в начале, стихотворение кончается апокалиптическим коллажем «Пира» Платона и «Пиря во время чумы» Пушкина, в частности «ураганом аравийским», который, в полном соответствии с поэтикой экстаза как падения, ложится «под руки» Мери-арфистки⁶⁵, сочетая экстаз, смерть, творчество и бессмертье. Что же тут делают, перефразируя Бабеля, женщины и олени?

Женщины вшестером топчут дуга (строй), хольба, полираннет, образуя параллель к облакам, которые представлены пасудорнися в таком образом предвешают оленей. Олени появляются в качестве метафоры зарницы (ср. ночной пейзаж в стихотворении «С полу, звездами облитого...»), вздымающих свои рога (!), в то время как простор становится на колени (еще одна тематическая и рифменная перекличка с тем же стихотворением). Олени едят из рук женщин (то есть покоряются им; ср. тему олень—охотники); женщины, однако, продолжают записывать свои двери на крюк, что напоминает характерный пастернаковский мотив потенциального изнасилования⁶⁶, внося в общение женщины с зарницами-олесками карнавалльно-эротические обертоны.

Последнее явление оленьего мотива — в стихотворении «Тихина» из «Когда раздуется»⁶⁷. Лось/лосиха является там в ореоле лучей и столбов дыма — экстатический образ, сочетающий мотивы строя и чудесного преображения⁶⁸. Затем лосиха представлена стоящей посреди леса (стояние, контакт с мировым

древом), поедаящей подоса и соприкасающейся с железом (капибанне, ансене — медвации верха и низа; маровое древо). Она окружена деревьями в столбьях (опять экстатическое стояние) и растениями, завороченно взирающими на нее снизу вверх⁶⁹. В финале в действие вступает ручей, обретающий дар речи, чтобы рассказать «Про этот небывалый случай // ...Почти словами человека». Явление лосихи подано как чудо, однако харизматичные аспекты оленьего комплекса здесь значительно слабее, чем в предыдущих манифестациях⁷⁰.

* * *

Руководствуясь, с одной стороны, духом яacobсоновской работы о мотиве статуи у Пушкина (*Яковсон 1987a*), а с другой стороны, идеями и материалом серии статей, открывших перспективную область архетипического изучения Пастернака⁷¹, я попытался наметить пути прочтения инвариантных мотивов и личных мифологем Пастернака в их взаимном освещении друг другом. Получившая картина может быть резюмирована следующим образом. В поэтике Пастернака сосуществовали, боролись и синтезировались два противоположных начала: 'романтико-героическое, мужское, аязяковское, охотничье, языческое, активное, верховное, верхнее' и 'жертвенное, пассивное, женственно-андрогинное, христианское, простертос, нижнее'. Их напряженным взаимодействием объясняется многое в его самоосприятии, подходе рассмотренных текстов и системе экстатических мотивов.

ПОЭТИКА ЭЙЗЕНШТЕЙНА: ДИАЛОГИЧЕСКАЯ ИЛИ ТОТАЛИТАРНАЯ?

Эта статья — попытка заново, из 90-х годов, взглянуть на эстетическое учение С. М. Эйзенштейна и на мою собственную прежнюю трактовку его поэтики. Реализма эта предпринимается с учетом как творческого наследия Эйзенштейна, так и психологического портрета его личности, намеченного им самим и его биографами, и исходит из постструктуралистского понимания властной природы дискурса и современных концепций авангарда и соцреализма.

В моей дальней работе (*Жалковский 1970 [1962]*)¹, посвященной главе о построении мизансцены из книги В. Нижнего о режиссерских уроках Эйзенштейна (*Нижний 1958*, с. 31—80), Эйзенштейн был представлен в качестве источника порождающей теории искусства, разрабатывавшейся Ю. К. Щегловым и мной². Свою модель мы ориентировали на описание «компетенции» авторов (и потребителей) художественных текстов — логика соответствий между содержанием и выраженном формулировалась в виде процесса отображения 'тем' в 'тексты' с помощью 'приемов выразительности'³. Взгляды Эйзенштейна были сознательно схематизированы нами с целью оптимальной реализации того, что мы считали сверхзадачей его теории (а теперь охарактеризовали бы как ядро его личного мифа): на каждом шаге 'поэтическая машина' делает то, что «необходимо» (любимое слово Эйзенштейна) для внушения зрителю главной темы произведения.

Напрашивается аналогия между этим централизованным планированием художественного процесса и тем тоталитарным режимом, которому Эйзенштейн служил (при всех внутренних оговорках и мучительных компромиссах), формированию стиля которого он способствовал (например, в «Октябре») и чей противоречивый символический портрет он создал в своем последнем шедевре — «Иване Грозном»⁴.

О каком пересмотре пойдет речь? «Диктаторскую» аналогию можно либо смягчить — подчеркнув сложность и скрытую диалогичность Эйзенштейна, либо заострить — усмотрев в нем неотъемлемый компонент сталинистской культуры (в духе новейшего взгляда, что русский авангард превосходил и подготовил соцреализм, а затем самоубийственно в него мутировал; *Гройс 1988*). Во втором случае эйзенштейновской теории искусства, по-видимому, пришлось бы отказать в ее притязаниях на универсальность, отвести ей более скромное место в рамках какой-нибудь «истинно всеобщей» (условно говоря — бахтинской) концепции⁶.

I

Эйзенштейн был убежденным диалектиком, и 'противоречия' занимали почетное место в его теории и практике. Он рассматривал искусство, особенно «прогрессивное», как столкновение и синтез мысленных абстракций с низшими (эмоциональными, архетипическими, материальными, формальными и т. п. «низменными») уровнями психики, культуры и текста. Основой его теории монтажа было сталкивание 'изображений', производящее 'образ'. Идеальная — «неумолимая», «беспощадная», «вонзающаяся» — композиция страдала на мейерхольдовском механизме «отказного движения»: отбег в противоположную сторону должен был создавать ритм, позволяющий развить скорость и тем вернее поразить цель⁷. Излюбленные приемы Эйзенштейна играли на конфликтах между метром и ритмом, изображением и звуком, разными точками зрения, движениями разных частей одного и того же тела, то есть на разнообразных проявлениях все той же диалектической теории монтажа.

Будучи зрелитом и полиглотом, Эйзенштейн любил говорить о 'переводе' литературных произведений — в кинематографические и абстрактных тем — в реальные художественные тексты. Трансформацию 'тема — текст' он представлял себе проходящей через ряд промежуточных стадий с постепенным возрастанием степени конкретности: тема — сценарий — мизансцена — мизанкадр. Перевод, по определению, предполагает своего рода 'диалог', будь то между литературным источником и сценаристом или между абстрактной темой и материалом, на который она проецируется. Между прочим, в моей формализованной версии учебной постановки олимпиады с Дессалином это — по существу, бахтинская — ситуация подверглась выпрямлению

и устранив. Я полагал, что, поскольку идеологически Эйзенштейн остался (или имел в виду остаться) верен оригиналу («Черному консулу» А. Виноградова), постольку я имел право пренебречь перипетиями 'диалога' ради более четкого моделирования процесса. Я позволил себе сформулировать тему эпизода в духе Эйзенштейна и приступить непосредственно к ее 'переводу' в монтажесцену, игнорируя чрезвато смысловыми конфликтами напряжение между оригиналом и его сценическим 'эквивалентом'.

Именно такого рода напряжение (в том самом несомненном, хотя и невольном, все еще авторитарном, шаг к диалогизму) налицо в классической лекции Эйзенштейна о вопросах композиции (*Эйзенштейн 1964—1970*, т. 4, с. 675—708). Эта лекция, прочитанная студентам ВГИКа в декабре 1946 года, посвящена, по сути дела, реинтерпретации и последующему переписыванию сцены из советского военного романа («В окопах Сталинграда» В. Некрасова). Вносимые Эйзенштейном изменения касаются как композиции, так и идейного содержания эпизода, обнажая природу монтажа, экранизации, перевода и т. п. как борьбы за смысловую структуру текста между писателем и «переписывателем».

Эйзенштейн начинает с того, что просит студентов отыскать ключевую деталь, выражающую суть конфликта между бомбящими город немцами и его защитниками. В ходе обсуждения студенты останавливаются на реплике ординарца, после влета предлагающего подать еду, как на символ естественного — 'нутряного' — сопротивления вражескому натиску. Однако Эйзенштейну эта деталь не кажется адекватной смыслу эпизода — и именно ввиду ее стихийного и потому бессознательного характера, близкого к толстовской концепции русского патриотизма в «Войне и мире». Поэтому Эйзенштейн предлагает присоединить к словам ординарца слова командира, решающего приняться за еду вопреки отсутствию аппетита. Преследуя идею 'высшего, разумного' контроля над 'низшими, иррациональными' уровнями, Эйзенштейн вчитывает в слова офицера сознательную волю к победе:

«И как только рядом со словами Валери вы [о]станете эту реплику, реплику командира рядом с репликой ординарца, вы получите законченный образ несомненности наших людей, обладающих не только несокрушимой жизненностью, но и извечной целеустремленностью. Как вы видите, стихийное звучание реплики ординарца приобретает свое окончательное осмысление в реплике сознательного упорства командира» (т. 4, с. 693).

Чтобы придать этому обмену репликами максимальную выразительность и тематическую программность, Эйзенштейн предлагает далее убрать описание самого процесса еды, ибо

искусство поставить точку там, где она должна быть, это большое искусство (т. 4, с. 694). Источником этой мыслины — излюбленные Эйзенштейном слова Бибеля (вернее, героя-раскрасника из его «Возм де Мопассанна») о том, что чужакое железо не может войти в человеческое сердце так же легко, как точка, поставленная вовремя» (т. 4, с. 386; см. также Эйзенштейн 1982, с. 174).

Интересно, что образ 'пронзания', выпавший из парафразы Эйзенштейна, всплывает в другом месте, когда Некрасову вменяется в вину неумение найти «возвращающиеся» литературные средства.

Какова же теоретическая мораль эйзенштейновской реинтерпретации элизоза?

«Автор [то есть Некрасов. — Д. Ж.] виноват в том, что он... не высекает из общего повествовательного тла и... композиционно немыслимо подает... наиболее значительный элемент эпизода» (т. 4, с. 693—694), материалу «не хватает интенсифицированной целенаправленности... [он] рыцало описателя» (с. 690).

Осмывая сегодня код аналитической мысли самого Эйзенштейна, нельзя не заметить полного иконического соответствия между осуществляемой им идейной правкой эпизода (добавлением к 'стихийной жизненности' ordinaria 'невозможной целеустремленности' командира) и его композиционной отделкой (операцией 'высекания', приносящей 'рыхлому' материалу 'целенаправленность').

Действительно, отклонение Эйзенштейна от оригинала было не только стилистическим, но и содержательным, по каким бы причинам он ни предпочел об этом умолчать. Эйзенштейн не столько совершенствовал некрасовский текст, сколько переправлял его в эйзенштейновский — преодолевая 'стихийность' фабулы и сюжета романа, в чем и выразился его принципиальный отход от толстовского мировосприятия во имя советской авангардистской эстетики. Но тем самым установка Эйзенштейна (возможно, бессознательно) приближалась к «железной» агрессивности, представленной в романе немцами. Некрасовскую оппозицию между 'неумолимыми' немецкими бомбардировщиками и 'сермяжными' русскими слоками картошки Эйзенштейн поднимал столкновением двух сопряженных начал: двух равно организованных противников, сведенных вместе беспощадным подлинком и столь же беспощадным/возвращающимся механизмом композиции⁸.

Само по себе ложное прочтение (misreading) оригинала, например вчитывание в некраевский текст темы 'беспощадности', не ставят перед порождающей моделью неразрешимых теоретических проблем⁹. Однако оно выдвигает на первый план вопрос о подходе Эйзенштейна к взаимодействию с 'чужими голосами'. В теоретическом плане это вопрос о степени диалогичности Эйзенштейна, а плане конкретного анализа — о его подступных идиосинкразиях. Ответить на него значило бы определить психоэстетическую основу эйзенштейновского дискурса.

2

Итак, противоречия, переход и искаженное прочтение — типичные компоненты эстетической концепции Эйзенштейна, основанной на внутри- и межтекстовой игре противоположностей. «Чужой голос» постоянно слышен. Более того, он эффектно усилен — но с тем, чтобы быть подвергнутым сокрушительному и безжалостному разгрому, заранее подготовленному и так сказать, тщательно выюстированному в отказное движение. 'Образ', возникающий из монтажа 'изображений', всегда продуманно моновалентен, «непредвиденны» композиционные повороты всегда неуклонно ведут к предreshенному финалу. То же относится и к многочисленным 'сдвигам', сознательно построенным так, чтобы создать впечатление динамического, дестабилизирующего, но вместе с тем надежно рассчитанного — «живого», но замертво пригнанного — эффекта «естественного» движения, образцом которого для Эйзенштейна служили движения управляемой из единого центра марионетки¹⁰.

При всем своем обостренном интересе к низким слоям психики Эйзенштейн последовательно настаивал на необходимости их подчинения высшим. В 30-е годы он был особенно озабочен (см. *Иванов 1976*, с. 70 след. о неопубликованных работах Эйзенштейна) той неизбежной порчей, которую влечет за собой обращение к низшему — архетипическому, звериному — началу. Лишь постановка на службу 'прогрессивным' целям под неслабым контролем художника может, согласно Эйзенштейну, оправдать применение в искусстве этой 'регрессивной' стихии. Однако, по характерной иронии эстетического теоретизирования, отвергая свободную игру голосов как слишком опасную, Эйзенштейн упустил из виду гораздо более серьезный риск использования 'низменных' средств в 'возвышенных' целях¹¹. Красноречивый пример — его размышления о том, как

эстетические эмоции, например чувство 'мести', могут быть сведены к абстрактным эстетическим формам, скажем, к схеме 'действия/противодействия', и тем самым очищены и сублимированы:

«Вот почему чудовищно распространены эстетические, а потому более из базисных тем — темы мести — не диллируется рамками того, что она отражает неизбежное противодействие, вызванное действием в разрезе человеческой психофизической реакции ("fit for fat"). Она уже в самую эту реакцию видит так частное приложение общего закона о равенстве действия и противодействия, диктующие маятнику его маячащее движение» (т. 1, с. 245—246)¹².

Иными словами, отношение Эженштейна к чужому телосу носило сугубо авторитарный характер. Это и неудвительно, ибо, как известно, диалектика, ведущая от тезиса через антитезис к синтезу, не равнозначна диалогизму — открытому составлению целых независимых телосов. Тем не менее трудно поверить, чтобы творчество крупного художника могло и впрямь быть проникнуто столь делекаправленной и непроницаемой замкнутостью, как это предписывается личным эстетическим мифом Эженштейна, — вопреки всему, что известно об амбивалентной, проблематизирующей природе искусства.

В одном из эпизодов «Станки» бригада пожарных разбивает рабочую демонстрацию возле на Брандсбойом. Орнаментальные кадры струй припадают очень двусмысленно. Эпизод, идеологически равно стоящий «за бастующих и против пожарных», тем не менее выдает стилистическую заморозченность Эженштейна машинным, геометрическим, кубистским рисунком струй. Амбивалентным образом в «Октябре» всякий смысл сцены разграбления Зимнего дворца в значительной степени отходит на второй план, обнаруживая свою роль слогга замаскированного предлога для модернистский, в духе чехизма¹³, демонстрации сачки профанируемых сокровищ¹⁴.

Тягу Эженштейна к самоотжествлению с 'абстракциями', даже откровенно репрессивными, с 'объектами', а часто с теми и другими одновременно, например с репрессивными абстрактно-вещными фигурами тевтонских рыцарей в «Александр Невском», следует соотносить с его признаниями в любви ко всему до-человеческому, не-человеческому, над-человеческому, к машинам, геометрии и жестокости (т. 1, с. 244). Подаром в автобиографии он уделяет внимание своему раннему знакомству с Захер-Мазохом (т. 1, с. 249) и другим садомазохистскими текстами.

Особенно амбивалентным и интересующим нас плане представляется «Иван Грозный». Правда, стандартная его интерпретация, будь то в прямойнейшей солженицынской формули-

ровке — как 'поджалничество перед Сталиным' (см. примечание 5), или в более обтекаемой неформалистской трактовке Кристики Томпсон — как фильма о 'борьбе за власть и за единство России' (Томпсон К. 1981, с. 67—68), — вполне однозначна. Такое понимание вторит собственным высказываниям режиссера вне фильма и многочисленным программным высказываниям как диктора-повествователя фильма, так и его заглавного героя — высказываниям, которые были продиктованы вполне определенным политическим заказом, более или менее приемлемо выполненным и в какой-то степени искренно разделявшимся режиссером. Все это характерные признаки типовой интерпретационной ошибки — доверчиво буквального прочтения, не догадывающегося о более сложной и трехложной картине, скрытой под поверхностью текста¹⁵. Свежий взгляд на «Ивана Грозного» позволяет нам по-новому сформулировать идейный смысл фильма в контексте эдипштейновской теории и художественной практики, его политических установок, личных мифов и навязчивых идей.

3

Развязка завершенной части фильма наступает, когда за «Пиром опричников» следует ликвидация Владимира и всей боярской оппозиции; раскрыв направленный против него заговор, Иван обращает его против его авторов. В качестве готового механизма этой ключевой инверсии ролей использована гитлеровская карнавала¹⁶.

Подобная же инверсия ролей Федора и имитированный чрезвычайный механизм, систем ведет к архаичному обмену одеждой и атрибутами власти между провинциальным Иваном и шутовским царем Владимиром, затем к профанскому самоуничижению Ивана перед этим шутком (в частности, в катеринских оммажах 'тер/ни') и, наконец, к убийству временного повелителя вместо настоящего.

Если это и карнавал, то карнавал довольно странный. Настоящий царь ни на минуту не выпускает власть из своих рук, он все время присутствует на сцене, сохраняя трезвость и бдительность¹⁷. Псевдокоронация шута затевается и разыгрывается Иваном и его телохранителями; они же берут на себя и роль веселящейся толпы. Шествие Владимира навстречу собственной смерти и соборе происходит, выражаясь по-советски, «в добровольно-принудительном порядке»: жертва зажата со всех сторон опричниками, толкающими ее в нужном направлении. Это

'сжатие-толканье' осуществлено в полном соответствии с эйзенштейновским методом 'безжалостных' геометрических композиций, более того — по рецепту, разработанному именно для монументных ареста Дессалина¹⁸.

И пир и убийство совершаются в закрытом помещении (ср. эйзенштейновскую клаустрофобию и фиксацию на материнском лоне¹⁹), а не где-нибудь на городской площади, посреди хохочущей толпы à la Бахтин²⁰. Собор как место действия придает смерти Владимира характер запланированного жертвоприношения. Извращенно беспощадное, хотя и 'заслуженное' заклание (кстати, эффектно описывающее бабелевский принцип 'вонзающейся' развязки) разыгрывается на фоне фресок Страшного суда, прямо ассоциирующая Ивана с Богом (Томпсон К. 1981, с. 183, 188), в невозможном строе по-монашески облаченных в черное опричников. Сочетание человеческого жертвоприношения с христианским антуражем придает всей сцене языческо-апокалиптическую ауру. Еще одна архетипический троп, лежащий в основе эпизода, — это излюбленная Эйзенштейном 'охота', естественно сопровождающаяся ролевой инверсией²¹. И наконец, 'царь' приносится в жертву без какой-либо надежды на последующее воскрешение, так что вместо хотя бы символического обновления Операция Карнавал несет лишь закрепление существующего порядка. Подобное могло быть характерно для архаических восточных ритуалов (Насонов 1976, с. 109), но никак не для воследной Бахтинским раскрепощающей донисийской стихии греческого образа²².

В целом возникает впечатление карнавала, постановка которого целиком осуществлена одной из участвующих сторон — авторитарной отцовской фигурой. Карнавал задуман, спровоцирован, проведен и жестко проконтролирован сверху. В результате все его противоречия, ролевые инверсии, игровая природа, пьяное буйство и заряд высвобождаемой иррациональной энергии — все поставлено на службу тираническому Отцу-Режиссеру. Такова в итоге гротескная, объективно полная неподконтрольной Эйзенштейну кроник, реализации его установки на сдерживание и облагораживание архетипических сил.

В символическом мотиве 'режиссуры' ('карнавала, поставленного Иваном'), как в капле воды, отражается существо центральной коллизии фильма и эстетики Эйзенштейна в целом. Карнавальную сцену предваряет целый ряд 'центральных действий':

- спектакль свадьбы юна и белены, лебедина, устроенный Иваном в честь Анастасии (Томасон К 1981, с. 166);
- москвский бунт, спровоцированный Ефросиньей;
- мученичество татарских пленников, поставленное Курбским по образу страстей св. Себастьяна:
 - квазисмертельная болезнь, то ли реальная, то ли симулируемая, то в любом случае драматически используемая Иваном;
- отравление Анастасии «своими» руками Ивана, продирижированное Ефросиньей;
- нападение против нового Новоугодоспра Пещное действие, инсценированное Филиппом;
- народный зов о возвращении Ивана в Москву, отпущенный под руководством его подручных; и, наконец,
- покушение на убийство по сценарию Ефросиньи, перережиссированное Иваном с роковыми последствиями для сценаристки.

Как видим, карнавальная мистерия, поставленная царем в театре реальной действительности и завершающаяся реальной смертью козла отпущенна (в отличие от чисто игрового, скомого рошлого мученичества в Пещном действии), оказывается венцом центральной тематической и структурной доминанты фильма.

Все это подозрительным образом сближает эстетическую теорию и практику Эйзенштейна с режиссерской деятельностью Ивана: прованый протагонист Эйзенштейна оборачивается его двойником. Надо сказать, что образ Поэта-Царя имеет почтенную романтическую традицию²³. Однако лишь немногие критики готовы узнать Эйзенштейна в шкуре «беспощадного» Ивана второй серии²⁴. Обнаружение этого шокирующего сходства затрудняется тем, что Эйзенштейн следовал радикально иной, авангардистской версии былой романтической парадигмы — версии, исходившей из атенстически-активистской установки ленинско-сталинского искусства на переделку мира. Отмечу также, что для дионисийской трактовки триединства Царя/Жреца/Режиссера существенно и то, что, по мысли Эйзенштейна, кино, будучи молодым искусством, стоит ближе к древним синкретическим ритуалам, чем прочие — «ростарившиеся» — виды искусства (*Иванов 1976*, с. 57).

Театр, цирк и другие массовые зрелища занимали видное положение в постреволюционной художественной системе. Эти формы были унаследованы сталинской культурой и получили дальнейшее развитие в таких явлениях, как стрепетированные массовые демонстрации, ритуал выборов по-советски, инсценированные политические процессы²⁵, стхановские подвиги производительности труда и разного рода карнавальные кампании,

построенные на ролевой инверсии (например, выезды «на картошку», где интеллигентка занималась черным физическим трудом под присмотром колхозников). Театр естественно оказался Искусством *par excellence*, со Сталиным в роли Главного Режиссера всей советской жизни (*Гробы 1988*)²⁶.

4

Самотождествление Эйзенштейна с Иваном на почве 'режиссуры' могло иметь глубокие психологические корни. «Автобиографические записки» Эйзенштейна свидетельствуют о болезненной травме, оставленной деспотичным характером отца — «грозного папеньки», которому он подчинялся, против которого бунтовал и с которым тайно идентифицировался (т. I, с. 203—546). Это отношение Эйзенштейн в дальнейшем перенес на своего «духовного отца» Всеволода Мейерхольда, которого он одновременно любил и ненавидел, взяв в нем живое опровержение пушкинской формулы о несомыслимости гения и злодейства (т. I, с. 305).

Эйзенштейн пишет о восходивших к его детской травме комплексах ущемленности, мстительности, нарциссизма. Он признается, что, несмотря на всю свою мировую славу, ощущает себя («в момент написания мемуаров, то есть в пятидесятилетнем возрасте») несчастным двенадцатилетним мальчиком. Образ Эйзенштейна как вечного, так и не повзрослевшего ребенка — продукта распавшейся семьи, ждк человека, неадекватно интегрированного в социальные структуры, эмоционально уязвимого, подменяющего зрелое общение клоунадой, параноидального, иногда истеричного, но чаще скрывающего свою травму за внешней броней, то робкого, то сверхкомпенсирующего свой низкий рост и сексуальную несостоятельность/нестандартность (возможно, воображаемую) дурашливостью, розыгрышами, зрелищными рисунками, — этот образ с убедительным постоянством встает со страниц как его мемуаров, так и биографий (*Ситон 1960; Барга 1973*).

Образы представителей власти, бунт против них, а часто их благоволение к Эйзенштейну — тема, красной нитью проходящая через его автобиографию. Культ Наполеона одновременно противопоставляет Эйзенштейна отцу и связывает его с ним, поскольку Наполеон, как замечает автор мемуаров, это кумир всякого «self-made man» (в частности, Эйзенштейна-старшего), а значит, добавим мы, также и бунтующего против него Эйзен-

штейна-младшего. Кстати, Дессалик — герой главы о мизансцене, а также залуманного, но не поставленного Эйзенштейном фильма — был наполеоновским генералом, превратившимся из мятежника в деспота, одного из основателей современного Ганти. В эйзенштейновской мизансцене молодой Дессалик (подробно старому Ивану) обращает заговор против его авторов, организуя окружение и сдвигая в свои недрах преследователей; его противодействие зеркально отражает их предшествующее действие в, таким образом, как на абстрактном, так и на конкретном уровне воплощает идею 'мести'!

'Беспощадная месть под видом правосудия', по-видимому, и является той глубинной темой, которой пронизан не только «Иван Грозный», но и все эйзенштейновское творчество в целом, включая и его теорию искусства. Сходные соображения есть у Барны:

«Настоятельное требование точности [в воспроизведении скрещенных рук, придуманных Эйзенштейном для исполнителей «Ивана Грозного». — А. Ж. А.] не было чем-то... новым. Еще одним элементом... напоминающим о более ранних фильмах и замыслах Эйзенштейна, а также о его личном драмме, как действии, так и врозь, был постоянно воспроизводимый конфликт между «добром и злом», внутренняя борьба за душу героя. С этим конфликтом была связана тема мести, проходящая, с неизменным постоянством и разной степенью изощренности, в каждом фильме и замысле, начиная со «Старика»» (Барна 1973, с. 246).

Другая постоянная тема жизни и творчества Эйзенштейна — это тема 'неумолимой безличной силы', истоки которой проследываются в «неподвижном каменном лице» матери, отказывающейся от собственного сына, а также в неостратимом кошмаре безликого, слепого поезда в Смоленске (Барна 1973, с. 27, 43—44, 58, 98, 159, 201, 208, 229—230; см. также Эйзенштейн 1964—1970, т. 1, с. 467; Козлов 1968, с. 72—73). Ответом на действие этой 'неумолимой силы' и является не менее 'неумолимая, часто неощущенная месть'.

По словам Эйзенштейна, бунт против отца был главной причиной, приведшей его в революционный лагерь:

«Почва к тому, чтобы прижаться к социальному протесту, выросла во мне не из-за нехватки социального беспроявления, не из жгучих материальных лишений, не из зигзагов борьбы за существование, а прямо и целиком из преобраза всякой социальной тирании, как тирании отца в семье, переклика тирании главы рода в первобытном обществе» (Эйзенштейн 1964—1970, т. 1, с. 243).

Такая мотивировка, как и последующая ее рационализация, вполне соответствуют характерным мифологемам марксистско-ленинского, да и общереволюционного дискурса.

Тяжелый детский опыт и развод родителей лишили Эйзенштейна чувства семьи и дружеской близости, что образует еще один аналог и возможный источник соответствующих черт в характере Ивана (Томсон К. 1981, с. 76, 78, 83). Первые главы мемуаров Эйзенштейна не оставляют сомнений в глубоко личной основе детских воспоминаний Ивана в фильме. Особенно бросается в глаза параллель между фрейдистской «первичной сценой» (primal scene) родительской ссоры-примирения, с «папенькой», несущим «мазюк» на глазах у маленького Сережи, и эпизодом фильма, в котором бояре проносят мнимого маленького Ивана его отравленную мать²⁸.

Обсуждая аналогии между детством режиссера и его героя, Барна ссылается на «деловую во время съемок "Октября" фотографию Эйзенштейна на царском троне, с глазами, так же не приставшими до пола», как портрет маленького Ивана, сидящего на престолу (Барна 1977, с. 241). Марк Ситон понимает этот дух еще сопоставляет еще две: одну на фотографии, относящейся к началу съемок «Октября», где ноги Эйзенштейна «выдающиеся перекинуты через подлокотник трона», другую — из финала фильма, где некий «мальчик в подобной резанной одежде приветствует революцию» (Ситон 1960, с. 96; илл. 20, 21). Ситон отмечает также то «созрелое испорченное ребенком», с которым Эйзенштейн во время съемок «Октября», как царь, заведует императорским дворцом, умеет «своим «прямом превратить императорское ложе в свое режиссерское кресло» и «по-шутковски отыгрывает свою императорскую роль Его Величества Императора нового искусства» (с. 96). Ситон упоминает, кстати, что немецкие друзья Эйзенштейна расшифровывали его длинные инициалы S M как Selts Majestät, то есть Его Величество (с. 132).

Сам Эйзенштейн прямо указывал на то, что его мучительно вынужденный бунт против отца лег в основу дерзкого поведения Ивана в сцене коронации.

«А начиная "молодого" царя (под именем Ивана IV) не есть ли становление наследника, ослабленного, от отца прообрава отца?» (Эйзенштейн 1964—1970, т. 1, с. 243).

Менее однозначно эйзенштейновская апология Ивана звучит в пассаже о «драке» и «кутерме» вокруг трона. Когда речь заходит о стареющем Иване, Эйзенштейн одновременно отождествляется с ним и дистанцируется от него, видя в нем двойника своего отца. Последний, в свою очередь, просматривается в мемуарах на фигуру Александра III: как свидетельствует Эйзенштейн, развятие на части памятника этому царю в «Октябре»

было вдохновлено разрушением металлических статуй работы Эйзенштейна-старшего — известного рижского архитектора (т. I, с. 241)²⁹.

Эта двойственная идентификация (анти- и проотцовская) с молодым и старым Ивалом представляется особенно вероятной в свете признаний Эйзенштейна о расщеплении его личности, делаемых со ссылками на Фрейда и пьесу Баренцова «В кулисах души», трактующую тему фрагментации «Я». Эйзенштейн пишет, что одним из своих «Я» он искалечил Мейерхольда, другим испытывал перед ним восхищение, а третьим выжидал и надеялся вырваться из пут его демонического обаяния (т. I, с. 307—308). Как показал Л. К. Козлов, эйзенштейновский Иван может читаться как двусмысленный портрет Мейерхольда (Козлов, в частности, сопоставляет один из крупных планов лица Ивана-Черкасова со сходной фотографией Мейерхольда; *Козлов 1987 [1970]*). В связи с проблемой расщепления личности Эйзенштейна интересны также его воспоминания о том, что его всю жизнь преследовали образы виденного в детстве фильма, в котором он мысленно примерил на себя роль то лалача, то жертвы (в незабытых для Эйзенштейна кадрах кузнец раскаленным железом клеймил, как преступника, любовника своей жены)³⁰.

Эйзенштейн писал, что «каким жестокодей, которым проназаны [его] картины» (*Эйзенштейн 1964—1970*, т. I, с. 250), имеет источником его детства, что опять-таки напоминает Ивана, ницшею оправданий своей безжалостности. Действительно, кадры детства используются Ивалом в качестве аргумента в его споре с бывшим другом, а ныне врагом — Федором/Филиппом (в дальнейшем Филипп применит Пещное действо как аргумент в свою пользу). Сцены детства становятся своего рода фильмом в фильме, демонстрирующим Филиппу — и зрителям — мнимый слепок всего киножеста Эйзенштейна в целом. «Фильм» Ивана даже открывается той же музыкальной и зрительной увертюрой, что и фильмы Эйзенштейна. И наконец, та «надчеловеческая» позиция, в которой признавался Эйзенштейн (см. выше), может пониматься не только как типично авангардистский скандрам, но и как компенсация некой нехватки в личной сфере, а это в равной мере может быть отнесено и к Ивалу (потеря жены и друзей, предательство со стороны родственников). Абсолютная власть режиссера/монарха — один из типичных путей к сверхчеловеческому продолжению подобных комплексов³¹.

5

Привычное отождествление Ивана со Сталиным и более неожиданное — с Эйзенштейном — сливаются, таким образом, в единый трехчлен: Иван = Сталин = Эйзенштейн. Это взаимоналожение соответствует описанной Гройсом логике борьбы авангарда за тотальную эстетико-политическую власть, зигзагообразно приведшей к политико-эстетической диктатуре Сталина. «Иван Грозный» — фильм, снятый бывшим авангардистом. Это фильм о 'власти и единстве', целиком воплощающий авторитарную позицию заглавной отцовской фигуры и самой своей структурой являющийся образец воплощения единой и властной авторской воли. Стержнем всей конструкции служит Иван, который в своем личном, монаршем и режиссерском поведении следует эстетическим рецептам своего создателя. Кстати, в «Автобиографических записках» Эйзенштейн замечает, что его опыт военного инженера стал ступенькой к режиссуре, научив его искусству управлять человеческими и техническим 'материалом' (т. I, с. 280—304); лучшей школой для инженера человеческих душ не придумаешь.

Беспощадная машина Эйзенштейновской поэтики действительно предстает как часть 'тоталитарного комплекса'. В ней хорошо просматриваются: аналог мстительной жестокости Ивана; компенсаторное стремление Эйзенштейна к безраздельной режиссерской власти, питающееся мстительно-подражательным отношением к отцу-тирану; и типичный, хотя и выдающийся, случай метаморфозы авангард — сталинизм (его можно тем нагляднее, что Сталин практически взял на себя роли соавтора сценария, продюсера, консультанта, участника первых просмотров, критика и цензора фильма). Как же могло случиться, что художник и мыслитель Эйзенштейновского масштаба оказался невольной пешкой в подобной игре политических сил и психологических факторов?

Ключ к пониманию простоты, постигшей этого мудреца, таится, по-видимому, в теме 'мести, выдаваемой за справедливое возмездие'. А именно — в элементе 'выдачи, маскировки', находящемся на грани «честного» самообмана. По-видимому, великий наследователь и режиссер не отдавал себе отчета в том, что 'мести' продолжала отравлять его схему 'отказного действия и противодействия'; что 'атавистическая злоба' не была отфильтрована из его 'беспощадных' абстракций; и что излюбленные им геометрические схемы неизбежно несли с собой не только

обобщенные, возвышенно сублимированные черты низших сил, во и неотделимый от этих сил влук к насилию.

А впрочем, действительно ли он был столь наивен? Главу о Мейеркольде Эizenштейн заканчивает обетом не походить на своего учителя и, в частности,

«найдённое [то есть секреты мастерства. — А.Ж.] не tanta: гашить на свет божий — в лекции, в печати, в статьи, в книги. А. известно же вам, что самый лучший способ скрыть — это раскрыть до конца?» (т. 1, с. 310).

Разоблачить, чтобы замаскировать! Не случайно Эizenштейн мучил порочные корни искусства, не случайно любил он пугать своих коллег гротескными масками и розгрышами и гордится прозвищем «президент дьявола»³².

Сознательно двумысленная установка на «саморазоблачительное сокрытие», по существу, налицо в нарративной структуре «Ивана Грозного». Согласно Томпсон (*Томпсон К. 1981*, с. 92, 100—103, 104, 109), повествование в фильме построено с таким расчетом, чтобы

«освободить Ивана, замыкающего колесо на Ефросинье, от чувства вины»;

«оставить Ивана выше всякого людского суда»;

«сидеть такой правдивый универсум, в котором все карты подставлены в пользу Ивана»;

«сделать «предателем ... единственного персонажа, казавшего бы обладавшего моральным правом судить Ивана. — его духовника [Евстигия из 3-й серии]»: и

систематически «карать зрело Ивана без его причаия участия»³³.

Оба жизнетворческих текста — Ивана и Эizenштейна — выглядят как типично фрейдистские сюжеты. В категорных другой психологической школы внутренняя драма Эizenштейна может пониматься как конфликт между двумя полушариями мозга. В. В. Иванов (*Иванов 1978*, с. 62—65) констатирует очевидное преобладание у Эizenштейна правого полушария, отвечающего за образное мышление. На эту свою особенность впервые обратил внимание сам Эizenштейн, а в дальнейшем она получила подтверждение в посмертной фотографии его мозга, на которой, по свидетельству А. Р. Лурки, четко видно гигантское правое полушарие и значительно меньшее левое.

Итак, эizenштейновское стремление к тотальному контролю Разума привело к тому, что бессознательное пропитало всю его поэтику своим двумысленным влуканьем. Если сами приемы, приправленные подавить и обдородить алокачественный материал

искусства, далеко не стерильны, а, напротив, поражены кифеццией, то и вся программа субляминаци предстает патологически и безнадежно противоречивой. Монологические «блатие» намерения автора, его фильмов, героев, спонсоров и — *last, but not least* — теорий оказываются подорванными.

Все это как будто ставит Эйзенштейна ниже Бахтина, помещая его, так сказать, в одну из клеток бахтинской концепции дискурса — в качестве случая авторитарной речи, не отдающей себе отчета во внутреннем конфликте голосов. Если это так, то эйзенштейновская теория *zaps pereg* лишается ореола универсальности. Однако она может быть пересмыслена в качестве более узкой дисциплины — ясно продуманной поэтики 'местн', то есть теории выразительного воплощения одного из важнейших тематических комплексов³⁴.

Другое дело — в какой мере неуязвимым к подобным испытаниям на диалогичность окажется учение самого Бахтина. Согласно М. Л. Гаспарову, Бахтин, как и его оппоненты-формалисты, был частью «плебейского» поколения, в эпоху Революции агрессивно штурмовавшего цитадели культуры (*Гаспаров М. 1979*)³⁵. Но в таком случае бахтинский диалогизм предстает не столько как беспристрастно универсальный подход, сколько как еще одна конкретная стратегия, преследующая свои собственные, вполне определенные монологические цели, хотя и подаваемая под видом «независимости». Иными словами, оба претендента на роль объективных теоретиков выступают в масках и, значит, престол Верховного Властителя Всеобщей Теории Дискурса должен пока остаться незанятым.

БЛУЖДАЮЩИЕ СНЫ

Введение

¹ См., впрочем, паву 9.

² О русских подтекстах этой экзотической строчки (из Лермонтова и Блока) см. *Роман* 1973.

³ Это представление, соответствующее введенному Остином (см. *Остин* 1973) различению констативных и перформативных актов речи, восходит к тезисам Бахтина, Эйзенштейна, К. Берка, «исовых критиков» и, шире, к культурно-активистским установкам Ницше, русских символистов и футуристов, а также идеологии соцреализма.

⁴ См. *Жаковский* 1989а.

Глава I

«Чужих царств блуждающие сны»

¹ Подобные юбилейные выкладки иногда принимают анекдотический характер, как, например, в рассказе Зюшенио «Вторая речь о Пушкине» (1937), где диспутчик пытается выяснить, кто на сто предков мог встречаться с поэтом: бабушка, которую Пушкин мог бы вынудить, если бы побывал в Калуге, где она родилась в 1836 году; отец, рожденный в 1850 году, когда «Пушкина, к сожалению не было, в то он, может быть, даже и моего отца или бы не считал; или же прабабушка (род. 1763), которую «он наверняка мог уже брать на ручки... хотя .. впрочем... может быть, даже и она его вынудит... Но то, что для нас покрыто мраком неопознания, то для них, вероятно, не составляло никакого труда, и они прекрасно разбирались, кого вынудить и кому кого качать. Тем не менее Ахматову, с ее любовью к рюкзачным датам, владарским совпадениям и перекличкам, поздравлять в числивый чагчи можно. Еще лучше, конечно, были бы спросить...

² Эскиз разбора этого стихотворения безотносительный к связям с пушкинским «Отражением», а также обзор анварантон поэтического мира Ахматовой см. *Шелом* 1982, с. 85—89, 51—55.

³ Он это биографическое аспекта — отпущенный вагтра с адресатом посвящения, Н. В. Н[едоброва], — и отпущенный.

⁴ Об этих мотивах Пушкина писались достаточно; см., в частности, *Жаковский* 1979а, б.

⁵ К стихотворению «Под небом голубым...» (а также к более позднему отклику на смерть Амалии Пизани — «Для берлога отпущены дельный...») может

быть воплощена и часть характерной лексики экуменического символизма. Что касается «заветной черты», то она встречается в другом произведении Пудина — в бывшей волюбленной («Сожжение письма»), хотя там это выражение употреблено в несколько ином смысле:

Свершилось! Теиные свершились мечты;
На лобком лебле их заветные черты
Вемют... Грудь моя стеснилась. Пелла милая,
Отрада бедная в судьбе моей унылой.
Останься век со мной на горестной трузе...

⁶ Говоря о пушкинских влияниях у Ахматовой, не следует забывать замечаний Эйнзенбаум *(Eizenbaum 1969, с. 139)* о важности связей нового рода — с Баратынским, Тютчевым и Анненским. Именно к двум первым восходит в русской поэзии школа философической рефлексии, получившая столь концентрированное модернистское воплощение у третьего. Среди стихов Иннокентия Анненского, признанного мэтра Ахматовой, особенно мы и один из возможных новейших импульсов к разработке образа черты, раздвоенной любовницей, — «Два паруса лодки одной» (1904):

Два паруса лодки одной,
Одним и дыханием мы полны.
Ням буря желанья слепя,
Мы свиты безумными снами,
Но молча судьба между нами
Черту навсегда провела.
.....
Сперва, коснувшись друг друга
Одним парусом не дали...

Несмотря на совершение иной, чем у Ахматовой, ритмик (трекстоновый амфибрахий) и иной лейтмотивный образ (два паруса одной лодки), и здесь тема 'черты' контрастирует с многочисленными свидетельствами страстной взаимности, чем варьируется идея постоянного, но невозможного союза. Связь с этим восточным образом реализуется и рядом переключений ахматовского стихотворения с соседними стихами «Кипарисового двора»:

⁷ Об организации пара, сдерживающих страсть, в строке «И сердце вновь горит и любит — оттого...» см. *Жолковский 1979a*.

⁸ О ведущей роли «железницы» в ахматовской персонификации см. *Эйнзенбаум 1969, с. 120* след.

⁹ Ситуация в политическом мире Ахматовой передка; ср.: «Как непохмыли на обветля // Прикосновенье этих рук»; «Он снова тронул мои колени // Почти не дрогнувшей рукой»; «Как беспомощно, жадно и жарко гладит // Холодные руки мои» и т. д.; см. *Щеголов 1979*.

¹⁰ Подругие и термины И. Смирнова (см. *Смирнов 1983, с. 22 et passim*).

¹¹ О других интертекстуальных аспектах структуры стихотворения, в частности игре с медитативной формулой 'Есть...', см. *Жолковский 1992*.

¹² См. *Галандов 1984* рецит и библиографию на с. 306

Глава 2

Искусство приспособления

¹ Обрывы семиотического анализа текстов массовой культуры, в частности рекламы, были заданы еще Шлиссером (*Шлиссер 1962*) и Бартом (*Барт 1957, 1964*).

² См. *Кларк 1981*, с. 189—209; *Дачин 1976*.

³ См. *Лосев 1984*. Кстати, эта техника не является привилегией искусства: она характерна и для подцензурной кубанистики и мало изменилась за сто лет, разделяющих таких вестидеятеликов, как Добролюбов и Лакшин.

⁴ О синтезе футуризма с большевизмом см. *Жадовский 1985*, а также мою статью «О гении и злодействе. О бабе и о всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому)» — *Жадовский и Щеголов 1986*, с. 253—278, а также в наст. изд. О канонизации Олеси см. *Белингов 1976*.

⁵ О Пастернаке речь еще пойдет ниже. О сталинской оде см. *Мандельштам 1970*, с. 216—220, и *Фрейдли 1987*, с. 250—271. О мандельштамовском «загнывании с уродством и злом» см. *Левин 1978* и мою статью «Я пишу за осенние астры...» — поэтический автопортрет Мандельштама» — *Жадовский и Щеголов 1986*, с. 204—227, особенно с. 207.

⁶ См. *Удодкова 1979*, с. 104 слез.

⁷ Подробное о зоженковском герме см.: Ю. Х. Щеголов. «Энциклопедия некультурности (Зоженко: рассказы 20-х годов и "Голубая книга")» — *Жадовский и Щеголов 1986*, с. 53—84.

⁸ К феномену Зоженко мы будем возвращаться на страницах этой книги еще не раз; см. в особенности главы 7, 10 и 12.

⁹ См. *Курдюмов 1983*, с. 14—26. Автор демонстрирует также (с. 20—25) гротескное слияние обеих точек зрения в книге О. Михайлова «Верность» (М., 1974), где Ильфу и Петрову инкриминируется «моральный релятивизм».

¹⁰ См. *Щеголов 1973, 1990*, а также его статью «Три фрагмента поэтики Ильфа и Петрова (мир социализма: образ Бейдера; мифология романа)» — *Жадовский и Щеголов 1986*, с. 85—117.

¹¹ Эпизод с мифологией Хворобовским подробно разбирается в главе 9.

¹² Об истре Ильфа и Петрова в кинье и культурной традицией см. *Щеголов 1975* и *Казанская и Бар-Селва 1984*.

¹³ Оближение Бейдера с Воландом намечено Казанской и Бар-Селвой (*Казанская и Бар-Селва 1984*).

¹⁴ Подробнее см. в моей статье «Победа Луккина, или Аксенов в 1965 году» — *Жадовский и Щеголов 1986*, с. 151—171.

¹⁵ Подробнее см. в моей статье «"Рай, замаскированный под зверь" заметки о поэтическом мире Окуджавы» — *Жадовский и Щеголов 1986*, с. 279—308.

¹⁶ Подробнее см. *Жадовский 1985*.

¹⁷ О них см. рецензию *Жадовский 1987*.

Глава 3

Графичность как прием

¹ В последнее время этот вопрос привлек внимание ряда исследователей: см. например, Дуванов 1976; Григорьев 1983; Баран 1983; Вестштейн 1986.

² См. Сильковский-Терц 1973б; Карбашевский 1983; Фрейдан 1987.

³ Его классическую монографию (Марков 1962) я использую (без постраничных ссылок) и как свой разноразрядный оценочный Хлебников.

⁴ Впрочем, В. Григорьев, рассматривая этот фрагмент, утверждает, что «сороки» привлечены не для рифмы, а в гораздо более глубокомысленных целях (Григорьев 1983, с. 100—103).

⁵ В. Григорьев отмечает уставку Хлебникова на слово и фонему, а не на «единицу речи» (Григорьев 1983, с. 71).

⁶ В авантюристском альманахе «Мупста» Димоню писал: «Кто-то в издательской лонжоне, восхитенный открытым мной Хлебниковым, в переписку три тома степановского издания от руки. Потом звонилась, помню, над тем, что и переписал Хлебникова, а им до меня "синквей" все с меняющим мне, ни видного ему подражника» (Димоню 1983, с. 156).

⁷ Большие наблюдения над «графичностью традиций» в русской поэзии, в частности сопоставления в «хлебниковских чертах» пластический техники «Гавица Кошкельгадена», э стихов Достоевского «в пбрале» калитана Лебедкина и в связи Хлебникова как «визите самоучке», есть в работах Марков 1934, 1960.

⁸ Об этом см. подробнее в главе 7.

⁹ По-видимому, мазаром именно он был злым памнатическим гением будущего мастера сказа — Зюшкенко (см. главы 7, 10).

¹⁰ Не случайно Фет был одним из признанных истинных новаторов — «высокого», но тоже косматического поэтического стиля Пастернака. Напрямер, характерные пастернаковские строчки «Сиренью мнет подоконник // Проросший абрис ледника» («Из поэмы», 2) или «Вышло, развилится запад... // И причелся хлыньями цапля, // Чтб под буфера не попал» («Фактал») построены путем индентации в единый слуховый «отдельный» ситуационный контакт (см. Ломмак 1969, а также: А. К. Жолковский, «Индентации и структура поэтического текста. Пастернак» — Жолковский и Шолов 1980, с. 227—228). В первом случае к физическому контакту между сиренью и окном добавляется зрительная перспектива «наблюдатель — окно — сирень — ледник»; во втором же сопоставление между человеком и хлыньями снега накладываете планетарный вид на горизонт, откуда как бы летит снег.

В менее явном виде подобная конструкция есть уже у Фета. Так, хрестоматийные строчки о солнце, которое «горчим светом по листьям задрептало» («Я пришел к тебе в пркветы...») построены по тому же принципу напевания участков. Реальная ситуация состоит из нескольких основных предикатов: 'солнце освещает листья', 'солнце спрывает листья и воздух', 'снего поднимается ветер' и 'на ветру трепещут листья'. Фет совершенно по-пастернаковски ставит все это в единое, грамматическое неправильное предложение, где 'солнце горячим светом трепещет на листьях' (подробнее см. Жолковский 1983б).

¹¹ См. знаменитую демифологизацию Пушкина Спичакин-Турецм (*Синяевский-Терц 1975a*)

¹² Эти примеры разбираются в статье Успенский 1973.

¹³ Григорьев соотносит «идиогизм» Хлебникова с «идиолог» киномра Мыльниковым — персонажем И. Достоевского (*Григорьев 1983*, с. 178).

