

# УРОКИ ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

---

---

## АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ

### О МОТИВЕ ЛОЖНОГО ВЫБОРА<sup>1</sup>

В американской журналистике есть правило, известное под названием Five Ws (Who What When Where and Why): текст должен четко отвечать на пятичленный вопрос: «Кто <Сделал> Что Когда Где и Почему?» А в последнее время акцент сдвинулся с этой фабульной программы на сюжетную: Who Knew What and When Did They Know It, то есть «Кто Когда Узнал Что?». Главный цимес не в фактах, а в порядке поступления информации.

Это относится ко всем типам нарративов, но мы займемся одним из самых распространенных — о ложных притязаниях персонажей. Перипетии узнавания могут подаваться как комически, так и трагически. Незабываемы рассуждения Аристотеля в гл. 14 «Поэтики» о том, какой вариант убийства близкого человека лучше: сначала убить, а потом узнать, кого убил, или знать заранее, кого и как будешь убивать. В комических сюжетах убийство не обязательно, но чрезмерные притязания, гордыня (hubris) всегда налицо, ставки по-своему высоки, и все решает динамика узнавания (anagnorisis) и наказания (nemesis). А эмблемой провала становится яркая деталь, наглядно воплощающая неправильность выбора (обычно бинарного).<sup>2</sup>

Обратимся к примерам.

#### 1. Чехов, «Неудача»

Родители подслушивают у дверей, как дочка любезничает с кавалером, и, уловив момент, когда он целует ей руку, вбегают в комнату, чтобы иконой благословить их на брак («Накроем... Благословение образом свято и ненаруσιμο»). Кавалер осознаёт, что попался («Окрутили!» — подумал он, млея от ужаса <...> И он покорно подставил свою голову, как бы желая сказать: «Берите, я побежден!»). Но тут отец замечает, что вместо иконы жена сняла со стены и подала ему портрет писателя Лажечникова. Неотвратимость бракосочетания подрывается. Отец ругает жену («Тумба! <...> Голова твоя глупая! Да нешто это образ?»), кандидат в женихи спасается бегством.

Схематически происходит следующее:

*Претенденты*<sup>3</sup> (родители) сначала *не знают* (–) об обреченности своих *притязаний* ввиду *ошибки в выборе* применяемого *орудия* (не сакрального «образа», имеющего *перформативную* силу<sup>4</sup>, а безобидного светского портрета), потом *узнают* (+), хотя с разной скоростью (сначала отец, затем мать и, видимо, дочь, об участии которой в заговоре текст умалчивает), вместе с ними *не сразу узнают* и *Оппонент* (невольный жених) и *Читатель* (– +). *Гордыня Претендентов* состоит не только в самом *покушении* на нечто *высокое* (церковный брак), но и в наивном *неотличении ложного орудия от подлинного*, оттеняющем силу *притязаний* неадекватностью *познаний*.<sup>5</sup>

## 2. Ильф и Петров, «Золотой теленок» (гл. 14)

Интересную параллель, в частности по линии *провала перформативности*, являет эпизод с приходом Бендера к Корейко под видом милиционера. Бендер пытается вернуть Корейко похищенные у него деньги и тем самым заставить его признаться в своем подпольном богатстве.

Рано утром Бендер раскрыл свой акушерский саквояж, вынул оттуда **милицейскую фуражку с гербом города Киева** и <...> отправился к <...> Корейко <...>

При виде **милиционера** Александр Иванович **тяжело** ступил вперед.

— **Гражданин** Корейко? — спросил Остап, лучезарно улыбаясь.

— Я, — ответил Александр Иванович, также выказывая радость по поводу встречи с **представителем власти** <...>

— А ведь я к вам с **поручением** <...>

Остап вынул деньги, тщательно пересчитал их и <...> сказал:

— Ровно десять тысяч. Потрудитесь написать **расписку** в получении.

— Вы **ошиблись**, товарищ, — сказал Корейко очень тихо, — какие десять тысяч? <...> Меня никто не грабил <...>

Еще не осмыслив глубины своего **поражения**, великий комбинатор допустил неприличную суетливость, о чем всегда вспоминал впоследствии со **стыдом** <...>

— Ну <...> **откуда** у меня может быть столько денег?