¹⁴ О булгаковском характере граничных построений символизма писал Мандельштам, который, как известно О. Ронзи, «отлично понимал, что "космическая поэзия" Вячеслава Иванова подразумевает жанрико-драматическую аллегорию Стендаля Трофимовича Верховенского "даже минерал провозносит несколько слов" ("даже, если припомнить, прилеп о чьей-то излия минерал, то есть предмет вовсе недушевленный" — "Бесы" I, 1. 4)» (*Ронзи 1983*, с. 79). Кстати, это еще один пример «поэзии персонажей» Достоевского.

¹⁵ Обращает на себя внимание явное сходство Хлебникова, в особенности на рисунке Митурича, с официальным, 2014 и юбилейным, портретом Козьмы Пруткина, полами на обоях и некоторые из фоновых фигур Лимонова.

¹⁶ Кстати, с малой величиной и паранормальностью можно связать отмеченную Успенским установку текстов Хлебникова на антикоммуникацию (*Успенский 1973*). О мегаломании и паранормальности, в частности у героя Лимонова и Спичакина, см. главу 12, о паранормальности Лимонова см. также Смирнов 1983; Каррик 1986; Матич 1986a; о Соколове см. Матич 1986b и Джинсон ред. 1987.

¹⁷ О равномерности надобных параллелей см. главу 4, а также *Гройс 1987*, 1988.

¹⁸ О содержимом как стилистическом корреляте «классицизма» см. подробнее в главе 4.

ГЛАВА 4

Перечисленные избранные описки Гоцля

¹ См. главу 1

² См. главу 3, а также главу 7.

³ По меткой формулировке Д. Фэнгера, политологине, подобно пестербургскому ветру, дует тем же самым ветром с северо-запада (*Фэнгер 1979*, с. 154).

⁴ А Спичакин улавливает также сходство между автором «Выбранных мест» и такими «объектами» — писателем и идеологом, как Академий Академич. Чиликин и др. (*Синяевский-Терц 1975a*, с. 12, 61).

⁵ См. «Выбранные места», письмо XVIII, 3; от имени Д. Фэнгерин (*Фэнгер 1979*, с. 236), ср. также *Синяевский-Терц 1975a*, с. 277, 281 — о Гогле как карикатурном писателе.

⁶ См. *Лоткин 1975a*, с. 19; *Синяевский-Терц 1975a*, с. 131, 137, 464 (а также с. 372—374, о связи между стилистической сложностью Гоцля и натренированности деловой и журналисткой его внешности, например, Пандокина); *Фэнгер 1979*, с. 250—251.

⁷ К такому ролю металингвистическим живран относятся также литературные программы (инициативы) инклюзивные в текстах эпического масштаба, вроде «Помы

сумасшедшая» А. Ф. Вейкова), литературные эпитафии, лермонтовская «Смерть поэта» и ее ритмическое подражание и др.

⁸ Даже если отвлечься от сказовой двусмысленности булгаковского рассказа, он красноречиво свидетельствует о том, сколь типичен для фигуры Гоголя мифологизм русской литературы. Ср. воспоминания Л. И. Андриольди, сравнявшего Гоголя и его запасы иснабденных сапог с безмятным персонажем, который с наслаждением примеряет сапоги, убаюкиваясь в своем собственном помере, в последнем абзаце главы 7 «Мертвых душ» (Гоголь в воспоминаниях 1952, с. 482); ср. также знаменитый Гоголь в вступках к первому сапогу («и это письмо к С. Т. Аксакову от 6 июля 1840 г. — Гоголь в воспоминаниях 1952, с. 176—177) с аналогичными историями предков Башмачкина.

⁹ См. классическую работу Тынянова (Тынянов 1977 [1921]).

¹⁰ См. Карловичский 1976, с. 243.

¹¹ См. Бессаломский 1981, с. 51 слсд.

¹² См. Гиньоху 1924, с. 129.

¹³ См. мемуары П. В. Анненкова (Гоголь в воспоминаниях 1952, с. 263).

Впрочем, как отмечает Ю. В. Манн в своих комментариях, это воспоминание Анненкова не подтверждается просмотром «Московского ведомостей», где производились записи произведений Анненкова (1983, с. 560).

¹⁴ Ср. также ту «опилку», которую упомянул на заротник Акакий Акакиевичу и которую «нашли» можно было весьма принять за кундуку: «Вот три псажа (два из «Шинелью», один из «Завскаго пристека»): два в людях и чинах, один о тварной стонячти чехи! ниспроены лио единой сучею: колебание между раинями притворяется на влекание воспринятие, обличая отсутствие опутренней уверенности в себе».

¹⁵ «Промежуточном (между «Шинелью» и «Заставничковлю») зиние псвободения верспашей от тирални Гопля и завоевании ими «вторских» прав см. статью С. Бочарова, посвященную полемике Мавра Девушкина («Бедные люди») с соиздателем его «Вот его — Акакий Акакиевич», Бочаров разбирает мысли Бахтина о «каноничковском перевороте», совершенном в мире Гоголя Достоевским, который «перенос ветра и расклевка со всем совокупностью их тоюк зрелия в кругозор «явного перон» (Бахтин 1963, с. 65), и прослеживает превращение бездальсвом «ярвеею людей» и героиничкиа Ближничкия в героиничного Девушкина, слюой которюго очищается от власти авторского слова (Бочаров 1985, с. 199).

Поэтому, конечно, это именно тот барьер, которого никак не мог преодолеть сам Акакий Акакиевич: когда добрый директор «приказал дать ему что-нибудь поважнее, чем пристое героничкование... [и] дело состояло только в том, чтобы .. переменить кое-где глазами из первого лица в третье». Акакий Акакиевич с этим не справился. Стоит подчеркнуть, однако, что им поставлен Гоплем хит и на самую нижнюю ступеньку, но той же самой писательской лестницы, в чем, в частности, говорит о многом типичность Акакия Акакиевича процессом переписывания .. гринескийй вариант политическою забавляю в мире вообще и толковскаго исключительнаго обрешоуочення ин литературе в частности.

Как было отмечено в главе 1, один из хрестоматийных эпизодов этого рода («... видел во всем свои чистые, ровные шерстки написанные стрелки...») и т. п. не прошел, неизменно, мимо внимания Пастернака, который обыграл его в повести, изображающей современника Гоголя — Паллака. Об Акакии Акаки-

еще как носителе интуитивного начала в союставлении с клявом Мышкиным см. Дашевин 1988.

16 Это хорошо показано в книге Д. Фэнгера (*Фэнгер 1979*).

17 См. воспоминания Павленко (*Гоголь в восточных странах 1952*, с. 45).

18 См. переделкины П. В. Аннонеллини свидетельства художника Ф. А. Модера и самого Гоголя (*Гоголь в восточных странах 1952*, с. 290).

19 См. Эрмил 1969, с. 4, со ссылкой на Стиндэмэн 1966.

20 См. воспоминания С. Т. Аксакова (*Гоголь в восточных странах 1952*, с. 137—138, 152). В свете этого известия внедрит об умении отличить Гоголя от Гегеля, Гегеля от Бабеля, Бабеля от Бибела, Бибела от кабеля, кабеля от кобеля и кобеля от сучки не лишено глубокого смысла.

21 См. письмо Гоголя к Аксакову от 18 марта 1843 г. (*Гоголь в восточных странах 1952*, с. 186).

22 См. воспоминания С. Т. Аксакова и Д. М. Погодина (*Гоголь в восточных странах 1952*, с. 112, 407).

23 Мысль о двойной ориентации была подробно развита в работах Геймштет 1974, Белки 1974; Фэнгер 1979 и Девриенци 1983.

24 Он сурово отличал их, требовал благодарности за то, что живет среди них, и ожидал, что они будут переосмысливать, переосмысливать и пересказывать друг другу его письма.

25 Сообщение Аксакова (*Гоголь в восточных странах 1952*, с. 106).

26 См. Фэнгер 1979, с. 48; недаром Симаянская сравнивает Гоголя с Паздеряни, который утверждал, что имеет простирается далеко за реальными пределы его владений (*Симаянская Трэн 1973*, с. 238).

27 См. Милорадов 1976, с. 191; Фэнгер 1978, с. 77.

28 См. письмо Гоголя к С. Т. Аксакову, май 1843 г. (*Гоголь в восточных странах 1952*, с. 202—203).

29 Анненков отмечал его оскротность и склонность управлять людьми (*Гоголь в восточных странах 1952*, с. 247).

30 Это еще одна из многочисленных наблюдений Анненкова (*Гоголь в восточных странах 1952*, с. 260).

31 Эту формулировку Версера (*Версера 1973*, с. 3) приводит Фэнгер (*Фэнгер 1979*, с. 268).

32 См. свидетельства Аксакова и Анненкова (*Гоголь в восточных странах 1952*, с. 139, 302).

33 См. воспоминания Ф. В. Чижова и П. В. Анненкова (*Гоголь в восточных странах 1952*, с. 229, 282).

34 Гоголь говорил об этом И. С. Тургеневу и М. С. Щеглову (см. свидетельства правнука последнего, М. А. Щеглова, — *Гоголь в восточных странах 1952*, с. 530).

35 См. письмо Гоголя к Аксакову от 18 марта 1843 г. (*Гоголь в восточных странах 1952*, с. 188).

36 Ср. конструирование Агафьей Тихоновной идеального «борного» языка путем соединения отдельных черт реальных претендентов («женитьба»).

37 По словам Синавского, в сущности, он просит читателей заместить его на писательском месте, прислав ему в конверте медвежьяшник "Мертвые души" (Синавский-Терц 1973а, с. 288—289); о гоголевской идее «авторства» между писателем и читателем см. также Мани 1986, с. 240—252.

38 См. Фолгер 1978, с. 71—75; ср. парадоксальную теорию благолетности цензуры, развитую в книге Лосев 1984.

39 См. свидетельства Г. П. Данилевского, Н. В. Берга и А. Т. Герасенкова (Гоголь в воспоминаниях 1932, с. 449, 509, 516).

40 См. примечания С. Машинского к воспоминаниям Аксакова о Гоголе (Гоголь в воспоминаниях 1932, с. 620).

41 См. посвящения облик «обнаженности» Гоголю в воспоминаниях 1932, с. 173, 333.

42 См. Фолгер 1979, с. 23; ср. письмо С. Т. Аксакова к Гоголю от 3 июля 1842 г., где он приводит мнение современника, что состав губернского общества представляли в «обертках души» неверно (Гоголь в воспоминаниях 1932, с. 158), а также слова самого Гоголя в XXI письме «Выбранных мест» о том, что он полный чужбродя.

43 См. Дебрецки 1966, с. 6.

44 См. Гиллман 1924, с. 170; Селларс 1961, с. 243.

45 См. примечательный, как всегда, анализ Анненкова (Гоголь в воспоминаниях 1932, с. 293).

46 См. Синавский-Терц 1973а, с. 340.

47 Этот положительный взгляд на «Выбранные места» был в дальнейшем канонизирован в той гоголеведческой традиции, которая сформировалась под влиянием русского духовного возрождения эпохи Серебряного века — в частности, в работах Мочульский 1976 [1934] и Сечидера 1961; см. Собя 1981, с. 6—8.

48 В этом смысле даже Чернышевский обнаруживает неожиданное сходство с Гоголем, несмотря на принципиальные различия между этими двумя утопичными (об утопичности «Выбранных мест» см. Гиллман 1924, с. 183 след.; Мочульский 1976) как по содержанию, так и по форме. «Что делать?» — классический случай плохого, но необычайно внятного текста. При этом знаменитый диалог Чернышевский последовательно, хотя и наивно, проигрывает. Аутентичный мастер сказа Гоголь, наоборот, предельно серьезен. Ср. также изображение Синавского о рационализме религиозно-утопического мышления Гоголя, Толстого и Чернышевского (Синавский-Терц 1973а, с. 213 след.).

49 Последнее потому, что, как правдиво предсказала болгаринская «Северная пчела», «после этого тома нечего уже было ожидать от Гоголя» (цит. по Дебрецки 1966, с. 53); ироническое потому, что полнее сдержаннее на риторической стороне, казалось бы, должны были гарантировать хотя бы литературное совершенство.

50 См. изображение Синавского о природе гоголевской «плохой» прозы и прозы: «Гений... [это] тот, кто смеет писать много» (Синавский-Терц 1973а, с. 321 след.).

51 Об этом см. в главах 3 и 7. Ср. также мысль Фолгера, что, «откачавшись от свободы творца, Гоголь приобрел свободу вымышленного персонажа» (Фолгер 1979, с. 212), а также слова Синавского о «нарочитой неадекватности, дураковья-

тости» «Выбранных мест» и в том, что уже в «Мертвых душах» автор «торнет власть над собственным обликом и жизненной перспективой, переходя на права исповядавшего/обладалого персонажа» (Синявский-Терц 1975а, с. 84, 200, см. также с. 286).

⁵² Цит. по Дедероци 1966, с. 53.

⁵³ Понятие «клиппа» было введено С.Сонзай. Хотя она черпала свои примеры в основном из книги Эрика Пф-де-Зелье, мало похожего на «Выбранные места», многие ее формулировки пародируются в «Горелиске». «Клипп... акцентировать стиль за счет содержания... Клипп, который осознает себя как «тип... призводит мезошые впечатления... Клипп дает самолюбованием... неуверой серьезностью... [это] смесь фантастики, эмоциональности, наивности... эстетики... духа экстравагантности... чего-то чрезмерного [детектив]... претензий... одиосо человека совершить нечто, что не имеет лишь исходу поколению. Целой культуре... Провокационне может быть похоже на клипп, но все же не достигнуть до него — из-за своей удаленности... Время осваивает произведение искусства от неяростной актуальности, переводя его в область «эпического восприятия». Клипп — это приславленная «характера»... меланхоли и стили индивидуальности. Следовало бы вычислить особую связь клиппа с гомосексуализмом. Программные утверждения и клиппа: это коррижа, потому что это ужасно» (Сонзай 1961, с. 278—292).

⁵⁴ Толсто предвещал, чтобы «цензор Никитенко, если он одобрит книгу, был широко вознагражден правительством» (цит. по Дедероци 1966, с. 59).

⁵⁵ Синявский проводит параллели между «Выбранными местами» и претензиями Поприщина («Записки сумасшедшего») на испанский престол, в также духом петровской эпохи (см. Синявский-Терц 1975а, с. 63 спец., 646).

⁵⁶ Ср. главу 3.

⁵⁷ О Толсто как Целиком Императоре см. Синявский-Терц 1975а, с. 69—70; ср. также Морсон 1981, с. 115—141, и главу 9 настоящей книги. Достопней я. вслед за Морсоном и другими зарубежными исследователями, называет дигитупнический текст, построенный на гротескных изображениях жизни при якобы идеальном строе, а также сам этот строй.

⁵⁸ См. Гросс 1987, 1988.

⁵⁹ См. главу 4.

⁶⁰ Климбируя идеи Чичикови с федеративными, Плансандр скупает мапыли эмигрантских эмигрантов, чтобы вернуть в Россию ее главных деятелей, см. Мелниц 1966; см. также Джемел реп 1987, с. 369—401.

⁶¹ О классицистической природе спурелизма см. знаменитую работу Синявский-Терц 1988 (1937); ср. в частности неклассицистическую живопись тех называемых соц-арта, в частности картину Кунца и Меланиш «Гитарист Стэши и музык»; ср. также соображения Синявского в книге Толсто с XVIII годом и о «Выбранных местах» как своего рода «Гирис Бульб» (Синявский-Терц 1975а, с. 244 след., 93—94).

⁶² См. основательное освещение этой проблемы в работе Собез 1981.

⁶³ «И если есть не мне как-нибудь одним ум, свойственно не всем людям, как и то плото, что выстроились и побольше в... мерзости, — еще один жест скромности и чуждости».

64 В негативном плане в письме нарисован четкий образ «бесконечной дестинции взаимности».

65 Ср. также принцип «любви... [которая] должна быть передавана по иерархии» вверх до «самого Бога» (конец письма ХХVII).

66 Это далеко не единственный пример в «Выбранных местах» соблюдения принципа, отмеченного в мантве праведности; ср. ниже, примечание 76 к заключительной фразе письма.

67 При этом это собственное письмо несколько хаотично и изобилует повторениями, что в конце вынужден признать в этом, но, разумеется, галлюцирует имену на адресатку: «в нем все разбросано и нет строгого логического порядка, члену, афоризму, иной вы самим».

68 В этой любви к письмоведучивству и дискурсам бушует слышатся Швейцария и Елизавета.

69 Ср. известное восхищение Гёте искусством Шекспира добиваться максималистского эффекта в каждом месте: у него леди Макбет в одной сцене беззасты. а в другой — готова принести в жертву своих детей.

70 Предыдущие письма губернаторши Готля все время критикуют за неполноту и плюху отрывками симбиозных сведений — характерный жест дисбаланса ответственности и вины.

71 Ср. слова Пери Павловича «Что делать?» о переносе из будущего в настоящее.

72 Символический характер самого порока проявится в свете замечаний Готля в «Резюме «Религия»» писавшейся одновременно с «Выбранными местами»: где представлявший авторскую точку зрения Первый комический актер говорил, что порок, изображенный в комедии, следует понимать как «наш же душевный порок». Ср. также Гроз Божий блаженного Августина, называющего порока утоний, кваллибурную двойственность «души» в заглавии готловской поэмы, а также упоминаемому в душе адресатки в письме ХХI «Выбранных мест»: «[мы] сами попарито, будто я вам лажю в аллере душевном деле более, чем кто либо другой»: «нельзя им не похвалить вас, если узнают вашу душу» и др.

73 Идея триединности, помята центральная в критике того времени, должна руководить губернаторши также при выборе тех событий и событий, которые подлежат вниманию.

74 Характерно в этой связи пренебрежение к благотворительной и иной гражданской деятельности, неоднократно высказываемое в письме (ср. выше).

75 Ср. примечание 34 в главе 7. Обиной значимостью характерного для Готля и Сталина сочетания разных величин и тотального контроля с любовью к иеро-величическим повторам, по-видимому, следует искать в общем для обоих церковном элементе (визуальном обращении Готля к религии в рамках семинарском воспитании Сталина) и в строго иерархическом духе официального правительства.

76 Отчужден элемент мучительства, сопровождающий тотальную инвентаризацию власти Готля над корреспонденцией и читающей публикой вообще.

Глава 5

Морфология и исторические корни «После бала»

¹ «После бала» обычно ставится в связь с толстовским памфлетом «Николай Лядкин», рассказом «За что?» и т. п.

² Ср. одно из чернышак заглавий: «рассказ о бале и смысле строй». Образцы традиционного анализа рассказа см. Жданов 1971 и Урошников 1965.

³ См. в ней Шеглов 1970; ср. также главу 10.

⁴ «Вся жизнь пережилась от одной ночи или скорое утро».

⁵ Как показал В. Пунцова (Одесса 1960), сдвиги эвдекции а) даны более явно и как бы крупным планом — без оговорочной и композиционной обрамления (рассказу прострелено терем о его юности в наизидание теперешней молодости); б) представляется как однократные действия, разосмыслившиеся перед наблюдателем (в отличие от типичных харисовок бала в неослабленном виде со значением многократности); и в) материал более энергичным, «глагольным» стилем.

⁶ О шарнировании этой схемы в рассказе Зошинко «Лампа с цветками» и сдвиге от «Кружок маршрута» в. Гинябург 1—124 под микроскопом; см. главу 10; ср. также применение §3 в ильинском характере открытой «инициации» «После бала».

⁷ «Не было в нашем университете никаких кружков, никаких собраний».

⁸ Он появляется уже в «Детстве» (1852), в главе 21, «До мазурика». Это окуп сдвиг у Николаем параллельных действий перчаток и публичное осмеяние бабушкой его старой рваной терчатки кончаюся его сближением с Сонечкой, в которую он влюблен, и с обществу в гостиной, в которое он так хочет войти. В последующих главах, «Мазурка» и «После мазурика»!), тема 'перчаток' продолжается, а также фигурируют и другие удаляемые качества шартиро, либушного осмеянием и ухода теронии в бала (сауудественно для «После бала»).

Еще большее сходство с «После бала» обнаруживает неоконченный рассказ «Советчица ища» (1853, отычки в работе Жданов 1971, с. 100), где молодой герой также влюблен в красавицу на белу, танцует с ней, как во сне, мазурку и оставляет себе выношенный сувенир: «Целая ладя из фигур, лив залю ему свой бужет. Сороса вырвал из него перчатку и спрятал в перчатку... Он остановился на лестнице, вынул оторванную ветку из-за перчатки и... прижал её к губам». Центральное место в рассказе занимает мотив вхождения в светское общество взрослых.

⁹ Работая над рассказом, Толстой то опускал, то восстанавливал элемент «величественная». Интересно, что В. Жданов, отмечая роль этого сдвиг в сближении двух образов, полагает, что «интерес Вареньки дан односторонний, без темей» (Жданов 1971, с. 101).

¹⁰ Это, конечно, одна из толстовских семей (типа Ростовых, Болконских, Куропыных), объединенных физическими и психическими сходствами. Толстой даже сумел назвать рассказ «Ночь и плечо» или «Отец и дочь». Такой отид с вычерком может читаться как ироническая переработка пары Платина/старый граф Ростов, ср. Платиниче возбуждение в сцене, когда граф танцует

Давиду Купору с Марией Дмитриевной, а также ее близку с дядюшкой в Отрадном.

¹¹ Ср. то же к «Сыночней ночи»: «Вызванные и ет юной душе... чувством любви не могли остановиться на одном предмете, оно разливалось на всех и все. Все казалось ему гением добрым, любящим и достойным любви» (см. Жданов 1971, с. 100). Ср. феномен «эпифанистического сознания», о котором пишет Р. Гастафсон, в частности, сопоставляя «После бала» с чувствами Пяташи на ее первом балу и Николая Ростова на смотре войск императором Александром (Гастафсон 1986, с. 362). Особенно интересна параллель к «После бала» образует лачалы «Отца Сергия» (1898, изд. 1912), где влюбленность в невесту вырастает из сознательного желанья через нее сделаться «своим» и высшем кругу и параллельна его влюбленности в «птичье» фигуру императора Николая I.

¹² Ср. в «Отце Сергии»: «Он был особенно влюблен в эту шень и не считал ни малейшей мушкетерности к невесте, напротив, с умножением смотрел на нее как на нечто недостижимое».

¹³ Зависимость достижения человека от покаяния ситиг занимает герин «Юности» в главе 31, издглавленной «Ситте II faut».

¹⁴ О сюжетных повторах главы «зернибалы паллы» ('overdølg') см. Щелов и Ждановская 1987, с. 137.

¹⁵ Отметим сходство с «Отцом Сергием» и в этой отпущенки.

¹⁶ Фольклорическая метафора тем более уместна, что белые платья герини и другие «белые» мотивы сменяются здесь черными мушкетрами ситига.

¹⁷ Это приятие превосходящей силы заглавленных усложностей напоминает позицию Пьеры Безухова и Элизавы с мизантропом карфаефом «что так нужно» («Война и мир» I. I. XIII—XXI).

¹⁸ Действие «Сыночней ночи» тоже приурочено к церковной дате, а также и жанру рождественского рассказа.

¹⁹ Единственным сколько-нибудь чувственным телом на балу — это тело хозяйки с ее «окрытыми старыми [sic!], пухлыми, белыми пальцами и туфлями». Темы чувственной пощипки светских ритуалов в «После бала» явно сняты — в отличие, скажем, от «Крейсеровой сонаты».

²⁰ Эта не совсем правильная форма срочна таким кличевым типическим выражением, как «согреть/загреть» Пьера, «мелестрадал» Жюльетты и «пусти/пусти» Ивана Ильича. В черниговика Толстой колебался между явным татарским акцентом «быды инсерт» и явным грамматическим («инмилсердствуйте»), прежде чем выбрать явны слегка историченный вариант (Жданов 1971, с. 106, 210). Ср. примечание 23.

²¹ В традиционной трактовке — «что-то из широк» (см. Тухачинская 1963, с. 257).

²² Сидят яввал «сидишкыным» и бьет не так, как другие, которые «не милосердствовали»; руководствуется ли он при этом жалостью, остается неизвестным.

Отметим внутреннюю симметрию всей этой сцены, вторичную бинарности других структур рассказа. В центре располагается неспящий, с каждой стороны — по солдату, выполняющему его за ружье: проходы образованы явны шеренгами солдат; герин приближает явны — приближник шигаете по приказу;

рядом с герсом выделен сочувствующий кузнец, лицом с подполковником — мажущий сыздат.

²³ Толстой сначала хотел индентифицировать жерву («дробосышки, дуло-пальцевый человек с серым лицом, черными воробьиными волосами и вздернутым птичьим носиком и бороди, почти черными губами...»), но остановился на обобщенном образе «оплещенца по класс человека» (Житовши 1971, с. 104—105) — в соответствии с общегуманистической и специфически христианской темой рассказа (в духе евангельского «Се человек!»).

²⁴ О семантических функциях Толстого см. *Ломоноски 1982*; ср. также главу 7.

²⁵ Конфликт внешнего Толстого как писателя и человека с «официальной культурой» включал и отвержение института брака, в частности, его собственщи.

²⁶ В «Оте Сергий» уклад герон и света и военной карьеры и монастыря (когда он узнает о семье, в которой его невеста была с императором Николаем, ср. танки Варенки и Овсю) получает скандную, но более развернутую интерпретацию. Будущий отец Сергей хочет негде быть первым, для чего ему сначала нужно жениться, но затем оказывается предвещающее поражение в монахи.

²⁷ В отличие от эссеиста Юозанто Томстона, специально посвященным проблеме телесных накладных («Николай Палкин», «За что?»), в также от знаменитых разблуживателей спонсоров у других авторов, например, от «Человека на часах» Н. С. Лескова (1887).

²⁸ В «Святойшии» выигр элемент посвящения подчеркивает тем, что как на бату, так и в борделе юный герой действует под руководством старших, сознательно «развращающая» см. в также общей установкой герон на шлюхисше и свет (см. примечание 8).

²⁹ См. *Мелетинский и др. 1969*; *Бибурин и Левинзон 1972*; *Левинзон 1970а, б, 1975а, б*; *Мелетинский 1958, 1970*; *Новак 1975*.

³⁰ См. прочтение эллипсисских трагедий Софокла в свете длинных фольклора в *Ирвин 1976*.

³¹ Помимо уже названных авторов я буду (с минимальными ссылками) опираться на исследования Элизаревской и Сиринца, Иванова и Типирота, С. Томпсона, Фрейденберг (см. Литературу).

³² Ничего не утверждая в областиности авторской замысла, отметим последние рабочие знакомства Толстого с русским фольклором, в частности, со сказками и былинами при составлении «Русские книги для чтения». Хотя его подход к сказкам был глубоко рационалистическим и мифологическим, среди его обработок есть семантически значимые об интересе к мотивам, существенным для «После бала». Такими: сказка «Три медведя» (инициативная), «Уж» и «Работник Емельян и пустой барин» (с чудесными супругами), «Сказка об Ивайдурахе и его двух братьях» (с жемчужной (и царской дочери и вшаренной) Забегая вперед, обратим особое внимание на сказку в стихах «Дурень», где мифы побиваются шлемом возникает единственный раз в многократной наряду с едой рефреном) именно при встрече со святой.

³³ Птичьи черты сказочной невесты совпадают с с зинам светом, прелительством, эмпорфностью и т. п.

34 Распространенный способ переноса — зашивание в шкуру животного соответствующее мотиву проглатывания змеи и обряды погребения); ср. мотив зашивки перчаток, объединяющий герпа с герпией и ее отцом.

35 Об амбивалентности невесты. ее близости к вредителю. в так же и зайчики среди новых родственников женской младости зипшет ислый ряд исповедателей.

36 Ср. также роковое обручение с медной статуей в «Венере Ильинской» Мериме и его сюжетный/различия с мотивом 'медная всадница', обсуждаемые Якобсоном (Якобсон 1987a).

37 Последнее происходит именно в тех сказках, где невесте приходится скрываться от зрительского преследования отца или брата (см. ниже).

38 См. Башареконг и Сирфин 1964, с. 72 (ссылка «как убийство»); Байбурин и Лешинтон 1972, с. 70—71 (обсуждение фальшивкой в истинной роли платки женика и жезла дружки в свадебном обряде; трактовка брака как насилия над невестой); там же см. ссылки на литературу о свадебном обряде.

39 Г. А. Левинтон отмечает также сумеречные для нашего анализа «После бала» сцены между обручением Сигурда с Бронхильдой и получением им уриками кровавого воссоединения, а также между расстройством их женитбы и оправданием героя «маленькой брати» — виной забвения (Левинтон 1975a, с. 85 след.).

Описание обращения с невестой в свадебном обряде может напоминать и иные приемы фольклориста бля, например, «былинное разрывание (прививание) яблок... Такое разрывание пополам яблок естественно, если учесть известный сказочный мотив: помощница разрезала невесту герпа пополам. Понимает ее вугренность от "яблок" и снова соединяет и поживает ее» (Байбурин и Левинтон 1972, с. 73).

40 Мотив Т. 411 по фольклористическому указателю Аарне-Томпсона, см. Томпсон С. 1977.

41 В. М. Мелетинский отмечает, что мотив инцестуального цербка (или саршего брата) более характерен для европейского фольклора, чем для русского (Мелетинский 1958, с. 204). О словенных противоречиях между жонками и его царственным тестем как о сюжетах роза «жонкам по вертикали» см. Байбурин и Лешинтон 1972, с. 73 (со ссылкой на Мелетинский 1970); ср. отчасти аналогичные соотношения между «средними» героями «После бала» и царственным Вареньки и ее отца.

42 Сюжетный тип № 306 по Аарне-Томпсону.

43 Указ не осуществляется — в соответствии с 'благоприятной' атмосферой бала. Ср., кстати, в «Детстве» раскутывание и закутывание Симочки Валехинной при ее появлении и уходе с бала (главы 20, 23).

44 Чаше всего он происходит во владениях Бабы-Яги Костяной Ноги (ср. козлявость герпией).

45 Ср. в «Светитой ночи» подчеркнутую заглавную роль старших в инициальных герпа как на бала, так и в публичном думе. Ср. также фальшивки или шорсу соседних «яблоков», разрывающих молодых людей, в «Храпцовой сонате».

46 В то же время отрубание пальца — распространенный вид посвящения и предсвадебного смещения кровяи.

47 Универсальная метафора 'брак = бой' широко распространена и в фольклоре; ср. примечание 39.

⁴⁸ Целый комплекс архетипических мотивов «После беды» прояснен у Толстого в мелочных деталях «Посмертных лавинских старца Федора Кузюмича» (1905, публикация 1912, полностью 1918).

Так, к обращению в старца Федора Кузюмича императора Александра I толкает его реакция на против человека сквозь створы, причём он приниципально ассоциирует её с выходящим отложением к браку и лавинному высту: «Еще ужаснее... с женщиной... Новая флюид гелла (Мы предположили) прожигать нашу новую типе de pie (медовый месяц — А.Ж.), а это был ад в приличных формах... убийство красавицы, злой Настасии... вызвало во мне трепет. И я не спал всю ночь... мысли об убийстве чувственной красавицы Настасии и об расклевываемых шиншрутами телах солдат сливались в одно раздражающее чувство...»

Многие детали соотносятся с «После беды»: герой наблюдает процесс сквозь створы впервые, звучат барабан и флейта, выделены спина жертвы и ее «бездомные подергивания», порок за побед, герой стонущий «недоволен», готов «изменить, что все моя жизнь... все душно, и... видно... все бросить, уйти, исчезнуть», что и делает, пройдя через доспехи казнь смерти — «трижды выйдя большими, умерщвлениями» и подменив свой «труп» телом залпотого солдата. Появление, уже и качестве старца, он прикладывает к выводу, что «в этом смысле, в приближении к смерти, разумное желание человека... освобождение от страстей и соблазна тлео дуального начала, которое живет в каждом человеке, а также «что идеальнее, лучше брака».

⁴⁹ Посредствующим звеном между архетипическими образами и нравом XIX века можно считать право первой ночи, упоминаемое Притом и хорошо известное еще древним эллинам «Женщины Фигаро». Кстати, пронаводя впечатление по собственническому, а через солдат, полковник и сам эпитет в «пасивиче жении».

Интересно сравнить заостреные критики истовлишества в «После беды» посредством индустуальности митика с изображением князя Куратиных в «Влияние и мире», который советует фантасиури обществу, признаки индустра (Эден и Анастоль) и аморализм высшей бюрократии. Варенка представляет собой как бы транслитерацию в эту семью Натальи Ростовой, отражая распушный мизантролизм Толстого. Ср., кстати, объективные подтверждения старца графа Ростова разрабатывания Натальи Анастолью.

⁵⁰ Они, кстати, естественно соотносятся с непосредственным лингвистическим содержанием рассказа.

⁵¹ Подобное замечание привлекательно уже и образом и сказкой (что-то личностное члена племени ритуальному умерщвлению могли подвергаться пленники-рабы, см. *Ираны 1946*, с. 79 след.), не говоря о развитой литературе.

⁵² Самоожесточение героя с жертвой Эвекудии дано зримую в «Посмертных лавинских старца...» (ср. примечание 48), где оно кристаллизовано в чёткие полные трупы («Человек злой был ч... мой зловония... известный... но... сходству со мной. Это шуты называли Александром II»). Дополнительный эффект состоит в том, что герой-рассказчик одновременно воплощает в себе и подполковника-императорскую фигуру: «Я, стояло раз разрабатывавший это наказание... Очевидно, меня узнали... Главное чувство мне было то, что мне надо было сопоставлять тому, что делалось над этим двойником своим. Если не сопоставлять, то признавать, что делается то, что делалось, — и я чувствовал».

что я не все», — совершенно в стиле размышлений в «После бала» о том, «что значит — истокник».

⁵³ Структурным проявлением этой насыщенности является композиционная итеративность рассказа, представляющая историю мифеллы типа демигузевский, где кульминацией служит эмпириальный шок герма, а развязка сводится к его «уходу из этого города» (рассказ «Убийцы»).

⁵⁴ Ср. примечание 39. В том же направлении можно работать и распространение на героиню принципа утверждения мифных жестов (см. выше).

⁵⁵ Этот элемент был присущ как древнему обряду укрощения, так и обрядам тинцивент, прямым наследником которых, собственно, и является телесное наказание военнослужащих.

⁵⁶ *Иванов и Толстой 1974*, с. 88—90. Ср. также о победе герма-рассказчика над ипактыниками в сфере повествования.

⁵⁷ Битие гермакии доушек (в надоброт) сопровождается шибесными формулами, акцентированными мифыи здорини и шибесороня и употребляетсечи также «в шибесном образе... в той же части, когда ведётся приговорование к величайшо (зсер, к лершо брачной почи)... много дробилои "Шехай тебе Биг блвословить!"... обращает на себя внимание устойчивость языческого смысла обряда и враждебность этого смысла... в редких случаях наблюдается его утрата под влиянием христианских евангельских представлений...» (см. *Толстой 1982*, с. 63, 67).

⁵⁸ Присоединение в «Посмертных эпискиа...» (см. примечание 48, §2) некоторых древнегреческих основ комической импрессионности в «После бала», простирается до внесения в них классических Фрейдистских мифов, как трудные отношения герма с матерью (в еще одной метаромантической фигурой) и немощеу-альские элементы в ее характере: «...у меня не было... чувства любви к матери... Я... чувствовала холодность и равнодушие к себе». «Глава[а] няя[а]... приплнсьи женщина, с величественным видом» (ср. Варенку)... «я мне отписалась... риблелно и вместе с тем строго. Ты она была царилей... то адруг делалась притворившейся девчонкой». «Киста (младший брат) в парни рубашке перелез ко мне и начал какую-то веселую игру, стараясь в том, чтобы шлепать друг друга по плечу телу», и с ужасом прерывившему општителем. «...И если любил в последнее время еще из мужчин, то любил (Аракчеев[а], трио смерти, убийство любовница «второго, Пастовски, связывается у Александр с любовью и новозначением ипактынутыми».

Глава 6

«Легкое дыхание» Бунин — Выготского

¹ Написанный и опубликованный в 1916 г., рассказ помещен в юной редакции в 1933 г.

² Гершелзон, писавший одновременно с Буниным и формалистами, стал разнозначным целой серии трактовок «Стационарного зрителя» (см., в частности, *Бочарни 1974*, с. 157—174 и *О'Тул 1982*, с. 99—112), исходящих из различных фобул и сюжета. В дальнейшем Выготского отнесены работы Колочалы 1982, *Куверинский 1985*, *Стеин 1978*, *Уиллен 1986* и *Вудвард 1981*.

³ Эпиграфы к сплотивлению проты двух пиков игла бы послужить их символической переключкой, белло затрагиваемая в главе 11.

⁴ В черновике далее следовало подробное описание посылки (включавшее «тонкие глаза, ее друг нечаянно ухмылку... теплоту ее дыхания {sic} и свежее {sic?} манчателение губок»), от которого Пушкины отказались, намеренно или ненамеренно прогнав живость впечатления.

⁵ Такое обращение с эпиграфом из Чарльсовой, штатными путевым очерка, простонародной речью Вырина, идишностями сервно-американского почтового станции и юрис-репертуаром готовых образов непереложных чиновников, высочайших гусаров, немецких докторов, титулярных советников с литературными претензиями (*О Туд* 1982, с. 106).

⁶ Информация поступает к читателю от женщины, доктора и идишная через Вырина (причем внутри азиатских расхождений есть дальние Чарльсовой), расхождений и вымышленную историю расхождений и идишной «Поселой Белкины».

⁷ Милский щедро платит смотрителю за постой, подкупает доктора 25 рублями и откупается от смотрителя, чуствуя ему... за рукав... несколько пяти- и десятирублевых счетов ассигнаций», которые тот рывантически выбрасывает и сплотивляется, когда их уже парировал «горюха притый моллой чепуха».

⁸ Подготовка этого эпизода вычленилась уже в глрвном эпизоде, где рассказчик, выступая одновременно на равке и внутри нее, «повторяет» посылку Дуню.

⁹ Ср. видяя Р. Виртом игры с нарративным договором в опиреющем «Стациональному смотрителю» рассказе Бальзака «Сарраман» (1830) (*Барн* 1974, с. 212—213).

¹⁰ Еще неизвестно же этот персонаж инстинктивная таролиность просилась бы в парозно, ср.: «Меж тем злодей, итлая на антресолах // У Луны честь, — // Божья в Тамбов, где был, как губернатор. // Восьми любим. // Потом в Москве, как ревностный сенатор. // Был всеми чтим. // Потом...» А. К. Толстой. «(Великодушные смечает сердца); оуба, 1900».

¹¹ См. *Высотский* 1965, с. 205; в этой фразе мы еще вернемся.

¹² Одни из ретроспективных кусков идишизма «меланхолических временных чадных» другие индосоставны.

¹³ В «Бедной Лизе» зачином служит «испоминание о плачевной судьбе Лизы, но факт ее ранней смерти не выдвигается.

¹⁴ Развивая эту мысль, Высокский набрасывает альтернативный «чужой» вариант изложения той же фабулы (*Высокский* 1965, с. 214).

¹⁵ В «Стациональном смотрителе» треугольник гусар — Луна — отец функционирует очень выразительно в «Бедной Лизе» борьбу Эдмунда за Лизу с ее матерью дополняет элемент соперничества с идишизмом-женитом-протем-инимом, драматически преруженный к пашинке Лизы. В «Легком деле» вместо отсутствия роковой Оля, и «частности, на «лазбище» посылкем лишь фабулыны историческим персонажем (*Киндаль* 1982, с. 72). Особенно характерно отсутствие идиш, посылка в кабинете капитана Оля ишачет его шругу; ср., кстати, «Стациональный смотритель», где смотритель уступает будущему любовнику дочери свои кроны».

¹⁶ О «случайностной» политике Чехова см. Чухраки 1972; об оказе от эстетике детерминированности, неподсказанной и идишической прозе XIX в.,

после Пастернака (*Пастернак 1960*); одной из эволюций этому в жанры писки считается исчезновение пинии у импрессиониста.

¹⁷ Ср. пригипичную склонность карамзинского рассказчика бредить «без плыва, без цели, куда глаза глядят».

¹⁸ Мотив символического превращения ролики «Легкие диаконизма» с «Темной Лидией», где он поставлен, со «Станционным смотрителем», где он иронически развенчан, и с «Гранитным браслетом», где он вновь эпигонски идеализирован «Легкие пылающие» Олега покрывают его — «ак и фибулу воюбил».

¹⁹ Событийность предопределяет, что это то же князь, что и фигурирующий в булгаковской «Гранитном браслете» (1915) современная «Помещиком Шелкином» «Гранитном браслете», или Искусство любить и быть взаимно любимым» (Перевод с французского С. Ш. М., сочинение Г. Мальера; 1831); см. *Жуковский 1984*, с. 213; *Ланг 1970*, с. 62.

²⁰ Кстати, она разделяет с ними из импрессионизма: у моголы Оли «я глубине души маленькая женщина счастлива, как все преданные какой-нибудь страстной мечте люди».

²¹ Ср. рассказчика «Гранитном браслете», с которым солидарны также домикополька Желткова (хранительница его трудов и завещания) и писательница оценившая его любовь кинизма Вера.

²² Ср. также карикатурное изображение любви «ПЕЖ» в кинизме в альбоме со мужа к «Гранитном браслете».

²³ Ср. также сентиментализирующую события композицию култинского рассказа, где карикатура предопределяет реальную смерть, в романтическая значительность последней и «мечте» и «идеализации».

²⁴ Отмечено Выготским (*Выготский 1963*, с. 202, 206—207).

²⁵ В «Циклоре Живого» (X, XV, 15) такая эстетика формулируется Пастернаком в противоположность романтической концепции исключительной страсти. Ср. также в более раннем стихотворении образ любимой женщины, соответствующий с «...малой рекой толще. // Где и ты, вуаль зашилив, // Шлипку пылающей заклое, // Где и ты, мои заботы, // Котик пайкой астетства, // Темной рысью в серых ботях // Машинь муфтой в море муфт» («Ну, и паде ж было, тужась...»: 1919).

²⁶ На черной же стороне распада Оли начиняет «раскисетате», а на белой — класовой дама «вспоминает будущее личико Оли Мещеряковой и гробу, средь выделю, ср. рош, цветом как метафоричны и метафоры ботинки Лизы».

²⁷ Подобного шипрота вполне можно было бы ожидать в традиционном повествовании: ср. «Пиррет» Погола или плавящие статьи Пушкина.

²⁸ Направившись сопоставление со символическим «Вера» «Только в мире и есть, что теистый» («1883»), уже подстрочным на раскисетате сумятица перспектив до порога героини.

²⁹ Там в тексте (1953 г. замечен «полевой ветер».

³⁰ «...Все те френца, очарование которых еще никогда не вырвался человеческое слово», ср. у Жуковского «Имя твоё для себя! // Не слышно смерти твою искусство // Вырванья предельно пид!» («К ней»).

³¹ В этом контексте рельефную политическую двузначность приобретает слово «встреча» (именившееся репутация Оли) — в духе хомбургской «встречи»

Губы», сочетавшей антропоморфные и неантропоморфические черты («Восхищен трое»).

32 Среди них также: «хороший»; «свежий»; «чистый»; «чистоплоский/приплый»; «блестящий»; «младодый/теплый»; «вспыль»; «излучающий»; «(не)малоасф»; «большой»; «просторный»; «счастливая»; «красоты»; «красоты»; «без/бес» («забыл», «усталил», «забыл», «печальный», «унылый»); и, наконец, «этот» (часть в основном значении, указывающем прямо на предметы, окружающие говорящего); о том же на картке, кобленке, дорожке гробика Оли, дымный, конке, буре, кресте, мбальоне, взгляде Оли на портрете, зыланни, небе, воре. Важность финального приращивания «этого» диктует «тому» вступу осмысляет Высокский (Высокский 1963, с. 207).

33 Если в судьба старателя такие стереотипы и демонстрируют свою силу, то всевозможны его отрицательны.

34 Фет был любимым поэтом Бунина. В «Жизни Арсеньева» (1927—1933) герой в споре с Ликой отстаивает фетовскую поэтику, говоря, что нет никакой удаленной от нас природы, что каждое малейшее движение воздуха есть движение нашей собственной жизни (!). «Жизнь Арсеньева» вообще богата свидетельствами, подтверждающими наши наблюдения над стилистикой «Легкого дышания».

35 Она не только полна жизни и кончат смертно, но и губительно действует на других (толкает Шейнина на самоубийство, офицера на убийство, а влюбленную даму на обращение в культ смерти), разливает фатальный потенциал бедной Лизы, из-за гроба «достоявшей» Эраста (о жизни «Лиза — пушкинская русалка — Настасья Фиделовна» см. Мандиц 1987). Трехдлинными и сссудальна агрессивности гералики (Лиза сама «бросилась в его объятия», а Луна сразу же представляется как «маленькая кометка»; ср. дилет «Лодку»), и ее убийство любовником (Эраст «почилал себя убийцей» Лизы; ср. убийство Настасьи Фиделовны). Дж. Ё. Вудвард усматривает мотив рока даже в кисте плавильницы с вазальным клубком (Парки и нить жизни) (см. Вудвард 1980, с. 152—153).

36 Высокские темы жизни в клубничестве поэты ж (вопреки безличности, усматриваемой Вудвардом, — Вудвард 1980, с. 151) отличает «Легкое дышание» от «Бедной Лизы» и в особенности от «Станционного смотрителя», «Памятник владимира, просторной, удаленной» («Легкое дышание») илюминуют скорее пушкинское индентное сельское «клубничье родовое, гас... неукрашенным мотивом есть простор» («Коты за порогом, задумчив, и бржу...»).

37 Сложность играет центральную роль в поэтике Пастернака (см. Якобсон 1987б); установка на синекдоху характерна для прозы Белого.

38 В отличие, скажем, от фигуры Лизы, присутствующей в финале, так сказать, во весь рост («Там стоит бедная Лиза!»).

39 Ср. также разные, но объединенные этим мотивом рассказы о любви, как «Двадцать шесть и одна» Горького, «Алехинская черта» Пастернака, «Пом по Мостовому» и «Справки» Бабеля.

40 Интересная зарисовка к «Легкому дышанию» — серовский портрет Брюлловый (1905), построенный, согласно С. М. Эйзенштейну, на кубистическом, а по существу кинематографическом, укрупнении планов. «Всякое действительно великое произведение, — пишет Эйзенштейн, — ...содержит в себе в качестве

частичного ирреальной элементы того, что ставит принципами... нового этапа... этого искусства» (*Записки* 1964—1970, т. 2, с. 377).

⁴¹ Ср., например, «Весну в Фиальте» Щабкова, богато параллельными с обаянием текстами (см. *Жизнь* 1991).

Глава 7

Зеркало и зазеркалье: Толстой и Зощенко

¹ С Тургеневым у Зощенко были свои счеты еще с гимназической юности — из-за «единицы» по русскому сочинению... на тургеневскую тему «Лиза Калитина», приведшей к попытке самоубийства «Кроме единицы, под сомнением была вторая красными чернилами: "Челука"». Угавня, написанная нашедшей словесностью, не аржикала дело: много позже, когда М. Кузьмин в качестве редактора «Современника» отвергает «пять самых лучших маленьких рассказов» как неподходящие к стилю толстого журналиста, «в моем мозгу загорается надпись под гимназическим сочинением "Челука" («Перед восходом солнца»).

² Это частая ситуация у Толстого. Так же мучается и ведет себя Шер в эпизоде с мозаичным портретом («Война и мир», I, 1, XVIII—XXI) и герой-рассказчик «После бала» (см. главу 5).

³ Я отвлеклась от всей сложности эпизода, в котором ирреаль Паташин носит характер аморального, или естественного бунта против рационализма отца и сына Волынского.

⁴ Но юбилейщиком Кружковой, в конце 1915 г. и Берне «написана пьеса Л. Толстого "Жизнь Грэн"». Пьеса, который пендидел для глубины души некое мещанство, условность. Эта пьеса чрезвычайно развлекательна» (*Жизнь* 1969, с. 90). Кстати, непринимая Лениным оперы, в частности Большого театра («А все-таки это вполне чисто немецкой культуры...»), вывел однажды продолжение — в адресе о закрытии Большого театра (ноябрь 1921 г.); Ленин был за. Луначарский — против. А скажем, «для Булгакова этот "помещенный" тип оперы был неотъемлемой частью ролиной, с детства инстинктивной культуры» (*Жизнь* 1988, с. 133—134); ср. ниже о «Собачьем сердце».

⁵ Как показывали К. Попперса, для Толстого «жизнелюбие такая коммуникация, когда язык точно соответствует "вещи", а в мещале — язык знака влеще нет» (*Жизнь* 1982, с. 387). Особенно не любил Толстой самые производные знаки — символы (где обозначение связано с содержанием чисто условно) и иконды (где знаковая связь основана на смежности означаемого и означивающего); он нвирился в иконических знаках (где означивающе по схожести наводит на мысль об означиваемом) и октисивными обозначениями (по всей вероятности указывающим на означиваемое) (там же, с. 385—388).

⁶ Последней, согласно Пушкину (а также его собственная «История»), «не мог писать, как великий Грэн смел писать пока перед ним», издирался, ругался, билился и вообще всячески фальсифицировать свою природу. О физическом и ценностном напряжении «труж» (где типичный толиковский герой идет речь в главе 3) «Юности» («Сonne Il faut»); см. также примечание 25.

⁷ См. Щеглов Ю. К. «Энциклопедия некультурности (Зощенко: рассказы 20-х годов и "Голубая книга")» — *Жалковский и Щеглов 1986*, с. 58—84.

⁸ О том, что для Тютчева «подлинную аристократию» представляли такие «сквайры», как Левин (а не Вронский) и Ростовы, в близости позиции Толстого к взглядам «железнодорожников» (Наташин и Ливари (Холстомер) — вопреки либерально-западнической критике этой позиции Н. С. Тургеневым см. у Н. Фриче, который подчеркивал также сложность сопоставления между идейными исканиями Толстого и эволюцией интересов русского крестьянина (Фриче 1929, с. 83—84; см. также *Лотин 1930*).

⁹ Это комический вариант литературного мотива, который ставит «пронскошав» на сцене на службу сюжету, разноречивающему среди зрителей: ср. «мимолетку» в «Гамлете» или дуэль герцога и Лорда в фильме «Вергил и Ахилл».

¹⁰ О технике повествования в этих двух рассказах см. *Чуковский 1972*, с. 88—92.

¹¹ См. Щеглов Ю. К. Малодушие в трехлетнем мире — *Жалковский и Щеглов 1986*, с. 21—52.

¹² Направленно («с» — составление этих проделок обезьяны с похождениями Бетсита и Карлочева в турские («Мастер и Маргарита», глава 28).

¹³ По словам К. Чуковского, Зощенко имеет «одорную прищипку давать кощан до заката», какие уже есть в литературе: у Гёте (он ведь) эллиаме "Страдания молодого Вертера", у Дюма — "Двадцать лет спустя", у Розанова — "Оливковые листья", у Блока — "Возмездие", у Чехова — "Перенос любви", у Милласова — "Сильнее смерти". Мне чудится здесь сатирический — очень адекватный — прием... (Зощенко в воспоминаниях 1981, с. 66).

Что касается «прищипки» данного текста Зощенко — рассказ Толстого «Много ли человеку земли нужно», то, по мнению большинства критиков (ср., например, *Слафковский 1972*, с. 401—402), он выдает полемический отклик Чехова (точнее, его рассказчика Иван Ивановича в «Крыжовнике»): «три аршина нужно трупу... Человеку нужно не три аршина земли... а весь земной шар... где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа». Это выражение, соответствующее прокуратурной и антиприменческой позиции Чехова, понимает различить за толстовским риторичным «эмбриональную форму» «стихи вышестоящая» (см. примечание 38) и уклонившая от «культурного вызова».

¹⁴ В вопросе о собственности различия «существ прежде всего в том, что в своем обличении жаждает собственности, особенно в рассказах об врасстах и экспроприации имущества и «бытия», Зощенко рисует) сменить с жестоким «сметом победителей».

¹⁵ «Зощенко... сказал мне в середине 30-х годов, что это увыскант нарцизм: рассказы Льва Толстого, — писал А. Деминин. — Он говорил об их точной форме, об их необыкновенном языковом совершенстве. Но полагал, что и их извлекательность была ему интересна и близка» (Зощенко в воспоминаниях 1981, с. 234). Кстати, к мартышке из толстовства «Прыжка» может восходить энциклопедическая обезьяна.

¹⁶ *Жалковский 1963*, с. 89; см. также с. 278.

¹⁷ Ряд главок «Перед выходом солнца» переключается с ситуациями «Детства», «Ощущения» и «Юности», а также с детскими рассказами Толстого — и трилогии «Яна тем, как дети и любовь» («На берегу», «Грица».

«Беленая собака» — ср. у Толстого «Акула», «Прыжок», «Как мальчик рассказывал про то, как он в лесу застал грозу», «Беленая собака»: ребенком и привилегированным («Богатый чай», «Замечание», «Я больше не буду» — ср. у Толстого мотивы сонета II в «Триптихе» и рассказ «Вишнева косточка»); сложные отношения отца и матери, увиденные глазами ребенка («Мама плачет», «Мама пришла билеты» и некоторые другие — пр. «Детство»).

Переживает с Толстым (см. эти «Первые воспоминания», 1878—1892) и центральная тема целой книги Зошенко — поиски индивидуального комплекса, сложившегося в раннем детстве, и даже его конкретные составляющие, ср. негативные образы воды, руки, груди, удара (гром) у Зошенко с негативной связностью (пленками) и позитивными выходя (в корыте) и рукой (лени) у Толстого.

О сходстве с Толстым, в том числе жанром, пишет американский переводчик «Перед восходом солнца». «[Зошенко] обнаружил толстовскую религиозность, но... он возмущался тем, что Толстой сумел разработать систему, которая... соответствовала его потребностям. Более того, и "Перед восходом солнца" он создал современную параболу в "Исходе" Толстого (1882). Последняя [тоже] начинается с описания юности автора, его поиска самодостойнствования и неопытного итчанья на вершине слыв... Но далее путь расхождения... Толстой неопытует разум для того, чтобы прогнать его и даже еще острее, тогда как Зошенко... обрести бесспорительным сторонником разума» (Журн 1974, с. 355).

¹⁸ Об этом писал Чуковский: «Проверивши в его книге ["Перед восходом солнца"] всю веру над художником... — знакомая судьба типичных русских талантов начиная с Гоголя и Толстого, отказавшихся от отчужденней искусств во имя непосредственного служения людям... [Зошенко] принадлежал именно к этой породе писателей» (Зошенко в воспоминаниях 1981, с. 64).

¹⁹ Ср. у Ильфа и Петрова в «Литературном триптихе»: «Он даже обижается, когда ему говорят, что он очень написал смешное. Ему теперь надо говорить так: "Вы, Михаил Михайлович, по своему привычному дарованию просто Великий Инквизитор"».

²⁰ В 1898 г. Толстой обрушивается на поэзию Бодлера, Верлена, Малларме — за два десятилетия до того, как Зошенко придет к отрицанию их посредователей — русских символистов (поэзия, от которой он не откажется и в книге «Перед восходом солнца»).

²¹ Проблема эстетического воспитания особенно из семьи (Дарюганя сиб. Шеловский), особенно в подлинных текстах таких писателей, как Гоголь, Толстой и Зошенко, в частности, сводится к вопросу, где кончается остроумие, сбега и т. п. и начинается «хлопотность» и строгая философия всерьез (ср. главы 3, 4).

²² Мысль о намеренности толстовского искусства писать «плотью» приходила в голову уже Зарькову: «Первый... говорил Николаю Эрдману о Толстом: "Вы думаете, ему легко писать его короткость? Он очень хорошо умеет писать. Он по крайней раз переписывал" — и на десертный получались наконец «корки»» (Линдберг 1989, с. 11—12).

²³ О злешенковской «медлительной фарше» как нежелательной «чуждость... в компримитирующий стилистический ряд», благодаря чему «рождается как-то новое, еще неизвестное художественное слово», см. Чудикова 1979, с. 88.

24 В том числе параллели биографические: оба были храбрыми боевыми офицерами; оба были близки к друзьям и коллегам (Толстой — к Туркеницеву, Зощенко — к Каверным, см. Зощенко в фотоальбоме 1981, с. 48—101); оба много думали и писали о жизни и смерти и связывали экзистенциальные проблемы с системой питания (ср. вегетарианство Толстого и анорексию Зощенко, впрочем, больше напоминавшую Попова).

25 И даже террориста — если исполнить похвальное слово «глубине народный войны» в противоположе опыте по правкам фехтовальщице искусства («Война и мир», IV, 3, II. О «подлостью террористических убийств» Толстой начал 1900 к годовому сощветельствует Короленко: «Когда ему передали... и писателем покушением... он сделал нетерпеливое движение и сказал с досадой: "И, наконец, опять припалкнулся... Не могу не сказать это целесообразно... Мужик борется против за то, что для него важнее"... Толстой рассуждал... как немонах-дигер. Справедливо и правильно, чтобы земля принадлежала трудящимся... в камнях бесстрашию, для Толстого (непротивления, отрицательно даже французскую защиту!) — все равно» (см. Короленко 1978, с. 244—246). Ср. также если не обобрение, то обвинение террористических актов как реакции на гораздо более жестокие и несправедливые акты со стороны власти, имущих в статье Толстого «Не убий» (1900). Добавим к этому впервые в прогрессе западного типа — ироническое изображение реформатора Сперанского в «Война и мир», вторичные выборы и вместе в «Анне Карениной» и принцип *non tu facis* в внешнебиографической троице.

Получателям, в частности, психология образа (бывших перчаток от «Детства» (1852) и «Юности» (1857) к «Писле бала» (1903): ср. тлфу 5, примечание 8. Кстати, истории с рваной перчаткой и «Детстве» интересно переключается с главной «Стояла ли вешаться» на «Перед восходом солнца» Зощенко, где герой, дореволюционный студент, собирается на бал («Руки ему не захотелось мыть. Он терпелся. Он ступил пальцы в мушкетеру и забежал под мягким черпото...»), а в биле широким плыве — с рассказами типа «Операция» (глаз герой «рубишку череменил, а другие, пилияясь, не трогал», поскольку «близко глазная, верхняя», так что чашечки у него оказываются «неинтересные, или не сказать хуже»).

26 О Толстой как «алгоритм советской власти» — особенно по контрасту с «плурицистиче Достоевским в земновском восприятии» «Проблем юности Достоевского» Вадима, опубликованной напечатанной 60-х годов — см. замечание М. Каганский (Казанская 1984, с. 152).

27 См. также Михайлов 1921, где подчеркивается антипластичность Толстого, пред которого вообще не от мира (см.).

28 В связи с словечко лошадиными митингами Маяковского следовало бы касаться его карикатуры антикультурной революции и соответственно проблемы «Шариков — Мухоморовский?» (см. главу 8, примечание 44). Здесь упомяну лишь о издривленном интересе Зощенко к Маяковскому как стилисту (ср. также ниже, примечание 30).

29 К постсоциалистической поэтике Аксенова делается следующий шаг: этой ладноименной стилистикой: путь производственного романа демифологизируется — разжалеется в убогие деревянные фанеры (застоявшему бычкотару), какмыло, и свою очередь, реинфицируются, предкаям как нечто тепное.

близкое природе (буревей) и людям, вроде пестерняковской лодки, удюичины которой мне служат нарму с клоничами влюбленных («Слова веслы»).

У истоков русского сюрреализма и в этом отношении стоит Гоголь, который сочувствие (пусть амбивалентное) к маленькому человеку в его противостоянии как сложным мирам сего, так и абсурдным мелочам парадоксально сочетал с повышенным этик человека в эстетическом ранге. Ушьяю он был, так сказать, «за» Адамом Адамовичем против «значительного лица» и шинели, а стилистически — «за» юнцель, баинька, нос и т. д. и «против» (маленького) «человека».

30 Двойственное отношение к Зощенко произошло уже в раннем реферате Зощенко о «Скифах» и «Двенадцати» в студии К. И. Чуковского (1919), сделанном, по словам последнего, «слепым заднего посылка Вовки Чуковского». Комментарий этот эпизод, М. О. Чудакова приводит заметки Зощенко о разных писателях, содержащие слово «нарочно» (например, в Мавзолиях: «футурист он зли эти нарочно?»), которое свидетельствует об интересе в проблеме мысли (Чудакова 1979, с. 17—33). Со своей стороны, Ю. К. Щеглов отмечает слово «нарочно» как исторически мотив в припадках самого Зощенка (тип «Идет-то как! Глади, братца, как пересушает нарочно» — реакция публики на походу писателя, принимающего за эксцентрика-трансформатора): «Примеры с «нарочно» показывают, что зощенковский персонаж, глядя на искусство свежим взглядом джигора... обладает обостренным чутьем к любому роду художественным инертностям в окружающей жизни» и в искусстве (*Жалкоский и Щеглов 1986*, с. 10, 19). Продолжая эту мысль, можно сказать, что реакция типа «нарочно» есть не что иное, как ослепление, но не разоблачительное, а восхищенное.

31 Ленин о злудившемся плите военного коммунизма — «кавалерийской атаке на капитал».

32 Ленин о Сталине в связи с его работой о национальном вопросе (1913).

33 Ленин о Сталине в связи с его назначением на пост генсека (1922; свидетельство Троцкого).

34 Не откажу себе в удовольствии процитировать, в рефлекс к пародии Петра Пильского на Толстого, нарядию на Сталина, имеющую устное хождение в Москве в 60-е годы (грузинский акцент опускаю): «Международные авантюристы потому и назывались международными авантюристами, что они пускаются во всевозможные авантюры международного масштаба. Спрашивается: почему они пускаются во всевозможные авантюры? Они пускаются во всевозможные международные авантюры потому, что, будучи авантюристами по своей природе, они не могут не пускаются в авантюры».

35 Удивительно «зощенковский» персонаж — Шариков — Жанов» сформулировано и обыграно Ахсенциным в «Ожого» (см. главу «Эволюция типа, открытого Зощенко»).

36 О классицизме светского искусства см. *Синдвский-Герц 1986*, а в его ритуальности — *Кларк 1981* (с характерным подзаголовком «История как ритуал»).

37 О различиях Зощенко см. также *Керн 1974*, с. 355, 357.

38 Марксистский взгляд на проблему использования старой культуры еще в 30-е годы рассматривался Мих. Диффином, который ссылался на рассуждение Капто о «пораках культуры» («Чем более развиваются люди, тем более они вктерны, говорили в XVIII веке»), на взгляды Руссо и Маркса, на критику Энгельсом «члбейших» искстителей и на полемику между Лениным и Кларой

Петени, отстаивающей пользу безграмотности, как-то «преподарила молли рабочим и крестьянам от того, чтобы быть назичиванными буржуазными лпытными и позорными» (Лифшиц 1934, с. 43, 47). В связи с помитием плебейского эстетизма стоит указать на статью С. Л. Франка в «Вехах» о том, что по поводу «сликой индизимии» (Фрэнк 1909, с. 200 след.) Его анализ испрнтия левой русской интеллигентной общественной ценности духовного, культурного и материального богатства поражает своей пронизательностью и актуальностью и в наши дни. Кстати, морально-горьки-нигилистическое отрицание богатства средни неспособности дошениковских героев ответить на «культурный вызов» (см. выше).

Глава V

Поиски «Зачины» у Мандельштама и Булгакова

¹ Термин, введенный Белинковым (Белинков 1976). В «Звонии» 119271 Олеша одним из первых сизрал фигуру образованного коммуниста (индустриали сатора) (Андрей Бабичев), превзойдя модели образив 1925 г., зловыные в «Малышка и вилка» Пилипяк и «Цемент» Сладкова, где коммунисты сие выужжены переставлять на свою сторону запустранных сиеше — Фортга и Клейста. А для того чтобы осушить своего диссидента (Кавалерова), по демантически использовал сиеные проблемы человеческого существования, приквали их вторитет, но отбросил сложнота. Если вспомнить популярное в 20 с годы суды над либературными персонажами, то Кавалерив как бы проходит сразу по нескольким делам: он сиешает черты лишнего человека (типс Обломова), маленького человека (героев Акакии Акакиевича), изгоя (по Листошскому), балзаковского индивидуализма и многие другие, дискредитирующие его претензии на роль романтического дуэлянта. Иной раз Олеша подделывает картин, делав Кавалерова слабее и хуже, чем он мог бы быть по логике вещей.

² «Стандоны» осыняют в «Звонии», издатерски модной футбол в высокую прозу (ср. в поэзии «Футбол» Мандельштама, 1913), в «станданые диорны» — в Корбале и украинскому «хрустальному Аворну» Чернышевского — Достиевского — Замития — Озрни (у модешесто 3-ю роль играет насальная общингонская) стогова «Четвергак» — дегиние Андрей Бабичев).

³ См. Жолковский А. К. «"Я пью за военные астры..." — поэтический вето-портрет Мандельштама» *Жолковский и Шелла 1986*, с. 212. Ср. в том же стихотворении: «Я, кажется, в грядущее вхожу // И, кажется, его я не увижу» со словами Ивана Бабичева в «Звонии»: «Мы заидуем грядущей эпохе... заише» старости... втресе истарившегося человеческого поколения».

⁴ О месте этих «чувств-пол» в поэтическом мире Мандельштама см. Жолковский, *Указ. срт.*, с. 111.

⁵ Ср. также в стихотворении «Лачара» (1932): «Кто за честь природы фехтовальшик?»

⁶ В «Звонии» эгг тема проходит вторым планом: Андрей Бабичев — шельс, Кавалеров и Иван — старомодные оборванцы и т. д.; ср. также сиегу из детства Ивана с программой «двигательным» освериснем платив швички-спермины.

⁷ В «Египетской марше» из Вильзака цитируется митя обещающей успех национальной песни, который перерастает затем в амбивалентное, приятно-мучительное братие Парнака в парикмахерской (ср. «парикмахера Франсуа» из стихотворения «Дрочнолю куркисья...», 1931). У Олеси этому соответствует шестство Андрея Вабичева и его контрастие к утреннему туалету, мылу и одежонку (интересным и полупоточественный источник в лице «заказника» Чичикова).

⁸ Об этой стрелетии обезвреживаюна см. Божур 1970, с. 33.

⁹ Дата может относиться к убийству Александра II — в параллели к самобуду; о конвокациях «рытка» в «Египетской марше» см. Адамберг 1986, с. 141 след.; выное зеркало на улицу подготавливает на первой же странице панношину на лестнице трюмо; в зеркалах Олеси, их параллелия с Гринном, Казеринным, Набокиным, Пастернаком и др. см. Чубиков 1972, с. 14, а также главу 12 настоящей книги.

¹⁰ Ср. также в «Египетской марше» картинку, где изображены... голландцы на ходулях, журавлиным маршем пробегающие свои маленькую страну», в Записку Олеси («Ни дня без строчки») о привлекательности Европы с ее близостью столиц, расположенных друг от друга на расстоянии короткого испиленовского марша.

¹¹ Ср. зеркальную временную перспективу Длин Вертова, в частности, возвращение короны на мажорпродукта техникой обратного монтажа.

¹² В той же главе «Завистли» (II, 5) темы пространства и времени совмещаются: Макаров во сне смотрит в телескоп на Луну, и кончается главак Яном Андреем о том, что Кавалерия мовестиса на «лескоп».

¹³ Ср. совмещение времени и пространства в уличном зеркале у Олеси.

¹⁴ Зифантилизм характерен и для Ивана Вабичева (который тоже именуется «человекком»), особенно в эпизодах, посвященных его летским общам и конфидетам с олим. 'Летым» в «Завистли» предстают даже Володя (выдавший в Андрес «ману») и Валн (юдорсток, а не зрелая женщина) и сам всеобщий усмиритель Андрей (похожий на большого мальчикка-томистка).

¹⁵ Он срещивается с рыцарем в доспехах; ср. в «Завистли» детей, облаченных в подобие римского папы.

¹⁶ Ср. «ужа тебе» пушкинского Валентия

¹⁷ Детскими чертами выделена и умирающая повица Бозно «Она приподнялась и пролегла... врудным необработанным кебром пимидлянтислей деснички-подрестля... за который ее так братие профессор Каттанео» (описавшая фигура).

¹⁸ Ср. злотивичское «ны» и зривическое «ны» в «Египетской марше» в слове самосуа.

¹⁹ Этот прообраз многих сцен советской литературы походит к «Завистли» из испрвдьяк».

²⁰ Ср. в «Завистли» тоничек испиернутое зурсийацрство Бендера, в частности, в сцене открытия мянестрала, где ему приходится жать Корейку «за оградой».

²¹ Иван называет себя «царедом пишляков»; термин «король» и изгачини» будет создан Бендером применительно к наследнику Ивана — Пашиноровому.

²² Напротив, Андрей любит и ешит, и жешиними, в Володя Макаров «челом цвантиса».

²³ Ср. злотивичские обращения Кавалероид к Андрею и Вале.

²⁴ Ср. Иван-жоробы и Кандерона — пошляк и богатый индеец; «Принц и индеец» Марка Твена — один из классных подтекстов «Зависти».

²⁵ «Скиндалин называется бес, открытый русской прозой... Люди, живущие под звездой скандала, некуда не умеют вовремя уходить... тычась в чужие галшты». Ср. призыв «калитам стучать» («Квартира твоя, как бумага...», 1933) и «Для того мы различимы // Рассеялые тоннами самки, чтоб и теперь из преддл?» («Полночь в Москве», 1931).

²⁶ Смерть Босно вводит к фрагменту 4, «Крещенские морозы», в образ пожарного образа, с которым эта смерть ассоциирована в «Египетский марш» метафорически, — к фрагменту 5, «Кому холодно, а кому жарко» (см. *Ремек 1983*, с. 274).

²⁷ Наоборот, Андрей предстает как жрец, ивол. монумент, Будда (в последнем с ним сходна икона Прокломова); жрецом называет себя и Иван, пожирающий рево.

²⁸ Смещение способствует также отсылки к типичным мандельштамовским образам («Прозерпина», «Версифон») и к биографической поэтике Эпизода; о Мандельштаме, спасающем приговоренных от Иромеида, см. *Борис К. 1965*, с. 49—51; об историческом фоне фавулы «Египетский марш» см. *Седел 1981*, 1987.

²⁹ Ср. зорюние Акакии Акакиевича из книжки про женщину; ср. также в «Египетской марше» другие сипедаки в la Гоголь.

³⁰ Ср. главу 5 в рассказе «После бала», где наказание тоже носит классово-властный характер, но фавулы отсутствует жертва, а моральный монумент отсутствует.

31

Вперваший рево, пасу в шестом.
Зашел я на Сопиуну:
Там была женщина клутия,
Крестынку молодую

Ни звука из ее груди.
Лишь бит встал, негра ..
И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя равная!»

(«Выдранный рево, пасу в шестом...»)

³² Сам язычный человек «калитам и бичику» — именно так выражен мысль, что он отжил силе; в числе полудетельных с ним класс отпущенны включен и шартый Мердис, который «мычет», как диторжанин, соединивший с пар, избитый товарищами, как запертый бичику, как ватарный впр, готовый крикнуть последнее морально-убежденное слово. В моем шартитик Мердис просвечивают образы: аренового сатира, несчастного левый-вифареда...»

³³ Ср., например, «После бала» в «Мастера и Маргариту».

³⁴ Еще один возможный источник — стихи и проза Гюго, см. *Бибел-Вриун 1978*, с. 77—91.

35 Эпизод юнги выплывает во всем десятикнижии «Египетской марши»: к итальянской певичке Боано, пенивающей в морозном Петербурге; к сладству с ветхой и бодло саного Ладрина — пыльной костюмом, проглядываемой петербургским гранитом; к нотному мерзлого юды и мерзлым драм — библиотекам города, к теме победоносиславского «государственного льда»; к Грелин и мировой культуре.

36 Таковы: «книжки, обвешанной дамскими сумочками, как омерзевшем из рабчиков»; американские континенты, как «два вельвета азиатца»; осязность быть вылитым из черным турецким кофе; «цветные карандаши» Аврора, валяющиеся, «как протекли с пустыни разинутыми ключами»; рассказчик, который в финале «смыло шагает», обозначенный предвещательными предположениями, как «судьбы были пугающими... и летит в подставленный мешок поджарившие жаворяки», из чего видно, что он успешно овладел угрожающим материалом.

37 Ср. рассказ Пильника «Мать зыра-земля» (1925), герой которого разномысленно, застав ее на бойне: «Армия затворила землю...». «Кожя идет на обдувку, жаровые вещества плут на мыло, белыми или отказываешь сестрой Сухожилки и кости плут на клеважно». У нас все «мозоляется». Руки Армия были в крови, земля была залита кровью, рабочие обирали лошади, другие хламские трупы валялись уже обдуваемые. — Ашадь попросили за ноги, на блоке, к зеленым. Некомуль помил: здесь пахнет так же, как всегда от Армии, и он почувствовал, что горло его сжалась тиснотворная судорога...» Живодержави меняется и сюжетная линия Армянного «волонтера»; подобрав его, близкий к природе музике Кузи сообщает, что это личность, и обдирает ее себе на труду.

Кстати, шарожиру Бабичева, Кашаеров говорит «спальюльмать» — «основная статья к Пильнику. Полицейские похозяйствили прототипом живодержави кончилась является посмертная судьба Хилстомера, «мисо и виста» которого пригодились в пищу людям и олкам и на другие хозяйственные надобности (в отличие от бесполезного тела его хозанца).

38 «Занятия» привезла растительными труппами. Женщины прошлого Иван уподобляет цветенно «парротичка», в удобные чувства — лютикам. У самого Ивана ваши на руке «расположились в форме дерева», «книжка... цветет деревом», но это «дерево жизни». «дрисло... и трулише». «ломались ветки. Появились дупля»; в летние он носит «цветы... оставшийся так чуть ли не до превращения в палец», что «оммализирует зрелость, то есть жизненную мерцанность (ср. «автоматфору Кавалерова: «перезрелый, лопнувший, шипящий при падении плод»). На познание у Андрея Кавалерова «увидел робинку... женную шугучку, «стандарту от тела на «стебелька», а на гулял — «шрам, как будто в этом месте росла ветка и ее «отрубили». В растительную символическую включены и творения братьев-антагонистов Бабичева: «Четвертая вес» в лесак и растет, а «Сфера» застывает Ивана, «орывая на ходу одуванчики». Лишь «обдолотю новый человек-ишадца Миларо (нак не «вписывается в растительный код.

В «Египетской марше» тема ветки менее вездесуща, но и здесь есть свой папоротник, связанный с культурой: «[Из книги] выпадала пыточная елочка папоротника, прищипнутая и сдерживающаяся, колючая — предвещенный в мундо белыманый северный цветик».

39 В этом коде она выражает: завидное здоровье и быт Андрей Бабичева (традон с «информацией в прекрасной работе его книжечки); жалкость Кавалерова и улучшение его быта при Андрее; обреченность Ивана (хвостики от пуго-

ниц); заброшенность метаморфического пустыря. Ср. роль кося овец в «Римской вышивке».

⁴⁰ Ср. проглатывание Парлиха петербургский пошлый.

⁴¹ «Собачье сердце» (1925, опубли. на Западе 1968, в СССР 1987) — «Зависть» (1927) — «Мастер и Маргарита» (1928—1940; опубли. 1967—1973).

⁴² Или — по меньшей мере «кандидатом», диктуемый общими законами интересности и тем более вероятный между такими соседями-получемками, как Олеся и Булгаков. Хотя «Собачье сердце» в свое время не было опубликовано, оно широко читалось в Москве, и вряд ли Олеся мог быть с ним незнаком. «Зависть» же была, конечно, хорошо известна Булгакову, и ее ассимиляция в «Мастере и Маргарите» представляется естественной. Олеся не дождался опубликования «Мастера и Маргариты», и вопрос о его последней редакции тоже остался открытым. Э. Е. Болдиревский-Булгаков в своих мемуарах объявляет неукоминание Булгакова в посмертной книге Олеши «Он она без странички» (1965) «умышлом редактора»: «мину-кому, а уж Олеся логичной взаимного расположения был порождено вспомнить М. А.» (Болдиревский-Булгаков 1970, с. 106).

⁴³ Он восходит к Лукрецию и Сервантесу и попал к Булгакову через Гофмана, Тогола и Чехова, см. Зыльковский 1983.

⁴⁴ Одним из интереснейших привидений ремейк такого рода служит в «Собачье сердце» Маяковская, с которой переключается уже сам «собачий» истин; см. Чудакова 1987; Фурсо 1989; Жолковский А. К. «О тени и зловещей, о бабе и о всероссийском мясотебе (Прогулки по Маяковскому)» — Жолковский и Щегол 1986, с. 255—278, а также в наст. изд. Подобно ироническому герою Маяковского, Шарик «учуяется азбуке с вывеской» — с надписи «Глаз-рыба»; ср. приглагольное «На чешуе гитиной рыбы // Прочел я звыи новых губ...» («А вы могли бы?»). Скорости так много, что и яптон, учиненный Шариковым в ванной, дотелось бы честь отделиком на «Рассказ литейщика Ивана Кизирева о вселении в новую квартиру» (1928), ироническая шпелюка с «Собачьим сердцем» есть в «Клони» (1928—1929).

⁴⁵ Ср. поправление профессром речи и манер членов дворян, его настоящие обрешения к Шарикову по вопросам культуры («Игра на музыкальных инструментах от 5 часов или до 7 часов утра востроивается»); комментарии и вредности кометских газет для пинцедования и пользы профессионализма в локальном искусстве; дискуссии о первой прочитанной Шариковым книге — переписке Эпоса о Калуги на не «Робинзон Крузо», как пиндил бы профессор) и художественных вкусах (опора/шире и балалайка); фрагменты из «Ашны»: цитаты из газет, расширяющих слухи о происхождении шариковой донки на профессора; охранную примету, устроенную Преображенскому его выскочиста-сталаешином («В Ваграф Живогой пинментом: выдачу Шарикову аргументов, охватывающую молчаливо давнюю инаю и сажинание книг; разнобразные дитаты и подтексты на литературной классике и другие «текстовые» объекты).

⁴⁶ Связь сфинкских миссий Пильничей с Блюком общезвестна; в свою очередь, шариковские «У-у-гу-гу-гу... Выкса», «гу-гу... га...строимая» и «Глаз-рыба = Абырвалд» явно вырастают из пылающего «детель». Гвиню, гавню... Гла-вбуми». В игре с «Глаз-рыбой» слышатся также футуристические языковые игры из «Петербург» Андрея Белого (перезереть «шпфрейшис = Шиншарфин» и рассуждения о «старшине» звука «ш», в частности, в слове

«р-м-и-а-б-в»), устойчиво связанным там с двойственной темой революции-пробокшизм.

⁴⁷ Ср. сюжеты и стилистику «Кроман Царств», «Доктора Джермала и Мастера Хайда», «Носа», «Двойника», «Темн».

⁴⁸ Профессор известен в Европе, он похож на «французского рыцаря и «древнего короля», подчеркивает риктэйскую отсталость на 200 лет от Европы и т. п.

⁴⁹ Кстати, это редкий случай любовницы в антитоталитарных целях. Обычно операции подвергается преславительный диктатор(б)изм(ист); ср. «Мы» Замыatina и другие авторотом (см. главу 9), омерзанию-убийство командира и «Повесть неоплавленной думы» Пильняка и помещенье Прикормини в клетку в «Ждыня», переключаясь, в свою очередь, с «Машиница и волк» Пильняка, где воплощающийся скифское начало волк заключает в клетку и «отал», как машиница.

⁵⁰ «Ладский-с. Единственным способом, который возможен в обращении с живыми существами. Террором личного мелаза подделать с животным, на какой бы ступени развития оно ни стояло».

⁵¹ Ср. мотив Капрафа Живого у Пастернака

⁵² Еще недавно он наставлял Бурнетица: «На преступлений не идите никогда, против кого бы оно ни было направлено. Думайте до старости с чистыми руками»; ср. прочтание Останом Бендером уголовного кодекса.

⁵³ Образ пробоксатора сложился в поэтической литературе (но сарказмом Мефистофеля с градивночеловичем Шулами и пикаром, а также с интеллектуалами типа Шерлока Холмса, два единственно точные персонажа), как Худно Хурейнто, Бель Крик, Навя Бабичев, Остан Бендер. Вошли в это сенте; ср. главу 9.

⁵⁴ Обед равно интересует профессорю и собаку и издается сразу после копошения профессора в изначальном человеческом мозгоу и непосредственно перед приближенем «дурую измашушей «машада» с трупом Чугункина, вслед же чем начинается омерзание.

⁵⁵ Толстовские обертоты вряд ли случайны, ср. омерзение Шариком повара графа Толстого и резванность доисторического подделка (см. ниже).

⁵⁶ «Медный всадник», «Пинель», «Обломов», «Записки из подполья»; евангелиская легенда; «Гулливьер», «Дон Кихот», «Фауст», «Пряны и ништы»; Растымак, Кавалеро, Дед Унттавиги; «Ждыня в стене» и «Война миров» Уэллса; «Худно Хурейнто», «Мы», «Помеси», Пильняка, утилитаризм Манковслова и Гастева, велинская иконография. См. *Взрывити 1987*.

⁵⁷ Текст включает также мифологический рисунок Ивана Бабичева, писателя. Оны, фрагменты из переделанного Кавалерова технического пособия, «металлические записки Андрес Бабичева, кулисы Кавалерова и Ивана и мелкий ансамбль литературных аллюзий».

⁵⁸ «Вещи не любят» Кавалерова, и Миларю подделывает, что он и «идея» напущити; ср. разницу, внесенную Шариком, и его блях».

⁵⁹ Похровительствует он и сексуэ помещнице Валю, которую спасает от вредного влияния Кавалерова и Ивана; ср. спасение профессором машинистки от бляхи с Шариком».

⁶⁰ Последнее по-писку сарказму мотивы «побрицацы «соданий» на «Собачьего сердца» Шариков — публицы-чмучилец. Миларю — на пиллуту к «преображенню» в бесчувственный автомат, а Иван садит и металлическую машиницу Офелию,

наоборот, «развратны, паричны» — моделью пошлости/пяти человеческими чувствованиями» (в духе «Сия смешного человека» Достоевского, и результате чего она в конце концов убивает его (в соответствии с действующей в Фридрихсбург и в стиле уэльсовского маршанта, притворяющегося человека в стане ужасной мелодии). По линии полурасованных гибридов, мушкетера в машину «колдуальной души» и убийства человека машиной «Зависеть переключается также с «Машинными и людьми» Пильняка.

61 Ср. пассивность Шарьялова для Шюндера.

62 Лишь по рифме и смеху собеседников по задвигается, что Андрей, топ ривания с немцами, «кончил послонницей». Ср., напротив, Нормента и Преображенского, для конспирации от Шарьялова перебегающих в немцами словом «Marschstraße», «равно» и «gut».

63 Ср. «Мир», а также «Машинные и люди», где Юрий Роскнеласовский, помещенный на амарантской (волчьей) службе, погиб в сумасшедшем доме.

64 Ранке Иван предсказывает гибель от Офелии Андрею, и поэтому до снышется Кавалеру убийства Шалины кинжалом кажутся ему кинжалами — параллель, подерживающими кинжал удерживаете Валю = Офелию.

65 Ср. человека из поэмы/и и «Мелодия самозубной туги Кириллова».

66 Преображенский провозгласит свои провозглашающие речи в шпалитном кругу и лишь выслушавши — перед вторичностью и квинтуру обществленности.

67 Впрочем, личными шутками есть и в фигуре поэта/и Андрея, что обыгрывало и «Саломея и в переде двух братьев».

68 Ср. глава Преображенского, похожие на «золотые обиды его очелки», в плане пиверации, где он «неумолимо стрижется». На «архидие» (лицо/и Кабинера) пивирачищаются к Клавдию/и в пивирачищем тужилии в и «судно» поэтом Кавалером, мидит только «подру» Кабинера, провозгласит над ним, как «инкумент». Это обращение поэтом из «Мелодия колдуника» Тималетский «судно» (лицо/и) пре-следует «идею» судии «Прозвоняющим» Миданского и «лицо» майора Кавалера за собственным писем — статским святником (ср. «Шаловляду» Тула-кова) и предвещает «оку» Бендера за Скунбренчаном по кирдору «Геркулеса». Ср. в «Собачем сердце» упор на разделение трупп: «Успевает всищу тит, кто ликуд не тронится... Конечно, если бы я начал пригласить по заседаниям и рас-певать ивельный пень... вместо того чтобы заниматься причым своим делом, я бы никуда не пошел...».

69 Ср. «пидругу жизни» Авдрия Аккиженча — новую шпелю.

70 Эти лести — от тоже сальной с куклей «дом» Пшенищевой из «Обла мнов».

71 Ср. ширлиныча и «Нос»; ср. также и «Собачем сердце» разд. «волбасы», который, по словам Шарьялова, омиажирует «дн».

72 Ср. вышочитания Ивана в «сочки», которая «хорончила на... балу... была корпеловой» и «затерла» его, так что он, сам «приникший к испорган», «пкколо-тил колерницу» и «изорил ее лезвием» (в отличие от «сходного» эпизода на пушкин-ского «Выстрел» — «перый» сцене Соловья с рифмой, у Ивана «звонит/решность» возникает к «женити», и не из-за «дн»; ср. также Кавалерова, «жестантующего» Валю с кинжалами (голландский мотив) и принасливавшего смертничность от двойнику — Офелии.

73 Здесь слышится «Жуно Курсинто» и Занкстин.

74 В черновике Ивань называет себя «гитароцером, притихшим и провинциальным устройством «средств»-«гала», а Каллером является босман и залеритум в одежде, в виде пародийного Христа (*Индрада 1986*); ср. туалет Вольфа — воду мощью длинного рубашки, шарину и жидкатынуго, а также полулютесть Бездомного.

Отмену, кстати, что выражена Аидра против реальностей Офелии («кто это "она"?... Просто ветром толкнуто фомарь о балду... Это тема!...») напоминает усложненно-реальную отцу в «Лерном царь» Гёте.

75 Евангелие, ричский историк, «Фауст», Пушкин, Писцовский, Гребцов, Малковская, Бернко, Стравинский...

76 Московские и сарматские эпизоды повествоуются разными голосами, историческими и более объективными: роман включает бытовую, исторический и фальстический слои; используются слог, восточные посылы и спектакли, воспоминания персонажей, телеграммы, стихи, песни и т. д. Персонажи буквально распеваются на два голоса (Аидрадо в слове с Аннушкой на доспинке; Бездомной в клавише, когда внутри него происходит спор между «прежним» и «новым» Иваньми); говорит двойным текстом (Пийет, скрыто призывающая Афранто казнить Куду); претерпевают резкие превращения, а именно *и/или* и «устроен» (Вольфа и сопровождающие его фомарию-информационно «триада», Ивань, Маргарита, Варебуха). Разные пласты романа связаны текстуальными перекличками и намеренно на двойничество персонажей (Мастер и Мешуа, Иван и Лейла Матвей, Вольфа и Афрантой). Они и те же персонажи разделяются разными переживаниями (например, Пийетом Пийетом и Лейлой Матвей), тропы материализуются (особенно упоминания о вечности слез), мысли вслух-вслух и углубляются (Занкстин, Мешуа, Маргарита); ср. соотношения между Каллером и Иваном Занкстином; впрочем, тексты эти восходят к Достоевскому), да и вся сарматская Аидра представляет собой то ли коллективный, то ли анонимный Абсолютный Текст, принадлежащий Вольфу, Мастеру («О, как я все узнала!», Ивань, Истина, автор и в конце концов прочитываемый его божественным герсом (Мешуа)).

77 Этот мотив пояснимски переворачивается с социалистическим переопределением, в свою очередь приспособленным к традиции Вильгельмовича.

78 В «Зависимости залуритум», напротив, представлен Каллером и пишущий-художник немецкого Футбола Фельд (имя которого звучит как уничижительный вариант Гёте).

79 Ср. принуде Бегемота с инушкой Ивань, а жест, которым он разрушает пирамиду школьных планок, — с расквашенным Ивань на веревке опрессения.

80 Так Шариков хотел «развлекать» сову; кстати, с собой раскрывается теор. Бегемот.

81 И не на садах или на «вечность дней», как в «Зависимости», а всерьез и наяву.

82 Эволюция имени соответствует звена и судьбе мастера?

83 Ср. безумия Гамлета и Чацкого, «Моя», а также диссидентско-символика из «Золотого теленка».

84 Кстати, усложнение Маргаритой полупрежнего во сне мальчика (ед. себе смодель) интересно перекликается с «Песней царем» Гёте (ср. примечание 74).

⁸⁵ Ср. историю со сном о битве при Фареале из детства Ивана (о ней см. также главу 9).

⁸⁶ Вала уходит от Ивана к людям дела — вслед целой дивизии русских героев (начиная с Титаны, вышедшей за генерала) и в пример последующей галереи советских женщин (см. «Дель второй», «Золотый теленок» и многие другие).

⁸⁷ В обычных случаях встреча происходит в переулке около Таерской (у Олешин «уостаивать» и ведет к Ликитский, а у Булгакова «кривой» и герои оказываются «у Кремлевской стены на набережной»). герои достигнуты в переходный момент; в цветы предлагаются и отвергаются, предвещая будущую беду; ср. также ключицы Вала, кажущиеся «книжками», и любовь мастера и Маргариты, которая «выскачила... как финский леж».

⁸⁸ Вспомним сервировку Валюшкой для Лихореева завтрак, включающий «сосиски в томате» (которые ели «бу Андрей Бабичев») и «бесплатный» заграничный магазин на самой мяки.

⁸⁹ Ср. речь Ивана Бабичева о том, как следует искать современника романтического героя — «в больнице Скандинавского».

⁹⁰ К числу таких приемов: рифм анфабульных элементов — сила, достижений, вставных вымышленных фрагментов; разветвленная сеть лейтмотивов, со- и противопоставленных персонажей, эпизоды, отступления; игра с точным зрением, в частности частичное помрачение зрения, связанная с одним или несколькими персонажами, систематическая игра на литературные подтексты, часто обильные, в описании характера (обнаженные Мандельштамом в рассказе о ровесников Парнок) Подробнее см. *Седла 1983; Айзенберг 1986*, гл. 3.

⁹¹ В этом смысле «Египетская марка» соответствует табуированным повествованиям, развитым Мандельштамом в статье «Конец романа».

⁹² Такие образы, «Египетская марка» — еще один случай художественного новаторства по принципу «персонажи живут» (ср. главу 3).

⁹³ Интересно, что в заключительной форме эротической мифологии фабульно не связанный события из разных эпох (и «Египетской марки», как эпизод жизни и смерти Вояки (XIX в.)) связывается с описываемыми событиями (лето 1917 г.) лишь лейтмотивными ассоциациями. Ср. также исторический монтаж в «Египетская (!) марка» Пушкина (современность и эпоха Клеопатры).

⁹⁴ И мифологизм, и фабульность соответствуют общему терминологическому духу 30-х годов, в частности поэтике социализма, современной поэтике Булгакову.

Глава 9

Завитие, Оруэлл и Хирургия

¹ Об осмыслении различия культурных стереотипов как конструктивным принципе поэтики Илфа и Петрова см. *Щеголов 1973, 1990*, и также Щеголов Ю. К. «Три фрагмента поэтики Илфа и Петрова» — *Жакобзонский и Щеголов 1986*, с. 85—117.

⁷ «Я хотел бежать... и не смог» («Сопитанская дочка», глава 3).

⁸ См. Кэмп 1984, с. 5 след.; см. также Гершкович 1976; Ремизов 1977.

⁴ О парком выходе ср. примечание 31; фабрика-кухня — возможный намек на «Базис» Олеси.

⁵ Глава в целом оказывается, таким образом, своего рода двухчастным гравитом об официальной портретной живописи, традиционной и авангардной.

⁶ Об этом импрессионном сюжете Милфа и Петрова см. Жёлковский и Шеллов 1973, с. 158, 162 след.

⁷ Впрочем, неизбежные в мире Ильфа и Петрова десоциализующие сближения двух культурных пластов есть и здесь, только лишь перенесено на другой уровень и проявляется в плывущем стилистическом единообразии реальных и желанных сил Хворобьева; и те и другие задержаны в парадигм-ведомственной мере.

⁸ Таким Старым Великомом, или, по выражению Панинконого, «человеком с рывками времени», завладел у Ильфа и Петрова анципредседатель Фунт, который «прежде всех властью сидел», а у Солженицыной и «Случае на стадионе Кречетовске» — путеец Корлубийко, который опять раз (т. е. пять «каждым») пригавел.

⁹ Провокаторами в равной степени являются Бени Крик, Иван Карбиня, Воланд и его свита, Остап Бендер. О роли образа провокатора в советской литературе ср. главу 8, примечание 53, а также главу 2.

¹⁰ Фигура Инквизитора (высказываясь к Великому Инквизитору, Петру Верховенскому, Шингалеу и подобным персонажам Достоевского) являет собой негативную трансформацию «новых людей» Чернышевского. Последний вполне даёт для этого повод: после всех заикликовских речей высказавший о свободе воли и разумной эгоизме его герой (Кирсанов) предстаёт концентрично манипулирующим желаниями и поступками ряда персонажей («Помождёя, ее отца, величайшего врагем и даже жизнью героини — конечно же, а ее интересам»). В ответ на заявление Кирсанова, что он добровольно пошёл бы на смерть серпанти, отец Паллаховой изумлённо говорит: «— Вы страшный человек... — Это значит, что Вы ещё не видавали страшных людей, — с снисходительный улыбкой отвечал Кирсанов, думая: "Показать бы тебе Рахметов!"».

¹¹ Старый Цои восходит к притяжательной являющемуся Горку погубившей Книжке септиконвалдон и поощряемому привидениями и прегуливающим дэбрионному Банку политическим автором, а также прогрессистом XIX в., но квивавик в этому приобретает функцию средоточия Культуры и антиподя утопическим филанстерам.

¹² См. Морзон 1981, с. 141 след.

¹³ Ср. стихи Пастернака тех же лет:

Что мы на пиру в веквепи протогипе —
На пиру Платона до время чумы.

(«Ветер», 1940)

¹⁴ Оруэлл первым открыл эксплуататорскую сущность тоталитаризма. Интересно, однако, что будущее расхождение мышления общества угадывается уже в

одной из утопий XIX в. .. «Что делать?» Чернышевского. Автор, ставя во внимание удаляющийся правду самих главных героев и героинь на верные рывки и отдельные концы, в другом месте проговаривается, что работницы утопического мастерских Веры Павловны с удовольствием живут в общежитиях по 3—4 человека в комнате.

15 «Деперсонализируя» по ходу своей работы в Министерстве Правды реальных исторических лиц и создавая фиктивных. Герой вдруг осознает, что для сведения концов с концами вынужден убивать. Это поразительно напоминает судьбы соответственно Юрочкой Синоковлева и подручника Кикля у Тышкова.

16 Назад пересмотр рационалистической идеологии записанных телесертов на «Мы». Подлинно страшно именно иррациональным утопия, основанная на $2 \times 2 = 5$, — вопреки названным описаниям человека из подполья и его потомка Кавалерова, будто самое ужасное это $2 \times 2 = 4$.

17 Эти провокационные фикции напоминают химерическую сеть революционнак вчера Петра Верюженского.

18 Психологическое государство Инквизиция над Героим демонстрируется также с помощью мотива угонявания очередного аргумента собеседника — техника, широко применяющейся Достоевским, М. Булгаковым и В. Шварцем.

19 Напоминается аналогия со сказочным чаромахом у Солженицына, вплоть до игры на понятии чаркипеллага.

20 За пределами нашего беглого обзора остались многие конструктивные детали рассматриваемых запяток, не говоря об обилии других, в том числе менее «чистых» образцов жанра. В частности, интересно было бы привлечь «Процесс» Кафки (1914—1922), где стали заметную роль играют общие атмосфера кошмара и мотивы Божьего, Писателя, Простерости и Пробуждения в присутствии представителей власти; или, скажем, «Собачье сердце» и «Мастера и Маргарита» Булгакова (Инквизиция, Очертания, Простертость, Сны, Пробуждение, Книга, Старый Дом; ср. главу 6).

21 Ср. «Собачье сердце»: та «ризушка» значаща постигает страну в целом, затем Калабуховский дом и, наконец, и лишь Шарикова — квартиру профессора.

22 Халтура это вполне в духе времени — ср. у Пастернака:

Мы в будущем, твержу я им, как все, кто
Жил в эти дни. А если из калек,
То все равно: тележку проехать.
Нас перевернул новый человек.

(«Когда я узнаю они осуществятся..», 1931)

23 Отметим изшедшие совмещения в Бендере трех рилей: собеседника-полкователя на жанра см. манипулятора из типовой бендеровской комбинации и Инквизитора-Проискатера из запяток.

24 Точнее — четверым канонам, если учесть инвариантную у Ильфа и Петрова схему редактирования искусства (см. выше) и стандартный канон бендеровской комбинации (с нем см. у Ю. Щеглова — Жолковский и Щеглова 1986, с. 96—101).

25 У тех и других есть общий элемент — нарушение «нормальных» границ личности.

26 Недаром этот неизменный пример принадлежит Толстому, чабревательности которого в сочинениях слав отдавал должное Черт Иван Карамызов! Тот же Толстой, вкладывая смысл, рассказанный ему Горьким, заподозрил его в неадекватности и сказал, что часто человек воображает, будто видел во сне нечто, что он придумал. Связь между реакцией Толстого на сон Горького и выдуманном сном Иваницынки, а также реплика Черта отмечены в работе *Кэти 1984*, с. 114, 118.

27 Об этих стихотворениях и его литературных корнях см. главу 1, а также *Притчи 1981*; *Дурин-Смирнова 1989*.

28 Аналогичные сны и видения, в том числе по заказу, есть у Тургенев в «После смерти» (Жюль Мишлен).

29 Видовая настройка собственных, казалось бы, непроизвольных состояний вообще характерна для чеховских (ангажированной эпохи). Так, героиня Платонова («Фро») говорит: «Я на работу не пойду. Я но мужу слушать буду». О настройке непроизвольных состояний у Окуджавы см. Жолковский А. К. «"Рай, замаскированный под двор": заметки о поэтическом мире Окуджавы» — *Жолковский и Щелов 1986*, с. 300.

30 См. в особенности в «Выбранных мыслях» главы «Женщина в свете» и «110 такое губернаторши», например: «Сколько бы добра.. могла произвести красавица сравнительно перед другими женщинами!.. когда одним умоляющим взором, без слов, вы пронесите кого-нибудь из нас, чтобы он оказался лучшим».

31 Если не считать голышевского упоминания (в главе 15, «Предрассветный шепот» — «Ихтико-Ихтион» в нынешнее время) о книге «Царские выходы» «Мне так и кажется, когда царь старинных прожитых времен, благополучно идущий в вечерне, в старинном царском своем убранстве» Чем не сон для Хворобьева?

Глава 10

Труть любовь и культура

¹ Структурный разбор этого рассказа см. *Щелов 1970*.