— **Верно, верно** <...>

— **Фуражечку милицейскую не забудьте** <...>

Несколько кварталов он прошел скорым шагом, позабыв о том, что на голове его сидит **официальная фуражка с гербом города Киева, совершенно неуместным в городе Черноморске.**

Эмблемой постыдного *провала* становится атрибут власти, не имеющий в данной ситуации юридической и, значит, *перформативной* силы.<sup>6</sup> На этот промах не забудет в дальнейшем указать Бендеру и Корейко, когда (в гл. 22) ему придется-таки отдавать миллион. Более того, окажется, что конфуз с фуражкой парадоксальным образом сыграл Бендеру на руку (еще один «информационный» фокус сюжета):

— А когда вы пришли **в виде киевского надзирателя**, я сразу **понял**, что вы мелкий жулик. К сожалению, я **ошибся**. Иначе черта с два вы меня бы нашли.

Схематически картина эпизода такова:

*Претендент* (Бендер) сначала *не знает* (–), что его *орудия* (шантаж доказательствами ограбления, милицейская фуражка) *интеллектуально неадекватны* против *Оппонента* (Корейко), и *узнаёт* это по ходу разговора с ним (+). *Оппонент понимает* все более или менее сразу. *Читатель узнаёт* в том же порядке, что *Претендент* (– +). *Неразличение Претендентом* атрибутов власти является, скорее всего, не *наивным неосознанием*, а *полусознательным игнорированием* — свидетельством *гордыни Претендента*, недооценивающего *Оппонента* (по принципу «пипл схавает»). Масштаб *притязаний*, хотя и не сакральных или экзистенциальных, достаточно велик: это архетипический символ успеха (**миллион**).

### 3. Гоголь, «Ревизор» (III, 6)

Х л е с т а к о в. Как взбежишь **по лестнице** к себе на **четвертый этаж** — скажешь только кухарке: «На, Маврушка, шинель...» Что ж я **вру** — я и позабыл, что живу в **бельэтаже**. У меня одна лестница **стбит**...

*Претендент* сам ловит себя на *ложных притязаниях* и *орудиях*, но тут же поправляется (– +) — при помощи нового *ложного орудия* (выдуманной **лестницы**, еще одного атрибута богатства). При этом *Оппоненты* (городничий с семьей и чиновники) вроде бы *ничего не подозревают* (– –).

Ситуация похожа на то, как спохватывается *Претендент* в чеховском рассказе: он сам соображает, что у него в руках, тогда как *Оппонент* уже *признал* себя побежденным. Но в «Ревизоре» *Оппоненты* полностью *игнорируют очевидное*, и *Претендент* еще долго будет осуществлять свои *притязания*.

К этому отличию мы вскоре вернемся. Но прежде чем идти дальше, несколько слов о принципиальной *информационности* этих сюжетов — их опоре на знаковую природу происходящего. Помолвка/брак — социальная условность, икона — один из ее символов в православной культуре, фуражка — атрибут милицейской формы, расписка — юридический документ, бельэтаж — признак благосостояния, не говоря уже о символичности самих денег и proverbialной значимости миллиона... Достаточно выйти за пределы той семиотической системы, где приняты эти условности, и сюжет ставится под вопрос, требуя пояснений.

Действительно, что если русского учителя чистописания заменить французом — подействует ли на него даже и подлинная икона? Или представить себе рядового советского (или французского) *Читателя* — поймет ли он сюжет без комментариев? Кстати, бельэтаж часто сопровождается в изданиях Гоголя соответствующим примечанием. Аналогичные пояснения нужны или вскоре станут нужны и *Читателям* Ильфа и Петрова.<sup>7</sup> Как мы увидим, проблема *информированности* может коснуться и *Автора*, за которым мы пока молчаливо признаем полную *когнитивную адекватность*.

#### 4. Зощенко, «Операция»

*Претендент* (рабочий с опухолью на глазу) идет к *Оппонентке* (привлекательной «докторше») с большими *притязаниями* (не только на излечение, но и на любовный успех), но с *негодными орудиями* (при чистой рубашке — в **грязных носках**: «Носочки-то у меня неинтересные, если не сказать хуже»). *Оппонентка* узнаёт это, и *Претендент* признаётся в своей *неинформированности* («Прямо <...> **не знал**, что с ногами ложиться. Болезнь глазная, верхняя — **не предполагал**»). Под удар ставится даже жизнь *Претендента* («Докторша, утомленная **высшим образованием** <... р>ежет и хохочет <...> Аж рука дрожит. А могла бы **зарезать** со своей дрожащей ручкой!»). Но операция удаётся, смерть не наступает, любовные же *притязания* терпят *провал*. Порядок узнавания у всех (*Претендента*, *Оппонентки*, *Читателя*) один (– +).