² Большой список вариаций на эту романтическую тему являет поэтика Пушкина, у которого мы встречаем такие инвариантные мотивы, как: «любовь ценою смерти», «страсть на пороге гибели», «любовь к мертвой красе», «любовь у гроба (за гробом)», «любозные объятия и возбуждающая близость трупа» (ср. знаменитое «ири мертвона» Лауры и Дон Гуана в «Каменном госте») и т. п., см. *Жолковский 1979б*.

³ Более того, как мы видели в главе 6, даже такой прагматикоменталистский текст, как «Берия и Лиза», включает осознание культурной относительности «чувствительного» мироощущения.

⁴ Подробнее об этом см. *Фрейденберг 1936*.

⁵ Составление трех текстов носит историко-типологический характер (речь не идет о влиянии или заимствовании); тем любопытнее игра их сходств и различий.

- ⁶ Отмечено К. Чуковским, см. главу 7, примечание 13.
- ⁷ Слегка отличный текст: «Русские при шуме с шестыми» вошел в «Голубую книгу» (1934).
- ⁸ Кстати, у Захенко есть рассказ и с таким названием.
- ⁹ О литературных сферах Захенко с Тургеневым см. главу 7, примечание 1.
- ¹⁰ Отметим, что по крайней мере у двух героинь русской литературы — Паташи Ростовой и у Настасьи Филипповны (ср. примечание 14) — с помехой ем, носившим это значащее название, связаны индивидуальные воспоминания.
- ¹¹ Здесь не исключено прямое пародирование знаменитых строк из «Незнакомки» Блока: «И вижу берег очарованный // И очарованную даль». По свидетельству К. Чуковского, первым шагом Захенко к созданию собственной литературной маски была работа над рефератом о Блоке (см. главу 7, примечание 30). О размышлении молодого Захенко прекрасная дам и незнакомке Блока см. также в воспоминаниях его жены Веры Захенко («Захенко в воспоминаниях 1981», с. 84); об урании «Ариспартея» = «Незнакомка» см. Жолковский 1988г.
- ¹² Ср. сведения о возможном прототипе героини — жене Ф. Сологуба ткацельнице Чеботаревой (см. Вилья 1991/1941), с. 181г.
- ¹³ Всеобщим депрессивным расстройством вокруг финишного происшествия могли стать ироничного содержания (см. главу 6).
- ¹⁴ Перед нами ситуация, диаметрально противоположная «Белый Лизе», где измена приводит к самоубийству, каковое, в силу очереди, позволяет Лизе уже назавтра вернуть себе любовь Эриста. Кстати, этот довольно скупо намеченный Карамзинский эффект положил начало существенному для русской литературы мотиву «женщины-жертвы, преследующей своего бывшего мучителя» в пушкинской «Русалке» он принимает форму планируемой физической расправы (Русалка с Киселем); а в «Дядюшке» жертва («Настасья Филипповна») удачно морально раздавить всех виновных и невинных мужчин еще в этом мире («Дядюшка» 1987, с. 55); наконец, у Блока роковая женщина достигает вершины господства над мужчинами лирическим чин — чтобы в буквальной смысле получить доступ по морю и развелась «Дамы с цветами».
- ¹⁵ Эти захенковские рыбки играют ту же роль «свидетелей сцены узнавания», принимая участие в ее (про- или анти)культурной интерпретации, что и богобожественный кузнец (а также полковник) в сцене экзекуции в «После бала». Их интерес к дельфинам можно (не изводяго — по ту сторону культуры и в частности отражает новую систему ценностей, стоящую за аматервализмом чешскими) рассуждениями рассуждать. А на более глубоком уровне роль этих рыбок как в буквальной смысле «лапой человека» (привет не столько на душ, сколько тел) тоже соотносима с темой распада, а значит, и с христианской концепцией «После бала» (ср. также примечание 18).
- ¹⁶ Автор — приблизительно романист инженер, которому в рассказе «лет сорок»; самому Захенко сорок лет исполнилось в 1935 г.
- ¹⁷ О политемных интерпретациях художественных текстов Захенко и всего автобиографична, предпринятого им в этой книге, см. Миллис-Делач 1980; Хэммон 1989; Жолковский 1988г; см. также главу 17.
- ¹⁸ Как право замеченная тема рассказ «Дочь с цветами», так и его подступ, нем личная приобщенность уходит корнями в соответствующие архаические

структуры (ср. вымысел «исторический эпиграф» «После бала» в главе 5). Героиня представляется собой своего рода смесь красавицы, в вернее, Зарицкини, подражающую вываленной из подмемного царства, на границе которого возникает вопрос об уплате денег хароноподобным рыбакам (недоверие рыбаков можно сопоставить с реальным уклонением Орфея от платежа Харону). В сущности, героиня мертва с самого начала (она не ест и не улыбается) и соответственно отделена водной преградой от мужа, взволнованного на работу на пароходе (ср. страх воды у самого Зощенко, в частности, в рассказе «Росудька»). Однако, найдя героиню, так сказать, в царстве мертвых, герой, вместо того чтобы вернуть ее к жизни, поделуем и забрать с собой, единично отвергает ее и с легким сердцем возвращается на свой берег один, чем выводит рациональную психику в мифологический подтекст рассказа. Но в целом этот поворот имеет опору, с одной стороны, в традиционном мифе об Орфее и Зарицкине, а с другой — в центральной для русской литературы мифологеме лишнего человека, «неспособного к полноценному союзу с женщиной, от которой он по тем или иным мотивам отказывается».

¹⁹ Это первое упоминание латыни исподволь готовит ее использование в кульминационном эпизоде главы (см. ниже).

²⁰ Я результатом пива получаю возможность писать в «чистовом рас, небесном».

²¹ Ср. избаченность детскими воспоминаниями героя «Дамы с шестами».

²² Имеется в виду семантическое значение слова «вымысел», то есть «шаж, выдуманное илпорго задается авторской конвенцией». Интересное семантическое прочтение этого эпизода «Львы Каремной» см. *Ильмороса 1982*, с. 389. Об вымышленности Толстога см. также главу 7.

²³ Подробный разбор этого стихотворения см. *Щеглов 1982* и *Щеглов Ю. К. «Поэтика обезболивания (стихотворение Ахматовой "Сердце бьет в ритм, мерло...")» — Жюковская и Щеглов 1986*, с. 175—203.

²⁴ Кстати, последняя метафора «тыко» не столь абсурдно убедительна, как, по-видимому, подпадает рассказчица; скажем, Толстой — автор «Холстомера» или Пилипак — автор «Маши и волков» вполне могли бы взять сторону животного против человека, тем более против начальника режима; ср. главу 8, приложение 49.

²⁵ Это местоимение, неопечатанное двумя большими буквами и вынесенное в буквальном смысле в конец главы (в качестве ее самого последнего слова), является, конечно, парадоксальной отсылкой к Пушкину — классическому для русского читателя арбитру в вопросах любви, смерти и культуры «Пустое "вы" сердечным "ты" // Сия, обидясь, заменила...» («Ты и вы»).

²⁶ Вспомним, кстати, прозякающего вконец, издававшегося над забытым Байдюдевым, — Зверь.

²⁷ Однако вовсе не доктор, несмотра на его способность открывать другим глаза на вещи, отбывает в сюжет роль «свидетеля узничества» (ср. эвонция в «После бала» и рыбаков в «Даме с шестами»), — в этой роли выступает начальник режима. Доктор исключает возможность «прокомментировать» происшедшее иначе, так сказать, в эйности — в соответствии с общей повествовательной стратегией главы (и книги в целом), разделенной на переплывающие грубой реальности и более вымышленных «культурных» терминик.

Подставляя мне, писавше, письмо, *Аглая* имеет стертное значение для гинзбургского текста, принадлежало к романтической традиции, и Автором в качестве данного герма. Отсюда объясним различные виды культурно-мифологической деятельности: обмен письмами, символизм; чтение книг, обращение к индивидуальности (идеокредационному и субъективному) в стиле романов Дюма-отца («Должны герцогу, ответа не будет.. Доброй ночи, выключ!»); воспоминание названия статьи Улоломова кодекса («АСВВЗЗЗ») и т. п.

Мирозащитные, которые включаются это письмо (и книга в целом), носят не модернистский и тем более не авангардистский характер (как, скажем, в металитературном рассказе Бабеля «Лyon де Монассан»), в скорее романтический и даже сказочный. После мрии своего рода приключенный широны, попавшей в беду, потерявшейся в заморском лесу, выходящаяся на милость целой серии злых «мачех» (мачеханы, фигурирующие в других главах междуаров), но наконец встречающей своего прекрасного принца, это совместительству — доброго волшебника, принимающего ее в ученицы; герма помогает также добрым фея — Ааматоша (и, шире, все русские поэзии, поддерживающая ее в трудные минуты). Эти сказочные мотивы более или менее очевидны, но за ними можно услышать и более скрытую архайческую ширителю (и цуке выключенно подхода к «После бала» в главе 5).

Центральный мотив герма с психическим яском допускает по меньшей мере два прочтения (симбиотична друг с другом). С одной стороны, он символически репрезентирует мертвое тело женщины (отсюда отсутствие самого доктора), которому таким образом гарантируется магическое возрождение (отсюда скорое возвращение доктора). Инициационные и свадебные обряды включали разного рода кровопускание, издрель, изжаривание на огне и даже отрубание органов посвящаемых юнцов (и иногда и девушек; ср. мысль о метаморфозе героини в котлетки) как способы приобщения их к роли полноправных членов племени и к браку; одним из видов магического звания, излученного таким образом, было овладение языком животных, широнно ритуальных убойных могло возлагаться на особые деятелей — рабов, колдунов, приносящих зверей, и в этой последней сфере мага, с которым символически заключенный-лидос, может рассматриваться как тотемное животное герма и широны — ср. пылительный образ «серого волка» в русских сказках; ср. также примечание 24.)

С другой стороны, правильно оценен мисс в мотеле заклинательности, герма с успехом выдерживает предложение ей конитыне. Среди инициационных и свадебных испытаний невесты были мачехами, связанными с едой, умениям шить-важаться печью и приговариванием птиц, как в свадебных обрядах, так и в их фольклорных и литературных ображениях многие место занимали герма и другая пусуд (см. *Проли 1946; Фрейденберг 1936*).

Символический эффект обмена мотелем создает мощной визуальной акцентированности к перво заявленной в тексте теме разбитиями брака, культуры и общественных ценностей, обилием несколько иллинистичный тонус повествования крошка дрсинна ритуализм

²⁸ Сигизмунд Б. Гройс, сталинин и был плодом одного из экстремистских вариантов русского авангарда (*Гройс 1987, 1988*; см. об этом в главах 3, 4).

²⁹ Интересно, что чем суровее действительность, с китурой приходится иметь дело тексту, тем более конвенциональным и психологически защитным оказывается тип изображения, избираемый для ее изображения. Такова эссеирует

окультуренное тело с реалистической серьезностью; Зюзекини причесаны от обезображенного и брошенного трупа под маску бессердечного юнатора; Гилебург может смотреть на людоедство лишь сквозь розовые очки литературной юрмалли.

³⁰ Ср., например, «Палисодрин» Соколова, повествуемую абсолютным правителем России (так сказать, «мичалинкой режимом» в «ультра-культурном» стиле Серебряного века, и изобильную как трупами, так и некрофильскими страстями; о «Палисодрин» см. также в главах 3, 4, 12.

Глава 11

«Я вас люблю...» Бродского

¹ Здесь и далее структура пушкинского «Я вас люблю...» рассматривается согласно работам Жолковский 1977, 1979а, 1984г, с. 179—194, опирающимся на Якобом 1983 [1961].

² Ср. «О, быть покинутым — какое счастье!», Кузмина, «Пусть голод органа снова грянет...» Ахматовой, «Мне нравится, что вы больны не мной», Цветаевой. Об интертекстуальном контексте и потоности «Я вас люблю...» см. Жолковский 1983в, где рассматривается около сотни стихопереней, связанных с «Я вас люблю...» комплексом структурных и тематических признаков (но не обязательно черт и ритмов, как в работах Тыриковского и М. Паспарова, см. главу 1).

³ См. Якобом 1987а; Жолковский 1979а, б, 1984а, с. 69—75, 159—178.

⁴ В частности: к Данте («Земный свой путь пройдя до середины»), Шмелеру (автору «Мария Стюарт»), стихам самой Марии Стюарт, Пушкину, Гоголю, Ахматовой («Во избежание роковой черты...») и разнообразным русским клику — послепомым, романсам и т. д., к Мюллеру («Мне крайне нехот мужина»), Мэнс («Завтрак на траве»), фильму «Дорога на Эльб» с Сарой Левиной; к парижской архитектуре и топографии и многому другому.

⁵ Сонетная транспаренция пушкинского вошедистина рассказывается как тематикой («вошедистина любовь»), так и метрикой стихотворения (патистический шиб — один из двух основных размеров русского сонета). И рифмовке Бродский следует принятой уже у Пушкина свободе сочетания опоясывающих рифм с перекрестными (АbbАbАсСdDe, как в пушкинском «Мадриде»), далеко, впрочем, не достигая цельности ряда других «Сонетов» 45 го, 3 го, 9-го, 11-го, 15-го); ср. примечание 40. Кстати, пушкинский текст отмечен алиансом ряда стихов Делорми (Сент-Бева), в том числе двух сонетов (Дюкери 1972).

⁶ Ср. у Ахматовой: «Отчего все у нас не так?» («Мя не умев прощаться...») и «Ей мне, в стихах все быть должно нежести, // Не так, как у людей» («Тайны ремесла», 2).

⁷ Ср. в 5-м сонете: «Число твоих любивших, Мари, // превысило собою цифру три, // четыре, десять, двадцать, двадцать пять...» Среди интертекстуального потоности «Я вас люблю...» множеств «других» встречается у И. Анненского: «...А плыну, что в тиняюся с другими» («Среди миров», 1901); Иветервика: «...Иди, блэготора. // Ступай к другим...» («Рварни», б, 1918); Ахматовой: («Сказал, что у меня соперниц нет...», 1921: под отрицанием).

⁸ Расщепление авторского 'я' представлено уже в «Я вас любил...» Пушкина, являясь одним из воплощений оппозиции 'страсть/бесстрастие'; см. Жолковский 1977, 1979б, г, а также Жолковский А. К. «Превосходительный покой»: об одном инвариантном мотиве Пушкина — Жолковский и Щелков 1980, с. 87—114.

⁹ Иногда он не только кончается, но и начинается парадий стрик на пять-восемь, а то и на все четырнадцать (см. сонеты 4-й, 8-й, 15-й, 20-й и в избянности 17-й).

¹⁰ Последнее сочетает эффекты сдерживающих пауз и страстной разрывности синтаксиса.

¹¹ Эта клаузула сочетает две черты, характерные для Бродяжки: перенос на служебном слове и составную каламбуриую рифму (см. Крекс 1984, с. 7—11, 190—193).

¹² Об этой технике вышзд и в «Я вас любил...» в частности см. Жолковский 1979а; ср. также Штокмар 1957; Левинштейн-Смит 1968.

¹³ Ср. его знаменитые «морозы/рифмы/рыба».

¹⁴ Ср. еще: «Радое ты знала о смерти больш: // неслии чя? Лишь о боли. Боль же // учил о смерти, а жизни».

¹⁵ Ср. также: «И жул во рту от жизни в этом мире // ...И жул под тиком! // В носу ворчит...»; «...пласк завыршик риз. // И как сплошвой ожг — // не удержавшии ног».

¹⁶ Ср. также: «...уредость // мысли оиджася. Моог в суповой кости // твет»; «Белумые дна по млжечку стекло // и запыла, где образидло луку. // Чуть шкельникя — и поцутит нутра, // как некто о эту леданую жижу // обив кидает острое перо // и незвешки выводит 'мепавалжу'».

¹⁷ Ср. у Ахматовой «И сердце унеси от любви чя части» («Есть в близости...»); см. главу I.

¹⁸ Ср. также: «Безд можно прихнуть, смечи, // распстршишь, свозить. // Бросить. При этом вещи // не кричат: "Безд жить"».

¹⁹ Ср. также: «Ти-то кровя тесна // вея: только что взреж — // море риниса в брешь // , влод в бессмертие влечи» (ср. пастернаковский «Открыт око — что жилы открыты»); «Застегни же зубчатую пасти. Ибо если лежать на столе. // то не все ли равно, ишибиться кроком или морем»: «И если резко // швгнуть с дебаркадера вбок. вонне // бузешь долго пазать, руки по швам; но не // востипледует влзвек».

²⁰ Ср. еще: «Здесь это смидано с ризком // быги индстреленни с лоду»; «...и где у черепа в кустах востро три глаза // и в каждой пышной пунок травя». ср. также эпил изображаемый «продырявленный кумло» и беззвучное «чсок клеток: "пы"», спиральное с ящра земли все живое.

²¹ Ср. еще: страх перед смертным часом, иррициваемый сердцу, как кривенное с мисом; колод, трызущий сердце, чине в груль пидач, завясть к вещи, не знающей ужаса, «даже если вешидя при смерти»; скаты о человеке, поившем под колесо («с облагивнем пошумать это не про мента»); углопосинить смертнлу жребия, «как мис с крешью»; сознание, что гавза «скорнть служило моронем», войну, как распозвание смерти по карте; ничини металька, подоблю пуле, посланного природой на невнятного куста; мостовуи, которуи перебежешь «с ризком быти заклеванним «всмерть».

²² Ср. также: «Лица» — ощущение озноба. // Ром., мажний до каркула с омаи, // что брачные, что царские пелены // спинает с мис. И голым особом Обя примера — из «Сонетов» и потому акцентировал обезглавливание. В других случаях вычлениваются кастрированные обертоты всей этой группы мятных. Смерть нависает над жизнью, любовью. схожим к любви телом: «Речь о саване // еще не издет. Но уже те самые, // кто тебя вынесут, вхолят и Швейи //...чужа дыканы смертной темни // фибрами всеми и ямуть з чистинке // Божни! Ты-то и есть, что боживо. // Даже когда все колеса поезда // прокатятся с проломом инше покса, // не замрает полет фантазма». «Я прошел сквозь строй вичар в зеленю. // чув айданю холода из элик оекир. // как при ячюат в воду. // ..» черевек чергу» (ср. вибрэмативне черио» по шйчан» в другом стихотворении): «Состои из любви, гризних спон, страха смерти, пра»в. // осязан ярупкю» висти, укланюсть пала. // соло. .»

²³ Ср. также: «Одну ли, две ли // проживаешь жизни, смотря по зерю; «этих лучей за глаза в хватило // на вторю вселенную» (в римский жарет); «Пускай художник, паразит, // другой пейзаж изобразит: описание языка индейца маяя кля «не издавшего слова "или"».

²⁴ Очевидная цитата из пушкинского «Пророка».

²⁵ В связи с Терракотом ср. еще: «Там жеро протекает река под шестю мостами» в «контексте уса, невозвратности и твердости. Что касается Парфеноид, то собою ил него можно понимать и ярким ироническим образом: мир един, неизменен и несотворен, все существует раз и навсегда, и не движит Эв парадоксальной спонемии Парфеноид и Терракота вырвожио благодаря синекхонической подобности спизей, ведущих от кляпала с отрицанием»

²⁶ Ср. в особенности: «Перемена измерен светлоса с гулы свод, // с выделельем слыны в результате речи, // с лобачевской сучной мужих чглов, // с возрастанием неждокиль мянцво встретн // параллельных ячний. // .. с кинерзаважкии нод урез // мотон. // .. С бильний десни // ..И хосы черк // рмкс поведати пра // .. и в д. и. и. в. Как и в б-м сонете, митер рязуки, мечты о встрече и 'мир по Йксу' сочепится с образцами мюта, слонги, гули слюе, чшувяго пера.

²⁷ Ср. еще: «...», окрывающий во рту // развалины плямше Парфеноид; «среднотипне ипре шепелитса эл оградени колонианд, // как соневый язык за шибитыми зубами. // Одиновыше сердце все еще бьется за два. // За сепидиашним дшем стоит неподвижно завтра, // как сказуемое эл подвезающим; ср. также «большую десну» и зубчатую палку, ловавицищеса в контексте тем творчестса, Эмиграции и самоубийства; и рифму «честь/честь (речи)» в контексте зубов, жизни и смерти, разлуки, творчества и шуршания, развалившегося в молгу «честь» беззачности «ли» (откуда ишалеки до мюта и вычеркивание в б-м сонете). Есть и обратное сравнение — домив с зубами «Тело и плаше. // вырне в струю поволь // рта, по ячнаним, обветшалым // плоским зубом парничает в беспощадному небу». Весь этот мотив можно сопоставить с мацдельштамискиич описанием Паризжа: «И тесные дшиа . . зубое молчалих ряд // На деснях старческих — как близнецы стоят» («Язык булжникаа мш лшуба пожитней ...»)

²⁸ Ср. ивсторювиюйся образ илг на плечах; «мди поа. «жж». «мерсестати» и «бляв» в «Сонетах»: «бена мать». «ох ты бля» и г. и.

29 Ср. также: «и войны, которых нельзя считать, // в которых бы в предположении (то есть грядет); «и слово мне писали // в лепри следует нам раба» (что звучит как «...нам нужно срочно поминаться»).

30 Ср. также: «жизнь позволяет поставить "либо"; «...написав "куда", // не ставлю вопросительного знака»; «и хочется, уста // слова разжав, пронести "ме надо"; «едаю могу пронести "жизнь"; «На Севере — плантация, холмом, // переходящие немолко в США, // что позволяет перейти и торговле; «едаю, чтобы орудовать до "ох ты бла».

31 Ср. еще более точный прообраз этой конструкции во фрагменте, посвященном выбору рифмы, вернее — ее несостоявшемуся применению в контексте несостоявшейся смерти: «Генерал! Я вас взял для рифмы к слову // "упредел", что было со мною, за // Бог до конца от зерна полору // не отделил, и сейчас ее // употребил — армяк» («Письмо генералу X.»).

32 Об этом жесте в «Астрах» в связи с нивариантами Мандельштама см. Жданковский А. К. «Я пью за военные встры...» — поэтический автопортрет Мандельштама — Жданковский и Щелков 1980, с. 204—227; о мотиве произвольного жеста (у Олешин и Вулякова) см. также главу 3.

33 Сам переход от книги в пишущую тоже интертекстуален, восходя к дайтоновским Павло и Франческо, возможно, черпа «Осень» Пастернака («Я с книгой, ты с вышивальщицей // .. И мы рассвет не заметим. // Как изловчиться перестанем») и «Она пришла с мороза...» Бюкка, где отсылка к Данте одна изрядно и вдобавок к книге есть и кот: «Оказалось, что большой пестрый кот // С трудом лезет по краю крыши, // Подстерган услышавши гомубей».

Ср. также «оставалась лишь губы» с «чтобы быть один словесные губы» в «Облаке в штатке» (с одним местом из этой поэмы Мамаровского перекликается и частое у Бродского сжимание/разжимание уст: «пришел кот, // легко разжал уста...»).

34 Кстати, в нашем сонете сочетание «коснуться... уст» утрирует свое слово «жизнь» — первым существительным первой строки «Пророка» («Духовной жаждой тоним...»); ср. очевидную отсылку к этой строке в приводившемся выше фрагменте с рифмой «жизнь/дизиды».

35 Связующим звеном между этими двумя подтекстами, волевыми таким образом в квазидвойной аргументации с другим (о квазидвойном см. Смирнов 1983; см. также Жданковский 1988b), могла послужить общее слово «тоним».

В переделке 6-го сонета с «Пророком» на исключено участие четвертакоской вариации «Жизни жезды», т. е. «Пилим свечи. И, вазель, стьют // Кромь колоса. Звпявалн губы // .. Море тронул ветром с Марокко.») с ее образами опьянения (ср. «пьянелась» у Бродского), касания («тронул»), губ, крови, страсти колоса (ср. «пасты» и общий гинерболизм предпоследней строки сонета), творчества. Между прочим, у Пастернака встречается и рифма «уст/бюсть» в контексте быстро лизнувшей крови, рта, «пшюности и адоановения («Веселой дождя»).

Возвращаясь к пушкинскому «коснуться» в его связи с темой вдохновения, отмечу, что то же самое есть и в «Пасте» («Но лишь божественный тизок // До слова чуткого коснется»), кончающийся творческим беззастыдством «широкомунимые дубовые», то есть возможными интертекстами к оригинальному эпиграму Бродского «широкомунимый».

Вообще, весь митяивый комплекс б-го сонета оставляет ощущение глубокой интертекстуальной укорененности в русской поэзии. Назову некоторые возможные заимствования из двух последних плато Бродского, релевантные если не тематически, то во всяком случае типологически.

Из Мандельштама (номера по Собранию сочинений в трех томах. т. 1. Вашингтон, 1967): «нежные губы + крови сухая воина» (№ 119); «Не утает слово // Мне пересыпанка уст // ... Не дикую, тугою // Мне подменили кровь // Мои к тебе влечет // ... Вишневый нежный рот» (№ 122); «Холодок шкочит твоя // ... Как ты прожде шемстила, // Кровь, как нынче шемстись // ... Шелестом этих губ» (№ 129); «Не своей чешуей шуршим, // Против шерсти миря поем // ... Чтобы розовой крови свядь // И травы сухорукой зной...» (№ 132); «Пенье-кипанье крови // Слышу и быстро хмелею» (№ 156); рифмы «и хруст/минуться» (№ 228); «Губы [!] губы перестражились, как розала вина, // ... Не губачною кровью заката кипшу, // Не косташками дова стучу — // Человеческий жаркой искривленный рот...» (№ 241—242); «Покуда в жилах кровь, в устах покуда шум» (№ 276); «Он улыбается своим широким ртом, // Он мыслит костом и чувствует челою» (№ 330).

Из Цветаевой (циклера по «Изыбранным произведениям», М., 1965): «Мне нравится, что и болота не ваши // ... И не кидаете удлинной волной, // Слеза спрыснутыя русская // ... что вы при мне // Сложно оплывете другую» (№ 14); «Что вы любите! любите! любите — любите — // ... И так потом сложились лоб на стал, // Крест-накрест перемерялико — ими» (№ 166); «Искала в у нежных уст румяныя — // Рифы только, а не уст // ... Была — как снег, что здесь, под левой грудию — // Вечный опифлю» (№ 168); «Ипполит! Ипполит! Бовит! // Опалает... В жару лонны... // ... Неваля, не космувались уст... // ... Неваля, припля в устах, // Не приплять и к Пискее, поржкоюей госте уст... // ... С ракового духалыне — в припля твоей груди! // ... В зашаную Эощечку — не смуглой ль сердца воск! // ... Ипполитиву тайну устами протее твоя // Понасытивя Федра» (№ 252—253).

³⁶ Ср. у Мандельштама: «И Шуберт на воде, и Моцарт и причем лане // ... Быть может, прежде губ // Уже разнели шают...» («Восьмистишие», 7).

³⁷ Ср. превращение смерти шрифтом и даже рифму «крик/шрифт» в стихотворении «Безвременно умершему Пастернаку (цикл «Художники-1»; ср. также митив 'повторности слова' у Мандельштама: «И сила сложив чужую лесно сложит // И, как сою, ее пронзает» («Я не слышала рассказа Оссиана...»). Тема оживления поэзии, которой угрожает «вред времени», восходит в русской поэзии к Державину.

³⁸ Характерно иконическое соответствие обрыва фразы смыслу описываемого действия — «не-двиним».

³⁹ Значит «Я вас любила» заст из 5-й/7-й строк Пушкина, «Безнадежно» — из 5-й, «так» + вводные заречия — из 7-й, «как» и т. д. — из 8-й.

⁴⁰ Обратной стороной этого обрывания Пушкина является сличение двух основных частей сонетной формы в единый связный птох, вообще характерное для «Сонетов» на 20 случаев границы между восьми- и шестистишием полностью соблюдена в семи (в 3-м, 7-м, 12-м, 14-м, 16-м, 18-м, 19-м), а в остальных имеет место либо синтаксический перенос (в 1-м, 4-м, 6-м, 10-м, 17-м), либо рифменный переброс того или иного рода (в 5-м, 8-м, 11-м, 20-м).

либо и то и другое вместе (во 2-м, 9-м, 13-м, 15-м). В 6-м сонете перенос через эту границу подготовлен двумя предшествующими: между четверостишиями («словно // с оружием») и между строками 16-й и 7-й, но зато особенно острый («не дрожа, но // задумчивость»).

⁴¹ Ср. вышит о ярком чувственном имени в бунтовской вариации

⁴² Ср. пастермаклевский гласок поэты, который «...властный, как полудне, // Плавант все наперечек. // В кордыгой его полуде // Пожек оново тече // ...В ниг, когда дынахсь сонья // В слово сонючыя слова» («Худошник», 3), а также мадальштамовское «И губы оловом зальют» («1 январь 1924 г.»), дополнительно связываем друг с другом («выпкой» в среднесекстном реальном тебуре лани, алкиним, жестоким казначе) О мотиве 'защипания рта поэта расплавленным металлом' см. *Роман 1983*, с. 252—254.

⁴³ Драматично финального «и» усилен введением соответствующего сослагательного (векерного) варианта «и» в последнюю рифму («дружим»), а также обилием «и» и велярных в двух заключительных строках: «иК Искренне, таК КвК... БуГ любимой бить друГим».

⁴⁴ В самом начале вынесены закрытые «у» и с учетом с двойным звуком находим «-ст». Этот элемент подготавливает двойным приведением его в финальной строке («вонУТЬСу», «ЮСЦ!»), заметностью «у» в остальном тексте («оружием», «задумчивость», «будущи», «хруст», не считая множеств безударных «у») и присутствием «-ст» и другой рифмичной паре шестистишия («даст/горазд»). Со своей стороны, рифмы на «-аст» и «-ажды» четко противопоставляют финальному «у» широкое «и», причем широта и вокальность даже нарастают, достигая максимума в паре «нажды/жидли», с ее женскими (то есть двугласными) гласными, открытыми слогами в конце, полным отсутствием гласных и обилием ударных «и» (в 13-й строке). Заметно, что женские рифмы с оканчивающим на 'гласный + «ж» + долгий + гласный» подготавливаются рифменным рядом «-ишке», чем усиливается преемственность рифмовки.

Кстати, звук «у» не только объективно узкий, то есть закрытый, но и субъективно понимается Бродским именно так: ср. «...на илюшадяк, как "прощай" широкое, // в улицах узких, как звук "люблю", где противопоставление узкого «у» широкому «а» («илюшадяк», «прощай») не же, что и в нашем сонете. Как узкую воспринимает Бродский и соответствующую букву, «и» улица вдалеке сужается в букву "у"».

⁴⁵ Подобно мадальштамовскому (а еще раньше — флибертовскому) периоду, который «лишь на собственнй язык. // Зажмурившись, держится сам» («Восьмистишие», 6).

⁴⁶ Ср. образы илимани, баблечки, профини, тени, воображения, помини, сияти на крыльях, воды, принимающей форму спуски, ступки пуготы; белое на белом — по' Малвинку; стуля и помени внутри комнаты средн поминити снаружи; крик молчанья; искусство, самодвижно писать то, что нет; разговор душ в воду и многие другие.

⁴⁷ В частности — образы вектора, треугольника, перпендикуляра, конуса, круга, вычитания, силы тяжести, стронни атома, естественной луны на Ирисины и озимы и т. п. (Иппра на илюшадяк науку (Даль и в поэме 'на Иску') напоминая А. Кушнера, у которого был однокл. друг), служит, как сказать, междисциплинарным — а не барочным, как у Бродского, — целым.

⁴⁸ В связи с темой страсти в пустоте ср. еще «Иначеку тебе... // ..от меня, аноним!».

⁴⁹ Ср. также любовь Бродского к сравненому изображаемому с формой букв — «р», «у», «к» и др.

⁵⁰ Ср. еще более эффектное определение финального слова в 11-м сонете: «...и ты не знаешь "я одна, в нас", // глуша лютыми покломи и Боем, // увы. Мари, как вытворить "яного"».

⁵¹ Легкость финального губного пласного отступа на напряженность взрывных губных согласных в предыдущей строке (сочтбъ Пломбы в Пласти Плавленныа...) и в альтернативном слове «бобст»; кстати, эти «б/п» могут быть отражением сходного консонантизма ряда ключевых строк пушкинского оригинала — 1-й, 5-й и заключительной («...ваМ Богъ любимой Быть...»).

⁵² Образ полной души — один из повторяющихся у Бродского.

⁵³ См. Жданковский «Превосходительная юность...» — Жданковский и Шеслов 1980, с. 87—114.

⁵⁴ Вспоминяя, как Ахматова (кстати, один из менторов Бродского) при помощи пауз и переносов доводит пушкинскую аскетичную страсть до максимума возможно в традиционных рамках (см. главу 13).

Глава 12

Влюбленно-блестящие нарциссы

¹ Ср. «Отчаяние» Набокова, рассказчиком которого является графoman, страдающий манией писательского и жизненного величия, темой — ложное тождество с двойником, 2 характерными мотивами — сцене «вста-взрвлом, боясь смотреться в него, уязвленное/неузнавание светот отражения и даже сплал копьяреж». Можно задропированные зеркал осье у Э. Т. А. Гофмана в «Приключении в полноту длину ипла» (п некоторых русских отражениях этого гофманского мотива см. Лессейд 1963, с. 168—170, 198, 199, 256). О структуре, стилистике и интертекстуальных связях «Палимпсеструм» (в частности, с романом Лэнгшопа «Это я — Эдрик») см. Малли 1986б, Джансон ред. 1987, в также главу 3.

² Рассказ существует в ряде вариантов, один из которых вывел в «Голубую книгу» (раздел «Любовь») под названием «Мелкий случай из личной жизни».

³ В частности, для Зощенко — автора комических «Речей о Пушкине» и стилизоватной «Шестой повести Белкина».

⁴ Об этом мифе см. Якобсон 1987а; см. также Жданковский 1979а.

⁵ См. главу 10, примечание 17.

⁶ Хотя и трактованных конечно — в плане сатиры на светский блт, жестокая ирония ситуации «вы скоро сравняетесь с нашим старческим портретом» наполняет историю с портретами Гертруды Стайн работы Пикассо. «Пикассо сказал, все говорит, что она не выходит... ничего, будет выходка», си. ее «Автобиография Элис Б. Толкал» (1933). Кстати, это книга представляет собой оригинальный образец литературного иронического. ибо Элис Б. Толкал была непосредственной подругой Гертруды Стайн, и ее вымышленная автобиография — не что иное, как автобиография самой Стайн, отраженная в своем исследовании из

зеркал. Портрет работы Пикассо оказывается тогда зеркалом второго порядка, зеркалом в зеркале.

⁷ «Звонница» состоит из двух частей, в ней действуют двое пожилых персонажей (братья Андрей и Иван Бабичевы) и двое молодых (Кавалеро и Машаров), причём эта четвёрка распадается и на две другие пары по признаку принадлежности к старому/новому миру. О «звоннице» Кавалероа и его автора см. Божур 1970; и симметрично — Баррилат 1981; см. также главу 8.

⁸ Возвращение услышавших в прошлое трагедия и эволюционной культуры, возможно, навеяно техникой зеркальной временной перспективны, открытой Дангой Вертовым (см. главу 8, примечание 11), с зеркалом Олсона (я также Мандалштам) ср. главу 8.

⁹ Об этом принципе его поэтики см. Якобом 1987б.

¹⁰ О сложной стратегиях сглаживания/акцентирования в обращении Пастернака со «зловещими» мотивами см. Жолтковский 1984б, с. 130.

¹¹ Оригинальному образу зеркала-небосвода предшествовал в раннем стихотворении «Встреча» головоломное кубистическое сравнение будущего («загвоздь») с багетом, приносимым по улице оказавшись «в провале... рамы». Компоненты левшайфта кажутся «позабытыми... танцованными», а выйдем на неё, «кобальт гибнут»: «Смешанным выносите заморозку. // Никто не замечал утраты». Привод, картинный рама не совсем то же, что зеркало, но характерно, что во образ выдвигает из попыток «нарочитой ночи и Аврора» возмущения в будущее и зримо связывает темы символизации, времени и смерти.

Интересная параллель к удлиненным зеркалам Олсона и Пастернака есть у Набокова. В первой главе «Даря» рассказчику, автору только что вышедшего сборника стихов, «достается удивительно ровное качество» выгруженный из фургона «параллельный белого ослепительного неба, зеркальный шед».

¹² О них см. Смирнов 1983 (особенно с. 21—24); Матич 1986а; своего рода яркойшей на «Эднику» выделены выходы и «Пикассошине» Соколова (см. Матич 1986б).

¹³ Рифмовка в стихотворении как бы воднокает и снова пропадает.

¹⁴ О его сознательной ориентации на Державина см. Ламиниче 1977; в связи с XVIII в. — Райтунчик 1984.

¹⁵ См. Домомосова 1956, с. 506. Примеры тех и других разрозненных оборотов встречается у Державина, в том числе в эле «Внч» (см. Жолтковский 1989б).

¹⁶ О пастернаковском обращении с реальным и грамматическим временем см. Жолтковский 1990.

¹⁷ Переключенка ладана катити на державинского символизации эпиграфии («Чего в мой дремлющий тогда не влбши ум?..»), размером к установленной на быстрой реалистич рисунный картин.

¹⁸ Основополож традицией метафора «творчество = любимый акт» часто проповедывает не-за пушкинского текста. «Эрвонд была ему школой... веряности, и ей мы обязаны... избитностью строфы в «Смертине» и другими империи, о которых не без бахвалства сказано. «Порой и стих повертываю круто. // Все швидко, не впервой в им верну» (Синковский-Герц 1973б, с. 17). В данной и пишущей строках «Олсон» зуре любимого спивания (содана иблнм ядом оредста).

¹⁹ Например, в глазах «будущего повсехды», который укажет мне мой прославленный портрет // И молвит: то-то был поэт! и чья выскобленная ружа // Погреблет жары старика».

²⁰ Она почерпнута из писем к Державину его друга Евгения Волковитынова, на которые Державин и отвечает своим стихотворением.

²¹ Проблем множеств: это и богатый парадоксизмом литература Серебряного века, развившая тенденции, только намечавшиеся у романтиков, особенно у Лермонтова, и митос в более позднем мифоризме Маяковского, Валинова, Набокова, обрицута, Синявского-Терца (см. Смирнов 1983).

ДРУГИЕ РАБОТЫ

О рении и злодействе

¹ См. *Синявский-Терц 1973а, б; Карабчиевский 1985; Фрейдли 1987*.

² Разграничение затруднено установкой Маяковского на поэтическую мифологизацию своей биографии.

³ Ср., с одной стороны, неэкуитворенную мажорь (см. 1, 2), а с другой — лирические псалмы типа *Для себя неважно // и то, кто бронзовый, // и то, что сердце — холодной железка // Ночью хочешь замк свой // спрячьтесь в мжале, // в желское*.

⁴ Мысль о бедности содержания, толкавшей «М» в пороги зашкелованиям гиперболизмом и новаторством, была сформулирована в вкляной и в целом добросовестной статье Чуковского (Чуковский 1921). Развитием холя-семиической модели можно считать и книгу Ю. Карабчиевского (*Карабчиевский 1985*).

⁵ Еще одно исследование в духе эволюционной теории (*Поморскя 1983*) посвящено теме триангуляции и космической утопии «М», в частности, в их связи с богоборчеством Пиниче и идеей Федорова о воскрешении предков.

⁶ Ср. в меланей статье о Блок: «Существует стандартная дилема для великого писателя: "выразитель дум и чаяний своего поколения..." Предполагается, что эти думы и чаяния непременно позитивны и (двусородно) хороши. Почему? Непонятно... А чьялоя и думалоя — злобно, невыныстл, безжалостно и истинательно.» (*Миклоославский 1981*).

⁷ Несмотря на свою советскость (писмерно канонизированную), Маяковский остался «своим» и для свободомыслящей интеллигенции. Самобытность вальентировало в нем мученика и оставило его непричастным к террору 30-х годов. И вообще он как бы зашел на нам авангардом: в частности, «классическая» статья Яковсона (преданная в СССР выйфеме) написана как о «своем» и к тому же наивстрашным великим элики — с общей у критика с поэтом футуристической новизны.

⁸ Полнота этой рестолиционной эрвенды напминает эпизод выбора оружия из фильма «Taxi-driver» (1976, реж. Мартин Скорсезе), кончившийся тем, что скандный с «М» грей-магьяк (Роберт де Ниро) покупает сразу все предлагаемые марки (включая «Маллума», изобретенный после 1930 г.).

⁹ Собственные имена — обыквы эссенциализации образовали бы еще один богатый каталог.

¹⁰ Особенно — но сравнительно с более ранними призывами сбросить его с парадной современности или «швырнуть наряду с другими генералами кавказки».

¹¹ Любовь «М» к винам и приколам — проба темы; ср. ниже в его примерженности к коллективным действиям.

¹² 'Пьяганье', вероятно, один из факторов, определяющих (наряду с 'любовью', 'трушлюбием', 'исключительностью') настойчивый интерес «М» к образу верблюда.

¹³ В эльк. мародерских походах Лангосты также замечены нем претензия на всеобщее пьяганье.

¹⁴ Выбывая символически роль револьвера в системе ценностей «М» влила из «инженерского» стихотворения «Данный случай» (1928), где в «М» приклад рвотистейшие и рвотнейшие гости — «испробованность «тамашки». Но когда они достигают из коридора из займы // «Дружина» и мушкетера и выхватывают палку по деревням, «М» усмиряется — *знаю революция еще не сошла*.

¹⁵ Чумковский предсказывал полнопровое укоренение в языке ограниченному количеству неважных «М» и, как теперь ясно, ошибался. Но он же справедливо указывал на опасность самонеприятия, подстергившую «М»-новатора (ср. примечание 4).

¹⁶ Символическую упрощенность припис «М» отмечал уже Чумковский (Чумковский 1921); она же, в сущности, некрывается и пропятицируется самим поэтом в его статье «Как читать стихи». В связи с юстиционной схемой на службу идеологии ср. аналогично аэсский рифма *сорок лет // Водоплод* в том смысле, что надо будет зарифмуем и товарищи Оражиникидзе (ЛЕФ 1934), в также рифму Маяковского *идеи бы жизнь с хит // Державского*.

¹⁷ Здесь «М» добровольно делает себя адресатом лучений, обычно обещающих к другим, ср. аналогичную трансформацию создат — мазонки в п. 4, 4.

¹⁸ Кстати о собаках. Согласно Стойбергеру, «М» отождествляет себя с животными, в частности с собакой, как с жертвами, ритуальными козлами отпущения. Но это опять-таки блатурная сторона шифа. 'Собачьи' ития у «М» имеют явные агрессивные обертонки (во множестве случаев, начиная с «Вот так и делался собака»). Не исключено, между прочим, что «М» — один из прототипов Царькова, героя «Собачьего сердца» Булгакова; но это проба темы.

¹⁹ 'Достаточно одним прищипом' и некоторые другие черты облика «М» метко схвачены в пастериковской некрологе — стихотворении «Смерть поэты» (ср. у «М» *Довольно итаго, фрурионы! // В будуще прыжок*).

Семитика «Тамашка»

¹ Число в разговоре с Буллиным в Ялте, см. *Чехов 1974—1980*, Соч., т. 11, с. 384; *Бунин 1967*, т. 9, с. 135.

² Число в письме М. П. Пастериковскому, 18 января 1888 г.; см. *Чехов 1974—1980*, Письма, т. 2, с. 177.

³ Известно из: С. III. Из воспоминаний об А. П. Чехове — *Русская мысль*, 1911, № 10, с. 46 (цит. из: *Термины 1937*, т. 6, с. 664).

⁴ Д. В. Григорович в письме к Чехову, 2 апреля 1886 г.; см. Чехов 1974—1980, Письма, т. 1, с. 429.

⁵ «Эти словно какое-то лирические стихотворение, вся прелесть которого заключается одним вычужденным или вычужденным не ружью самого поэта стихом; они все в форме...»; см. Беленский 1934, т. 4, с. 226; Лермонтов 1937, т. 6, с. 663.

⁶ Набоков вообще считал Лермонтова «совсемно беспоэтичным в изображении природы» (Набоков 1958, с. xviii).

⁷ О гетерогенности «Героя нашего времени», и в частности об особой периферийности «Тамари» в составе романа в целом, написано много. Обычно наследователи видят свою задачу в максимальном сведении всех нитей и точек зрения воедино, за исключением Набокова и лиричности приписывают Лермонтову «иростическую чистоту и простоту» стиля «родни более глубоким (Бальзаком, Лопьяновским и вообще постструктуралистам) представлениям о динамике, полифонии и незавершенности текста».

⁸ См. Мерсеро 1962, с. 105—110. Общедоступным вариантом переиздания в эту страну является глава о «Тамари» в книге В. Михайловой (Михайлова 1957, с. 71).

⁹ См. Мерсеро 1962, с. 110—112 с суммирующей ссылкой на К. Локк. Проза Лермонтова. — Литературная учеба. 1938, № 8, с. 12—14; лермонтовская тематика дегеронизации Печорина тщательно проанализирована Р. Писик (Пис 1967).

¹⁰ См. об этом Матвеев 1987.

¹¹ Эти картинки ждали адекватного прочтения (Лермонтов 1937) почти восемь десятилетий.

¹² Набоков отмечает абсолютное искоренение Печорина, олицетворяемое на непрерывное подслушивание и подсматривание (Набоков 1958, с. xi).

¹³ См. Мерсеро 1962, с. 111; Михайлова 1937, с. 249—250.

¹⁴ Как известно, это приключенное могло иметь реальную автобиографическую подоплеку (Лермонтов 1937, т. 6, с. 663; Мерсеро 1962, с. 103, 106).

¹⁵ Об агрессивности героини «Тамари» и о смысле повести как сложным обращением «Баллы» см. Гардрод 1982, с. 136. Что касается женоненавистнического мотива, то в этом отношении Лермонтов может считаться одним из родоначальников целой традиции, включающей Гоголя, Маяковского (см. с. 247—275 в наст. изд.) и в какой-то мере Олеся (ср. в «Зависти» эпизод из детства Ивана Бабичева, найлонивший первую ссору пушкинского Сильона с графом, — с той разницей, что Ваня нападает не на мужчину-соперника, а на саму затмившую его девочку).

¹⁶ Рассуждение о порочности женщин и лошадей переключается с антропичным пассажем на «Близ», но дано здесь более остроумно, с сознательной метафизичностью (что открыто принадлежит Юной Франции).

¹⁷ Подслушивание, вымышленное Набоковым, но длет здесь то же абсолютное знание, на котором держится инерция «Женщины Мери», а, напротив, работает ли непонятно информации Ср., ковати, отмеченную уже Беленским призрачность происходящего: «Несмотря на прозаическую действительность... содержания [“Тамари”], все в ней таинственно, лица — какие-то фантастические тени, мелькающие в вечернем сумраке, при свете зари или месяца» (Беленский 1934, т. 4, с. 226; Лермонтов 1937, т. 6, с. 663—664). Следует сказать, что эти пробе-

лы и информации, вписаны в контекст новости в целом, способствуют не только и не столько романтическим ее эффектам (таинственности и т. п.), сколько ее призрачному подражанию (ограниченности героя-рассказчика, отказу от максимальной яркости изображения).

¹⁸ Хотя «есть признаки того, что ... новела была написана раньше "Боян" и без связи с "Журналом" Печорина» (*Лермонтов 1937*, т. 6, с. 663), и, по мнению некоторых исследователей, в ней «представлен архаичнейший вариант Печорина» (*Гаррард 1982*, с. 136), ретроспективный синхронический взгляд позволяет увидеть в «Тамарин» наиболее зрелый фрагмент романа.

¹⁹ В «Кроткой» Pistollet не выделяет порою более центральным образом, но говоря о центральной роли, отведенной в рассказе самоубийству героини. В каком-то смысле «Кроткая» синтезирует мотивы целой группы магистральных сюжетов русской литературы: «Белый Лизин» (социальное неравенство, самоубийство), «Боян» (пленица героиня), «Княжна Мери» (ископаемый поэтический), «Выстрел» (блудливое самолюбие, сны о прошлом); омерзены также голдевские источники обстановки, сюжета и стиля. Осуществленный таким образом в «Кроткой» вариант слияния дашинского человека с миленьким в единую фигуру подальшего человека имеет один из своих ранних предвестий «умилелом» лирике человека в «Тамарин».

²⁰ См. Чудиков 1972; Жолтковский и Шеглов 1986, с. 21—52, со ссылками на Берковский 1960.

²¹ Тщательно выверенную игру в выстрел/не-выстрел представляет собой, в сущности, все повествование первой из «Повестей Бедкина», начиная с раннего упоминания о прототипе нереальном выстреле (гипотетическом, безопасном и к тому же скрыто интересекстуальном — в ц. Венямын Тель), «на который каждый был бы готов подставить свою голову, и кончая кульминационным холостым выстрелом пули в другую пулю и полным подумоуминанием о сферических изощрениях «папа Скулякина» в эпилоге.

Эстетические мифы Пастернака

¹ Ср.: «Он вне себя. Он влеч с собой // Дворовой шум // Пован гора, выключившем тоску лирического субъекта; «Январь 1919 года»; «...скатывается // По кровле, за жолоб и через» («Плывущий шаг»).

² Ср.: «На победивший мостовой // Устали топтали толпы // ...От ватык только что препятствия // ...За полдень поскорей уехать // ...Вплесть в него твоё соседство» («Ты здесь, мы в владуке одно...»). Направившись мысля, не из общего ли с Пастернаком источника происходит и метафора проекции парадигматики в синтагматику, основополагающая для научной мифологии Р. Якобсона (см. Якобсон 1973а), не говоря о его трактовке пастернаковской триптихи (Якобсон 1987а)?