*Неинформированность Претендента* — типичная для зощенковских персонажей «некультурность», их неосведомленность об *условностях* (в противовес образованности *Оппонентки*).

#### 5. Пушкин, «Пиковая дама»

*Претендент* пытается осуществить свои *притязания* на *богатство и торжество над Судьбой* (гигантский карточный выигрыш) с помощью *магического знания* (формулы «тройка, семерка, туз»), которое он *сознательно* добывает ценой ущерба, причиняемого *Оппонентам* (унижения Лизаветы, гибели графини, двух выигрышей у Чекалинского). Сначала *Претендент* имеет *успех*, но затем терпит *провал*:

Чекалинский стал метать <...> Направо легла **дама**, налево **туз**.

— **Туз выиграл!** — сказал Германн и открыл свою карту.

— **Дама ваша убита**, — сказал ласково Чекалинский.

Германн вздрогнул: <...> **вместо туза** у него стояла **пиковая дама**. Он <...> **не понима<л>**, как мог он **обдернуться**.

В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась <...>.

— Старуха! — закричал он в ужасе.

Непреложность *магического знания* не опровергается, но пожать его плоды *Претенденту* не удается. То ли просто нервы подводят, то ли сказывается магическая же «недоброжелательность» *Оппонентки* (покойной графини), но *Претендент* «обдергивается» (подобно родителям невесты, великому комбинатору и зощенковскому пациенту). Пушкин создал идеальный мем для вроде бы мелкой, но роковой *ошибки* в выборе *орудия*.

#### 6. Гоголь, «Нос» (гл. II)

*Претендент* (**коллежский асессор** Ковалев, предпочитающий именоваться **майором**<sup>8</sup>) пытается осуществить критическое для него *притязание* (вернуть утраченный нос). Он требует от *Оппонента* (носа, *опознанного* им в случай-

но встреченном **статском советнике**) занять свое **подчиненное место** (на его лице), но терпит *поражение*: *Оппонент* обладает неприступным **служебным статусом**, что *Претендент* сразу *осознаёт* и, преодолевая страх, *игнорирует*, но безрезультатно.

<Н>ос был в **мундире, шитом золотом** <...> По шляпе с плюмажем можно было **заключить**, что он считался в **ранге статского советника** <...>

«Как подойти к нему? — думал Ковалев. — По всему <...> **видно**, что он **статский советник**» <...>

— Милостивый государь... <...> Мне <...> кажется... вы должны **знать** свое место <...>

— **Объяснитесь...**

«Как мне ему **объяснить?**» — подумал Ковалев и, **собравшись с духом**, начал:

— <Я> **майор**. Мне ходить без носа, согласитесь, это **неприлично** <...> Ведь вы мой собственный нос!

Нос посмотрел на **майора**, и брови его несколько **нахмурились**.

— Вы **ошибаетесь** <...> Я сам по себе. Притом **между нами не может быть никаких тесных отношений**. Судя по **пуговицам вашего вицмундира**, вы должны служить по **другому ведомству** <...>

Ковалев <...> оборотился с тем, чтобы напрямик сказать господину в **мундире**, что он только **прикинулся статским советником** <...> Но носа уже не было...

Картина хотя и фантастическая, но структурно подобная предыдущим — с одним интересным отличием. *Осознавая* неадекватность своего *орудия* (чина, более низкого, чем у *Оппонента*: **коллежский асессор** — это VIII класс, **статский советник** — V), решается настаивать на своих *притязаниях*, но убеждается в тщетности покушения на *условности*.

Уже знакомая нам роль униформ, символов власти и соответствующих страхов очевидна. Налицо и родственная *перформативности* ситуация в области языковой прагматики: старший по званию (*Оппонент*) отказывает младшему (*Претенденту*) в самой возможности вступать с ним в речевой контакт.

## 7. Вяземский, «Старая записная книжка» (№ 100)<sup>9</sup>

Уваров (Федор Петрович) иногда удачно поражал французов на поле сражения, но еще удачнее и убийственнее поражал французский язык в разговоре. Охота была смертная, а участь горькая. Известен ответ его Наполеону, когда тот спросил его, кто командовал русской конницей в блестящей атаке в каком-то сражении: — je, sire.

Пуанта опирается на *типовую ошибку плохо знающих французский*: в такой конструкции «я» выражается другой местоименной формой — не «je», а «moi». То есть в качестве наглядной детали, воплощающей *неадекватность орудий Претендента*, использован «готовый предмет»: выбор между двумя минимальными (односложными!) синонимичными языковыми единицами. Является ли эта деталь *перформативной*? В каком-то смысле — да, поскольку самим произнесением «je» вместо «moi» *Претендент* подрывает доверие к своим словам.

*Ложными* здесь оказываются именно *информационные орудия* — воинская доблесть *Претендента* под сомнение не ставится и создает эффектный контраст к *неадекватности* его языковых *познаний*. Тем комичнее провал честолюбиво эгоцентричного заявления, провозглашающего *престижный тандем* «я» с императором.

*Провал* был, конечно, тотчас же *замечен* *Оппонентами*, но *Претенденту* его собственное *невежество* могло остаться *неизвестным* (схематически: — —). Что же касается *Читателей*, то записная книжка Вяземского (1792—1878) печаталась посмертно, когда французским владели уже не все образованные люди, и лаконичность анекдота подвергала их *испытанию* — того типа, который мы выше конструировали искусственно (применительно к иконе и фуражке Бендера). А более позднему *широкому Читателю* соответствующая справка стала необходима.<sup>10</sup>

## 8. Мопассан, «Ожерелье» («La Parure»; пер. Н. Л. Дарузес)

Жена бедного чиновника мечтает об аристократическом образе жизни. Чтобы воспользоваться редким приглашением на великосветский бал, супруги покупают ей дорогой наряд, а украшение она занимает у богатой подруги, выбрав из предложенного набора драгоценностей понравившееся ей бриллиантовое ожерелье. На балу она имеет успех, но, вернувшись домой, обнаруживает пропажу драгоценности. Тогда супруги покупают «кольцо, которое им показалось точь-в-точь таким, какое они искали». Подруга не замечает замены («Она даже не раскрыла футляра <...> Что <...> она сказала бы, если бы заметила подмену? Может быть, сочла бы ее за воровку?»). Но чтобы поднять огромную для них сумму («Оно стоило 40 000 франков. Им его уступили за 36 000»), супругам приходится потратить все накопленные деньги, распродать имущество и влезть в долги, на покрытие которых («Она сразу же героически примирилась со своей судьбой. Нужно выплатить этот ужасный долг. И она его выплатит») уходит десять лет тяжелой работы, отнимающей у жены молодость и красоту. Когда она вновь встречает свою подругу, все такую же очаровательную, та сначала не узнаёт ее, а затем, пораженная ее рассказом, сообщает, что ожерелье было подделкой (стоимостью 500 франков).

В наших терминах:

Ради осуществления своих престижных *притязаний* (на светский успех) *Претендентка* применяет *орудие* (ожерелье), в дальнейшем оказывающееся для нее губительным. Причиной *поражения* становится *плохая информированность Претендентки*, проявляющаяся как в *выборе* дешевой бижутерии, так и в *неотличении* ее от подлинных драгоценностей. *Узнавание* (а с ним и многократное возрастание долга!) оттягивается при помощи ряда нарративных ходов (успеха, пусть разового, на балу, последующего отсутствия ожерелья и в результате этого его *ошибочного* заочного приравнивания настоящему) — вплоть до финального *сообщения Оппонентки* (подруги). В качестве *гордыни*

выступают не только светские *притязания Претендентки*, но и связывающее с ними *ложно-аристократическое* чувство чести, не позволяющее ей *признаться* в потере и подмене ожерелья и *узнать* о его реальной ценности, но дающее силы выдержать годы тяжелой расплаты.

Примечательно, что в рассказе полностью отсутствуют злонамеренные персонажи, напрашивающиеся во вроде бы криминальную историю о поддельных и подлинных драгоценностях, их пропаже (вероятнее всего, краже, речь о которой, однако, не заходит), огромных денежных суммах, контрасте между бедностью одной подруги и богатством другой, муже, страдающем от дорогих капризов жены... Мопассан старательно избегает подобных штампов: все персонажи, включая делающего скидку ювелира, доброжелательны, так что вина ложится исключительно на *Претендентку*, как бы обокравшую саму себя, — ну и на общую жестокость судьбы. Неясно даже, описывать ли богатую подругу как *Оппонентку*.<sup>11</sup>

Контрастным фоном ко всем подобным *провалам притязаний* являются, конечно, сюжеты об *успехе Претендентов* — идеал, к которому тщетно стремятся *Претенденты-неудачники*. Таким успешным трикстером является, например, советский разведчик, с блеском выдающий себя за нацистского офицера Штирлица. Или, скажем, предприимчивая героиня следующего анекдота.