³ О теме «вернисажа» как одной из центральных у Пастернака см. Нильссон 1978; Жолтковский 1978, 1980. Ниже общие утверждения о пастернаковских интерпретак. Опирающиеся на эти работы, будут делаться без специальных отсылок.

⁴ «Он приехал, и сразу же поимм репетиции "Норды" Эзаста». Как бы мне хотелось теперь заменить это название, оставшее тугою мильною оберткой, каким-нибудь более подвозимым!» («Охранная грамота», I, 3).

⁵ Ср. стро: «Лучше, выиграв, уйти // ...Так рождался победитель...» («Смысли»); «Своею жертвой чувя промерзлым» («Смерть солдата»); «Я ими воин побежден, // И тышло в том мох победа» («Рассвет»); «Теряют власти, роняют честь, // Когда у них есть пять причин...» («Косая картина, летавшим дичья»).

⁶ Ср., в частности, мотив 'спуска до нуля' у Льва Толстого (и нем см. *Жизнь Толстого и Шелом 1982*); важность личности литературно и идейного мнужа Толстого для Пастернака известна. О славянофильско-русском, а также «феминистско-делетин» аспекте Пастернака см. *Парадоксы 1990*.

⁷ Приведу важнейшие из соответствующих фрагментов.

«...Как весной девятсот первого года в Симбирском саду показывали страд дилемских амалинок. Как теркас ишущенье женщины свказлось у меня с ошу- шезлем обманного строя, обманутого страданья, тронического прядя мой барибам. Как раньше, чем наш, судя и мольничком форм, потому что единном равно утешал на них форму неводания. Как лотом девятсот третьего года в Обо- ленодом... тонуда воспитанница знакомых, живших за Протояй. Как погиб студент, бросившись к ней на помощь, и она затем сошла с ума, после несколь- ких похушений на самоубийство с того же обрыва. Как потом, когда я слыла себе носу, в один вечер выйхавши из двух будущих воин, и лежа без движения в гипсе, турела за реской эм знакомис, и юкостивела, гресчь в Ангордаке, топеващай сельский набат. Как, натопляясь, точно залущенный эчей, хилотис- лись воссудеащие зарвы и вдруг, свернув трубно лучинный перелет, куварком зырава в кулебачные слон серо-малинового дыма.

Как, скяча в ту ночь с врачом из Малюрославаца, поседел мой отец при виде здубившего итблеса, обляком вставшего со второй версты над лесною дорогой и вселавшего убежденно, что это торну бундям ему женщина с тремя детьми и трехдудивый глмбой гипса, которой не поднимь, не боась маворья об меклачелья» («Охранная грамота», I, 2).

«В ту испль выращенные павос в горю были задержаны несчастным случаем со мной. Отец задумал картину "В лочное". На ней изображались девушки из села Бичарива, на захате варлом во весь игор павашие тубун в болюнестве луга пар наших холчим. Уважавшись однажды за ними, я на прыжке черя муровей рулей свадилось с разномчавшейся лошади и слычал себе ногу, сростуюсь с умороченном, что ослободжало меня впоследствии от военной службы при всех призывах» («Люди и положения», глава «Скрибин», 3).

«[В] лочное» воспринималось отцом... в характере скифского наследия. Оксбено... когда не опережь увидел... квалмисалу не крестьянских девок, поре- знавших сто своей смыслотью они, не без особого ухерствя, выхром ичались на несоседатных... лошадах... вот также "валакрифн"... Зрелые... было... красоч- ным, в нам — нае и Буре — ...увлекательнао зааидным: ...задрное малодечество молодых амалинок... весь дух этой предстоящей стики по бездрасьям... был настельно фееричен... что эту радость молодости только и можно было казать — пестрой ома...

Мы часто втроем, отец со своими пералучившими альфончиками, я с братом... зрелищами... и подлосочными мальберта... бывал на месте, когда еще подготовлялся выезд за границу. Молодые, все же, задираться — и не без кокетства — девицы и новодайки были с нами уже знакомы... Разбирая лошадей... они перекричались шутками и какими-то им жёсткими намеками. Отчего та или иная, кофузась, прикрывала рот кончиком платка, под грихолт общего гогота во все горло. Перекидывая свои легкие и гибкие тела, эти уж издав верхом, или еще как-то во время болтали и шашками и черил-загорельными погнами; лошади же, перестуывая с ноги на ногу, не люди, с копыл из них пускаться в рысь.

От вихревой скачки их... волосы, зашлетённые в косы, комётывались гирольными змеями... Их широченные юбки... задранные черкивым сиденьем, надувались пузырями от ветра и вылились за дождикой вачемлами, как и головные платки. Все тлило и пылало в огне последних лучей солнца... Зрелище свачущих по полюв амазинок становилось вынуждающе-тревожным — движенью экспрессии в зрелищности — коней, рук и ног всадники...

Мой брат с детства отличался недолиной страстью овладеть тем, что явно ему было не под силу или же совершенно не соответствовало складу его мыслей и характера... Ежедневно глядя на выезды наездниц, он решил испытать себя в этой трудности. Тут никак не утвари не могли... отделиться от исполнителя ладновоности... Наездница решила изменить обычный путь. Когда табун подходил уже к речке, где то раздалось привычное рычанье нужной лошади... Резко повернув за ожаком, табун бросился к ржавшей лошади; ...кобылка, на которой скакал потерявший управление и равновесие, расстрелявшийся Боря, стала поднимать задом, и Боря... стал заваливаться... И в конце копыл он не удержался и упал набок, скривившись с квинта глаза за табуноч, который... помчался дальше...

Боря был жив... Легой вивелить он не мог... Дома доктор зировав разбитую а бедре ногу; под утро отец ввехал в Малоярославца за хирургом и сиделкой. Уже одинй злой втрасси было достаточно, чтобы отаратить отца от продолжения работы на картине... Для отца это была потеря, ничем не заместиная...⁸ *Пастернак А. 1983, с. 97—100.*

⁸ Поздние воспоминания Б. Л. Пастернака содержат примечание в автобиографизации (см. Флейшман 1990, с. 9—14), ответственность за которую он ранее перекладывал на читателя. Ср.: «Я не буду этого объяснять, это слышат за меня читатели. Он любит фавулы и страхи и смотрит эту историю как на рассказ с неспрострашающимися продолжением 1) «Образная трамбл». 2) — и: «Я, с малых лет был склонен к мистике и суеверию и охватывал тягой к произвоничьяльному... верил в существование высшего героического мира, которому наши служилы восклидены, хотя он приносит страдания. Я подбирал надок себя мсьвоумные зайны... То на заре жизни, когда только и мыслями такие нелюбости, может быть, по воспоминаниям о первых сарафанчиках, в которые меня наряжали еще раньше, мне происходило, что когда-то в прежние времена я был девочкой и что эту более обязательную и прелестную сущность надо вернуть, перетянуться внасом до обмирока. То я воображал, что я не сын своих родителей, а найденный и усыновленный ими приемный» («Людди и положения», глава «Скрабин», 31).

⁹ Ср. также тинушную девушку, чтирая жила «за Протвой», и ее дом, превращий «за рекой».

¹⁰ См. примечание 8; здесь, кстати, возможны аналогии и с эзоповым комплексом, тем более что Оедриш значит 'вдутая кожа'. Впрочем, 'чуждое рождение' (не от своих родителей) характерно и для Моисея, Христа и других основателей религий. Ср. также соображения Раевской: Христос о роли «разрыва» — отсылка к творческой биографии Пастернака.

¹¹ Ср. единственное упоминание о валкирии у Пастернака: в стихотворении «Музыка», произведенном триумфально-героическим — «вагнеровским» — восприятием искусства (см. ниже).

¹² Поэтические отражения этого отмечены у Флейшмана и Бараса.

¹³ Ср. также неоконченную поэму «Зарева» (1943).

¹⁴ См. примечание 8; ср. соображения Б. Парамонова (Парамонов 1990, 1991) об андрогинности Пастернака и далее ведущем отождествлении революциям с «девошкой в чулках» и разработку Пастернаком повествования с женской точки зрения (я «Детстве Лаврова»).

¹⁵ «Шебет женщин сносить сполно бич» («Женщины в детстве»). «Назва ребенка в сердце якован // Облитый мукой облик женщины // В руках поклонников Баркова» («Лейтенант Шиндл»).

¹⁶ «Скрабин любил, разбегавшись, продолжать бег как бы сломы итершим корипрыжью, как скользит по воде пушенный рожашетин камень, точно неинного недостатка, и он отделился бы от земли и плавал бы по водуху. Он вообще воспитывал в себе разные виды доукитворенной легкости и неупаившенного доаклены на грани пилета... Он... падала на Толстого, проповедовал сверхчеловека... нищенство...» («Лири и положения», глава «Скрабин», 3). В связи с полетскими — аяел Я Вите — отпущенные к суперпущенным отгетим скелетом моего портрета Скрабина со своей награждения русская солдат Наполеоном, уверенным, что прыгая плажуют магически прикрепленными к груди.

¹⁷ Ср., кстати, полурелигиозную мотивировку чуда, прямо порекликнившегося со скрабинский поклодой, в «Дурная аяла»: «И море, которым в тумане // Он — лодка, как посуку, шел».

¹⁸ Эта связь отмечена Б. Гаспаровым (Гаспаров Б. 1990).

¹⁹ «Когда б мы поддались калору // Стинки, ищущей протора, // Мы выросли бы во сто раз. // Все, что мы победим, — малость, // Нам увиживет наш упол. // Необычайность, невозможность // Зона борцов совсем не тех. // Так влечет Ветного завета // Нивел соперника пол стая. // Как арфу, он снимал влота, // Которого любая жила // Саруно ангелу служила, // Часб светкой гини на нем сырала. // Кто тот впол побыва, // Тот зравим, не горжас собою, // Выжидат из таког боя // В сознании и расвете сил. // Не ставит он искать гибда. // Он ждет, чтоб высшее начало // Ели же чаще либеждало, // Чтобы расти ему в ответе» («Соосерциание» — «Лири и положения», глава «Девятистатые годы», 9). Отказывая скорстас (и тем числе метрическое) этого фрагмента с «Быть знаменитым некрасиво...».

²⁰ «Итак» — сказал: умиляственно его шарани, которые идут предо мною, и полем увижу лице его, может быть, и примет меня. // ..И встал в ту ночь, и, как двух жен своих, и двух рабынь своих и единничать сынов своих, перешел через Навок в брод; // И . . . пересел через потоки. . . все, что у него [было], // И стался Иаков один. И боролся Иаков с ним, во помяении зври; // И . . . уявил, что не оволшебт ели. . . иверсия состав безра у Иакова // И сказал: отпусти Меня, ибо вознода зари. [Иаков] сказал же отпущу Тебя, пока не благословишь

Меня, ибо вращаю зра. [Иаков] сказал: не отпущу Тебя, пока не благословишь меня. // И сказал: как имя твое? Он сказал: Иаков. // И сказал: отныне имя тебе будет не Иаков, а Израиль, ибо ты боролся с Богом, и человеков одолевает будешь. // Спросил и Иаков, говоря: скажи имя Твое. И Он сказал: на что ты спрашиваешь о имени Моем? И благословил его там. // И нарек Иаков имя месту тому. И назвал: ибо [говоря о]: я видел Бога лицом к лицу, и сохранился душа моя. // И взошел сонше... И армия пи на бедро свое. // Поэтому к донные сыны Израилевы не едят жили, котор[ой... борознира] аснудом... на составе бедра Иакова» (Бытие 32: 20—32).

«Возлюбил Иаков, и увидел, и мол, ищет Исаи. // И поставил служник и детей их вперед. Лино и детей ее за ними, а Равкии и Иосифа позади. // А сам пошел пред ними, и поклонился до земли семь раз, подоиди к брату своему. // И поцеловал Исаи к нему настрочу, и обнял его... и целовал его, и лобикал. // ...И сказал Исаи для чего у тебя это множество?... И сказал Иаков: дабы приобрести благословение в очад господних моеи. // ...Иаков сжезд. . прими дар мой от руки моей; ибо я увидел лице твое, как бы кто увидел лице Божие, и ты был благосклонен ко мне. // ...Бог даровал мне, и есть у меня все. . И тот взд» (Бытие 33. 8—11).

О тематике и структуре этого эпизода см. *Филкоцкий 1975, глава 5.*

21 Ср. кетам, орациональную роль Битрофа в судьбе Юрии Жигого.

22 А ранее (Бытие 25. 26: 27 36) — на пише: Иаков появляется на севе, уцепившись за ногу Исаи, откуда и получает свое первое имя.

23 Ср. в пастернаковских стихах образы лица грозы, соровавшей маску, потерев власти и чести, срывания налета педантизма, приводящего на архаичный пир; о последнем см. ниже, в связи со стихотворением «Лето».

24 У Пастернака безымянность «лулуид, зато лобиклена (по сравнению с рылькевскими оригиналами) арфи. В связи с «безымянностью» стоид отметить роль среднего рода в этом стихотворении Рильке, в тивже среднего рода и безличных конструкций в его поэзии вообще, что характерно и для поэтической грамматики Пастернака. Ср. также игру с неизменяемостью ветхозаветного Бога в строике «Ягидов и Ягем» («Давай рочить слова. »), антаграммизирующую имя Ягве (Жолковский 1976, с. 72).

25 На другой берег (ср. ручей, реку, обрыв и т. п. в эпитафии падению с лошади) Нава выходит на следующее утро, над другим иномем, армия, то есть в каком-то смысле перешли и воскресили. Это типичный предхристианский мотив, справедливо переосмысленный у Пастернака как критический. Возмояна также параллель с Линоидом — армиям Богом, павши рожденным и мучицими Землем в собственном бедре, после его убийства Герой. Линоид воспринимался как девочка, был полуженским, а в дальнейшем воюил с амазонками.

Заслуживает упоминания, хотя бы в качестве интересующей биографической детали, тот факт, что впервые имя Линоид (Осипович Пастернака было Исаак, но есть то же, что у отца Иакова (Горне 1991а, с. 3):

26 Особезина — для стихов о войне, в значительной степени ажурный идейно и импрессионный психический.

27 Этот мотив соседствует в индереинском мире с образом «наислачени, еромиче», его глубинный гвалт с «кислотом Жермом, в чистом кристичегай (и, значит, «параженничского раскати»), измиссия и формуле «степить — редничать» «Женщины в делении одрадише // Так же ищешь тощут

башмаки // Их потом на крошечном жезле // Так же различают черепки // (Облаченный).

28 «Словно в бурю сморк, над головою // Будет к небу рваться этот крест. // Брошутся на землю у ног распятия, // ...Слишком многим рукам для объятий // Ты разошлась по дощам креста. // ...Но... // И стонкнут в твердую пустоту, // Что... // Я до воскресенья дождусь» («Мадгалиты», 2).

29 Кстати, последняя изображена стоящей в дверях, то есть «обок», — это одна типова «медвица» верх/низ у Пастернака: вместо вертикали — горизонталь. Вместо романтического «возвышения над» — «соседство»: ср. характерную для экзистенциального футуризма Маяковского стратегию сближения всего возвышенного с малым самовозвышения за его счет (см. статью о Маяковском в наст. изд.).

30 «Длиа высклеса... // ...Несли роваль... // Как колокол на колодынист. // ...Над ширью городского моря, // Как с заповедями скрижала // На каменное плоскогорье. // ...И город... // Как под водой на дне летел, // Внизу остался под водой // Жилец шестого этажа // На землю посмотрел с балкона. // Как бы ёё в руках держал // И ею властвуя законом...» Следуют три строфы, описывающие процесс творчества в духе отмененного самоотжествления поэта с небрежимым артистом, и далее: «Или, опередивши мир // На юбилейный четверок. // По «рыбам» городских квартир // Прозой гремел полет калькирий» («Мушкетер»).

31 «Как красная глина, с подушек, жаркая, мохота // Глазку, страшно беспримечны огромной. // ...Как просят пить, как плачены // Глаза испускал и пугающе лобовых» («Мне и сумерки ты все — плахинокоро...», цикл «Болельщик»). Ср. замечания Парамонки о маскуленизированной понимании Пастернака Цветаевой (Парамонки 1990).

32 Ср. характерные обороты: «Я в ряд их не попал. // Но и не ради форса // С переменной прилебал // И ропнул чужую втерся» («Счастлива, кто...»).

33 Отметим, кстати, что программное «принятие упряжи» в стихотворении «Мне хочется домой, в опрочисть...» (см. Жилковский 1985a) выражает «колдобрешонистскую» тему через лошадиный код, во многих других случаях конуны, наоборот, «брасывают», «поводя реуток и т. п.»

34 Ср. также строки из «Валквалити»: «И саеий балерине. // Перетнутой так. // Точно стан на дружинке. // Он шнурует башмак...»: «Это ведь двойники, // ...Точно брат и сестра».

35 «Она пламенная, как стог, в стороне // От неба и Бога, // Как отблеск подкова, // Как хутор в шине и пожар на сумке. // Она возвышалась горшеей свирдой // Салона и огня // Среди шельи вселенной, // Пстревоженой этой новой звездой» («Рождественские звезды»).

36 Ср. в поздних стихах: «О биссе, вышнние светы // Мешают мне ширеть тебе, // ...Ты держишь меня, как надежда, // И прицеша, как персты, в футляр («В Больнице»).

37 «И этим гоним поступка // Так поглочен другой, поэт, // Что тяжелее, словно губка, // Любю на его примет. // Как в этой жужковской фуге // Он сам ни бесконечно мал, // Он терит в знанье друг в друге // Предельно крайних двух начал» («Художник», конец полного варианта; Пастернак 1990b, т. 2, с. 273); типично характерная фигура самуиализации поэта (исключенная здесь

седе и мотивы символической женственности) по сравнению с величием его 'божественной' пуритера.

³⁸ Во всяком случае — чаще, чем следовало бы из формулировки Синявского, что у Пастернака мир увидел глазами черного пугала на земле (*Пастернак 1963, с. 24*). а также из сопоставления с открытым мифологизмом Милкошевского.

³⁹ «О беззаконьях, о грехах // Бегих, погонях, // Нечаяностях опыты хих, // Липках, жармах. // Я вывел бы ее закон, // Ее начало, // И повторил ее язык // Инициалы» («Во всем мне хочется дойти...», 1956).

⁴⁰ Комментаторы Пастернака по-разному отреагировали на его мифологическую женщину: согласно Л. А. Озерову, Актёй гинится за Атлантой в Каледоне (*Пастернак 1963, с. 643*); В. С. Басовский и Е. Б. Пастернак отмечают преследование Актёи Артемидой, мифологическим эквивалентом которой является Атланта (*Пастернак 1990б, т. 1, с. 471*); Е. Б. и Е. В. Пастернаки упоминают за ржавое гидоматривание Актёи за Артемидой и связь с ней Атланта (*Пастернак 1981, т. 1, с. 558*), а Е. В. Пастернак и Х. М. Плещинская прямо констатируют «опитывавшими» нескольких сюжетов греческой мифологии» (*Пастернак 1989, т. 1, с. 476*). В последующем изложении и выводе греческих мифов в опору на *Аполлодор 1989* и *Рейдс 1963* (1953).

⁴¹ Он учился у профессора А. Грушки (Флейшман 1990, с. 27); в «Охранной грамоте» личному взгляду на жизнь отведено важное место (Рейдсман-Хюб 1989); и, наконец, мастерская и квартира отца поэта были полны античными материалами. Как хорошо известно (и изрядно приказано в воспоминаниях А. Л. Пастернака, отчасти приведенных в примечании 46), все этих рубских вещей была сознательно ориентирована на классику, и семья Пастернаков никак не была исключением.

⁴² О визуальных мотивах у Пастернака см. Манн 1990; Жолковский 1984б.

⁴³ В одном из мифов в ослепши облик тибет Орфей — одновременно царь и поэт (I).

⁴⁴ Кстати, об Артемиде в Анаксанде говорится, что Латвия родила Зевсу женподобного мужчину и мужеподобную женщину.

⁴⁵ Так, мать Артемиды похитила Ифигению, принесенную в жертву в Афинах, — той самой ланью, которую ей посвятил Тайгета, в свое время сама превращенная Артемидой в лань во избежание (безуспешное) любовных посягательства Зевса. В другой раз Артемиды само немудило превратилась в лань, с тем чтобы два претендовавших на нее близнеца, От и Фриалы, порвали друг друга, выстрелив в нее с двух противоположных сторон (ритуальный смысл этого эпизода — все те же принесение плотника в жертву матриархальной жрице).

⁴⁶ «Вот стоит на сцене изваяние Артемиды-Золотницы... Изваяние... начинает двигаться — в танго... Алессофи Дункан Артистка... разворачивает... целый раскат об олене. Вот Артемиды конит крупную дичь — оленя... Дункан идет олимпийской, красненькой прыжком, зловещивших азартом бегу, крулой рысью, с прыжками... она показывает нам на ограниченной сцене театра — ничем не ограниченной суверенность поэта: в жизни — в природе луга и предлесий... Вот Артемиды бросает свое тяжелое копыце с нечеловеческой силой; мы даже слышим свист Астишес коня, воображаемого коня, — ови летит за убегающим оленем... По внезапной и бурной Артемидиной радости, выраженной фигурой

Дункан, мы понимаем, почти что задум, что слеза заплат, что кисть поразана ею; она, Артемид, кружится в танце, скачет, пролетит игриво... Все движения мазательно резки и быстры; за ее спиной... в полете развешивает, как флаги на мосту, концы ее воздушной олежды; такое "режиме" мы не раз видели... на вазах или барельефах... Снова та же Артемид... в диком возбуждении аспит, кричит, поет — и под притихшими лавнами мы все слышим и посям чудного зова, и отдаленный лай собак, терзанных добычу...

Мая... вот амазонка, только что сражающаяся с наследующим греком... Вот она, жестоко раненная в грудь, от боли закидывает руку за голову, сжимая зубы, и на чип замирает — гной ее уязвае когда-то Полюклет; ...она прилпнет в себя, медленно опускает... руку, поправляет... хитом — снова опускается в бой... А вот законные всем барельефы — с фризов храма Бескрылой Победы — самый Пинк; но одним только торсом... и плечами... твани... члестета движущие фигуры барельефа и все фигура божественно медленна и павно продвигается к жертвеннику...

Необычайной красотой всем виденного было, конечно, — преображение (Гостерник А. 1983, с. 233—235).

47 Герякл гнался за ней целый год, желая погнать ее живьем, в чем в конце концов преуспел, как и в умиротворенном неслышимой этим Артемидой. В одном из вариантов сюжета стрела Герякла бескровно ранит леву в плечу (ср. личный миф Пастернака); есть и более зрелищный вариант — с линией Спящей Яны.

48 Вытеревши догматическую параллель состоит в том, что Эрманиф, на которого был наслан этот вепрь, также подвергся осмеянию за содержание кукашней ботинки (парады, и этом случае Афродиты).

49 Вспомним, что Дионис тоже восстал с амазонками, в вырост в женском платье; ср. пастернаковский миф о собственной чужденности; ср. также женскую олежду таких бесспорно мужественных героев, как Аякс и Герякл (в частности, олежду и исключительную роль психологички, отвлеченную Геряклу в его браке с Омфалой). Возможно, что здесь имеет место мифологизация перекосной связи от матриархата к патриархату, когда женщина могла прецедентно свои функции мужчине-жрецу, но он должен был при этом обожиться в ее олежду (Грейз 1983, т. 2, с. 167).

50 Растерзание или принесение в жертву Артемиде/Артемидой подвергаются также Орест и спартвиский мальчик с лисой, пожирившей его внутренности. Один из вариантов той же мифологии — ритуальная порка мужчины, выливающая эвуляцию, призванную плодотворить землю (ср. христианизированные, но в целом сходные изображения любви в «Любви», — итд...), см. выше). В свою очередь, растерзание и пожирание Диониса, а именно в классической мифологии его спасение/воскрешение, знаменует символическую отмену жертвоприношения мужчины-царя жрицей.

51 О переставках см. Яковсон 1987б, а также Жолковский 1985б. Образец кольца цитат по-пастернаковски — палластине платоновского «Пир» на пушкинский: «...и повяжи ми. // Что мы на пире в вековой протитте — // На пире Платона во время чума» («Лето»); ср. также суперпозиция Пастернак — Жингал — Гэмлет — Христос — «Гэмлет».

52 Так, во фрагменте «Роль дремлющий пему с зуб облизает...» в поисках выхода параллель с правн упомянутым слезубийцей Вертерон дважды подступил привлекается Дункан; в концовке многообразно слышится «Я на, любви...» (4-8

по дарю. Иди, благотвори. // Ступай к другим. Уже написан Вертер. // А в шайбу или в воздух падает смертью: // Открыть окно, что жила отворить, — в середине — знаменитое «Пря мертвец?» из «Камениного гостя» («Ты скажишь: — настый! — Нет, — вскричу я, — Нет! // Пря музыке? Но можно ли быть ближе. »).

53 «В "Разрыве"... Пастернак облекается с "Флейтой(—первоначальной)". Он не подает, осуждает, ведет себя резко, "по-мужски"... "зуб за зуб"... Не случайно Пастернак... именно Мюллеровскому отдался читать "Разрыв": он должен был чувствовать явную возникшее сходство, которое он так улобно преодолел» (Мадринос 1990, с. 127). О эстетическом развитии образа «анжонки Аталанты... в стихотворении "Маргарита" 1919 года, в котором «рисуеться страшная победа грубой мужской силы над женской... немощностью», пишет Е. Пастернак (*Пастернак Е. 1989, с. 343*).

54 Отсылка к «Трущобам» тем вероятнее, что та же самая игра на слове «трость», с почти тождественной — семантически и фонетически — рифмой «ноготь» (у Хлебникова «ноготь»), есть в стихотворении «Здесь произошел загадки таинственный ноготь...» Заметим, что в соседнем цикле фигурирует ланца («...Рубица! // Но алтан узнал тебя, ланца: «Я бы мог погубить?...» из одноименного цикла), которая тоже была атрибутом Артемиды: а также что во ланца и ланца были преобразены Аталанта и Медалью, чем была аннулирована их брак (считалось, что ланца могут сочетаться только с леопардами).

55 Не следует исключать и возможного движения одноактной пьесы-логик Гумюева «Актеон» (1913), в которой разрабатан миф о гибели Актеона, изображенного за Дланой (Артемидой), к фигурирует ланца, охотница, лунный мотыль, олень и олень.

56 Ср. сказанные выше об «измельчении», «попирании» и т. п. у Пастернака: см. также Жолковский 1984б.

57 «"What could be done with and for Algernon?", his friends were wondering. In 1867 Rossetti endeavored to entangle Swinburne in a liaison with a lady of athletic accomplishments, the circus-rider Adah Menken with a view to setting him straight. Swinburne's eagerness in advertising his liaison (he rather unobtrusively obtained photographs of Menken and himself taken together, with the consequence that they were publicly exhibited for sale in the windows of several shops) was not matched with a proportionate success in the actual love-affair, notwithstanding the very active part assumed by the lady. (It is said that she returned to Rossetti, as appeared, the ten pounds he had given her to conquer Swinburne's affection.)» (*Pratt 1970, с. 246—247*).

58 Сопоставление Ольги Бухтеевой с нифологией «изымаюк» намечено у Б. Парамонова (*Парамонов 1991*).

59 «Когда ж потом трехпалую санку // Раздел горячий востер двух кистей, // И серапа два вычлупилась явля в шку, // И в перекрестный ступа грудины костей // Вычлупилось два остывших вела, // И, задралась, собственная грудь // Ея толку сама не огорала // В стремлении шен любашим свернуть // И сгрести усталая гривина браться, // И обожалась бурное русла // Измученную изданию матрац // Уже по стрелно выправил несла. // По-прежнему ее, хвк и в начале, // Уже шлети оставшую, как труп // Движения губ как-ка-ти восклицать. // К стыду: прегорало приуменьших губ» (глава 2.

фрагмент между строфами 42 и 43, не завершённый в основном тексте: Пастернак 1990б, т. I, с. 420).

Почва укажу на раз бросающихся в глаза контрасты к этому фрагменту. Связь обнажённой женщины с «книжкой» есть в поданном стихотворении «Осень» («Ты так же сбрасываешь платье, // Как рожи сбрасывает листья, // Когда ты педешь в обшарье // В халате с шелковой кистью»). Ветер, трепетание, «трида» и «обшаренная грудь», скоррачающаяся шеи любящая, накладывают образы сельских вальсирной к номере Айседоры Дункан (и предвосхищают гибель последней — удущение собственным шарфом, зацепившимся за колесо антибиала — спустя два года после публикации этих строф в «Круге» [1925]), в тексте Лоскуна (классическую скульптуру и ее метафорическое использование в «Двадцать пятая годов», отраженное затем в аллюзивном стихотворении «Борис Пастернак»). Интересно, что скорраше нотам использованы Солженицыным в «Октябре Шестидцатого» в любовной сцене между Вероничиным и Ольгой (!) (глава 28, подглава «Алмазонка»; подкавано Львом Лосевым).

60 Не исключена параллель со Стенькой Разиным из шардовой песни, выплывающая «на стружень» и бросающая прекрасную персиянку «в набежав шугал волну», демонстрируя сначала эротические падающие женщины, в затем мужественное (военно-помощительное) пренебрежение к ней.

61 «С полу, зведенан обилото, // К меску, врьш по огрде, // Танется волос ракетовой, // Дыбется вломя и прадн. // Жутки ведь, вси, смуты-вать // Дылами Касьянцо! // Наутро кумодкой туовой // Церковь свернулась устеп. // Чт это? Давры дв Кисья // Согт купала или Эду // Север влокол и вышка // Перлом предвечного бреда? // Тык это было. Тогда-то а, // Денки, сковавший, растуция, // Встал среди сада розового // Призраком теми пастушней. // Был он, как лось. До колен ему // Снег походил, и смось встив // Видельсь шару павильну // На влоноч летшав четвёрть. // Замер заглядкой, как вкатыная, // Слара на поле лепосо: // В звездуную стужу, как ситп. оно // Белой плескало колосо. // До снегу тугла, Подвнатывал // С пату, всей мукой извилни, // Звезда и мочь. У силатого // Хаос некой был не стимен».

62 В «Болезни», как мы помнит, фигурируют «киевкой глаза» (см. выше), бессонница и попытка замесить любиную броню.

63 «Дни/вдочичане» — паранометический комплекс, повторяющийся у Пастернака, ср. например, серию горных зарисовок в «Водях»: «Порчком отравленного близок // Внутри дылило Ластовн // Он к нам катил свои вершины // ...Предупрежденен в Шарале // Со дня оварта вырос Ларе. // ...Все громкой тишикой дымилось // ...Он правильно, как автомат, // Вздымал, как залпы перестрелки. // Збарзство ледяных громад; или пейзая с паровозом в «Презде»: «Машина выпускает взоры, // В пину, как в шипке набекорнь // ...Вдывами каменные кубы // Лелашка друг на оруте глыб» (то есть домов); ср. также дач-Лавсон, упомянутый в примечании 59.

64 «И дни съезда шесть женщины заптали луга // Лениво пастись облака в отдаленке // Смеркалось, и сумерек зитрый манер // Сводни с лолуточно зажженый репейник, // С землю — сажениме теми ирпекс // И с небом — гюкар полосатыя ианс // Смеркалось, и, сгнем простор на колени, // Загон коллента смыкал впукурт. // Зарницы задынами рига пл-овеньи, // И с сена вставляли и ели из рук // Подруг, по приходе домой, тем не мене // От жуликов десь зашаривших на крик» («Вста»).

оставали и бли на рух // Подруг, по прилово зимой, тем не мене // От жуликов десь заперешник на крок» («Лето»).

65 Ср. ариф. выведенную Пастернаком в его перевод «Сокровища» Рильке.

66 Ср. «крик», который «...женственно окомужденной, // Быть может, казал был вдали», в то время как «Большой канал с косою улыбкой // Оглядывался, как беглец» («Венерина»); и «В конце ж, как женщина, отпрянув, // И все свершившая прель // Виконьяк приставлена германов, // Расплывом фортепьян дасть...» («Опять Шопен не шлет выдох...») (см. Жолковский 1984б, с. 123).

67 «Пронзаем сонным лес навсечь // Лучи стоят столбами пыли // Откуда, уверяют, дось // Выхолят на дорог развилке // В лесу молчанье, нищине, // Как будто жемч в глухой лощине // Не сонным заморожена, // А по совсем другой причине // Действительно, неспадене // Среди заросли стоит лощина // Пред ней переса в столбике // Вот оттого в лесу так тихо // Лощина ест лесной повсел, // Хрустя обглаживает молодь // Завесил за ее хребет, // Волгается на ветке желудь // Ищи-да-марья, заробой, // Ромашка, Иван-чай, татарник, // Испутивные воробой, // Гадзент, обступив кустарник...» («Тышина»).

Мифологическую параллель между этим стихотворением и «С полу, звездами облетого...» проводит В. Бавский (Бавский 1980, с. 176).

68 Ср. характерный неомонологичный образ преобразования Юрия Живого, включающий, помимо картин леса и огня, также акцентированные моменты крыльев и мадонны-дочери (см. Митин 1990, ср. также мифы дочери и зари в личном мифе: «Огонь кистри был разлит так, что приходилось прыгать sideways. Оно просеивало сквозь прозрачное пламя, как сквозь землю леса... Там и бли лес пестрел всякого рода спелыми ягодами... Юрий Александрович с детства любил сквозящий огнем дари вечерний лес. В такие минуты точно и он прощупывал сквозь себя эти столбы света. Точно дар живого духа потоком входил в его грудь, пересекая все его существо и изрой крылья выходил на-изд лопаток наружу. Тот юношеский перелом, который... потом навсегда служит и кажется [маждону] его внутренним лицом... во всей первоначальной силе пробуждался в нем и заставлял природу, лес, вечернюю зарю и все знаемое преобразоваться в такое же первоначальное и всеобъемлющее подобие девочки. "Дари!" — закрыл глаза, полуоткрыл или мысленно обращался он ко всей своей жизни, ко всей Божьей Земле...» («Доктор Живото», XI, Т).

69 См. Жолковский 1984б, с. 124 о вынесении эротиче мифов в мир растений и метафор.

70 Это соответствует общей мысли последнего цикла, конституированной в работе *Дьяволенки* 1978. Отмечу, что предельно от оленей темой мифа «пределены как победы» четкая формулируется именно в поздний период — в «Быть эманильным...», «Рассвет», переведах на Рильке в «Лихих и полуженитях» Осбенна богаты совмещенными тем творчества, Бога, любви, женственности и жести/лоражены «Стихотворения Юрия Живого, в частности «Мадонна», но это особая тема. Добавлю, кстати, что описанным мифовым прощанием также «Посвящение» (вместях МАШИНА ЦИТАТИВНОЙ) из поэмы «Лейтенант Шиндт» (Пастернак 1990а, т. I, с. 411; см. также (Нилой Рижской-Хью)

⁷¹ См. *Бомбакский 1980; Барнс 1990; Гастарова Б. 1990; Масловская 1990; Мазинг-Делет 1990; Матич 1990; О'Кеннел 1991; Парамона 1990, 1991; Рафская-Хьюз 1990; Рагачевский 1990; Флаубман 1977; см. также Жолтовский 1984.*

Поэтика Эйзенштейна

¹ См. также *Жолтовский 1984*, с. 35—52. Доклад на эту тему был впервые прочитан на юбилейном заседании, посвященном Эйзенштейну, в Вычислительном центре АН СССР в 1962 году.

² Эта модель была не столько «морозжающей» в смысле Хомского, сколько «снотворяющей» (*Новов 1976*, с. 200); позднее мы стали использовать ее «поэтической выразительности» или моделью «Тема — Текст» (*Жолтовский 1984; Шеллов и Жолтовский 1987*); в моем теперешнем взгляде на структурлизм и генеративном см. *Жолтовский 1991*.

³ При этом сопоставлялось противоположное, то есть тем процедурам, с помощью которых создатель (получатель) реально пародирует (воспринимает) текст.

⁴ Старый швейцар Зиннег дилемму гонимых Школаскому, что «в первый раз выши назвали меньше шуму» (*Школаский 1965*, с. 141) Штурм Зиннег из «Октябрь» был не только кинематографом и многократно режиссером в советском кино, но также использовался в качестве «голоса» в официальной «хронике».

⁵ Аполонге «Иван Грозный» со стороны его либеральных поклонников обычно основывалась на «чисто эстетическом» пренебрежении к «содержанию» и панорамных «формах» Саркисовическое изображение империальной политики находили в «Одним из Ивана Демисовича» Солженицына: «Их, батенька, — много этих, повсюду, говорит Цезарь, — "Исход Грозный" — разве эти не гениально? Пускай иррициков с личинкой! Сидит в соборе!» — «Кридалине!» — «Сердитая X-123. — Так много искусства, что уже и не искусство! В каком же гениальнейшая политическая идея — оправдание единоличной тираннии...» — «Но какую трактовку пропустили бы иначе? » — «Ах, пропустили бы? Так не говорите, что гений! Скажите, что поджили, указ собачий выполнял...» — «Но, батенька, искусство — это не чин, а как...» — «Нет уж, а чертской матери ваше "как", если при добрых чувствах во мне не пробудит!» (*Солженицын 1970*, с. 97—98).

Этот «формализм» Цезари Маркович есть, по сути дела, не что иное, как эстетическое приращение нинкочисла в успешных тоталитарных заветах на отклонения в «содержании». В этом смысле он резко отличен от исторически реального формализма, который, будучи творческим андологом футуризма и революционером, был как смистическим, так и идеологически достаточно агрессивен.

⁶ О сходствах и расхождениях Эйзенштейна с Бахтиным см. *Новов 1976*, с. 126, 209.

⁷ Об «утраче» как приёме выразительности см. *Шеллов и Жолтовский 1987*, с. 123—144 et passim.

⁸ Насилие, война и оружие были постоянными метафорами искусства для Бибела, Маяковского и других авангардистов; об эстетике насилия у Маяковского см. в наст. изд., с. 247—275.

⁹ В подобных случаях поэтика выразительности четко отделяет 'перевоплощение' темы от 'изъяснения' ее из оригинала в ходе чтения/высказки; что же касается тематических изменений, происходящих в примесутке (между 'изъяснением' и 'перевоплощением'), то они попросту отбрасываются как не имеющие отношения к 'искусству как таковому'. Искусство волею избирать любые темы, и поэтика выразительности интересуется только техникой их воплощения.

Аналогичные преобразования исходного материала могут происходить и в процессе вывода его из 'темы', то есть из формулировки, предварительно изъясненной на этом этапе — будь то с практической целью перевода на язык другого искусства (как в случае с повестью Некрасова) или с чисто теоретической целью порождения анализа. Режиссерские уроки Эдвэнштейна богаты соображениями о 'необходимости' воплотить ту или иную тему (определенным образом, диктуемым согласием/несогласием с существующими идеологиями и стилистическими (например, задачей дистанцировки от Толстого) но модель 'Тема — Текст' принципиально игнорирует такие ходы обратной связи, относит их к этапам реального творческого процесса: если при выводе какин-то образом возникнет новые смысловые элементы, то они должны быть включены в исходную формулировку темы и таковы образцы устраниены из вывода, который образы оставались сугубо риторическими, то есть безразличны к теме.

¹⁰ Ссылка на театр Кабука, Клейста, Макса Рейнхарда, Гордона Кроу и дейриковскую биомеханику, Эдвэнштейн превозносит маркировку как идеальную модель движения, контролируемого из центра и потому совершенного; ср. также Клейста, «энергетика — плучба» (*Иванов 1976*, с. 63—64; *Эдвэнштейн 1964—1970*, т. 5, с. 310). Ср. также замечание К. Томпсон о «табельности» (в следователно, потенциально тоталитарном) экспрессионистском монтаже, проецирующем героя (Ивана) на все его окружение (*Томпсон К. 1981*, с. 173—178).

¹¹ В. Иванов отмечает, что шпиль Юлиа на аркаты был отличен: их тематический потенциал представлялся ему нейтральным, а примененна — полифункциональным (*Иванов 1976*, с. 72).

¹² Эдвэнштейн делилась также идея «десексуализации» реконструируемых им архитектур (*Иванов 1976*, с. 97 след.).

¹³ См. *Иванов 1976*, с. 181, со ссылкой на Шеллерского.

¹⁴ Другим элементом такого рода восходит в русской традиции по крайней мере к Горькому, см. примечание 29 к главе 7 «Блуждающих осей» в наст. изд.

¹⁵ Принцип объявленной теме за очевидную данность, Томпсон, как добросовестный исследователь, вынуждена была вывести за рамки собственно анализа множество элементов, не укладывавшихся в эту тему, и сгруппировать их под рубриками «divulgence» и «excess» (*Томпсон К. 1981*, с. 261—302). Такого причисления со допущения, что важнейшие оси характера Ивана и всего сюжета ('вера/недоверие', 'дружба/одиночество' и т. п.) служат всего лишь «задержками» (с. 73, 78 след.) по отношению к основному тематическому ходу фильма, а не автономными мотивами, выходящими о переформулировке темы.

¹⁶ См. *Маслов 1976*, с. 104—105; Маслов отмечает также жажленные Балтиным кардинальные аспекты опричнины (с. 115).

¹⁷ По сути дела, весь фильм представляет собой серию театризованных псевдоотречений Ивана (ср. его балетиз. отъезд в Александрову слободу и т. п.). В эпизоде подвига Ивана Владимиром Эйзенштейн опирается на исторический факт временной замены Ивана на троне татарским ханом Бекбулатовым (*Маслов 1976*, с. 108).

¹⁸ Л. Коалов назвал эту сцену «карнавалом в царской режиссуре» (*Коалов 1968*, с. 82). В примечании он пишет: «Как Иван Васильевич дал почитать в царском кресле Владимиру, так и Эйзенштейн дал Ивану Васильевичу побить на пиру в роли режиссера». Коалов рассматривает и ряд других связей между теорией и практикой Эйзенштейна (там же, с. 70).

¹⁹ См. *Маслов 1976*, с. 95, 107; ср. также *Тоддсон К. 1981*, с. 188 и мотивы Ивана и кота во фресках, образующих фон финала фильма.

²⁰ См. *Маслов 1976*, с. 93 след. о пучке мотивов 'материнское лоно, Минотавр, Иван во чреве кита, детские сюжеты Э. По' и его возможных связей с детскими трагедиями Эйзенштейна.

²¹ Об этих фиксациях Эйзенштейна см. *Маслов 1976*, с. 93—94, 105—107; о двусмысленности мотива 'охоты на бобра' в «Иване Грозном» см. *Тоддсон К. 1981*, с. 90 со ссылкой на *Уайл 1974*, с. 16.

²² О сопоставлении (аллегор.) средневековых на троне и Древней Греции, и их умиротворении в конце оплущенного мажорда прома как об одном из истоков карнавала см. *Грейдз 1983*, т. 1, с. 85 след. Кстати, как карнавальная двойник Ивана, Владимир связан также с глубокой личной и болезненной для Эйзенштейна темой 'невнятности к матери': в лице Владимира Иван/Эйзенштейн убивает не только соперника, но и свое аллегор. — жалкого именованный сыночка (и гомосексуальста); соответственно в Ефросинью он убивает самую доминирующую/кастрирующую мать (ср. *Ситон 1960*, с. 436—437). Болезненные взаимоотношения с матерью, тянувшиеся на протяжении всей жизни Эйзенштейна, хорошо видны из его автобиографии и биографии *Иббана 1973 [1966]* и *Ситон 1960 [1952]*.

О глубинном резонансе балтийской мистки полифонии и карнавала с эсхой сталинизма, в частности в плане выдвинутой «аполлонического порядка» за «дрюни-сибискую спонтанность», — в прототипичес принятой интерпретации Балтина как плюралиста-деберала и скрытого авторитаризма. см. кратко, но болящую идеальную работу *Гроис 1989*.

²³ Между прочим, реальная Иван IV и была своего рода «судоминимом» — мастером эпистоларного жанра и комментатором, не говоря о его эпистоларном застревании. Завроженность Эйзенштейна фигурами сильных властителей несомненна; входы Александр Невский, Иван Грозный, Тимурлан, Наполеон, «Его Черное Величество/Черный Наполеон» — Тустэн Луасртар, Вотан и другие герои его работ и замечания.

²⁴ Марн Ситон отмечает, что «в течение пяти лет Эйзенштейн пробироваа свою интуитивную борьбу на Иван... субъективно проводя параллель между НИМ и собой» (*Ситон 1960*, с. 413). Барна штрирует испробованные высказывания Эйзенштейна, в которых детские и взрослые «Я» Ивана прямо совпадают с его собственными, а «Иван Грозный» осмыслен как искаая воплоция самого автора (*Иббана 1973* и *Эай* см. также *Киндт 1986*, с. 45).

Кстати, о «шуре». Эйзенштейн признавался, что «никогда не мог обойтись без своей ночной рубашки — она его утешивала» (Ситон 1960, с. 296). Это придает дополнительный смысл на женском индивидуальном сцене умиления большого Павла перед боярами, в которой пятый в ночную рубашку взрослый царь выглядит по-детски беззащитным. Ср. признание самого Эйзенштейна: «Казанский победитель тотчас же после максимального взлета славы... индурнется в золотым лодолем парчовых боярских шуб, и сдержанно уносит княжескую кофту бояр... В... собственной моей истории перека шел и я сам на эти подлинно символические... и тоже... безуспешно. Впрочем, потому... и мне никогда, как Грозному, удавалось рубить головы, торчавшие из шуб; у сорных золоченых подданных вместе с Грозным царем катались, приняв утешение во дни самых страстных напихи устремлений. С моей стороны, рубка была, конечно, метафизической. И чаще... в смысле ударом не столько [чужими] плетью, сколько свою собственную» (Эйзенштейн 1964—1970, т. 1, с. 300—301).

²⁵ Кстати, убийство Кирова — ироничный аналог. Или же прототип, убийство Владимира.

²⁶ Вспомним заглавную тему «Театрального романа» Булгакова, а также театральные дебри из «Мастера и Маргариты», под водительством самого Ситона пронзающих карнавальное опустошение в Москве 30-х годов. Их спектакли сходны, соревнуются и архаичными элементами с операционными «рождествовскими» сценами; средство на фоне и режиссера Воланды со Сталиным уже отмечалось. Театральный метафоризм издает домашнюю роль и в создании примерно в те же годы «Доктор Живаго», однако Пастернаку (и его герою) было чуждо позирование со сцены, столь характерное для Михальского, и потому живая сцена почти лишена примет и романса. — это позиция зрителя, даже зурера, но никак не автора и тем более режиссера (Малыш 1990).

²⁷ Жалобы актеров на то, что режиссер минимизирует или как маргинализация (ср. примечание 101, подчеркивает десакральные черты авангарда; ср. также замечание, бранившие Эйзенштейна и ходе работы над учебной миниатюрой: «Никогда не обесценивайте себе последующими решения излюбленным начальство... Доводите каждый раз свой решение до самого высшего градуса, если этого требует содержание ситуации. Отдача оружия способствует усилению шипения жутки» Деминты это» Никитин 1958, с. 65). Но крайней мере в искусстве цель оправдывает средства.

²⁸ «В какой-то день выскочил, как сейчас помню, в чудесной элетичной шелковой красной с золотым блузке истеричски бежала через квартиру с тем, чтобы броситься и пролет лестницей Пониче, как об. бывающее в истории, шло бы так обратно» (Эйзенштейн 1964—1970, т. 1, с. 235—236).

²⁹ Ср. роль, культуру и семейной жизни Пушкина и в разработке мотива «статуи» в его творчестве периода скульптуры Екатерины II, принадлежавшая Пичаповым (Яковлев 1987).

³⁰ «Эта сцена Клейменов во снах пор стоит неизгладимо в памяти. В детстве или меня мучала кошмары... Ты в видел себя сержантом, ты кузнецом. Хватался за собственное плечо. Иногда оно мне казалось собственным, иногда чужим. И становилось певчим, кто же чего слышит» (Эйзенштейн 1964—1970, т. 1, с. 250).

³¹ Тема «власти» посвящен также началу Эйзенштейном сервильном портрета Ермоловой (т. 2, с. 376—382). Проклятие перед властью было характерной

чертой времени. Так, Пастернак был зачарован «мистическим господством» людским как построением мира в целом, общественный строй и — какое-то время — личности Сталина; ср. также его соображения о 'смысле' как главной теме «Фабрика» (Пастернак 1990а, с. 340—341).

³² См. Азаров 1974; созданный этим портрет Эйзенштейна отчасти липовенкоиден Виллида и, возможно, был создан под ретроспективным влиянием Булгакова (ср. примечание 26).

³³ Еще один тематический комплекс, связывающий Эйзенштейна, Ивана и Сталина, определяется центральной для фильма и крайне двусмысленной проблематикой 'легитимации' (Удар 1970, с. 21—22). Правители, особенно тиранны/революционеры, эжуждаются в политическом признании; художники жаждут аплодисментов публики и одобрения критики; брошенные дети ищут символических родителей и иногда всплывают из неволею, сами релативизуя их для себя. В этой связи аплодизм между детством Сталина и Эйзенштейна наглядизируются со всей наглядностью.

³⁴ Аналитическому перебору подлежат, по-видимому, и модель 'Тема — Текст'.

³⁵ «1920-е годы в русской культуре — это... культурная революция, новый класс, ощутивший себя носителем культуры», "Мы ниц, мы новый мир построим" .. без слезид на прошлые пробы; эти Маяковский, Мейерхольд, Эйзенштейн и Мэрр... Отсюда главное у Бактина: пафос экстремизации мужого слана... [и] пафос диалогизма, то есть активного отношения к наследству. Велии целины не сами по себе, а тем использованнем, которое на них... может быть сделано... Вступая в диалог с вещью, читатель нижет или подстраивается к ее контексту, или встривает ее в свой контекст (диалог — это борьба: кто победит?). Первое... эллиполично, да и вред ли нужно. Второе... правда естественнее: ...брать из старого мира для постройки нового только то, что ты сам считаешь нужным, а остальное с пренебрежением «брасывать» (Бактин) принимает только две вещи — во первых, карнавальную традицию и Рабле, во-вторых, Достоевского иными словами, или эпический класс, или трагическую разногласицу... потому что всякая стройка сложившая словесная структура прошлой культуры вышывает у нового читателя объяснение: а вдруг не я ее, а она меня подкидывает себе? Отсюда... протипоставление "романа" и "воззния", рокая яржеда к поэзии... Бактин — это бунт сланутвердидающегося читателя против навязанных ему писателей (Гаспаров М. 1979, с. 11—14).

ЛИТЕРАТУРА

- Авалос 1974* — E. Avalos. Resident avowed. — *Общественные и воспоминательные современников*. Под ред. Р. Н. Юренева. М., Искусство, 1974, с. 388—397.
- Алленберг 1986* — Charles Alenberq. *Substantial Proofs of Being: Olof Mandelstam's Literary Prose*. Columbia, S. Carolina, 1986.
- Альфонсо 1990* — В. Альфонсо. Поэзия Бориса Пастернака. Л., Советский писатель, 1990.
- Амелева 1983* — П. В. Амелева. Литературные воспоминания. Под ред. и с коммент. Ю. В. Манна. М., Художественная литература, 1983.
- Аполлодор 1989* — Apollodorus. *The Library*, 2 vols. Transl. by Sir J. G. Frazer. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989.
- Бабаский 1980* — В. С. Бабаский. Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака (Опыт прототипа) — *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*, 1980, № 39 (2), с. 116—127.
- Байбури и Лешман 1972* — А. Байбури и Г. Лешман. Тезисы к проблеме «волшебная сказка и свадьба». — *Quinquagenario: Сборник статей молодых филологов к пятидесятилетию проф. Ю. М. Лотмана*. Тарту, Изд-во ТГУ, 1972, с. 67—83.
- Баран 1985* — Henrik Baran. *Chlebnikov's Poetic Logic and Poetic Block*. — *Yellnar Chlebnikov. A Stockholm Symposium*. Ed. by K. A. Nilsson. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1985, p. 7—25.
- Барна 1973 [1966]* — Yon Barua. *Elzevirein*. Bloomington, Indiana University Press, 1973.
- Барнс 1990a* — Christopher Barnes. *Boris Pasternak: A Literary Biography*, т. 1 (1890—1928). Cambridge University Press, 1990.
- Барнс 1990b* — Кристофер Барнс. Пастернак и Мария Стюарт. Доклад на международном пастернаковском симпозиуме в Стенфорде, октябре 1990 г.
- Барн 1957* — Roland Barthes. *Mythologies*. Paris, Seuil, 1957.
- Барн 1964* — Roland Barthes. *Rhétorique de l'image*. — *Communications*, 1964, № 4, p. 40—51.
- Барн 1974* — Roland Barthes. *S/Z: An Essay*. New York, Hill and Wang, 1974.
- Батын 1963* — М. М. Батын. Проблемы поэтики Достоевского. М., Искусство, 1963.
- Белак, Крашова и Морозов 1980 [1930]* — Б. Белак, Н. Крашова и А. Морозов. Русская литературная проза. Ann Arbor, Ardis, 1980 (репринт).
- Бабел-Браун 1978* — Nathalie Babel Brown. *Hugo and Dostoevsky*. Ann Arbor, Ardis, 1978.
- Белинков 1976* — Аркадий Белинков. Судьба и гибель советского интеллигента: Юрий Олеши. Москва, 1976.
- Белинский 1954* — В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений в 18 томах. т. 4. М., Изд-во АН СССР, 1954.

- Белая-Булгакова 1979* — Л. Е. Белая-Булгакова. О мед. восточноманьях. *Ann Arbor, Ardis, 1979.*
- Белый 1934* — Амарей Белый. Мастерство Гоголя: Исследование. М., ГИИЛ, 1934.
- Берковский 1930* — И. Берковский. О прозе Мандельштама. — И. Берковский. Текущая литература. М., Федерация, 1930, с. 155—181.
- Берковский 1969* — И. Я. Берковский. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии. — И. Я. Берковский. Литература и театр. М., Искусство, 1969, с. 48—184.
- Баум 1975* — Harold Bloom. *A Map of Misreading.* Oxford University Press, 1975.
- Баким 1970* — А. Баким. «Грамматика любви». — Наука и жизнь. 1970. № 9, с. 60—63.
- Босиллаевски 1981* — Miroslava Bogojavlensky. *On the Development of Gogol's Religious Thought: A Dissertation (in russk) Ann Arbor, University Microfilms International, 1981.*
- Божур 1970* — Elizabeth K. Bожур. *The Invisible Land: A Study in the Artistic Imagination of Yuri Ozhekh.* New York, Columbia University Press, 1970.
- Божаров 1974* — С. Г. Божаров. Поэтика Пушкина: Очерки. М., Наука, 1974.
- Божаров 1983* — С. Г. Божаров. Переход от Гоголя к Достоевскому. — С. Г. Божаров. О художественных мирах. М., Советская Россия, 1983, с. 161—209.
- Браун К. 1963* — Clarence Brown. *The Prose of Mandelstam.* — *The Prose of Osip Mandelstam.* Transl. by Clarence Brown. Princeton University Press, 1965, p. 3—65.
- Браун Э. 1973* — Edward J. Brown. *Mayakovsky: A Poet in the Revolution.* Princeton University Press, 1973.
- Бунин 1967* — И. А. Бунин. Собрание сочинений в 9 томах, т. 9. М., Художественная литература, 1967.
- Бурман 1981* — Andrew Burnett. *Yuri Ozhekh's «Envy».* University of Birmingham, 1981 (Birmingham Slavonic Monographs, 12).
- Версеев 1933* — В. В. Версеев. Гоголь в жизни. М.—Л., Academia, 1933.
- Вестислейн 1986* — Willem Weststeijn. *The Role of the 'I' in Chlebnikov's Poetry (On the Typology of the Lyrical Subject).* — *Velinir Chlebnikov: Myth and Reality: 1885—1985* Ed. by Willem Weststeijn. Amsterdam, Rodopi, 1986, p. 217—242.
- Викери 1972* — Walter Vickery. «In ras jabbil...»: A Literary Source. — *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1972. № 15, p. 160—167.
- Виноградов 1976* — В. В. Виноградов. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М., Наука, 1976.
- Вольне 1991 [1941]* — Ц. С. Вольне. Книга о Лозенко. — Ц. С. Вольне. Искусство непохожести. М., Светский писатель, 1991, с. 141—316.
- Врум 1986* — Ronald Vroom. *Metabiosis, Mirror Images and Imaginary Numbers. Velinir Chlebnikov and his Double.* — *Velinir Chlebnikov: Myth and Reality: 1885—1985.* Ed. by Willem Weststeijn. Amsterdam, Rodopi, 1986, p. 243—290.
- Вудвард 1980* — J. B. Woodward. *Ivan Bunin: A Study of His Fiction.* Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1980.

- Выготский 1963 [1925]* — Л. С. Выготский. Психология искусства. М., Искусство, 1963.
- Garrard 1982* — John Garrard. *Middlebromwich*. Boston, Twayne, 1982.
- Гаспаров Н. 1990* — Б. М. Гаспаров. Об одном ритмико-музыкальном мифе в прозе Частертона (История одной гримасы). Доклад на международном историко-американском симпозиуме в Оксфорде, июль 1990 г.
- Гаспаров М. 1979* — М. Л. Гаспаров. М. М. Бактин в русской культуре XX в. — Вторичные моделирующие системы. Тарту, Изд-во ТГУ, 1979, с. 11—14.
- Гаспаров М. 1984* — М. Л. Гаспаров. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строчка. М., Наука, 1984.
- Gasparov 1986* — Richard Gasparov. *Leo Tolstoy: Meisdel and Stranger: A Study in Fiction and Theology*. Princeton University Press, 1986.
- Гершензон 1919* — М. О. Гершензон. «Стационарный зритель» — М. О. Гершензон. *Мудрость Пушкина*. М., Книгоиздательство гжателей, 1919, с. 122—127.
- Гершензон 1926* — М. О. Гершензон. Сны Пушкина. — М. О. Гершензон. *Статьи о Пушкине*. М., ГАНН, 1926, с. 96—110.
- Гинзбург 1989* — Л. Я. Гинзбург. Человек за письменным столом Л., Советский писатель, 1989.
- Гинзбург 1924* — В. В. Гинзбург. *Гоголь*. Л., Мысль, 1924.
- Гоголь в искусствоведении 1932* — Гоголь в восприятии современников М., Гослитиздат, 1932.
- Грейвз 1983 [1925]* — Robert Graves. *The Greek Myths*, 2 vols. Harmondsworth, Penguin, 1983.
- Григорьев 1983* — В. П. Григорьев. *Гримматика идиогматика* М., Наука, 1983.
- Гройс 1987* — Борис Гройс. Сталинизм как эстетический феномен. — *Символикс*. 1987, № 17, с. 98—110.
- Гройс 1988* — Boris Groys. *Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München, Carl Hanser Verlag, 1988.
- Гройс 1989* — Борис Гройс. Между Дюномисом и Сталиным. — *Символикс* 1989, № 25, с. 92—97.
- Данем 1976* — Vera Danham. *In Stalin's Time: Middle-Class Values in Soviet Fiction*. Cambridge University Press, 1976.
- Добрыцкий 1966* — Paul Dehreszeny. *Nihilay Gogol and His Contemporary Critics*. — *Transactions of the American Philosophical Society (Philadelphia)*, vol. 56 1966, № 3, p. 5—68.
- Добрыцкий 1985* — Paul Dehreszeny. *Pushkin and Gogol: A Reassessment*. Доклад на IV пушкинском симпозиуме в Нью-Йоркском Университете, ноябрь 1985.
- Дёринг-Смирнова 1989* — Johanna Renate Döring-Smirnov. *Tropen unter Tropen (Politische Allegorien am Beispiel von Gedichten N. Zabolockij)*. — *Wiener Slavistischer Almanach*. 1989, Bd. 22, S. 7—21.
- Джонсон ред 1987* — Canadian-American Slavic Studies (1987), II (Nos. 3-4) [исследовательский выпуск, посвященный Саме Соловьеву]. Ed. by D. Barton Johnson.

- Дугинев 1976 — Р. В. Дугинев. Проблема этического в эстетике и поэтике Клебманова. — Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1976, № 3, с. 426—439.
- Евхариевская и Сыркин 1964 — Т. В. Евхариевская и А. Я. Сыркин. К анализу индийского свадебного пения (Ригведа, X, 831). — Программы и тезисы докладов в летней школе по вторичным моделирующим системам 19—24 августа 1964. Тарту, Изд-во ТГУ, 1964, с. 69—77.
- Жданов 1978 [1946] — Доклад ч. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград». Bilingual edition. Royal Oak (Mich.). Stratford, 1978.
- Жданов 1977 — В. Жданов. Последние книги Л. Н. Толстого: Занялся и смерением. М.: Книга, 1977.
- Женетт 1966 — Gérard Genette. *Complexes de Narration*. — G. Genette. *Figures*. I. Paris, Seuil, 1966. p. 21—28.
- Женетт 1970 — Gérard Genette. *Time and Narrative in «A la recherche du temps perdu»*. — *Aspects of Narrative*. Ed. by J. Hillis Miller. New York, Columbia University Press, 1970, p. 93—118.
- Жюар 1965 — René Girard. *Triangular Desire*. — R. Girard. *Desire, Deceit and the Novel*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1965, p. 1—52.
- Жюар 1972 — René Girard. *La violence et le sacré*. Paris, Bernard Grasset, 1972.
- Жолковский 1970 [1962] — А. К. Жолковский. Порождающая поэтика в работах С. М. Эйзенштейна. — *Sign, Language, Culture*. Ed. by A. J. Greimas et al. The Hague, Mouton, 1970, p. 451—468.
- Жолковский 1976 — А. К. Жолковский. Заметки о тексте, подтексте и цитации у Пастернака. — Boris Pasternak: *Essays*. Ed. by N. A. Nilsson. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1976, p. 67—84.
- Жолковский 1977 — А. К. Жолковский. Разбор стихотворения Пушкина «Я вас любил...» — Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1977, № 36 (3), с. 252—263.
- Жолковский 1978 — А. К. Жолковский. Место фени в поэтическом мире Пастернака. — *Russian Literature*. 1978, № 6 (1), p. 1—38.
- Жолковский 1979a — А. К. Жолковский. Материалы к описанию поэтического мира Пушкина. — *Russian Romanicism Studies in the Poetic Codes*. Ed. by N. A. Nilsson. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1979, p. 45—63.
- Жолковский 1979b — А. К. Жолковский. Инварианты Пушкина. — Труды по знаковым системам. 1979, вып. 11. Тарту, Изд-во ТГУ, с. 3—25.
- Жолковский 1979c — А. К. Жолковский. О подготовке рифмы: ПРЕДВЕСТИЯ и ОТКАЗЫ в рифмовке. — *Wiener Slavistischer Almanach*. 1979, Bd. 4, S. 125—151.
- Жолковский 1979d — А. К. Жолковский. Инварианты и структура текста: «Я вас любил...» Пушкина. — *Russian Literature*. 1979, № 7, p. 1—25.
- Жолковский 1980 — А. К. Жолковский. Инварианты и структура поэтического текста: Пастернак. — *Жолковский и Шелле 1980*, с. 205—244.
- Жолковский 1984a — Alexander Zholkovskiy. *Themes and Texts: Toward a Poetics of Expressiveness*. Ithaca, Cornell University Press, 1984.

- Жолковский 1984b* — Alexander Zhukovskiy. The Singer in the Poetic World of Pushkin. — *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1984, № 29, p. 109—131.
- Жолковский 1985a* — А. К. Жолковский. Механизмы второго рождения. — *Синтаксис*. 1985, № 14, с. 77—97 (перепечатано: *Литературное обозрение* 1990, № 2, с. 35—41).
- Жолковский 1985b* — Alexander Zhukovskiy. Is Zaploek po Poem? Grammatica: On Pasternak's Figurative Voices. — *Russian Linguistics*. 1985, № 9, p. 375—386.
- Жолковский 1985c* — Alexander Zhukovskiy. On the Intellectual Plurality of «Ja vs Ja» [Явля...]. — Доклад на IV пушкинском симпозиуме в Нью-Йоркском Университете, ноябрь 1985.
- Жолковский 1987* — А. К. Жолковский. Поэту настоящему спасибо. — *Страна и мир* 1987, № 4 [40], с. 133—134.
- Жолковский 1988a* — А. К. Жолковский. «Аристократизм». — *Синтаксис*. 1988, № 23, с. 69—81 (перепечатано: А. К. Жолковский. НРЗБ. Рассказы. М., Vesiz, 1991, с. 40—50).
- Жолковский 1988b* — Alexander Zhukovskiy. Interjectivity, Its Sources and Disposition. — *Slavic Review*. 1988, № 47 (4), p. 724—729.
- Жолковский 1989a* — А. К. Жолковский. «Фриг» или прощаний. — *Вопросы литературы*. 1989, № 12, с. 23—48.
- Жолковский 1989b* — Alexander Zhukovskiy. The Beauty Mark and the 'I's of the Beholder. — *Russian Literature and Psychoanalysis*. Ed. by D. Rancour-Laferrère. Amsterdam. John Benjamins. 1989. p. 329—352.
- Жолковский 1990* — Alexander Zhukovskiy. *Vestimie Na Vremja*. Pasternak's Poetry of Time and Tense. — Доклад на международном пушкинском симпозиуме в Оксфорде, июль 1990.
- Жолковский 1991* — А. К. Жолковский. Ж/2: Заметки бывшего пред-пост-структуралиста. — *Литературное обозрение*. 1991, № 10, с. 31—35.
- Жолковский 1992* — А. К. Жолковский. Биография, структура, имитация: Еще несколько пушкинских подтекстов. — *Тайны ремесла: Ахматовские чтения*. [1989.] Вып. 2. Под ред. И. В. Корнеевой. М., Пастернак, 1992, с. 20—29.
- Жолковский 1993* — Alexander Zhukovskiy. Philosophy of Composition (к некоторым аспектам структуры одного литературного текста). — *Readings in Russian Modernism*. To Honor Vladimir Fedorovich Markov. Eds. K. Yrjöns, J. Matilainen (UCLA Slavic Studies, New Series, Vol. 1). Moscow: Nauka, Oriental Literature Publishers, 1993, p. 390—399.
- Жолковский и Щеглов 1975* — А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов. К понятию «матрицы поэтического мира». — *Труды по языковым системам*. 1975, вып. 7, с. 143—167.
- Жолковский и Щеглов 1980* — А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов. Поэтика выразительности. Вена, 1980 (*Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 2*).
- Жолковский и Щеглов 1982* — А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов. Вл. впрое ювени: инварианты Толстого и структура его детских рассказов. — *Russian Language*, 1982, № 11, p. 19—47.
- Жолковский и Щеглов 1986* — А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов. Мир автора и структура текста: Статьи о русской литературе. Тель-Авив, NJ, Орнитаж. 1986.

- Золотовски 1983* — Theodore Ziolkowski. Talking Dada: The Seminalization of Literature. — *The Ziolkowski, Variables of Thematic Meaning*. Princeton University Press, 1983, p. 86—122.
- Зонин 1930* — А. Н. Зонин. Натуральный человек в творчестве Л. Н. Толстого. — А. Н. Зонин. Образы и действительность. М., Московский рабочий, 1930, с. 94—135.
- Зощенко 1928* — Михаил Зощенко. О себе, о критиках и о своей работе. — Михаил Зощенко. Статьи и материалы. Л., Академия, 1928, с. 7—11.
- Зощенко в воспоминаниях 1981* — Михаил Зощенко в воспоминаниях современников. М., Советский писатель, 1981.
- Иванов 1973* — Вяч. Вс. Иванов. Категории 'видимого' — 'невидимого' в текстах архаической культуры. — Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, Изд-во ТГУ, 1973, с. 34—38.
- Иванов 1976* — Вяч. Вс. Иванов. Очерки по истории семиотики в СССР. М., Наука, 1976.
- Иванов 1978* — Вяч. Вс. Иванов. Чет и нечет: Асимметричные модели и знаковые системы. М., Советское радио, 1978.
- Иванов и Топоров 1974* — Вяч. Вс. Иванов и В. П. Топоров. Проблема функций хулиака в свете семиотической типологии культур. — Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам, I (5). Тарту, Изд-во ТГУ, 1974, с. 87—90.
- Индаль 1984* — Kazimiera Ingdahl. The Artist and the Creative Act: A Study of Jarl Olesha's Novel «Zavist». Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1984.
- Калачская 1984* — М. Калачская. Шутовской корабед. — Синтаксис. 1984, № 12, с. 139—190.
- Калачская и Бар-Селюк 1984* — М. Калачская и Э. Бар-Селюк. Мастер Гамбс и Маргарита. Тел.-Авив. Милва. 1984.
- Карабчиевский 1985* — Юрия Карабчиевский. Воскресенье Маяковского. Мюнхен, Страна и мир, 1985.
- Карден 1984* — Patricia Carden. Limonov's Coming Out. — *The Third Wave: Russian Literature in Emigration*. Ed. by Olga Matich with M. H. Heim. Ann Arbor, Ardis, 1984, p. 221—229.
- Карленицкий 1976* — Simon Karlinsky. The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1976.
- Керн 1974* — Gary Kern. After the Afterword: The Genesis, Art and Theory of «Before Sunrise». — Mikhail Zoshchenko. Before Sunrise. Transl. by Gary Kern. Ann Arbor, Ardis, 1974, p. 345—366.
- Киндер 1986* — Martha Kinder. The Image of Patriarchal Power in «Young Mr. Lincoln» (1939) and «Ivan the Terrible, Part I» (1945). — *Film Quarterly*. 1986, № 39 (2: Winter 1985—1986), p. 29—42.
- Кларк 1981* — Kateřina Clark. The Soviet Novel: History and Ritual. The University of Chicago Press, 1981.
- Козлов 1968* — Л. К. Козлов. К истории одной идеи. — Искусство кино. 1968, № 1, с. 68—87.

- Козлов 1987 [1970]* — Leonid Kozlov. A Hypothetical Dedication. — Eisenstein Revisited: A Collection of Essays. Ed. by Lara Kleberg and Jakob Lovgren. Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1987, p. 67—92.
- Коммис 1982* — J. W. Connolly. Ivan Bunin. Boston, Twayne Publishers, 1982.
- Короленко 1978* — В. Г. Короленко. Великий писатель. — Л. Н. Толстой в воспоминаниях современника. т. 2. Сост. Н. М. Фортунатова. М., Художественная литература, 1978, с. 239—244.
- Кохут 1978* — Heinz Kohut. Thoughts on Narcissism and Narcissistic Rage. — H. Kohut. The Search for the Self. v. 2. New York, International Universities Press, 1978, p. 615—659.
- Крепл 1984* — Михаила Крепл. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor, Ardis, 1984.
- Курдюмова 1983* — А. А. Курдюмова. В краю изумленных идений: Книга об Илфиде и Петруше. Paris, La Presse Libre, 1983.
- Курдюмовский 1980* — Н. М. Курдюмовский. И Бунин и его проза (1887—1917). Тула, Промское книжное изд-во, 1980.
- Кэмп 1984* — Michael R. Katz. Dreams and Unconscious in Nineteenth-Century Russian Fiction. Hanover, NH, University Press of New England, 1984.
- Левин 1978* — Ю. И. Левин. Эпиграма и поэзия Ю. Маннштейна 30-х годов. Т. — Slavica Helsingforsiana. 1978. № 3, p. 110—173.
- Левинтон 1970a* — Г. А. Левинтон. Некоторые общие вопросы изучения сдвинутого образа — Тезисы докладов летней школы по творческим моделям речевым системам, 4. Тарту, Изд-во ТГУ, 1970, с. 27—30.
- Левинтон 1970b* — Г. А. Левинтон. Сдвинутый образ в сопоставлении с другими — Тезисы докладов летней школы по творческим моделирующим системам, 4. Тарту, Изд-во ТГУ, 1970, с. 30—35.
- Левинтон 1973a* — Г. А. Левинтон. Замечания к проблеме 'литература и фольклор'. — Труды по знаковым системам. 1975, вып. 1, с. 36—87.
- Левинтон 1973b* — Г. А. Левинтон. К проблеме научного повествовательного фольклора — Типологические исследования по фольклору: Сборник статей памяти В. Я. Проппа (1895—1970). Под ред. Е. М. Мелетинского и С. Ю. Неклюдова. М., Наука, 1975, с. 303—324.
- Ленин 1969* — В. И. Ленин. О Голосе. Сост. С. М. Брейтбург. М., Художественная литература, 1969.
- Лермонтов 1957* — М. Ю. Лермонтов. Сочинения в 6 томах. т. 6. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1957.
- Линдквист 1985* — Barbara Lindqvist. Sjöbäckens Double Speech. — Veljar Sjöbäckens: Myth and Reality: 1883—1983. Amsterdam, Rodopi, 1986, p. 291—315.
- Линдквист 1978* — Angela Livingstone. Pasternak's Last Poetry — Pasternak: A Collection of Critical Essays. Ed. by Victor Erlich. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1978, p. 166—175.
- Линкова 1977* — Зузана Линкова. Грешка «Книжечка». — Амбуланс. Т. Paris. Les Arts Graphiques, 1977, p. 43—46.
- Линкова 1985* — Зузана Линкова. Предисловие к сборнику И. Бокштейна. — Мульти-К. Под ред. Философа. Paris, Уильямс, 1985, с. 156—157.

- Лифшиц 1934 — М. Лифшиц. О культуре и ее пороках. — Литературный критик. 1934, № 11, с. 39—55.
- Лопуховская 1958 — М. Лопуховская. Полное собрание сочинений, т. 7. М., Изд-во АН СССР, 1958.
- Лотва 1984 — Lev Lotva. On the Beneficence of Sponsorship. *Asiatic Language in Modern Russian Literature*. München, Otto Sargel, 1984.
- Лотман 1969 — Ю. М. Лотман. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста. — Труды по языковому системам. 1969, вып. 4, с. 206—238.
- Лотман 1971 — Ю. М. Лотман. Поэзия 1790 — 1810-х годов. — Поэты 1790 — 1810-х годов. Под ред. Ю. М. Лотмана и М. Г. Амтшуллера. Л. Советский писатель, 1971, с. 5—61.
- Лотман 1973a — Ю. М. Лотман. О Хлебникове. — Ученые записки Тартуского государственного университета. 361 (Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, 261, с. 19—33.
- Лотман 1973b — Ю. М. Лотман. Роман в опыте Пушкина «Батенька Онегина». Тарту, Изд-во ТГУ, 1973.
- Маломедова 1990 — Д. М. Маломедова. [Мифологическая структура стихотворения «Орфей» (из цикла «Стихотворения Юрия Жданова»).] Доклад на международном пастернаковском симпозиуме в Москве, май-июнь 1990 г.
- Мазинг-Делач 1980 — Irene Masing-Delac. *Binology. Reason and Literature in Zhdanov's "Pereid vostochno dokosa"*. — *Russian Literature*. 1980, № 8, p. 77—101.
- Мазинг-Делач 1990 — Irene Masing-Delac. The Pavi Katerina Myth in «Doctor Zhivago». Доклад на международном пастернаковском симпозиуме в Окфорде, июль 1990 г.
- Макашова 1971 — В. А. Макашова. Толстой и большевизм. Париж. Русская земля, 1971.
- Мандельштам 1970 — Н. Я. Мандельштам. Воспоминания. Нью-Йорк, Изд-во Чехова, 1970.
- Манин 1984 — Ю. Манин. В поисках живой души. М., Книга, 1984.
- Марков 1954 — Н. Ф. Марков. О Хлебникове (Поэтика аполонии и сиротливости). — Грани. 1954, № 22, с. 122—145.
- Марков 1960 — В. Ф. Марков. Стихи русских прозаиков. — Восточные пути. 1960, № 1, с. 135—178.
- Марков 1962 — Vladimir Markov. *The Longer Poems of Velimir Khibiatkov*. Berkeley, University of California Press, 1962.
- Матич 1986a — Olga Matich. The Moral Immaterial: Edward Limonov's «Его же — Edichka». — *Slavic and East European Journal*. 1986, № 30 (4), p. 526—540.
- Матич 1986b — О. Матич. «Италиянщина» дисидентский миф и его развенчание. — Синтаксис. 1986, № 15, с. 86—102.
- Матич 1987 — Olga Matich. What Is To Be Done About Piotr Nastya? Literary Prototypes of Nastya's Filippovna. — *Wiener Slavistischer Almanach*. 1987, Bd. 19, S. 47—64.

- Митчелл 1990** — Olga Mitchell, «Dostoev Zhivago»: Vozrozhdenie, Slava, Metaphors, and Shadow Play as Narrative Perspective. Доклад на международном пастернаковском симпозиуме в Оксфорде, июль 1990 г.
- Мелетинский 1958** — Е. М. Мелетинский. Герой волшебной сказки: Происхождение образа. М.: Изд-во восточной литературы, 1958.
- Мелетинский 1970** — Е. М. Мелетинский. Die Ehe im Zaubervertragchen. Acta Ethnologica Academiae Scientiarum Hungaricae. 1970, № 19, S. 1—4.
- Мелетинский и др. 1969** — Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдова, Е. С. Новик, Д. М. Сегал. Проблемы структурного описания волшебной сказки. — Труды по языковым системам. 1969, вып. 4, с. 36—135.
- Мерфио 1962** — John Merriero, Jr. Mikhail Lermontov. Carbonate, Southern Illinois University Press. 1962.
- Мисловский 1981** — Юрий Мисловский. Заметки об Александре Блок. — Двадцать два. 1981, № 20, с. 176—191.
- Мирский 1958** — D. S. Mirsky. A History of Russian Literature: From the Beginnings to 1900. New York, Random House, 1958.
- Михайлова 1937** — Е. Михайлова. Письма Лермонтова М. Художественная литература, 1937.
- Морсон 1981** — Gary Saul Morson. The Boundaries of Genre: Dostoevsky's «Diary of a Writer» and the Traditions of Literary Utopia. Austin. University of Texas Press, 1981.
- Мочульский 1976 [1934]** — К. Мочульский. Духовный путь Гоголя. Paris, YMCA Press, 1976.
- Набоков 1958** — Vladimir Nabokov. Translators' Foreword. — Mikhail Lermontov. A Hero of Our Time. Transl. by Vladimir Nabokov in collaboration with Dmitri Nabokov. Garden City, NY, Doubleday, 1958, p. v—xix.
- Нажидов 1958** — В. Нажидов. На уроках режиссуры С. Эйзенштейна. М., Искусство, 1958.
- Нильссон 1973** — Nils Ake Nilsson, Through the Wrong End of Binoculars: An Introduction to Jurij Olesha. — Major Soviet Writers: Essays in Criticism. Ed. by Edward Brown. London, Oxford University Press, 1973. p. 254—279.
- Нильссон 1978 [1939]** — Nils Ake Nilsson. Life as Ecstasy and Sacrifice: Two Poems by Boris Pasternak. — Pasternak: A Collection of Critical Essays. Ed. by Victor Erlich. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1978. p. 51—67.
- Новик 1973** — Е. С. Новик. Система персонажей русской волшебной сказки. — Типологические исследования по фольклору: Сборник статей памяти В. Я. Проппа 11895—19701. Под ред. Е. М. Мелетинского и С. Ю. Неклюдова. М.: Наука, 1975. с. 214—246.
- Одичко 1969** — Н. Одичко. Пятника рассказы Л. Н. Толстого «После бала». — Русский язык в школе. 1969, № 4, с. 14—19.
- О'Коннор 1990** — Katherine O'Connor. Reflections on the Genesis of the Pasternak—Tsvetaeva—Ritke Correspondence. Доклад на международном пастернаковском симпозиуме в Стэнфорде, октябрь 1990 г.
- Осмин 1973** — J. I. Austin. How To Do Things With Words. Cambridge. Harvard University Press. 1975.

- O'Flynn 1982* — L. M. O'Flynn. *Structure, Style and Interpretation in the Russian Short Story*. New Haven, Yale University Press, 1982.
- Пастернак 1961* — Э. С. Пастернак. Поэтический образ у Маяковского. М., Советский писатель, 1961.
- Парамонко 1990* — Б. М. Парамонко. Зеленый Пастернак. — Новое русское слово. 12 октября 1990 г., с. 25.
- Парамонко 1991* — Б. М. Парамонко. Пастернак против романтизма: К поэтической проблеме. — Борис Пастернак. 1890—1990. Под ред. Льва Лосева. Northfield, Vt, The Russian School of Norwich University, 1991. p. 11—25.
- Пастернак А. 1983* — А. Л. Пастернак. Воспоминания. München. Wilhelm Fink Verlag, 1983.
- Пастернак 1970* — Б. Л. Пастернак. Доктор Живаго. Paris, Société d'Édition d'Impression Moderne, 1959.
- Пастернак 1960* — В. Раабтмак. Тресе Lettere. — Esprit, 1960, № 15, p. 3—6.
- Пастернак 1965* — Б. Л. Пастернак. Стихотворения и поэмы. М., Советский писатель, 1965.
- Пастернак 1981* — В. Я. Пастернак. Избранное в двух томах. М., Художественная литература, 1981.
- Пастернак 1989* — Б. Л. Пастернак. Собрание сочинений в 5 томах. М., Художественная литература, 1989.
- Пастернак 1990a* — Борис Пастернак об искусстве. Сост. и примеч. Е. Б. и В. В. Пастернак. М., Искусство, 1990.
- Пастернак 1990b* — Б. Л. Пастернак. Стихотворения и поэмы в двух томах. Л., Советский писатель, 1990.
- Пастернак Е. 1989* — Е. Пастернак. Борис Пастернак. Материалы для биографии. М., Советский писатель, 1989.
- Pass 1967* — R. A. Pass. The Role of «Tiamat» in Kundera's «Czech Novels». — Slavonic and East European Review, 1967, № 45, p. 12—29.
- Polowicka 1982* — Krystyna Polowicka. Tolkien — contra scientiam. — International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 1982, № 23—26, p. 383—390.
- Polowicka 1983* — Krystyna Polowicka. Mayakovsky's Cosmic Myth. — Myth and Literature. Ed. by Andrej Kodja. Columbus, Slavia, 1985, p. 170—187.
- Pras 1970* — Maria Pras. The Romantic Agency. Transl. by Angus Davidson. London, Oxford University Press, 1970.
- Пропл 1946* — В. Я. Пропл. Исторические корни волшебной сказки. Л., Изд-во ЛГУ, 1946.
- Пропл 1976* — В. Я. Пропл. Эпос в свете фольклора. — В. Я. Пропл. Фольклор и действительность: Избранные статьи. М., Наука, 1976, с. 258—299.
- Пропл 1983* — Sarah Prop. 'Aesthetics and Completion': Zabolockij responds to Tjundev. — Slavonic and East European Journal, 1983, № 27 (2), p. 211—227.
- Passage 1963* — Charles Passage. The Russian Hoffmannists. The Hague, Mouton, 1963.

- Расселин-Хьюз 1989* — О Расселин-Хьюз. О самодублировании Маяковского в «Охранной грамоте» Пастернака — Boris Pasternak and His Times. Ed. by László Fleishman. Berkeley, Slavic Specialties, 1989, p. 141—152.
- Ревицкая 1977* — А. Ревицкая. Опона вещей: Сны и предсказания. Paris, YMCA Press, 1977.
- Риффатеро 1978* — Michael Riffaterre. Semiotics of Poetry. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- Ромашинский 1990* — А. В. Ромашинский. [О мифопоэтическом субстрате «Медальоны» Ивасерника.] Доклад на международном пастернаковском симпозиуме в Москве, июль-август 1990 г.
- Роман 1973* — О Романе. Лекционный доклад, подтекст и смысл в поэзии Осипа Мандельштама. — Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky. Ed. by Ronald Jakobson. The Hague — Paris, Mouton, 1973, p. 370—376.
- Роман 1983* — Omyr Roman. An Approach to Mandelstam. Jerusalem. The Hebrew University Magnes Press, 1983.
- Сегал 1981* — Д. Сегал. Литература как охранная грамота. — Slavica Helsingforsiana. 1981, № 5—6, с. 151—244.
- Сегал 1983* — Д. Сегал. Вопросы поэтической организации семантики в прозе Мандельштама. — Russian Poetics: Proceedings of the International Symposium at UCLA, September 22—26, 1973. Columbia, Slavic, 1983, p. 325—332.
- Сегал 1987* — Д. Сегал. «Смерем свободны»: О некоторых темах русской эмигрантской печати 1917—1918 гг. — Минувшее. Исторический альманах. 1987, № 3, с. 131—196.
- Секкерс 1965* — Vsevolod Seifskatev. Gogol: His Life and Works. New York: University Press, 1965.
- Синяевский 1963* — А. Д. Синяевский. Поэзия Пастернака — Пастернак 1963, с. 9—52.
- Синяевский-Терц 1973a* — Абрам Терц. В тени Голяма. London, Overseas Publications Interchange, 1973.
- Синяевский-Терц 1973b* — Абрам Терц. Прогулки с Пушкиным. London, Overseas Publications Interchange, 1973.
- Синяевский-Терц 1988 [1937]* — Абрам Терц. Что такое символистический реализм. Париж, Синтавкс, 1988.
- Ситон 1960 [1952]* — Marie Sison. Sergei M. Eisenstein. A Biography. New York, Grove Press, 1960.
- Скафтымов 1972* — А. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей. М., Художественная литература, 1972.
- Смирнов 1983* — И. Смирнов. О нарративическом тексте (циклоритм и психо-являю). — Wiener Slavistischer Almanach 1983, Bd. 12, S. 21—43.
- Смирнов 1985* — И. П. Смирнов. Порождение интертекста: Опыт интертекстуальной выкладки с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. Вена, 1985 (Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 17).
- Собел 1981* — Ruth Sobel. Gogol's Forgotten Book. «Selected Passages» and Its Contemporary Readers. Washington, University Press of America, 1981.
- Слаженщцын 1970* — Александр Слаженщцын. Собрание сочинений в 6 томах, т. 1. Франкфурт. Носев, 1970.

- Соната 1961* — Susan Sontag. Notes on «Camp». — S. Sontag. Against Interpretation and Other Essays. New York, Farrar, Straus & Giroux, 1961, p. 273—292.
- Спенс 1978* — M. L. Spaul. Ivan Bunin's Prose: The Function of the Narrative Consciousness (Stanford University Dissertation). Ann Arbor, University Microfilms International, 1978.
- Стихотвор 1966* — Leon Sillman. Nikolaj Gogol and Otar Holod. — Orbis Scriptus: Omlinj Tschekowstij zum 70 Geburtstag. München, Wilhelm Fink Verlag, 1966, S. 811—825.
- Стойбергер 1964* — Lawrence Leo Stahlberger. The Symbolic System of Majakovskij. The Hague, Mouton, 1964.
- Таймусик 1984* — I. Titunik. Vasilii Trediakovskij and Edward Limonov: Erotic Reverberations in the History of Russian Literature. — Russian Literature and American Critics. Ed. by K. Brostrom. Ann Arbor, University of Michigan Slavic Publications, 1984, p. 393—404.
- Тарановский 1963* — К. Тарановский. О взаимоотношении структурного ритма и поэтики. — American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. The Hague, Mouton, 1963, p. 287—322.
- Террас 1981* — Уэстер Террас. Vladimir Mayakovsky. Boston, Twayne, 1981.
- Толстой 1982* — И. Н. Толстой. Из «грамматики» славянского обряда. — Труды по языковым системам. 1982, вып. 15, с. 57—71.
- Томпсон С. 1977* — Sijth Thompson. The Folkic. Berkeley, University of California Press, 1977.
- Томпсон К. 1981* — Kevin Thompson. Eisenstein's «Ivan the Terrible»: A Neoformalist Analysis. Princeton University Press, 1981.
- Трастникова 1965* — Н. Трастникова. «После бала» — Л. Н. Толстой в школе. Под ред. В. Трастникова. М., Просвещение, 1965, с. 244—262.
- Трубецкой 1975* — K. S. Trubetzkoy's Letters and Notes. Ed. by Roman Jakobson with H. Vagan, O. Volpert and M. Taylor. The Hague — Paris, Mouton, 1975.
- Тынянов 1977 (1921)* — Ю. Н. Тынянов. Достоевский и Гоголь (к теории ларвария) — Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., Наука, 1977, с. 194—226.
- Уайр 1970* — Jean-Pierre Oudart. Sur «Ivan le Terrible» — Cahiers du cinéma, 1970, № 218, p. 15—21.
- Успенский 1973* — Б. А. Успенский. К поэтике Хлебникова: проблемы композиции — Семиотика: Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Под ред. Ю. М. Лотмана. Тарту, Изд-во ТГУ, 1973, с. 122—127.
- Уэйлен 1986* — Michael Whalen. A Generative Analysis of «Leptoe dukanie». Term paper, Department of Slavic Languages and Literatures, University of Southern California (manuscript).
- Флейшман 1977* — Л. С. Флейшман. Автобиографическое и «Алгусти» Пастернака. — Slavica Hieropolitana, 1977, № 1, с. 194—198.
- Флейшман 1990* — Lazar Fleishman. Boris Pasternak: The Poet and His Politics. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1990.
- Фокселеман 1975* — J. P. Fokkema. Narrative Art in Genesis: Specimens of Stylistic and Structural Analysis. Assen and Amsterdam, 1975.

- Фрейд 1909** — С. Л. Фрейд. Этника нигилизма. — Вези: Сборник статей о русской нигилистичности. 2 изд. М., 1909, с. 175—210.
- Фрейд 1964** — Sigmund Freud. On Narcissism: An Introduction. — The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. 14. London, Hogarth, 1964, p. 69—102.
- Фрейденберг 1936** — О. М. Фрейденберг. Три сюжета или семантика сюжета. — О. М. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра: Период античной литературы. Л.: ГИИЛ, 1936, с. 335—361.
- Фрейдлин 1987** — Gregory Freudlin. A Coat of Many Colors: Oshir Mandelstam and His Mythologies of Self-Presentation. Berkeley, University of California Press, 1987.
- Фриче 1929** — В. М. Фриче. Л. И. Ткачовой: Сборник статей. М., Коммунария, 1929.
- Фуко 1989** — Substrat Fuco. Features of Transformation in «Sobach's words» — Slavic and East European Journal. 1989. № 33 (3), p. 386—399
- Фэнгер 1978** — Donald Fanger. Gogol and His Reader. — Literature and Society in Imperial Russia, 1800—1914. Ed. by William Mills Todd III. Stanford University Press, 1978, p. 61—95.
- Фэнгер 1979** — Donald Fanger. The Creation of Nikolai Gogol. Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University Press, 1979.
- Хаксен-Лёве 1986** — Ansgar Haxsen-Löve. Der 'Welt — Schradel' in der Mythopoese V. Chlebnikov — Vellink Chlebnikov. Myth and Reality. 1885—1985 Amsterdam, Rodopi, 1986, p. 129—186
- Херришайн-Смит 1968** — Barbara Herrishain Smith. Poetic Closure: A Study of How Poems End. University of Chicago Press, 1968.
- Ходасевич 1982 [1940]** — Ходасевич Владимир. Избранные проза. Нью-Йорк, Русская, 1982.
- Холмерберг 1987** — Gibta Holmberg. Poor Liza, Poor Erast, Lucky Narrator. — Slavic and East European Journal. 1987, № 31 (3), p. 305—321.
- Хансон 1989** — Krista Hanson. Кто виноват? Guilt and Rebellion in Zoshchenko's Account of Childhood. — Russian Literature and Psychoanalysis. Ed. by Daniel Raskov-Lafontès. Amsterdam, John Benjamins, 1989, p. 285—302
- Чехов 1974—1980** — А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. М., Наука, 1974—1980.
- Чудяков 1972** — А. П. Чудяков. Поэтика Чехова. М., Наука, 1972.
- Чудякова 1972** — М. О. Чудякова. Мастерство Юрия Олеши. М., Наука, 1972.
- Чудякова 1979** — М. О. Чудякова. Поэтика Михаила Зощенко. М., Наука, 1979.
- Чудякова 1987** — М. О. Чудякова. Послесловие («Собачьему сердцу»). — Звучи, 1987, № 6, с. 135—141.
- Чудякова 1988** — М. О. Чудякова. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., Книга, 1988.
- Чуковский 1921** — К. И. Чуковский. Адмитов и Макловский. — Дом искусств. 1921, № 1, с. 73—82.
- Шкловский 1928** — В. Б. Шкловский. О Зощенке и большой литературе. — Михаил Зощенки: Статьи и материалы. Л.: Академия, 1928, с. 13—25.
- Шкловский 1929** — В. Б. Шкловский. О теории прозы. М., Федерация, 1929

- Шкловский 1963* — В. Б. Шкловский. Лев Толстой. М., Молодая гвардия, 1963.
- Шкловский 1965* — В. Б. Шкловский. За сорок лет: Статьи о кино. М., Искусство, 1965.
- Шплицер 1962* — Leo Spitzer. American Advertising Exploited as Popular Art. — L. Spitzer, Essays on English and American Literature. Ed. by Anne Hatcher. Princeton University Press, 1962, p. 248—277.
- Штокмар 1958* — М. П. Штокмар. Рифма Маяковского. М., Советский писатель, 1958.
- Щеглов 1970* — Ю. Щеглов. «Матрона из Эфеса». — Sign, Language, Culture. Ed. by A. J. Greimas et al. The Hague, Mouton, 1970, p. 591—600.
- Щеглов 1975* — Ю. К. Щеглов. Семантический анализ одного типа юмора. — Семантика и информатика. 1975, № 6, с. 185—198.
- Щеглов 1987* — Ю. К. Щеглов. Из наблюдений над поэтическим миром Ахматовой («Сердце бьется ровно, мерно...»). — Мирская Психология. 1982, № 11, p. 49—90.
- Щеглов 1990—1991* — Ю. К. Щеглов. Романы Мифа и Петрова: Спутник читателя. Вена. 1990—1991. (Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 26 [1—2]).
- Щеглов и Жиховский 1987* — Yuri Shcheglov and Alexander Zhikovskiy. Poetics of Ekphrasticism: A Theory and Applications. Amsterdam, John Benjamins, 1987.
- Эйзенштейн 1964—1970* — С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. М., Искусство, 1964—1970.
- Эйзенштейн 1982* — S. Eisenstein. Film Essays and a Lecture. Ed. by Jay Leyda. Princeton University Press, 1982.
- Эйзенбаум 1924* — Н. Эйзенбаум. Вершингов: Опыт историко-литературной оценки. Л., Госиздат, 1924.
- Эйзенбаум 1969* — Б. М. Эйзенбаум. Анна Ахматова: Опыт анализа. — Б. М. Эйзенбаум. О поэзии. Л., Советский писатель, 1969, с. 75—147.
- Эпштейн 1988* — Михаил Эпштейн. Книга Мышкин и Амазонка Амазиевич. ... М. Эпштейн. Параллельные миры. М., Советский писатель, 1988, с. 65—80.
- Эрлах 1969* — Victor Erlich. Godot. New Haven, Yale University Press, 1969.
- Якобсон 1973a [1961]* — Романы Якобсон. Лингвистика и поэтика. — Структурализм: «за» и «против». Под ред. Е. И. Васюка и М. М. Поджакова. М., Прогресс, 1975, с. 193—230.
- Якобсон 1975b [1930]* — Романы Якобсон. О поколении, растратившем свои поэты. — Якобсон Роман и Сахарова-Мирский Д. Смерть Владимира Маяковского The Hague — Paris, Mouton, 1975, p. 9—34.
- Якобсон 1983 [1961]* — Романы Якобсон. Поэзия грамматика и грамматика поэзии. — Семантика. М., Радуга, 1983, с. 462—482.
- Якобсон 1987a [1937]* — Роман Якобсон. Статуя в поэтической мифологии Пушкина. — Р. О. Якобсон. Работы по поэтике. М., Прогресс, 1987, с. 145—180.
- Якобсон 1987b [1935]* — Романы Якобсон. Заметки о прозе поэта Нидерландца. — Р. О. Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987, с. 324—338.

- Аарне А. А. 325
 абстракция, абстрактный уровень 32, 39, 51, 217, 220—221, 227, 297, 301, 306, 309
 абсурд, абсурдизм 44, 59, 62, 68, 100, 193—194, 196, 203, 207, 335; бессмысленность 55, 60; мифы 55, 272
 акантадийном 65, 78—79, 164, 166, 203, 262, 272, 275, 296—297, 299, 304, 308—309, 315, 345, 350, 359, 374, 376
 Августин Аврелий 321
 Аверченко А. Т. 38
 авторитарность 53, 58, 64, 298, 301, 303, 309, 311
 авторская позиция 66, 75, 101, 164, 220, 272, 271, 284, 309; авторский контроль/«бесконтрольность» 74, 78, 80, 134, 214, 220, 300
 Агапов Б. 377—378
 Айзенберг Ч. 337, 344, 378
 Айтымов Ч. Т. 36
 Аидемин 59
 аичензи 116, 119
 Айкака С. Т. 75, 317—319
 Акимова В. П. 9, 15, 17, 43—45, 47, 183, 314, 334—335
 акт речи 312
 активистская установка 304, 312
 Александр I 100, 326
 Александр II 64, 323, 326, 337
 Александр III 307
 Александр Невский 301, 375
 аллюгория 171, 316, 334
 аллюгория 68
 альтернативность 211—212, 214, 219—220, 323, 357
 амбушеры 217, 238
 Альфонсов В. Н. 370, 378
 аморальки 95, 224, 288—290, 291—292, 363—364, 366, 369—371
 амбивалентность 10, 39, 43, 72, 112, 119, 129—133, 136—138, 140, 145, 164, 181, 203, 243, 287, 301, 325—326, 335, 337; двойственность 32, 39, 48, 52—53, 73, 173, 218, 236, 318, 321, 335, 341; эквивалентность 374
 «американская мечта» 43
 амрализм 40, 59, 265, 326, 331, 385; «моральный релятивизм» 31, 314
 анаколупф 207
 андрейки 134, 342
 Анастасия 304
 андрониды 55
 ангажеровальность 41
 андрогин, андрогинность 33, 157, 220, 231, 236, 291, 295, 302, 365, 372

* Составила Н. Зорина.

- Ахмедов 71, 230, 312, 318
 Ахметов П. В. 75, 317—319, 378
 Ахмедов М. Ф. 28, 313, 351
 айтирраджондизм 138
 айтирсуство 232; не-искусство 272
 айтирсуствость 92, 124, 130, 134—136, 138, 192, 197, 334; айтирсуство-
 вость 124, 349; некультуристость 38, 124, 134, 314
 айтирсуствость 260
 айтирпрощенческая позиция 332
 айтирсуствительность 334
 айтирсуствость 87, 155, 242, 301, 387
 айтирсуствость, айтирсуствительная традиция 192, 243, 288—291, 343, 368, 390
 айтирпромоформизм 149, 330; зооморфизм 324
 айтирпроцентризм 135
 Ахмедов 368, 378
 айтирсуствость 375
 Ахмедов 151
 Ахмедов А. А. 327
 Аристотель 32, 212
 Ариольд Л. И. 317
 айтирсуствость, айтирсуствительность 12, 56, 67—68, 94, 101, 212, 217, 236, 240, 290, 303,
 326—327, 348, 350, 383; айтирсуствительные модели 87
 «айтирсуствость» 60
 айтирсуствительность, айтирсуствительное 3, 10, 93—94, 98, 147, 193, 226, 294—295, 297, 300,
 302—303, 326, 366, 374; проформа 290; общепитературные истинности 185,
 188, 193, 270, 292—294, 326, 332
 Ариольд 212
 Ахмедов Н. И. 360
 айтирсуствительность, айтирсуствительность 88, 92, 102
 айтирсуствительность 340; диссимиляция 374
 айтирсуствительность, айтирсуствительный ход 107, 133, 156, 164, 174, 180—181, 187, 249,
 255, 303, 326, 342, 344
 айтирсуствительность 301, 309
 айтирсуствительность, айтирсуствительная аура 35, 68, 89, 93, 103, 104, 113—115, 159, 178, 303,
 325, 346; айтирсуствительность 113, 117—118, 176, 303; см. также фок
 айтирсуствительность 337; айтирсуствительность 145, 164; айтирсуствительность, айтирсуствительность
 143—145, 147, 155, 172; айтирсуствительность 110, 144—145, 173, 181,
 361; айтирсуствительный человек 33, 42, 162, 280, 336, 362; айтирсуствительный человек 142,
 362; айтирсуствительность 47, 144—145, 179; айтирсуствительность 146—147, 304, 338, 360
 Ахмедов М. А. 17, 21—22, 65
 Ахмедов А. А. 9, 15, 22, 24—29, 37, 64, 137, 185—186, 201, 223, 312—313,
 349—352, 357, 371, 382, 390—391

 Бабель И. Э. 15, 17—18, 42, 134—135, 137, 293—294, 299, 303, 318, 330, 341,
 345, 350, 374
 Бавеский В. С. 294, 368, 372—373, 378
 Байбурин А. 324—325, 370
 Байрон Д. Г. 265, 277; байронизм 261, 278, 280, 362
 Басунина Е. П. 208

- Вавилон О. де 15, 140, 317, 328, 337, 340
 Вальмонт К. Д. 265
 Вар-Салам С. 314, 383
 Варда Х. 315, 378
 Варшавский Е. А. 313
 «Варшавцы» 142, 145, 149
 Варто М. С. 365
 Варца И. 305—307, 375, 378
 Варнс К. 365—366, 373, 378
 барокко 240, 356
 Барт Р. 314, 328, 378
 Басно 12
 Бах М. С. 43, 45, 52
 Бахтин М. М. 7, 12, 18, 33—34, 58, 71, 78, 92, 297, 303, 311—312, 317, 334, 361, 373, 375, 377—378, 380
 Вебель А. 318
 Вегга В. 133, 378
 безымянность, непознание 21, 270, 285, 366
 Вейбел-Враун Н. 338, 378
 Вейбултова см. *Симон Вейбултова*
 Велников А. В. 314, 336, 378
 Велицкий В. Г. 32, 64, 74, 76, 131, 276, 361, 378
 Белогорская-Буягкова Л. Е. 340, 379
 Белый Андрей 15, 63, 119, 318, 330, 340, 379
 Бенкендорф А. X. 64
 Берг Н. В. 319
 Берман Н. 16—17
 Берджес Э. 9, 180—181, 183, 186—187, 274
 Берк К. 312
 Берковский Н. Я. 140, 362, 379
 Берлин Г. 343
 Бетховен Л. ван 120
 Библия, библейский сюжет 26, 103—104, 113, 278, 285, 359, 365—366
 Биография, биографизм 8, 10, 22—25, 40, 63—64, 71, 109, 143, 198, 226, 284, 292, 296, 305, 312, 334, 338, 361, 365—366, 375, 378, 382, 387—388, автобиография 21, 198, 301, 305, 309, 334, 357, 375, 389; биографический миф 21
 Блок А. А. 56, 67, 135—136, 151, 194, 312, 332, 335, 340, 348, 354, 359, 336
 Блум Г. 18, 29, 70, 379
 Блюм А. 329, 379
 Блюмкин Я. Г. 338
 Бобров С. С. 60
 Богоявленская М. 317, 379
 Болвер III 265, 333
 Божур Э. К. 337, 358, 379
 Возно А. 146, 148, 163, 338—339, 344
 Бокштейн И. 384
 Болховитин Е. А. 241, 359
 большевики, большевизм 32, 135, 273, 314, 385

- Помарше П.-О.-К. де 326
 Вордзин А. П. 169, 183
 Вочаров С. Г. 105, 317, 327, 379
 Врасаис Ж. 16
 Браун К. 146, 338, 379
 Браун Э. 261, 379
 Бремнек Л. Н. 67
 Брейгелл П. 31
 Бродский Н. 9, 12, 16, 65, 205—224, 351—357, 384
 Бродберг Р. 9, 172, 178—179, 184, 186
 Бросов В. С. 63, 265
 Буденный С. вк. 137
 Булгаков М. А. 9, 12, 37—38, 47, 64, 130, 134, 136, 150—165, 314, 354, 383
 «Мастер и Маргарита» 33, 42, 139, 154, 156, 158—165, 187, 332, 338,
 340—341, 343—345, 376—377
 «Собачье сердце» 33, 39, 128—129, 137, 139, 151—157, 159—160, 164, 274,
 331, 334—335, 340—343, 346, 360, 390
 Булгаков Ф. В. 72, 319
 Бунин И. А. 3, 9, 12, 71, 103, 107—120, 133, 206, 317, 327—330, 356, 360, 379,
 384, 389
 Буянова 324—325
 Бэрротт Э. 341, 353, 379

 Вышлов К. К. 359
 Вагнер Р. 287, 365
 ванварсон 106, 153, 230
 вариация, варьирование 8, 10—11, 15, 17, 22, 26, 28, 31, 51, 64, 92, 117,
 148—149, 161, 192, 200, 203, 211—212, 220, 237, 244, 254, 256, 262, 265,
 313, 322, 324, 341; контрастное варьирование 248, 253; вариант 11, 23, 49,
 59, 64, 78—79, 97, 102, 126, 136, 158, 211, 216, 225, 227, 251, 268, 283,
 285, 287—288, 290—293, 317, 323, 328, 332, 334, 343, 369
 Ваклингов Е. Б. 135
 Воллесс Д. 224
 Вергилий Марон Публий 22
 Вердя Дж. 153, 340
 Версеев В. В. 313, 379
 Верлем П. 333
 Вертоа Д. 337, 358
 Вестейн В. 54, 56, 315, 379
 Вивальди А. 31
 Вилье Ф. 45, 249
 Вилхелм У. 351, 379
 Виноградов А. К. 206
 Виноградов В. В. 318, 379
 Винокур Г. Ю. 54
 Владимир Старшицкий 302—303, 375—376
 Вовяков А. Ф. 60, 316—317
 возникшая искусство 270
 Вознесенский А. А. 36

- Вейнович В. П. 33
 волнебная скалка 94, 98, 378, 386—387
 Вольф Ц. С. 348, 379
 воплощение, реализация 10—11, 24, 26, 32, 34, 67, 104, 106, 116—118, 176, 180, 184, 137, 162, 164, 192, 201, 212, 220, 222, 275, 283—285, 296, 303, 309, 315, 326, 341, 352, 374; манифестация 92, 123, 177, 239, 244, 286, 295
 Воронцов К. Е. 360
 воспитание 131, 151, 160, 190, 227, 321; перевоспитание 80, 137, 138, 180, 184, 271, 343
 Врангель П. Н. 250
 вредитель, «погубитель» 95, 97, 101, 325; антагонист 113, 278, 280, 339
 время, временной перспектива 9, 23—24, 40, 92, 103, 106, 108—111, 118—119, 174, 186, 141—142, 147—148, 161, 172, 220, 225, 228, 231—234, 239—240, 261, 321, 328, 337, 346, 358, 377, 381—382, 388, риманное время 124; планарность 119; акроническая точка 344; грамматическое время 23—24, 50, 55, 112, 142, 241—242, 358
 Врум Р. 56, 379
 вторжение 181, 188, 277—278, 281
 «второе рождение» 152, 161, 170, 181, 277—278, 281, 382; преобразование 294, 369, 372
 вуаеризм 289, 368, 376, 386, вуауэризм 356, полснатривание, созерцание 276, 283—284, 294, 361, 366—370
 Вулвард Дж. Б. 108—109, 112, 327, 358, 379
 Выготский Л. С. 3, 12, 103, 108—109, 327—329, 380
 вызов (усложности, градации и т. п.) 59, 143—145, 155—156, 200, 206, 214, 274; вызов богу 261, 265, 274
 Высокский В. С. 223
 вытеснение 30, 92, 212, 372
 Вяземский П. А. 328
 гверств, актерство, hawking 58, 63; ёринности 231; плавическому актерство 375
 гармоник 17—18, 44, 172, 184, 198—199, 204, 273; дисгармония 20
 Геррард Дж. 361—362, 380
 Гаспаров Б. М. 284, 365, 373, 380
 Гаспаров М. Л. 30, 311, 313, 351, 377, 380
 Гастрфсон Р. 323, 380
 Гастев А. К. 341
 Гашек Я. 42
 Гетель Г.-В.-Ф. 32, 272, 276, 318
 гевоинам 175
 герсалогия литературная 17, 42, 167, 168, 182—183, 355; ролюначальник 58, 327, 361
 генервтеннэнэ, поровндавная поэтика 379, 296, 300, 373—374, 381
 Гераклит 212—213, 353
 гербаднэвролани 252
 герой 3, 9, 16, 20, 23, 27, 33—37, 39, 44—45, 60, 63, 67, 72, 87—92, 94—95, 99—101, 104, 106, 109, 113, 115—116, 125, 126, 140, 172—187, 189, 274, 277, 283, 343—344, 348; антигерой 143—146, 163—165; протагонист 281,

- 304; герой-рассказчик 15, 18, 38, 66, 70—72, 81, 86, 88, 91, 101, 104—107, 109—112, 114, 116, 118, 125—128, 132, 142, 145, 147, 149, 163, 194—195, 197, 199, 230, 278, 281, 293, 299, 302, 317, 326, 327—329, 331—332, 339, 344, 348—349, 357—358, 362, 386; герой-математик 35, 41, 43, 46, 263
- героика 31, 46—47, 282, 291, 295, 364—365; детерминация 277, 361
- Гершензон М. Ф. 12, 103, 327, 345, 361, 380
- гетерогенность 361
- Гёте Н.-В. 117, 158, 162, 244, 280, 288, 321, 332, 341, 343, 369—370, 377
- гибрид, гибридность 8, 31—36, 38—39, 42—45, 47—48, 51—53, 63, 107, 162, 171, 222, 240, 271, 341—342; скрещивание 29, 33, 36, 190, 280, 341
- Гинзбург Е. С. 9, 193, 198—204, 322, 349—351
- Гинзбург Л. Я. 333, 380
- Гиппиус Е. В. 71, 317—319, 340
- Гиппиус Э. Н. 238
- Гислер А. 53
- Гладков Ф. В. 35, 336, 341
- Гладков Н. М. 65
- глубинный уровень, глубинный план 8, 10, 51, 99, 104, 123, 132, 271, 281, 306, 348, 366, 375; мучной уровень 10
- Гоббс Т. 212
- Гоголь Н. В. 3, 33, 37, 41, 60, 70—86, 135, 140, 143, 153, 168—169, 183, 185, 315, 329, 333—338, 340, 351, 362, 374, 379—380, 383—386, 389—390
- «Выбранные места из переписки с друзьями» 12, 71—72, 75—86, 131, 190, 316, 319—321, 347, 388
- «Записки сумасшедшего» 64, 71, 83, 320
- «Мертвые души» 71, 73—75, 85, 316—321, 337
- «Нос» 72, 169, 341—342
- «Ревизор» 61, 64, 71, 74, 83, 321, 385
- «Шинель» 15, 71—72, 78, 83, 133, 146, 316—318, 321, 336, 338, 341—342, 391
- Годунов Б. Ф. 167—170, 183, 190
- голос 23, 34, 47, 59, 63, 74, 78, 86, 136—137, 151, 154, 167, 225, 281, 300—301, 311, 343; авторский голос 59, 62, 78, 80—81, 274, 356; чужой голос 7, 47, 78, 300—301; игра голосов 300
- Гончаров И. А. 184, 336, 341—342
- Гончаровы, семья 376
- Гораций Флакк Жюль 18, 32, 243
- Горбов Д. А. 267
- город 107, 142, 261—262, 321, 377, 330, 334—335; урбанизм 141
- Горький М. 35, 64, 137, 266, 330, 393, 347
- Горькин Э.-Т.-А. 340—341, 357, 387
- грамматика 55—56, 59, 62, 75, 77, 109, 207—208, 240, 251, 315, 323; «познана грамматиком» 24—25, 382, 391; «грамматика жанров» (Собрала и т. п.) 94, 379, 366, 379—380, 389, 391
- граница 26—28, 71, 73, 75, 112, 116, 172—173, 207, 211, 234, 282, 313
- графоманство см. мание писателя
- Грейвз Р. 363—369, 380
- Грибоедов А. С. 46, 161, 163, 343
- Григорьянц Д. В. 276, 361

- Григорьев Ал. А. 77
 Григорьев В. П. 54—56, 59, 315—316, 380
 Грим А. А. 11, 337
 Гройс В. 297, 305, 316, 320, 350, 375, 380
 гротеск 52, 63, 71—73, 83, 147, 173, 197, 202, 275, 302—303, 310, 314, 317, 320
 Грушка А. 368
 ГУЛАГ 9, 20, 199
 гуманизм 40, 114, 152, 171, 178, 200, 202, 324
 Гумилев Н. С. 55, 127, 370
 Гюго В. 33, 338, 341, 378
- Давилевский Г. П. 319
 Данте Алигьери 22, 351, 354
 Даяс Ж. Ш. 266, 269
 Дэнэм В. 314, 380
 дирижёр 94—95, 98, 100
 «двойная речь» 55, 384
 двойник, двойничество 42, 56, 73, 96, 151, 153, 157—158, 173, 193, 232, 261, 278, 304, 307, 326, 342—343, 357, 367, 375, 379
 двойной текст 343; «двойчатка» 221
 двусмысленность 38, 47, 50, 55, 68, 151, 194, 197, 202, 204, 308, 310, 317, 374—375, 377
 Дебрецени П. 76—77, 318—320, 380
 декадентство 39, 59, 69, 102, 288
 деконструкция 104, 107—108, 204, 262
 демократизация искусства 135
 демократическая традиция 34
 демонизм, демонология 42, 59, 75, 153, 158—159, 162, 165, 188, 213, 277, 287, 308, 343, 376
 «деревенщики» 36
 Доржонг Г. Р. 9, 12, 18, 32, 60, 64, 117, 236—237, 239—241, 243, 355, 358
 персонализация 278, 280
 десакрализация 132, 193, 223, 265, 345, 359; опьянение 60, 72, 206—208, 218, 265—267, 275, 277, 282, 284, 367; осквернение 196, 202, 250—251, 257, 260, 336; кошмарное 52, 193, 202, 223, 261
 Дессалин Ж. Ж. 297, 303, 306
 стабилизация времени 104, 108—109, 228, 238—241, 244
 медаль 40, 44, 103, 111—115, 118—119, 126, 148, 170, 183, 187, 194, 211, 219, 236, 241, 265, 267, 276, 298, 316, 326
 детерминированность 7, 110, 112, 170, 328; причинность 108, 110, 118
 Дефо Д. 170—171, 340
 Дёрнит-Смирнова И. Р. 347, 380
 Джонсон Л. Б. 316, 320, 357, 380
 Джорджони 142
 Дэркинсон Ф. Э. 360
 диалект 15; квазидиалект 56; диалектизм 55
 диалогичность 20, 48, 271—272, 297, 301

- диалог 9, 152, 159, 163, 199—200, 230, 280, 297—298, 377; «квазидиалог» 78, 340, 354. диалогизм, диалогичность 7, 34, 53, 78, 296—298, 300—301, 311, чужое слово 17, 377
- диалекты 134, 137, 168, 184, 189
- диктатура 172, 265, 309
- диомейство 303—304, 375
- дискурс 7—8, 12, 67, 106—107, 276, 281, 296, 300, 307, 311; колажи дискурсов 67
- диссидент 12, 43, 47—48, 65, 134, 178—179, 336, 343, 365, инкоммунист 373
- дисциплинарные 307
- «доказав речь» 315
- Дмитриев Н. И. 104
- Добродубов Н. А. 314
- «доказательство от инквизиции» 87, 102
- доминанта 209, 304
- Достоевский Ф. М. 9, 12, 34, 36, 58—60, 63, 76—79, 163, 168, 184, 192, 277, 282, 315—318, 333—334, 336—337, 341—343, 362, 377—379, 386, 389, 391
- «Бесы» 54, 58, 274, 315—316, 342, 345—346
- «Враты Карамышова» 20, 58, 79, 158, 172—173, 274, 320, 345, 347
- «Идиот» 277, 316, 318, 330, 348, 385, 391
- «Преступление и наказание» 135, 148, 176, 189, 274
- «Село Степанчиково и его обитатели» 71—72, 77, 79, 188—190, 317
- драма, драматургия 56, 75, 379
- приватизация 240, 281, 283, 356
- «другость» 278
- дуэлянты 15, 45, 150
- Дуглар Р. В. 34, 315, 381
- Дункан А. 290, 368, 371
- Дышниц А. 332
- Дюма-отец А. 42, 332, 350
- Дюма-сын А. 194
- Евангелие, евангельский мотив 23—24, 148, 151, 158, 324, 327, 341, 343
- Евреинов Н. Н. 308
- европейская поэзия 18
- европейский фольклор 325
- Елтушенко Е. А. 36
- Екатерина II 64, 376
- Елизавета Петровна 88—89
- Елизаренкова Т. Я. 324—325, 381
- Ермилов В. В. 267
- Ермолова М. Н. 330, 376
- Есенин С. А. 34, 28, 50, 135, 266, 293
- Ефросинья Старицкая 304, 310, 375
- жар В. 10—11, 29, 32, 51, 55—56, 63, 71, 74, 108, 117, 131, 151, 169, 171—172, 179, 182, 188, 190, 196, 198, 200, 207, 221, 235, 280, 316, 323,

- 333, 346, 386; жанр 'времен года' 32; жанр литературных сказок 166, 168, 171, 182; жанр 'повесть Библии' 131; поэтика жанра 390
- жанровой портрет 104
- Жданов А. А. 37, 48, 64, 129—130, 335, 381
- Жданов В. А. 322—324, 381
- Жемелт Ж. 109, 240—241
- жестокость, жестокость 247, 214, 257, 259, 263, 280, 361
- жертва, жертвенность 45—47, 83, 92, 100, 127, 143, 147—150, 153, 162, 164, 180, 192, 203, 261, 264, 288—292, 294—296, 302—303, 308, 321, 324, 326, 338, 348, 360, 366, 368; жертвоприношение 101, 146—147, 153, 157, 285, 290—291, 303, 369, 386
- жесткий романс 55, 58
- живошерство 149—150, 154, 157, 164, 339
- живопись 66, 104, 142, 166, 169, 320, 320, 345
- Жид А. 153
- Жирар Р. 106, 147, 381
- Жирош Ж. 114
- жизненные образности 34—35
- жрецы, жречество 96, 148, 150, 152—154, 157, 163, 290—291, 338, 368—369
- Жуковский Я. А. 60, 64, 75, 270, 277, 280, 329
- Заболотский Н. А. 9, 19—20, 29, 59, 135, 184, 340, 387
- загадка 93, 152; зачин 115, 328, 355
- загадки, загадочность 39—40, 73, 276, 280, 288, 323, 370—371
- заказ (социальный, культурный и т. п.) 32—33, 36, 40, 50, 63, 122, 164, 254, 272—273
- замеса, заместитель 92, 217, 238, 286—287, 289, 343, 375; «замеситься» 136, 181, 217, 319, 326; почива 32, 96, 104, 107, 129, 174, 185, 208, 216, 283, 291—292, 326, 375
- Земитин Е. И. 9, 64, 166, 171, 174, 186, 336—337, 341—344, 346
- Земля: земной мир 30—31, 42—44, 53, 83, 94, 132, 135, 190, 257, 261, 320
- значимости, значимки 34, 41, 47, 140, 152, 156, 161, 332, 337
- затрудненность, затрудненность форм 123, 207
- Захар-Мазо Л. 301
- зеркала 8, 14, 71, 37, 132, 138, 141, 193, 213, 225—229, 231—236, 238, 241—242, 330, 337, 357—358; зеркала 12, 173, 138, 193, 331
- зеркальное отражение (зеркальная композиция) 141, 155, 170, 233, 306, 337, 358, 379
- Земляковски Т. 340, 383
- знак, знаковая 92, 124, 226, 331, 340, 381—384, 391; означивание 331; означивание 331
- знаковая деятельность 136—137
- Золотой век 64
- Зонин А. И. 332, 383
- Зошенко В. В. 348
- Зошенко М. М. 9, 12, 36—40, 47—48, 59, 63—64, 78, 122, 124—133, 140, 193—198, 203, 226, 226—231, 236, 243, 312, 314—315, 331—336, 357, 370, 383—385, 390
- +Аристотелев 124, 348

«Ваша» 124—126

«Дал с цветанья» 194—198, 302, 322, 345—349, 351

«Перед восходом солнца» 131, 138, 198, 230, 330, 333—334, 383, 385

Нбашев В. 17

Нбсен Г. 150

Нван IV Грозный 171, 296, 301—310, 373—377, 383, 389

Нванка Вяч. Вс. 96, 300, 303—304, 310, 324, 327, 373—375, 383

Нванка Вяч. Из. 59, 63, 316

Нванка Вс. Вяч. 167, 169

Нгора Светославич 169, 183

игра, игровые приемы 34, 44, 66, 107, 137—138, 226, 230, 303—304, 310, 335, 342; игра словесная, шпелтерекостуавама и т. п. 21, 23—24, 26, 28, 30, 71, 78, 105, 115, 119, 148, 151, 182, 186, 190, 209, 280, 300, 313, 328, 340, 346—347, 362, 370; игра с подтекстом 10, 79, 190; игра тематическая и композиционных эффектов, игра с точками зрения 107, 111, 116, 119, 207, 297, 344; игра с культурной традицией и т. п. 128, 136—137, 151, 282, 300, 314; игра с целурой, долей и т. п. 11, 32, 53, 137, 309; игра грамматических категорий 24, 50, 62, 147; игра психологических, философских категорий 119, 309, 314, 366

идеализм 37, 39, 92, 195, 197—198

идентификация, отождествление 41, 59, 71, 100, 119, 147—149, 164, 186, 230, 233, 243, 247, 268, 287, 305, 307, 309, 338, 344, 350, 360, 365; действительная идентификация 308; самоотождествление 71, 73, 135, 147, 301, 305, 326, 367; самоотражение 295; самоотражение 243

идеология, идеологический тип В. 12, 31, 33—34, 36—37, 45—46, 53, 56, 76—77, 124, 128, 131, 134, 152, 158, 170, 174, 184, 189, 346

идолы 55, 106, 130, 149, 168, 181, 195, 198, 202—203, 212, 294, 328, 348, 350—351

идомы 207, 210

идообразование 18, 104, 114, 297, 300

идоичность 16, 227, 240, 299, 355; иконический знак 331

идиомы 173, 178

Идиш И. и Петров Е. 9, 12, 37, 40—43, 47—48, 134, 165—171, 174, 177—179, 181—190, 314, 333, 337, 341—346, 384, 391

идиш 3, 81, 83, 363

идишизация 58, 116, 173, 307; идишизация 283

«идишизованное явление» 106

идишизованный анализ 7, 29

идишизованная 114, 206, 329

идишизация 71, 301, 286

идишизм, идишизанность 3, 25, 28, 196, 206, 209, 217, 219, 253, 257, 262, 268, 284, 312, 315, 346, 354, 362, 381—382; инвариантные мотивы 10, 28, 31, 94, 196, 211, 259, 295, 347, 352; инвариантный сюжет 345

идишизм 26—27, 302—303, 305

Идишаль К. 343, 383

идишизация 22, 35, 41—43, 140, 171, 274, 336, 343

идишизация 30, 234, 286, 366; ценностная идишизация 286

идишизация, посвящение 34, 93—94, 96—98, 100, 324—327, 350

- максимизатор 70, 79, 158, 172—175, 177—182, 184, 187, 189, 320, 333, 345—349
 интеллектуализм 34, 40, 48, 132, 136, 139—140, 154, 160, 178, 195, 305, 334, 336, 359, 378
 интерпретационная ошибка 302; ложное прочтение 29, 280—281, 300; см. также *искажение*
 интертекстуальность, метатекстуальные связи 7—9, 11—12, 14—18, 23, 26, 28—30, 147, 163—164, 168, 187, 189—190, 201, 216, 223, 229, 237, 239, 263, 279, 285, 289, 292, 294, 312—313, 322, 330, 340, 347, 351, 354—355, 357—358, 367, 382, 388; интертекстуальность биографическая 22—25, 366;
 интертекст, типы, модели интертекста и т. п. 3, 7—9, 11, 17—18, 20, 22, 25, 28—29, 142, 215, 334—355, 371, 388; интертекстуальное пространство 18, 28—29, 317, 351, 382; интертекстуальный подход 8, 11, 29, 70
 интерьер 107, 113, 141
 интонация 21, 25, 28, 208, 235—236, 271, 273; микроинтонация 63
 интрига 164, 278, 280, 361
 интродукция 168, 390
 инфантильность, инфантилизм 27, 59, 158, 228, 240, 254, 337
 информация 80—81, 84, 105, 328, 339, 361—362
 интеллект 97, 100, 325—326
 Иов 26
 ипостась 61, 79—80, 129, 133, 163, 173, 176, 236, 239, 261, 269, 290; автара 65
 ирония, ироническое 48, 52, 66—68, 76, 92, 106—107, 111, 119, 136, 148, 151, 153, 163, 170, 181, 187, 190, 194, 197, 200, 202, 204, 206, 256, 270, 275, 280—282, 300, 303, 309, 319, 322, 328, 334, 337, 343, 357; снисходительная 51, 242; саркастичная 255, 373
 иррациональное 174, 298, 303, 346
 искажение 29, 34, 70, 108, 279, 300, 379; «творческая ошибка» 70; misleading 29, 300, misleading 70
 Искандер Ф. А. 9, 31, 35, 138
 искусствоведение 3, 32—34, 66—67, 297, 302, 304, 306, 311—312, искусствоведческий дискурс 12
 испытание 88, 94, 96—98, 100—101, 291, 311, 350
 истрабашизм 42, 153, 159, 162, 164, 203, 326; антиистрабашизм 341
 «исторический компромисс» 45—46
 источник 10, 22, 28—30, 94, 117, 146—147, 150, 160, 182, 188, 190, 207, 216, 220, 271, 292—293, 296—297, 313, 315, 335, 337—338, 362, 375, 379; квади-диалог первоисточников 28

 Каверин В. А. 334, 337
 Кавычки М. 314, 334, 383
 кабар 62, 240—241, 306
 Кавинов Дж. Дж. 67
 календарь 19, 148, 211, 218, 321, 352
 Кальдерон П. 174
 камин, каминная 12, 29, 34—35, 54, 56—57, 59—62, 64—66, 68, 77, 122, 182, 276, 319, 346, 359, 373; «Большой стандарт» 64; канонизация «миллиард лет» 29, 62, 122; неканоничность 54
 Кант И. 161, 335
 Карабчевский Ю. А. 247, 314—315, 359, 383

- Караван Н. М. 9, 58, 104—107, 109, 111—112, 116, 119, 122, 133, 194, 196, 277, 278, 280, 328—330, 347, 362, 390
- Карден П. 316, 383
- картина 84, 126, 134, 166, 196, 316, 329
- Караванский С. 317, 383
- картина 43, 72, 92, 151, 153—154, 156, 158—160, 162, 164—165, 173, 193, 294, 302—304, 375—377
- кардинальные обороты 157, 293
- картина мира 124, 268; образ мира 51, 244
- кастрация, кастрационный 157, 252, 294, 353, 375
- Катаев В. П. 36, 226
- Катон 212
- Катула Гай Валерий 223
- Каутский К. 30, 123, 340
- Кафка К. 169, 346
- «кассе» 172—173
- Херемский А. Ф. 248, 254—255
- Кери Г. 333, 335, 383
- Киндер М. 375, 383
- кино 119, 124, 181, 187, 330, 391
- Киров С. М. 376
- китч 320
- клявбуцелеский жанр 105—107, 111, 117, 192, 196—197, 330
- Кляра К. 34—35, 314, 333, 383
- классика, классики 3, 9, 11—12, 29, 36—37, 44, 54, 70, 103, 170, 183, 219, 223, 327, 273, 340, 360, 368; классическая проза 328, классическая цитата 168; неклассическое состояние 8
- классицизм 65, 67—68, 137, 192, 239, 316, 320, 335; неоклассицизм 137, 242, 320, 356
- клавусу 27, 352, 356
- Клейст Г. 374
- Клеопатра 344
- Котен Г. 234
- код 7, 11, 18, 53, 101, 148, 150, 200, 280, 339—340, 367, 381; субкод 62
- Ходлер Л. К. 306, 308, 375, 383—384
- коллаж 67, 171, 294, 369
- Колчак А. В. 253
- Кольридж С. 33
- Комар В. и Меламид А. 320
- комедия ошибок 380
- коммунизм, коммунисты 33, 35, 39, 40—47, 64, 155, 158, 173, 198, 335—336
- коммуникация 18, 260—281, 331; аэрокоммуникация 316
- комплетемция 296, 373
- композиция, композиционная структура 21, 26, 28, 55, 67—88, 90, 93, 98, 103, 105, 108—109, 115, 117—119, 163, 189, 193, 207, 217—219, 297—300, 303, 322, 327, 329, 382, 389; челночная схема 108—109
- комплекс 34—35, 45, 47, 53, 171, 197, 296, 314; бескомплексность 139
- Конан Дойл А. 42, 179, 341

- конверсия, обращение В, 90, 92, 127, 151, 160, 193—194, 210, 227, 279, 342, 361
 Конюлы Дж. У. 110, 327—328, 384
 коннотация 84, 111, 117, 119, 150, 163, 200, 239, 267, 293, 337
 конструктивизм 135, 141
 конструктивный принцип 62—63, 104, 194, 344
 конформизм 215, 291, 368
 контраст 17, 90, 202, 206, 219, 228, 241
 контраст 91, 108, 122, 197, 196, 219, 222, 242, 282, 284, 313, 334; «наивысшее противоставление» 55
 контроль 73—76, 78, 83, 125, 172, 174, 180, 298, 300, 303, 323
 конфликт 34—35, 43, 45, 59, 113, 129, 161, 172, 192, 202, 232, 290, 298, 306, 310—311, 324, 337; динамика 11, 99, 106, 179, 187, 280, 303; «бесконфликтность» 130, 278
 конформизм 40—41; метакоформизм 40—41; ипоконформизм 276; см. также «приспособление»
 Конфуций 199
 концовка 27, 52, 55, 85, 115, 222, 279, 348, 354, 369, 390; открытость концовки 151, 361
 Коперник 317
 «критерии» 208
 Кордаван Н. 57
 Корнель П. 33
 Королевка В. Г. 334, 384
 Колут Х. 234, 384
 Крайнов Н. 378
 Крепе М. 352, 384
 Кривоше Н. Я. 61
 Кривова Ю. 18
 «критич. план/общий план» 68, 105, 108, 114, 150, 206, 235, 242, 300, 308, 322, 330
 Кружков Н. К. 124, 331
 Крэг Г. 374
 кубизм 301, 330, 358
 Кузмин М. А. 331, 351
 Кулдж К. 251
 кульминация 96, 128—129, 208, 227, 235, 239, 241, 255, 327, 349, 362
 культ, культовая природа 52, 92—93, 101, 106—107, 119, 177, 192, 263, 288—291, 305, 330
 культура, культурный контекст 3, 7—8, 10, 24, 31—33, 37, 43, 70, 79, 88—90, 92—93, 100, 102—103, 106—107, 111, 114, 118—119, 124, 126, 128—130, 134, 136—138, 151—153, 156, 166, 172—174, 177, 179, 181, 192—193, 195, 197—204, 213, 238, 247, 251, 254, 257, 266, 269—270, 278, 280, 284, 297, 304, 311—312, 314, 320, 324, 331—332, 335—336, 339—340, 344—345, 347—351, 377, 380, 383, 385, 391; поэтическая культура 62, эстетическая культура 60
 «культурный взрыв» 125, 131, 331, 336
 культурный герой 3, 23, 54, 66, 265
 культурный процесс 48, 54, 70, 134, 136

- культурология 10, 147
 Куприн А. И. 110, 135, 329
 Курбский А. М. 304
 Курдюмов А. А. 314, 384
 куртузность 99, 192, 217
 Кускова Е. Д. 243
 «кусовая клятвопития» 55, 63
 Кучеровский Н. Н. 111, 327, 329, 384
 Кушнер А. С. 65, 356
 «кзыл» 76—79, 320, 389
 Кэрролл Л. 215, 221—222
 Кэли М. Р. 345, 347, 384
- Лавло III де 16
 Лавшин В. Я. 314
 Лавшт Фризе Ф. 277, 280
 Ламбр С. 351
 Левин-Стросс К. 33
 Левин Ю. И. 314, 384
 Левинзон Г. А. 97, 324—325, 374, 384
 лесбия 11, 151, 158, 229, 259, 342
 лейтизм 21, 20, 116, 144, 147, 157, 163, 208, 262, 339, 344; лейтизмный образ 26, 150, 313
 Лис Корбуше 336
 лисья, лисьяком 45, 55, 115, 117—119, 153, 208, 217—218, 234, 265, 267, 272, 313, 387; меркнославянским 23; жаргон 152; мит 214
 Ломия В. Н. 32, 67, 122, 124, 135, 137—138, 150, 171, 173, 331, 335, 341, 384; мероним 307
 Лорингов М. Ю. 3, 9, 14, 20, 28, 30, 45, 61, 183, 194, 234—235, 243, 263, 265, 270, 276—282, 312, 359—362, 380, 384, 386—387, 391
 Лосков Н. С. 37, 60, 78, 135, 324
 Лёвшинист В. 55, 384
 либерализм, либеральный композит 48, 77, 332, 373, 375
 Ливингстон Э. 238—289, 372, 384
 Лидменталь О. 141
 Лимонев Э. 9, 12, 16—17, 54, 57, 59, 61—62, 64—65, 67—68, 78, 135, 223, 234—237, 239—243, 274—275, 315—316, 357—358, 383—385, 389
 лингвистика 391; паралингвистика 117, 117, 119
 Линкольн А. 383
 лирия, лирический план 49, 56, 67, 116, 119, 135, 176, 185, 223, 229, 234, 258, 269, 288, 294, 316, 347, 359, 361, 378
 лирический герой 51, 54, 56, 127, 148, 163, 186, 291, 340. лирический субъект 206—207, 239, 291, 293, 362, 379
 литературность 17, 22, 63, 105, 142, 194, 201, 274
 литературоведение 7—8, 11—12, 16—17, 23, 29—30, 33, 36, 38, 48, 54—55, 58, 63, 70, 83, 86, 122, 171—172, 247, 259. метод, подход, теория, школа 6—9, 11, 29—30, 33, 54, 94, 132, 137, 170, 261, 296, 300, 303, 311—312, 319, 344, 350, 373, 375, 388, 390—391
 Лифшиц М. А. 335—336, 385

- Лобачевский Н. Н. 213, 353
 Локс В. Г. 361
 Ломоносов М. В. 18, 23—24, 33, 64, 240, 358, 365
 Лосев Д. 53, 314, 319, 371, 384
 Лотман Ю. М. 3, 60, 278, 315—316, 361, 378, 383
 лубок 35—36, 257
 Лувертор Т. 375
 Лушман 340
 Луначарский А. В. 331
 Лурка А. Р. 310
- маг, магиз 64, 76, 96, 98, 234, 312, 344, 350, 365
 Магomedова Д. М. 373, 385
 Магич-Делант Н. 348, 373, 385
 мажорант 85, 268, 286, 360; сарант 19, 257, 264—265, 292, 321, 360;
 саломасохиэ 268, 288, 292—293, 301
 Макашов В. А. 334, 385
 Малевич К. С. 212, 356
 Маленков Г. М. 32
 маленький человек 21, 72, 104, 135, 142, 145—146, 278, 335—336, 342, 362
 Милларне С. 333
 Миллелиштан Н. Я. 40, 314, 385
 Миллелиштан О. Э. 3—5, 7, 9, 12, 14, 18, 30, 36, 51, 54—55, 64, 165, 169, 215,
 221, 223, 293, 312, 314, 318, 336—340, 353—356, 358, 368, 378—379, 384,
 388, 390
 «Египетская марка» 139—150, 154, 163—164, 337—340, 344
 Миче Э. 351
 манипулярование 75, 80—81, 111, 160, 182, 186—187, 345—346, 376
 Миши Т. 188, 262, 274
 Миши Ю. В. 317, 319, 378, 383
 марionетка 300, 374, 376
 Марк, евангелист 23
 Марков В. Ф. 55—56, 58, 63, 315, 382, 385
 Маркс К. 171, 335, марксизм 34, 124, 130—131, 170, 307, 335
 Марр Н. Я. 377
 маска 26, 37, 39, 66, 71—72, 132, 137, 184, 261—263, 280—281, 286, 310—311,
 335, 348, 351
 масса, массовость 21, 35, 41, 67, 90, 119, 125, 147, 161, 174, 249, 252, 254, 265,
 270—271, 274, 284, 304, 338; толпа 46, 112—113, 116, 141, 146—147, 226,
 267, 303, 330
 массовая культура 175, 314
 материалном 36—39, 197, 348
 Матич О. 316, 320, 330, 345, 357—358, 361, 368, 372—373, 376, 385—386
 Максимовский С. И. 319
 Максимовский В. В. 3, 9, 16—10, 32, 38, 44, 54, 59, 64, 124, 126, 135, 147, 149,
 163, 218—219, 223—224, 247, 275, 291, 293, 295, 314, 334, 340—343, 354,
 359—361, 367, 370, 374, 376—377, 379, 383, 387, 389—391

- невольничина, манна есилича 64, 66, 73—74, 80, 83, 259, 262, 316, 321, 357;
 синовоозначение 262, 265—266, 273, 275, 367; самоуличивенно 80, 302,
 367, 376
 медваница 33—38, 40, 43, 45, 47—48, 52, 256, 292—293, 367; посредник 47,
 100, 300; медваницонные игры 34
 медитация 51, 313
 Мейфорская В. Э. 135, 297, 305, 308, 310, 374, 377
 Меланид А. см. Комар и Меланид
 Мелетинский Е. М. 94, 324—325, 386
 мелодрама 53, 279, 282
 мемуары 73, 193, 198—199, 290, 303, 307, 317—319, 340, 347, 350, 368
 Мещалев С. де 17
 Мещеряков А. 292—293, 370
 Мерзляковский Д. С. 63
 Мерчан П. 325
 Мерсеро Дж. 277, 280, 361, 386
 месья, возника месья 162, 164, 280, 301, 305—306, 309, 311
 металитературность, метакультурность, металиричность, металириковость 41,
 66, 68, 79, 86, 116—117, 145, 164, 171, 193, 216, 223, 269, 279—280, 340,
 350
 метафора, метафоричность 34, 44, 80, 90, 97, 99, 118, 140, 142, 161—162, 164,
 186, 196, 232, 254, 258, 268, 275, 288, 294, 323, 325, 329, 338—339, 349,
 358, 362, 371—372, 374, 376, 386
 метонимия 114, 118—119, 233, 329; метонимическая интертекстуальность 163,
 329
 метрика/ритмика 21, 24—28, 30, 55—60, 68, 271—272, 297, 313, 351, 358, 365,
 380, 389; ударение 56, 218; перенос, останова 26—28, 95, 208, 352,
 355—357; ритмический курсив 60; шифробраши 58, 68, 313; анapest 21, 25,
 54; гекзаметр 236; дактиль 24, 68; дольник 24; хорей 28, 30, 300; яmb 18,
 26—27, 206, 351
 мещанство 37, 250, 263, 331
 Мещерская А. М. 117
 мизансцена 296—298, 303, 376; мизанскар 297
 мизантропизм 326
 Милославский Ю. 359, 386
 Милунов П. К. 167, 171
 мировое древо 286, 294—295
 мировосприятие 32, 45, 105, 176, 244, 273, 299, 347, 350, постмодернистское
 мироощущение 86
 Мирская (Светлана-Мирская) Д. П. 32, 64—65, 386, 391
 мистерия 304
 Митурич Л. В. 316
 миф, мифологические параллели 3, 8, 10—11, 87, 92, 94—95, 97—98, 162,
 164, 194, 228, 230, 247, 259, 262, 275, 288—293, 341, 346, 349, 357, 360,
 368, 370, 372, 378—380, 384—385, 387—388, 390; мифология, мифологизм
 9, 11, 33, 135, 225, 283—284, 287, 290, 293—294, 314, 317, 344, 362,
 368—369; мифология 64, 79, 104, 150, 286, 288, 307, 349, 369—370,
 демифологизация 54, 87, 192, 247, 316, 334; ремифологизация 204, 334
 Михайлов О. 314

- Михайлова Е. 361, 386
 «миллион лет» 29, 62, 65, 122
 Михайлова Е. 65
 модель, моделирование 8, 41, 58, 102, 228, 259—261, 296, 300, 336, 359, 373—375; модель «Тема — Текст» 373—374, 377
 модернизм 3, 5, 8—9, 11, 43—45, 47, 77, 103, 107, 110, 116, 119, 135, 140—142, 164, 169, 176, 182, 187, 223, 265, 279, 301, 313, 350, 359, 382;
 «социализм» 36
 «мозаика» 55
 Модер Ф. А. 318
 Моджанс И. И. 248, 254
 Мольер Г. 329
 Мольер Ж.-Б. 33
 исследование прессы 36, 43
 многообъектная миф 64, 66—68, 77—79, 83, 132, 304, 308—309, 351, 368;
 Пост-Царь 63—64, 83; литература/политика 63
 монобасы 53, 58, 62
 Монро В. 224
 монтаж 109, 119, 300, 344, 374
 Монксан Г. де 15, 17, 132, 299, 330, 332, 350
 Мор Т. 171
 Морозов А. 378
 Морозов Н. А. 67
 Морсон Г. С. 320, 345, 386
 морфология 55, 87, 94, 323
 мотки, мотковый узел 32, 44—45, 67, 74, 76, 93, 98, 100, 119, 142, 150—151, 156, 179, 194, 196, 210—212, 221, 228, 231—232, 243, 247, 259, 266—268, 270, 280, 283, 285, 287, 291—294, 312, 322—325, 327, 334—335, 346, 348—350, 353, 355, 357, 362, 374—375; талис 67, 192, 196, 203, 288, 293—294
 мотивировка 23, 35, 37, 62—64, 91, 104, 107, 126, 132, 169, 183—184, 196, 200, 206, 208, 221, 257, 277—278, 302, 307, 324, 365; «натурализация» 63
 Модарт В.-А. 45, 52, 351, 355
 Мочульский К. В. 319, 386
 музыка 17, 40, 52, 74, 90—91, 98, 137, 142, 174, 180—181, 226, 259, 275—276, 287, 308, 365, 367, 369, 375, 380
 Мусоргский М. П. 167—169
 Мятлев И. П. 58

 наблюдатель 62, 90, 236, 315, 322, 330
 Набоков В. В. 3, 9, 63, 130, 186, 226, 276—277, 282, 314, 331, 337, 357, 361, 382, 386
 «Дар» 16—17, 359
 «Ложка» 223—224, 281, 330
 «Приглашение на казнь» 44, 176—177, 182, 187
 наблюдение 12, 315, 369; зависимость 23, 93, 300
 называние 55, 63, 208
 Наполеон I 67, 265, 305, 365, 375
 направление 8, 36—37, 65, 194

- народные песни 128, 280, 371
 народничество 34
 нарцисс, нарциссы 22, 59, 67, 225—240, 242—244, 305, 316, 357, 359, 381, 384, 388, 390; литовнарисский комплекс 227
 население 46, 93, 101—102, 148, 152—153, 161—162, 180, 184, 193, 203, 257, 260, 263, 265, 268, 270, 272, 310, 320, 325, 334, 374, 381
 наследие, наследники Т, 23, 29, 37, 65, 70, 77, 103, 111, 136, 296, 307, 327, 337, 363, 377; предки 19, 97, 100, 312, 317, 325
 «натуральный человек» 124, 277, 383
 натурфилософия 20
 Недоброво Н. В. 312
 Нейгауз Г. Г. 283
 Неклюдов С. Ю. 385
 Некрасов В. П. 298—299, 374
 Некрасов Н. А. 9, 58, 135, 146—148, 163—164, 338
 небезопасно 55, 271, 360
 неэристичность 209, 213—214, порнография 67—68, 223
 Нижний В. 296, 376, 386
 Никитенко А. В. 320
 Николай I 64, 88, 92, 94, 100, 322, 324
 Николай II 255
 Никсон Р. 83
 Нильссон Н. О. 232, 362, 378, 386
 Ниро Р. де 359
 Ницше Ф. 59, 124, 136, 262, 265, 275, 317, 359; иудаизм 78, 237, 261, 365
 новаторство В. 10, 12, 54, 60, 64—65, 77, 110, 193, 242, 262, 271, 273—275, 315, 322, 336, 344, 359
 Новая критика Т. 312
 новая религиозность 46
 новелла Л. 18, 279, 327, 343, 362
 Ноны Е. С. 324, 386
 норма, нормативность 33, 38, 57, 59—60, 64, 123, 181—182, 271, 347; разрушение, слом нормы 8, 59—60, 72, 112, 116, 118, 263, 347
 носитель идеала, точки зрения и т. п. 10, 12, 47, 63, 101, 132, 173, 210, 201, 318

 обертон 30, 157, 183, 256, 268, 294, 341, 353, 360
 образце изображение 32, 310
 общество потребления 175; западный консумеризм 43
 объект 9—10, 32, 74, 207, 230, 232, 225, 230, 238, 247, 257, 269, 280, 284, 291, 301, 316, 359; самообъект 238—239
 обыкновенные, повторность 50, 170, 313, 241—242, 322, 353, 357
 обэриуты 59, 135, 359
 овеществление 68, 137, 142, 148, 161, 163, 232, 270, 303
 Огарев Н. П. 58
 О'Гейри 42
 одв. одиночество 36, 58, 237, 314, 358
 Одинов В. 322, 386
 Озеров Л. А. 368

- О'Кеннер К. Т. 373, 386
 Окуджава В. Ш. 9, 45—47, 51—52, 65, 314, 347, 382
 Олеша Ю. К. 9, 12, 37, 226, 231—235, 243, 314, 346, 354, 378—379, 383, 386, 390
 «Зависть» 36, 139—146, 150, 154—165, 187, 190, 231, 233, 235, 336—345, 358, 361
 «мерные жесты» 63
 оповещая 27, 32, 117—118, 136, 147, 277, 283—286, 292, 299, 352
 орел семейно-человеческий 30, 150, 294
 орбита, орбитальность 31, 301; аннотация 168, 189
 орбитальная проза 60, 116, 119
 Орловский Г. К. 360
 Оруэлл Дж. Ч. 50, 166, 172, 177—178, 182, 344—345
 Оссиан 7, 140, 355
 осуществление значения 330—331
 Остин Дж. Л. 312, 350
 остроумие 91, 93, 108, 122—123, 126, 128, 132, 136—137, 151, 154, 243, 323, 333, 335; эстетическая димитризация 60
 отдал 75, 77, 114, 136, 145, 153, 164, 188, 206, 209, 222, 228, 235, 258—259, 263, 291, 328, 349, 362, 363, 373, 381; отклонение движения 297, 300, 309
 «оттепель» 9, 22, 35, 43, 45
 отсылка 14, 16, 22, 24, 28—30, 104, 117, 142, 168, 194, 206, 215, 238, 338—339, 349, 354, 356, 370; аллюзия 8, 341, 380; реминисценция 117, 119, 159; метакличка 3, 7, 16, 21, 23, 25—26, 30, 44, 60, 97, 97, 103, 110—117, 119, 126, 154, 158, 163—164, 168, 194, 212, 236, 239, 241, 286, 292, 294, 312—313, 328, 332—334, 340—343, 354, 358, 361, 363; отсылочек 12, 30
 О'Тул Л. М. 104, 107, 327—328, 386
 оцифровка фигуры 7, 29, 143, 152, 155, 233, 284, 303, 305, 309, 373, 377
 официальный язык, координата и т. п. 8, 34—35, 45—48, 66, 92, 122, 131, 136, 139, 160—161, 171, 177, 203, 321, 324, 345

 Павлик I 137
 Павлов И. П. 230
 панфлет 322
 память 104, 112, 116—117, 119, 177, 179, 181, 197, 199, 201; «память жанра» 29; «память метра» 30; память персонажа 118
 павловы 9, 62, 141, 284
 Павловый Э. С. 261, 387
 парадокс 30, 193, 227, 304
 парадоксальность 362
 парадокс 22, 48, 53, 62, 68, 79, 154, 186, 198, 208, 223, 241, 284, 319, 335, 353, 391; оксюморон 63, 283
 параллельно-параллелизм 25—26, 38—59, 64, 87, 93, 96—98, 100, 107, 134, 150, 153, 157, 159, 169—170, 179, 197, 207, 213, 226, 241, 287, 292—294, 307, 316, 320, 323, 330—331, 333—334, 337, 342, 348, 366, 369, 371—372, 375
 Парменов В. М. 288, 363, 365, 367, 370, 373
 Парматон 205, 207, 212—213, 217, 353
 Парм Э. 24

- народы, народничество 12, 38, 41, 58, 63—64, 104—105, 122, 131—134, 137, 146, 153, 162—163, 166, 176, 183, 190, 205—206, 208—209, 217—220, 227, 275, 278, 328, 339, 343, 348, 353, 378, 389
- проводности 371
- Пастернак А. Л. 284—285, 290, 292, 363—364, 368—369, 387
- Пастернак Б. Л. 3, 9, 14—15, 28, 32, 48—52, 64, 113, 116, 119, 135, 159, 177, 226, 232—233, 242—243, 273—275, 282—295, 314—315, 317, 330, 335, 337, 345—346, 351—352, 354—356, 358, 360, 362—372, 376—378, 380—382, 384, 386—388, 391
- «Доктор Живаго» 77, 136, 223, 329, 340—341, 346, 369, 372, 376, 385—387
- «Ладья и пловчиха» 283, 363—365
- «Охранная грамота» 363—364, 368
- «Сквозь скалы» 140, 293, 370
- Пастернак Е. Б. 368, 370, 387
- Пастернак Е. В. 368
- Пастернак Л. О. 284, 366
- Пастернак, семья 285, 366
- пауза, паузность 26—27, 189, 313, 352, 357
- пафос 3, 124, 260, 377
- пацфины 45—46
- Пашенко И. Г. 318
- пейзаж 24, 50, 56, 113—114, 141, 211, 233, 279, 293—294, 330, 353, 371
- перевод 12, 60, 70, 123, 132, 150, 207, 236, 266, 281, 285, 292, 297—298, 300, 329, 333, 341, 372, 374
- пересмотр, переосмысление 3, 12, 114, 145, 192, 203, 284, 296, 346, 377; переосмысление 12, 77, 79, 78, 81, 101, 145, 206, 311, 366; темный, нравственный пересмотр 91, 100, 193, 284, 286
- персонаж 10—11, 33, 37, 40—41, 57—58, 60, 63, 70—73, 104, 106—107, 110—111, 114—115, 117—118, 125—128, 134, 140, 143, 153, 161, 168, 173, 176, 183—184, 186, 188—189, 203, 225, 228, 230, 277—278, 288, 290, 310, 316—317, 319—320, 328, 335—336, 341, 343—345, 358, 386; интеллектуал 341; мальчик 63, 67, 359; пошаро 42, 341; графоман 63, 66, 357; дурак-герой 33, 162; трикстеры 343; 'простой' человек 38, 46, 130
- Перцов П. П. 260
- перформативность 312, 373; слово как поступок 10
- Петр I 143, 201, 320
- Петров Е. см. *Илья и Петров*
- Петровский 9, 88, 192—193, 391
- Печерин В. С. 58
- Пильное П. 224, 357—358
- Пильник В. А. 9, 59, 151, 154, 163, 293, 336, 339—340, 342, 349
- Пильский П. М. 133, 335
- Пироманн Н. 52
- Пирр 253
- Пис Р. А. 361, 387
- плагиат 17
- пластический эквивалент 286
- «пластическое государство» 377
- Платон 44, 171, 174, 177, 294, 345, 369; платонизм 90, 92, 106

- Платонов А. П. 11, 47, 59, 63, 134—135, 184, 347, 382
 «Платоновский эстетизм» 335—336
 «Плювое искусство», «плювое искусство» и т. п. 8, 37—38, 55, 57, 59—61, 70, 77, 79, 132, 236, 319, 333; графоманство 12, 54, 58—60, 64—66, 68, 79, 236, 315; графоманство персонажей 59; косыношники 54—55, 133—135, 137, 315; шарлатанство 59, 134, 136; дурной вкус, безвкусица 55, 77
 плутовской романе 42
 плюрализация прочтенный 7
 плюралисты 334, 375
 Победоносцев К. П. 339
 повествование 11, 44, 87, 111, 115, 119, 151, 154, 163—164, 169, 176, 196, 202, 230, 280—281, 310, 316, 327, 329, 350, 362, 365
 повествовательный (нарративный) договор 71, 107, 310, 328
 повествовательные стратегии 71, 102, 118, 120, 280—281, 349; повествовательная техника 15, 88, 111, 116, 119, 332, 346; экономика повествования 105, 281
 повесть 74, 131, 140, 142—143, 148, 151—152, 154, 157—158, 164, 188, 198, 276—279, 281, 361—362, 374, 379
 шлобрат 18, 160, 197, 202—203, 220, 277, 300, 323, 329, 349; сюжетный шлобрат 108, 226
 Погодин Д. М. 318
 Погодин М. П. 75
 подобие 293, 303, 345, 372; метрическое подобие 28
 подража 12, 59, 81, 86, 92, 103—104, 108, 111, 116, 119, 148, 154, 159, 162, 194, 197, 204, 208, 239—240, 242, 278, 284, 329, 362
 подслушность 62, 87, 207, 209, 233, 239, 350, 369; звуковирность 17, 22, 27
 подстрочник 55, 315
 подтект, гипотекма 10, 17, 20, 22, 24, 79, 98, 104, 147, 149, 163, 168, 190, 194, 278, 288, 302, 312, 338, 340—341, 344, 349, 354, 381—382, 387; индивидуальное подтекстов 354
 поэма 63, 66, 80, 144, 182, 223, 243, 257, 262, 265—266, 275, 281, 306, 336, 376; демонстративность 131, 153, 162, 240, 263
 поэзия 12, 20, 32, 93, 174, 225—226; самоознание 226, 358
 поиск (интеллектуальный, художественный и т. п.) 8, 12, 33, 36, 124, 136—137, 332—333, 384
 Толмачев К. М. 368
 полиморфизм 67, романа и теории 302—303, 305
 полифония, многоголосие 34, 47, 52, 58—59, 62, 78, 151, 154, 159, 189, 281, 343, 361, 375, квазиполифония 80, разноголосица 277
 Полонский Я. П. 360
 Поморскя Ж. 324, 331, 349, 359, 387
 помощник 95—96, 100, 350
 Поэзия Пылет 146, 158—162, 343
 полутекст 36, 40, 340—341
 портрет 28, 51—52, 64, 66, 88, 104, 112—114, 116, 117, 167, 169, 181, 224, 226, 244, 247, 250, 256, 262, 296, 308, 316, 322, 330, 345, 351—359, 365, 376, 377; автопортрет 64, 235, 314, 336
 послевия 190, 250, 342, 351
 постмодерн, постмодернизм 11—12, 65—66, 70, 79, 86, 204, 243

- постструктурализм 278
 постсоветизм 334
 постструктурализм 7—А, 12, 296, 361, 382; постструктурный реализм 9
 поиск смысла 60
 потребитель художественных текстов 296, 373; «подразумеваемый читатель» 54; «широкий читатель» 66, 73, 75; «носитель» нормативного восприятия 57; «совместно» 319
 «почва» 34, 129, 190
 поэзия 9, 12, 22, 36—50, 65—66, 74, 116, 127, 135, 201, 212, 215—216, 222, 232, 243, 255, 265, 269—270, 272, 275, 280, 283, 287, 333, 336, 360, 377—378, 384—385, 388; «лучшая» поэзия 60, «космическая поэзия» 316; «поэзия персонажей» 57—58, 316
 поэтизация, поэтика 135, 217
 поэтика 3, 25, 29, 34, 58, 60, 62, 64, 78, 113, 135, 247, 272, 281, 283, 291—292, 295—296, 309—310, 314, 328, 330, 334, 344, 347, 358, 373, 378—379, 381, 386, 388—391
 поэтика выразительности 373—374, 381—382, 391
 поэтический традиция 64, 101, 164, 285, 315
 поэтический мир 3, 9, 25, 28, 45, 217, 262, 284, 312—314, 317, 336, 345, 366, 378, 381—382, 390; образ автора 15, 23, 37, 54, 56, 60, 70—72, 74; «словообраз» 64, 73, 76, 281; «подразумеваемый автор», поэтическая личность 38, 45, 54, 63—64, 73, 76, 247—275, 281, 359—360; поэтическая мифология 261, 292, 359, 391; поэтицистика 3, 21, 198, 287—288, 292—293, 295—296, 301—302, 364, 369, 372, 390
 прагматический тип 8; стратегия обездвиживания 141, 337
 Праз М, 292, 370, 387
 Примо А, 223
 признание 170, 197, 200, 210, 229, 250, 362, 381
 предмет 239, 315
 предметный план 209, 247
 приумножение, переосмысление 11, 84, 89, 170, 192—193, 206—207, 238; гипербола, гиперболизация 100, 118, 141, 218, 257, 275, 279, 291, 293, 354, 359
 Приго Д. А. 9, 65—66
 прием 7, 10, 54—55, 81—82, 120, 122—123, 127, 132, 163, 209, 241, 262, 266—267, 297, 310, 316, 331—332, 344, 360; объяснение приема, поэтика и т. п. 7, 24, 46, 169—170, 206—207, 214, 222—223, 298, 344; стратегия приращения/сокращения 34, 214, 233, 310, 358
 приемы выразительности 296, 373—374
 приемы, приемылизм 37, 55, 58—60, 63, 78, 134, 136
 периоды 19—21, 32—33, 107, 135, 153, 172, 174—175, 180, 184, 189, 195, 200, 204, 261—262, 292, 330, 335—336, 339, 352, 368, 372; периоды/культура 32—33, 192
 приспособление, адаптация 36, 40—41, 43, 47—48, 52, 90, 123, 155, 168, 221, 223, 243, 286, 291, 323, 367; социальная инимитация 40, 47; примиренчество 31, 33—34; консервация 43; маскировка, камуфляж 36, 243, 301, 309—310; «искусство приспособления» 12, 31, 41, 53, 314
 проза коммунистическая 281; некоммунистическая 128, 281
 провиденциализм 77

- провокация, провокации 42, 77, 153, 158—160, 162, 164, 173, 181—182, 187—188, 258, 272, 303—304, 341—342, 345—346
- прогрессисты 345
- проза, прозаическое искусство 9, 43, 55—56, 59, 61, 66—67, 74, 77, 116, 119, 135, 139, 163—164, 232, 280, 284, 328, 330, 336, 338, 361, 378—379, 384—386, 388—391
- «произвольный жест» 152—153, 156, 158, 162, 354
- Прохоров С. С. 137
- «пролетарский писатель» 36—38, 136—137, 152
- проблема 26, 135, 146, 185, 294, 306—307, 337, 354; критика 79, 177, 183, 188, 273, 283, 339, 345, 348, 360, 369, 376, 385
- пропаганда 39, 55, 58, 66, 77, 82, 172—173, 360
- проповедь, проповедничество 74, 77, 80, 82, 131—132, 135, 137, 157—158, 173, 268, 273, 321, 333, 365; нравоучительные жанры 32, 104; проповедь немые 263
- Пронин В. Я. 94, 96, 98, 324, 326, 350, 384, 386—387
- просветительство 123, 188, 203
- простота 178, 180, 188, 284, 295, 346
- пространство 50, 95, 110, 114, 133, 136, 141, 161, 172, 178, 180, 220, 232—234, 337
- профессионализм 59, 65, 67, 72, 127—128, 252, 340; любительство 60, 128
- простое 3, 7, 9, 11—12, 48, 53—54, 73, 78, 87, 98, 100, 103, 124, 148, 239, 247, 280, 295, 301—302, 324, 349—350, 364, 378, 382; толкование 74, 76, 94, 150, 168, 170, 187; интерпретация 32, 87, 93—94, 98—99, 239, 301, 348, 375, 387, 389; рентерпретация 3, 70, 79, 206, 298—299; трактовка 11—12, 70—71, 99, 107, 113, 142, 154—155, 168, 190, 221, 239, 247, 263, 276, 278, 286, 288, 291, 296, 302, 304, 323, 325, 327, 332, 357, 362, 373; чтение 200, 298, 300
- Пруст М. 109, 118, 119, 223, 241, 341
- Прутков Козьма 9, 59, 62, 64, 68, 78, 86, 135, 316
- Прутт С. 347, 387
- психология 9, 11, 34, 170, 228, 231, 235, 244, 382, 388, 390; автопсихология 348; психическая жизнь 32, 34, 73, 124, 180, 186, 297, 300; полусознание 29, 34, 70, 174, 181, 227, 235, 274
- психология, психологический контекст 8, 11, 32, 64, 70, 73, 85, 92, 134, 168, 172—173, 252, 258, 278, 280, 296, 301, 305, 309—310, 322, 326, 346, 362, 379; психологический аспект 10, 300, 303, 374; «терминалы связи» 307; неврообраз 372; психологический комплекс 29, 34, 102, 140, 144, 198, 227, 230—231, 233, 238, 273, 283—285, 287—288, 292, 294—295, 305—309, 327, 333, 358, 366, 381; возмуща, порочный круг 176, 274; идеосинкретизм 300; мизофобия 262; клаустрофобия 303; компенсаторная установка 146, 198, 238, 274, 305, 308—309; «лигитимация» 377
- публицистика 127, 133, 314
- Путяшов Е. 168
- Пуриневич В. М. 167, 171, 185
- путевой очерк 328
- Путкин А. С. 9, 15—19, 22—28, 32—33, 36, 42, 45, 52, 54—58, 60—62, 64, 66, 73, 88, 137—138, 144, 155, 168—170, 183, 196, 202, 203—210, 211—220,

222—224, 228, 236, 241—244, 256, 266, 270, 280, 284, 295, 312—313, 316,
321, 341—345, 349, 351—355, 357, 361—362, 369, 376, 379—382, 391
«Катенька Омега» 19, 230, 263, 277—278, 358, 385
«Кажется гость» 229—230, 347, 370
«Калужская дочка» 169, 190, 345
«Кедровый остров» 155, 230, 341—342
«Кедровый островчик» 12, 103—109, 111, 113, 119—120, 277—278,
281, 327—330, 348, 380

Пушкин В. Л. 60

Пусодж Ч. 357, 387

Рабаи Ф. 377

Радищев А. И. 64

Раисская-Ханов О. 284, 265, 268, 373, 388

размышление 72, 281, 385; разоблачение 127—128, 203, 249, 252—254, 257,
260, 262—263, 268, 310, 324

«разоблачение» 29—30

разногласия 36, 44, 93, 115, 170, 277, 279, 281, 302, 321, 327, 348; «возникающиеся»
разногласия 303

Раши С. Т. 371

разыскание прочтенной 7; «разыскание», «исход» 374

расска, образы 12, 44, 92, 100—101, 104—106, 111—114, 118—119, 148,
182, 193, 217, 266, 297, 328, 357; начало 34 главы 113, 118, 163, 272, 374;
начало на главу 105, 107, 328

Рассы Ж. 33, 140

рассказ 11, 74, 104, 107, 114, 118, 131; автор рассказов 114

Растрелян 270

Рафалов Сиди 270

революция 172, 238, 319, 324, 331, 335, 346

революция 8—9, 103, 135, 192, 226, 280, 358; критическая революция 32

революция 8, 12, 32, 45, 47, 58—59, 64, 66—67, 134, 138, 166, 173, 175, 177,
181, 193, 198, 251, 257—262, 265, 273, 275, 288, 306—307, 311, 341,
359—360, 365, 373, 379

редактирование 10, 77—78, 170, 185, 222, 299, 340, 327—328, 331, 346

Рейган Р. 33

Рейхардт М. 374

революция 31, 256—257, 314, 391

революция 374

революция 120, 136, 212, 220

революция 70, 78, 124, 136

Революция А. 31, 59, 135, 183, 345, 388

революция 18, 223, 278; авторреволюция 278

революция, революционерство 135, 334

революция 50, 223, 324

речь 50, 78, 106, 111, 115, 119, 132—133, 136, 151, 207, 241, 252, 269, 295,
328; волеу речи 78; творческой 23, 78, 104, 330

революция, революция 32—33, 40, 43, 63, 75, 115, 118, 294, 329

Резнич А. 312

Резнич Р.-М. 285, 360, 372, 386

- ритм см. метрика/ритмика
 риторика 7, 38, 50, 76, 79, 84—85, 93, 156, 208, 230, 223, 237, 275, 293, 319, 374, 378
 ритуал 34—35, 93, 98, 100—101, 137, 145—148, 157, 193, 285, 289, 303—304, 323, 326, 335, 350, 360, 368—369, 383
 рифма, рифмовка 25, 27, 30, 55—56, 60, 206, 208—211, 217—218, 220, 222, 241, 243, 266, 269, 271—272, 294, 315, 342, 351, 353—356, 358, 360, 370, 380—381, 391
 Риффштерр М. 18, 29, 193, 338
 Рогачевский А. Б. 373, 384
 рождественский наив 151, 323
 родство (сюжетов, тем и т. п.) 20, 70—71, 201, 233, 274, 276, 281, 293, 375
 Розанов В. В. 77—78, 135, 332
 роман 34—35, 74, 174, 232, 314, 344, 377, 381, 383; роман воспитания, Bildungsroman 34, 343, мир романа 34, 40, 176
 романс 351
 романтизм, романтики 32, 64, 67, 192, 223, 280, 284, 359, 381, 387; (анти)романтическая традиция 177, 304, 350
 «романтическая агония» 292, 387
 романтическая парадигма 304
 романтический план, романтизация 20, 58, 65, 116, 287—288, 295, 304, 328—329, 336, 347, 350, 362, 367
 Ротен О. 145, 312, 316, 338, 356, 388
 Россети Д. Г. 292—293, 370
 рубль евро 8, 77, 114, 275, 368; fln-be-aâcle 320
 Рухвилова М. А. 237
 русская литература 3, 8—9, 42, 68, 76—77, 131—132, 142, 162, 182, 260, 263, 317, 348—349, 362, 382—383, 386, 389—390; поэтика русской литературы 379
 русский период 18, 54, 57, 60, 64, 206, 215, 223, 313, 315, 350, 358
 русский контекст 34, 135, 138, 284, 319, 333, 363
 русский модернизм 5, 8, 44, 77, 263, 382
 русский стиль 276, 380
 Руссо Ж.-Ж. 124, 134, 136, 331, 335
 Руставели Ш. 256
 Рыдков К. Ф. 64

 Саз Д. А. Ф. де 262, 292; сализм см. мюзикль
 сад 112—113, 117, 232, 293, 362
 саярские 96, 101, 173, 325, 381
 Салтыков-Щедрин М. Н. 131
 сатира 37—40, 48, 60, 71, 134, 159, 161, 332, 357
 сверждича 291, 296
 «сверт-» 172; «надячеловеческая» поэтика 301, 308
 Свифт Дж. 33, 172, 341
 свобода воли 33, 172, 345
 сдвиг 27, 55—56, 60—62, 86, 108—109, 118, 129, 135, 163—164, 197, 247, 289, 300
 св. Себастьян 304

- Северини И. 266
 Сегал Д. М. 338, 344, 386, 388
 семантика 30, 55, 72, 122, 267, 370, 388, 390
 семантика, семантический аспект 3, 7, 62, 124, 276, 278, 280—281, 314, 324, 349, 360, 383, 388, 391
 Семеновский О. И. 74
 Севт-Вей Ш.-О. 351
 семантизм, семантицизм 33, 68, 105—106, 111—112, 124, 192—193, 278, 329, 345, 347; (анти)семантицизм как тенденциозность 277
 Серафимович А. С. 35
 Сервантес М. де 17, 33, 42, 340—341
 Серебряный век 12, 59, 67, 102, 116, 206, 319, 351, 350
 Серва В. А. 330, 376
 Сечарев В. 310, 328
 символа, символичность 20, 24, 32—33, 35, 43, 53, 60, 85, 88, 90—92, 96, 101—102, 105, 122, 124, 142, 145, 150, 156, 158, 181, 188, 195, 200, 216, 259, 263, 265, 285, 288—291, 296, 298, 303, 321, 339, 349—350, 360, 367, 369, 377, 389
 символизм 37, 58, 63, 238, 265, 312, 316, 331, 333; символистский миф 11
 Симеон Вещболович 375
 Симоньян Э. 87, 141, 152, 155, 161, 226, 231, 233, 235—236, 323, 358
 синекдоха 114, 118, 330, 338
 синкретизм 304
 синонимы 23, 174; синонимия 353
 синтагматика 362
 синтаксис 26, 55, 60, 62, 207, 217—218, 222—223, 240, 267, 352—353, 355
 синтез Т. 11, 20, 102, 172, 180, 295, 297, 303, 314, 362
 Снитковский-Терн А. Д. 52, 247, 315—316, 318—320, 335, 358—359, 368, 387
 Ситон М. 302—303, 369—370, 388
 ситуация контакта 315; ситуация локальности 293; ситуация рассказывания 105, 107
 слова 37, 59—60, 70—71, 78, 80—81, 116, 132, 197, 230, 281, 315, 317, 319, 333
 слова, словачность 11, 53, 95—95, 97—98, 100, 161, 190, 225, 324—326, 342, 350
 Славинский А. П. 328, 388
 скоромность 304
 Скореев М. 359
 Скрабин А. И. 283—285, 287, 363—365
 славнофильство, славнофильцы 34, 74, 284, 363
 слово, словесное искусство 10, 18, 21, 24, 26, 38, 58, 60, 65, 76, 83, 85, 112, 115—119, 132, 135—136, 145—146, 151, 161, 163—164, 174, 186, 189, 196, 198, 205, 208—209, 212—216, 219—222, 226—227, 236—237, 239, 244, 263—264, 267, 269—270, 276, 289, 296, 298—299, 315, 322, 327, 329, 331, 333—335, 338, 340, 342, 349, 353—357, 366, 370, 377, 384; авторское слово 58, 63, 77, 131, 133, 317, 321; словарь 30, 70, 207, 217, 239, 264
 случайность 110, 144, 179, 289, 339, «случайности» 241, 324
 связывание границ 71, 111, 116, 173, 253
 смежность 89, 118, 163—164, 283, 330—331

- смех, смешное, комический контекст 40, 42—43, 55, 64, 71, 77, 86, 106, 126,
 136, 146, 194, 197, 199, 230, 243, 255, 258, 277, 316—317, 322, 332—333,
 342, 344, 351, 357, 391
 Смирнов И. П. 29, 313, 316, 354, 358—359, 388
 Собес Р. 319—320, 358
 Собинин Л. В. 266
 советская действительность 32, 34—36, 38, 40—49, 53, 55, 65, 79, 94, 122,
 128—131, 134, 136—137, 149—151, 154—156, 160, 163—165, 167—168,
 170—171, 181—182, 184, 187, 189, 194, 197, 204, 251, 253, 259—260, 266,
 298, 304—305, 334, 340, 344, 359, 373, 380, 383
 советская литература 36—38, 48, 136—137, 337, 345
 советский поэзия 46
 совмещение 32, 60, 62, 68, 142, 175, 181—182, 213, 218, 241—242, 253, 267,
 278, 337, 344, 372
 содержательный план 25, 28, 30, 43—44, 77, 94, 103—104, 107—108, 135,
 206—207, 260, 299, 326, 361, 373
 Соколов Павел Я. 15—17, 52, 64, 66—68, 79, 86, 226—229, 243, 316, 320, 351,
 357—358, 380, 385
 Соколовский А. И. 36, 52—53, 64, 301—302, 345—346, 373, 388
 «Солидарность» 47
 солдаты 176
 Солотуб Федор 379
 сон, сновидение 3—4, 7, 14, 30, 34, 41, 95, 98, 135, 142, 146, 148, 162,
 164—172, 174—190, 206, 212—213, 234, 249, 312, 322, 337, 341—347, 353,
 380, 385; «исходные» 171, 182; «туловище» сны 183; сны по заказу 182, 185,
 187, 189, 347
 Солтан С. 320, 389
 Соснор Ф. де 124
 Софокл 33, 324
 сом-арт 70, 320
 социал-демократия 275
 социализм 36, 40, 43, 148, 172, 272, 314
 социально-исторический контекст 8, 10, 23, 31—36, 40, 50, 59, 70, 73, 96,
 105—106, 114, 136, 142, 164, 167, 172, 193, 197, 207, 247, 274, 278,
 305—306, 329, 335, 338, 343—344, 347, 349, 362, 373, 375, 377, 391
 социологическая модель 16—17
 социализм 11, 34—36, 68, 131, 134—135, 137, 139, 296—297, 312, 316, 320,
 383; политика социализма 344
 Спайн М. М. 118, 327, 389
 Спираский М. М. 334
 сравнительно-историческая школа 7
 средневековье 192, 356
 средний класс 35, 380
 Стайн Г. 357
 Стариц И. Я. 36, 51—53, 64, 67, 79, 83, 85, 137, 302, 305, 309, 320—321, 335,
 376—377, 380; сталинизм 9, 11, 34—36, 48, 52—53, 297, 304, 309, 316, 380;
 истерический 36, 375
 стандарт 40, 98, 301, 346, 359; нестандартность 236, 305
 Станиславский К. С. 126, 133—136

- Степидаль 32, 140, 232
 Степанов Н. И. 315
 стереотип 93, 104, 116, 190, 192, 277—278, 330, 344; шаблон 52; штамм 46, 63, 128, 170, 181, 278, 281—282, 328; ядросе 41, 46, 58, 68, 104—105, 176, 181, 193, 267—268, 278, 280—281, 351
 Стендерсон Р. Л. 341
 стихизация 52, 104, 107, 176, 357
 Стидмант Я. 313, 388
 стиль, стилистика 34, 36, 38, 46, 55—56, 58, 60, 62, 64, 67—68, 72—73, 75—79, 81, 103, 108, 112—113, 119, 131, 135, 137, 140, 142, 145, 163—164, 182—183, 217—218, 236, 239, 243, 247, 257, 266, 273, 277, 280—282, 291, 296, 299, 301, 316, 330, 334—335, 341, 345, 357, 373—374, 389; «стиль» 23
 стиль, стилистические категории 31, 23—26, 28, 30, 31—32, 35—36, 60, 116, 201, 275, 350, 385; версификация 28, 63, 313; синтакто-фоническая упорядоченность 64; безглагольность 60; акростих 56, 372; диалект 24; шландром 36; сонет 16, 206—224, 351, 356; анаграмма 366; свободный стих 59
 Стодбергер Л. Л. 261, 360; 389
 столкновение 35, 64, 88, 91, 166, 175, 187—188, 192, 196, 230, 277—278, 280, 297, 299
 Стравинский И. Ф. 343
 «страх» 29, 70
 структура, структурный анализ 3, 8—10, 16, 24—25, 27—30, 33, 48, 50, 55, 62, 72, 87, 94, 98, 101, 103, 108—109, 115, 117—119, 170, 177, 190, 193, 207—209, 217, 219, 222, 226, 231, 236, 240, 271, 284, 298, 304, 309—310, 313, 315, 323, 327, 347, 349, 351, 357, 366, 377, 381—382, 385, 387; бинарность структур 323
 структурализм 7, 29, 373, 391
 Стюарт Маргарет 16, 203—206, 224, 292, 351, 378
 сублимины 34, 207, 218, 222, 258, 265, 301, 310—311
 Сундберг А.-Ч. 292, 370
 существование 275, 285, 301, 306, 365
 Сыркин А. В. 324, 381
 сюжет, сюжетный тип 8, 11—12, 22, 35—36, 35, 64, 87—88, 92—95, 97, 101, 104, 119, 129—130, 146, 150, 155, 159, 163—164, 170—171, 173, 175, 180, 188, 192—194, 196—197, 218, 223, 226, 228—229, 239, 250—251, 258, 276, 278—280, 284, 288, 299, 310, 323—324, 327, 332, 339, 341, 345, 349, 361—362, 368—369, 373—374, 390; драматический 125, 172, 279; бродячие сюжеты 7; сюжетная рифмовка 98; подтекст сюжета 390
 сюрреализм 164, 233, 335
 табуляция 60, 137, 170
 Талор Р. 122
 Табулянк К. 358, 389
 Тамарин 375
 Тарановский К. Ф. 18, 28, 30, 351, 388—389
 Тарасенков А. Т. 319
 Твен М. 338, 341
 творчество, творческий дар 8, 10, 29—30, 50, 56, 60, 67, 71, 73, 75—78, 82—83, 136, 163, 171, 192, 210, 213, 222, 226, 241, 255, 270—272,

- 284—285, 288, 294, 296, 301, 306, 353—354, 358, 365, 367, 372, 374, 376, 383, 388; новаторность 274—275
- театр: театральность 30, 123—129, 135—136, 149, 159, 303—305, 368, 374—375, 379; театр одного актера 47
- текст, текстuality 3, 7—10, 22—27, 29—30, 55—56, 61—63, 66, 80, 83, 86, 94, 98, 103, 129, 137, 159, 163, 208—210, 218, 222—223, 289, 295—297, 302, 310, 315, 343, 347—348, 361, 374, 381, 385; ирреальность 24; «пре-текст» 29; классический текст 12, 29—30; «канонический» текст 59; «влиятельный» текст 30, 103, 319
- текстовый объект 29—30, 340
- Телдыш Владимир 362
- тема: тематический комплекс 25, 28, 31, 45, 73, 80, 87, 94, 97, 105, 114, 117, 130, 140, 142, 145—147, 149—150, 155—159, 168, 173, 180, 182, 189, 192, 206, 210, 212, 219—220, 228, 230, 237, 239—243, 256, 259, 263, 277, 284, 288, 293—294, 297, 300—301, 306, 311, 313, 322—324, 330, 339, 341, 347, 350, 357, 362, 367, 372, 376—377, 382—383, 386; «антитематическая» тема 107
- темпоральный план 240
- тенденциозность 159, 189
- терроризмский дух 344
- Террас В. 261, 389
- террор, терроризм 168, 262, 274—275, 334, 341, 359
- Тиммелен А. Е. 131
- типологический план 8, 102—103, 187, 194—195, 347, 350, 355, 379, 383—384, 386
- тождество, тождественность 213, 231, 239, 279
- Токлас Э. В. 357
- Толстой А. К. 58, 61—62, 131, 328
- Толстой А. Н. 122
- Толстой А. П. 75
- Толстой Л. Н. 3, 17, 36, 50, 59—60, 64, 67, 78, 109, 114, 117, 122, 126—138, 151, 163, 168, 170, 184, 192—198, 200, 265, 277, 279, 284, 298, 319, 335, 338, 363, 366, 374, 380, 382—387, 389—391
- «Анна Каренина» 99, 117, 170, 183, 192, 194, 332, 334, 349
- «Война и мир» 77, 92, 123—124, 126—128, 132, 134, 170, 200, 298, 322—323, 326, 331—332, 334, 341, 348
- «Детство» 184, 322, 325, 332—334, 347
- «Крейцеров соната» 99, 123, 192, 323, 325
- «Отец Сергий» 99—101, 192, 323—324
- «После бала» 9, 12, 87—102, 192—196, 198, 202—203, 322—327, 331, 334, 338, 348—350, 386, 389
- «Холстомер» 123, 127, 129—130, 132, 332, 338, 341, 349
- Толстой Н. И. 327, 389
- Томас Д. 15, 17
- Томпсон К. 302—304, 307, 310, 374—375, 389
- Томпсон С. 324—325, 389
- тон 22, 27, 68, 78, 112, 187, 219, 236, 241, 253, 263, 299
- Топоров В. И. 96, 324, 327, 383

- тоталитаризм, тоталитаризм Культура 12, 32, 41, 47, 53, 79, 172, 179, 182, 185—186, 188, 190, 296, 309—310, 345, 374; 'тоталитарный комплекс' 309; **ультототалитарный аспект** 171
 тотемизм 100, 350
 точка зрения 12, 15, 51—52, 55—56, 58, 62, 67, 71—72, 86, 104, 108, 111, 125, 151, 202, 221, 231, 247, 278, 281, 284, 289, 297, 314, 317, 361, 365, 376; **ангорская точка зрения** 101, 321
 традиции Я—10, 63—64, 122, 136, 162, 271, 284, 289, 314—315, 319, 343, 374, 377
 трансформация, **парафраз** 70, 106, 190, 194, 220, 292, 298—299, 340; **парафразирование**, **перефраз** 15, 18, 58, 130, 177, 263, 294; **трансформационное** 18; **переломочка** 201, 205, 288, 299; **трансформация**, **перестановка** 291, 351, 369
трансформации 29, 101, 142, 160, 187, 190, 289, 291, 297, 345, 360, 390; **пресуществование** 79; **мутация** 297; **метаморфозы** 56, 71, 73, 91, 151, 172, 196, 237, 292, 309
 Тредниковский В. К. 60, 389
 Трифонов Ю. В. 36
 трои, **тройка** 115, 163, 264, 267, 303, 339, 343, 362
 Тростников В. 322—323, 389
 Троцкий Л. Д. 64, 335
 Трубецкий Н. С. 37, 389
 Тургеньев И. С. 37, 60, 122, 133, 135, 102, 194, 196, 274, 318, 331—332, 334, 347—348
 Тышкова Ю. Н. 18, 58—59, 71, 190, 317, 346, 389
 Тышкова Дж. В. 142
 Тютчев Ф. П. 19—20, 28, 60, 270, 313, 329, 387
 тавтология, **отражательное/притяжение** 28, 36, 43, 68, 102, 122, 138, 198, 234, 263, 281

 Уайльд О. 228
 Уайлс Ж.-П. 375, 389
 установка 91, 98, 123, 193, 202, 227, 229—230, 239, 357
 универсальность Т, 32, 41, 56, 66, 242, 285, 297, 311, 325
 универсум 310
 Уоррол Э. 224
 условность 60, 63, 68, 90, 104, 107, 124—130, 132, 136—137, 176, 183—184, 187, 192, 194, 200, 265, 323, 331; **коммуникационность** 59, 92, 126, 152, 156, 349—350; **см. также литературность**
 Успенский В. А. 316, 329
 утилитаризм 341
 утопия, **утопизм** 21, 60, 64, 70, 134, 134, 151, 171—172, 174—175, 182, 184, 190, 274, 319, 321, 336, 345—347, 359, 386; **антиутопия** 70, 171—172, 174—175, 182—183, 186, 188—189, 320, 341, 346—347; **дистопия** 79, 230
 утробничество 208, 219
 Уэйлс И. 110, 327, 339
 Уэллс Г. 341—342

 Фабула, **фабульност** 67, 101, 103, 105, 107—108, 110—112, 115—119, 146, 164, 276—277, 279, 299, 327—329, 337, 344, 364

- Фавоса А. А. 165
 фактура, фактурность 26, 113—116, 118—119, 175, 225—226
 фантазия, фантазирование 146, 164, 256, 274, 284—285, 353
 фантастика 162, 183, 231, 238, 320, 341, 361
 фантазматика 176, 181
 фарс 64, 162, 194; трагифарс 202
 фатализм 31, 188
 Феллини К. А. 122
 Федоров Н. Ф. 320, 359
 Фейхтвангер Л. 136
 фельетон 36—37
 феномен 314, 323, 380
 феноменологическая школа 9
 Фет А. А. 58, 60, 117, 315, 329—330
 фигура (тип, роль и т. п.) 9, 36, 41—42, 54, 61, 63, 67, 71, 74, 81, 86, 94, 97, 111, 135, 139, 151, 162, 199, 301, 307, 317, 326, 330, 336, 345, 362, 369, 375
 фигуральный (риторический) план 30, 113, 156, 257, 267, 367; жест 46, 49, 53, 66, 114, 118, 178, 215, 223, 235, 240, 265, 267, 320—321, 330, 343, 354; кляжест 308
 Фидий 249
 Фиделет 73
 Филипп (Федор Колычев) 304, 308
 Флешман Л. С. 284, 364—365, 368, 373, 389
 Флобер Г. 223, 356
 Фоксвильям Дж. П. 366, 389
 Фолкнер У. 15, 17
 фольклор 9, 15, 58, 94—97, 101, 324—325, 343, 350, 384, 386—387
 Фома Акинсинский 72
 Фома Кемпийский 72
 фон 24, 30—31, 41, 64, 102, 112, 118, 150—151, 157, 174, 194, 197—198, 210, 242, 247, 284, 286, 288, 293, 303, 327, 375; аккомпанимент 90, 107, 219, 242, 250, 350; обложка картины; мировой фон 112—113, 115, 118, 233
 фонема 313; вокализм 306, 313; хомсонантизм 357
 фонетика 208, 222—223, 289, 370; фонология 55
 форма 25, 29, 64, 67, 75, 77, 127, 137, 143, 174, 190, 200, 210—211, 230, 235, 240, 252, 276, 278, 301, 304, 332—333, 348, 361, 363, 373
 формализм, формалисты 7, 29, 58—59, 62, 94, 103, 276, 297, 311, 327, 373; неоформализм 302, 389
 формальный план 25—26, 28, 30, 103—104, 169, 207, 260, 277
 формула, формульность 129, 173, 232, 237, 240, 289, 291, 301—302, 305, 327, 366, 368, 374; множественная формула 291
 фрагмент 15, 26, 63, 66, 148—149, 164, 212, 221, 231, 238, 315, 338, 340—341, 344, 354, 362—363, 365, 369, 371; фрагмент поэтики 314, 344
 фрагментарная проза 119, 344
 фрагментация «Я» 231, 235—236, 238—239, 308, 375; расщепление личности 56, 59, 73, 75, 172, 176, 308
 Франк С. Л. 336, 390
 Фрейд З. 32, 34, 59, 78, 168, 181, 225, 230, 234, 236, 238, 272, 308, 390; фрейдызм 29, 93, 124, 174, 307, 310

- Фрейдэнбург О. М. 324, 347, 350, 390
 Фрейдэн Г. 140, 314—315, 359, 390
 Фроме В. М. 332, 390
 фундаментализм 134, 138
 Фуриэ Ш. 171
 Фуссо С. 340, 390
 Футуризм 11, 36—37, 59, 66, 116, 135, 223, 232, 240—263, 265, 269—270, 272—273, 312, 314, 335, 340, 359, 367, 373
 Фэнгер Д. 316, 318—319, 390
- Хаксли О. 9, 172, 175, 179, 187
 Хакслен-Леве А. 56, 390
 Харан Д. И. 262
 Хвостов Д. Н. 60
 Хемингуэй Э. 279, 327
 Херрштайн-Смит В. 352, 390
 Хлебников В. 9, 54—57, 65, 68, 78, 135, 292, 315—316, 370, 378—379, 381, 384—385, 389—390
 Ходасевич В. Ф. 9, 21, 22, 242—243, 260, 262, 265, 272, 359, 390
 Хомский А. И. 373
 христианство 46—47, 92, 98, 101—102, 135, 193, 204, 238, 303, 324, 348, 366, 369
 Христос 23, 72, 92, 135, 146, 157, 161—162, 173, 203, 283, 285, 343, 365, 369
 Хрущев Н. С. 46, 64
 художественная логика 53
 художественная революция, новая эстетика 8, 59, 63—64, 78, 103, 136, 193, 333, 377
 Хэмчарберг Г. 105, 390
 Хэнсон К. 348, 390
- Цветаева М. И. 64, 185—186, 217, 223, 287, 351, 355, 367, 372, 386
 Цельский А. 212
 цензура, цензоры 11, 32, 34—35, 47, 53, 75, 170, 174, 309, 314, 319—320, 385; внутренняя цензура 34, 174
 целостность, система целостностей 30, 35, 40, 42, 53, 78, 124, 129, 136, 143, 155, 181, 193—194, 203—204, 244, 254, 260, 266, 275, 278, 284, 286, 336, 348, 350, 360, 380
 Цеткин Ж. 335—336
 цитата 32, 38, 40, 42, 50, 173, 197, 223, 258
 цитата, цитации 14, 18, 22—23, 25—29, 58, 104—105, 111, 115, 119, 127, 143, 168—169, 179, 184, 200, 219, 337, 340, 349, 353, 381—382; единственные 8—9, 14, 22, 26, 28, 30, 187, 201, 347; цитатный кодекс 291, 369
- Чайковский П. И. 31
 чистушка 55
 Чеботаревская А. И. 348
 «человек вообще» 34—35, «человек из народа» 323
 Чемердан Н. 171

- Черкасов Н. К. 308
 чертовка 18. 55, 323, 328, 343
 Чернышевский Н. Г. 34, 64, 67, 171, 183—184, 319, 321, 336, 345—346
 Чехов А. П. 3, 11, 110, 113, 128—129, 135, 276—277, 281, 328, 332, 340, 360—361, 379, 390
 Чижовский Ды. 389
 Чижов Ф. Я. 318
 Чудиков А. П. 324, 332, 362, 390
 Чудикова М. О. 314, 331, 333, 335, 337, 340, 390
 Чуховский К. И. 332—333, 335, 348, 359—360, 390
- Шалыгин Ф. Н. 167—168, 254
 шарж 166
 Шарца Е. Л. 53, 165, 341, 346
 Шеварен С. П. 74—75
 Шекстёр У. 33, 132, 151, 162, 166, 175, 179, 194, 196, 288, 321, 332, 343, 369
 шестидесятники 314
 Шиллер Ф. 58, 280, 351
 Шинкова А. С. 60
 Шклоцкий В. Б. 32—33, 66, 122, 124, 127, 132, 332—333, 373—374, 390—391
 Шнитц П. П. 40—41, 365, 372
 Шолохов М. А. 35, 172
 Шопен Ф. 32, 226, 283, 285, 287, 372
 Шосткович Д. П. 137
 Шпаллер Л. 314, 391
 Шюклер М. П. 352, 391
 Шуберт Ф. 353
 шут, шутство 33, 63, 154, 156, 159—160, 165, 243, 267, 302, 341—342, 363;
 колунда 305
 шутка 55, 58, 78, 207, 255—256, 364
- Щеглов Ю. К. 3, 125, 127, 296, 312—315, 322—323, 332, 335—336, 340, 345—346, 349, 352, 354, 357, 362—363, 373, 381—382, 391
 Щемлин М. А. 318
 Щепкин М. С. 318
- Эвклид 213
 эволюция 8. 29—30, 73, 77, 332, 334—335
 эрмитическая функция 123, 333
 эфемизм 97
 эгоинтерим 21—22, 217, 226, 243, 278—279
 Эдип 33, 324, 367; эдипов комплекс 29, 155, 239, 365
 Эдисон Т. А. 144
 эонон язык 11, 21, 36, 53, 171, 181, 334, 343, 373, 385
 Эйзенштейн М. 305—309
 Эйзенштейн С. М. 3, 32, 293—311, 378, 381, 383, 386, 388—389, 391
 Эйхенбаум Б. М. 276, 279, 313, 391
 экзистенциализм 33, 45, 153, 156, 215, 220, 334

- экспрессия 364
 экспрессионизм 374
 экстаз, экстатический плаги 28, 283, 285, 286—289, 293—295, 363, 369, 330;
 мистика экстаза 294; экстатические мотивы 3, 243, 286, 293, 295, 362;
 экстаз порывания, падения 285, 288, 292, 294, 366, 372
 экстремизм 64, 156, 275, 350
 эстет 206; эстетический дистих 24
 эстетика 26; пропуски 105, 110, 214
 эстетичность 72, 75, 112, 222
 эмиграция, эмигранты 9, 21—22, 47, 130, 213, 238, 320, 353, 383
 эфата, эфатический 67
 Эдгарс Ф. 32, 39, 128, 335, 340
 эллинизм 329
 эллинизм 19, 316
 эллинизм 22, 47, 234, 328, 358
 эллинистический жанр, переписка 30, 71, 74, 77—78, 200, 375
 эллинизм 17, 221, 317
 эллины 7, 52, 322, 354
 эпос, эпическое 55—56, 67, 122, 316, 381
 Эпштейн М. Н. 318, 391
 Эрванн Н. Р. 333
 Эрнбурге М. Г. 42, 158, 173, 341, 343—344
 Эрлик В. 318, 391
 эротика, эротизм 67—68, 88, 93, 176, 215, 236, 239, 242, 256, 259, 274, 284,
 286, 294, 305, 325, 358, 369, 371, 388; чувственность 206, 323, 326, 356;
 секс 34, 96, 99, 102, 158, 174—175, 180, 198, 225—226, 230, 238, 250, 253,
 256, 266, 284, 307, 330, 383; гомосексуализм 73, 157, 292—293, 320, 327,
 371, 375; «лесбийская» 374
 эскизы 168, 197
 эстетический 118, 243, 292
 эстетика, эстетический плаги 107—108, 158, 226, 232, 240, 254, 265, 271—272,
 276, 281, 293, 296, 299—301, 303, 304, 309, 320, 335, 373—374, 380—381
 эстетика детерминированности 328
 эстетика разрушения 160
 эстетическая установка, эстетизация 63, 132, 300, 309, 312; пластика безобразия
 136; антиэстетизм 272
 этика 114, 135; христианская этика 46; «этика ингибризма» 332, 336, 390
 эунография, эунографический аспект 35, 278
 эффект, эффектность 23, 28, 50, 62, 80, 91, 101, 103—104, 109, 111, 113, 116,
 142, 159, 168, 189, 196, 207—209, 217, 222, 240, 249, 271, 276—277,
 281—282, 300, 321, 326, 328, 348, 350, 352, 357, 362
- Юнг К. Г.** 374
- 'м' (авторское, личное и т. п.) 37, 56, 62, 65—86, 143, 145—149, 207, 212,
 220, 223, 226, 233—237, 239—240, 243, 260—261, 268, 272, 288, 348, 352,
 379; 'мм' 149; 'ме-м' 260—262, 268, 272; *meat ego* 71, 148, 177, 317, 375
- язык, языковой плаги 23, 30—31, 37, 39, 51, 55—56, 59, 63, 67, 76—77,
 116—117, 123—124, 132—133, 138, 151, 169, 177, 182, 194, 200—201, 209,

214, 242, 271—273, 275—276, 280—281, 284, 286, 332, 340, 349—350, 353,
360, 391; см. также другие
книжки 59, 92, 96—102, 103, 293—295, 303, 327
Блюбсон Р. О. 24, 62, 260—261, 295, 325, 330, 351, 357—359, 362, 369, 391
Блумберг Т. А. 259

confirmation of position 274

écriture 83, 86, 350

lecherous timber 97

pars pro toto 114

pathetic fallacy 107

privacy 152, 171—172, 176—177, 180—181, 183, 186, 188—189, 346

vagina dentata 96, 99

wistful thinking 291

writer's block 85

wrong word 55

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Клуждающие силы	
Введение	7
I	
Глава 1. «Чужак левцов блуждающие силы»	14
Глава 2. Искусство приспособления	31
Глава 3. Гражданство как призв (Левдакия, Клебинкава, Ляколов и другие)	54
II	
Глава 4. Перечислявая забываемые описки Гоголя	70
Глава 5. Морфология и исторические корни «Писле бала»	87
Глава 6. «Легкое дыкание» Бунина — Валютского семидесят лет спустя	103
III	
Глава 7. Зеркало и зеркала: Лев Толстой и Михаил Зощенко	122
Глава 8. Попытки «Знаести» у Мандельштама и Булгакова	139
Глава 9. Заметки, Орудил и Хасробаев: о смысле нового типа	167
IV	
Глава 10. Труп, любовь и культура	192
Глава 11. «Я вас любеза.» Бродского	205
Глава 12. Влюблена-блудные нравысы в времени и о себе	225
Другие работы	
О гени и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе (Прогулки по Милославскому)	247
Семиотика «Тампли»	276
Экзистенциальные мотивы Пастернака в свете его личной мифологии (Комп- лекс Никова/Актсона/Геральда)	283
История Эммануэля: диалогическая или поливалтерная?	296
Примечания	312
Литература	378
Указатель имен и понятий	392

Жолковский А. К.

Ж19 *Блуждающие сны и другие работы.* — М.: Наука.
Издательская фирма «Восточная литература»,
1994. — 428 стр.
ISBN 5-02-017743-1

Цикл статей профессора Университета Южной Калифорнии Александра Жолковского посвящен вопросам русской литературы и искусства XX в. (Булгаков, Хлебников, Мандельштам, Маяковская, Пастернак, Зощенко, Олеша, Булгаков, Ильф и Петров, Эйзенштейн, Лавров, Бродский, Пригов) и их связях друг с другом, с русской классикой (Державин, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Толстой), русским и мировым фольклором и западной традицией. Книга отличается применением неструктурных, интертекстуальных и культурологических методов, остротой выноски и высокой прочтостью.

Ж 4603020100-017 92-93
013(02)-94

ББК 83.3Р + 83.3Р7

**Александр Константинович
ЖОЛКОВСКИЙ**

***БЛУЖДАЮЩИЕ СНЫ
и другие работы***

Заведующий редакцией М. М. Дижур

Редакторы Н. В. Зерина, Г. О. Костунович

Вышедший редактор Г. О. Костунович

Художник М. Г. Макаревич

Художественный редактор Э. Л. Эрман

Технический редактор Г. А. Нахимича

Корректор Е. В. Карюкина

Компьютерный набор и верстка В. Ю. Горюнова

ИБ № 17310

Сдано в набор 25.03.93. Подписано к печати 01.03.94. Формат 60x81 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. п. л. 26,19. Усл. кр.-отт. 26,44. Ум.-мод. л. 27,42. Тираж 4000 экз.
Изд. № 7525. Зак. № 97. «С» — 1

ВО «Наука»

Издательская фирма «Восточная литература»
103051, Москва К-51, Цветной бульвар, 31

3-я типография ВО «Наука»
107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28