### 9. Кресло Шекспира (анекдот? апокриф?)

За приличную плату хозяйка предлагает посидеть в кресле, в котором когда-то сидел сам Шекспир.

— И много находится желающих?

— Ой, не говорите! Столько, что обивка быстро снашивается, и ее приходится менять каждые три месяца. А деревянную основу — каждый год.

В наших терминах:

*Престижность притязаний* удостоверяется здесь именем Шекспира, *успех* достигается полный, а его *подрыв* сдвигается за пределы собственно сюжета — в сферу рецепции: *Читателю* предлагается *осознать*, что от настоящего кресла Великого Барда (если даже поверить, что изначально *Претендентка* располагала таковым) давно не осталось и следа. По-видимому, постепенно *осознаёт* ситуацию и *Оппонент* (собеседник хозяйки) (– +). Со стороны *Претендентки* обман является вроде бы *сознательным* (+ +), хотя какую-то долю *тупой наивности* приходится допустить, поскольку *Претендентка* охотно признаётся в регулярном ремонте кресла (– –). Другие *Оппоненты* (массовые клиенты аттракциона), естественно, должны *не осознавать* подделки, а впрочем, и они, возможно, не столько *не знают*, сколько *не хотят знать*.

Если согласиться, что как *Претендентка*, так и *Оппоненты* совмещают, хотя и в разных пропорциях, *знание* и *незнание* (+/–), то мы имеем здесь дело с сюжетом особого типа — амбивалентным. Рассмотрим несколько таких примеров.

## 10. Ильф и Петров, «Двенадцать стульев» (ч. 2, гл. 24)

На ней был халатик, переделанный из толстовки Эрнеста Павловича и отороченный **загадочным мехом**. Остап сразу **понял**, как вести себя в **светском обществе**. Он закрыл глаза и сделал шаг назад.

— **Прекрасный мех!** — воскликнул он.

— Шутите! — сказала Эллочка нежно. — Это **мексиканский тушкан**.

— Быть этого не может. Вас **обманули**. Вам дали **гораздо лучший мех**. Это **шанхайские барсы**. Ну да! **Барсы!** Я **узнаю** их по оттенку <...> Изумруд!

Эллочка **сама красила мексиканского тушкана зеленой акварелью** и потому **похвала** утреннего посетителя была ей особенно **приятна**.

Это очередной сюжет с великосветскими *притязаниями* и поддельными драгоценностями как *орудием* их осуществления. Хотя эпизод повествуется с точки зрения Бендера, *Претенденткой* в нем является Эллочка (соревнующаяся с дочкой Вандербильда), Бендер же выступает в роли *Оппонента* (а не *Претендента*, как в случае с Корейко; впрочем, мы увидим, что эти роли в принципе взаимообратимы).

*Претендентка* прекрасно *знает* о поддельности меха (+), но не опасается *разоблачения Оппонентом*, и оно не наступает. Напротив, *Оппонент*, сразу же *опознавший* подделку (+), не только *признаёт* законность *притязаний Претендентки*, но и резко *повышает масштаб признания* (+/- +/-).

Вместо знакомой эмблематичной пары: *адекватное орудие* (икона, чистая рубашка, бриллиантовое кольцо) / *неадекватное орудие* (светский портрет, грязные носки, дешевая бижутерия), мы получаем неожиданную: *неадекват* (поддельный **тушкан**) / *еще больший неадекват* (воображаемые **барсы**). И мотивируется это отнюдь не успехом *Претендентки* в *обмане Оппонента*, а *готовностью* последнего *быть* в этом *обманутым*.

Для типового *Претендента-неудачника* двойственность *знания/незнания* о неадекватности *орудий* (и, глубже, о противоречии между такими *орудиями* и высокими *притязаниями*) нормальна. Для *удачливого Претендента* циничное *понимание* неадекватности *орудий* — лишнее подтверждение его умелого трикстерства вопреки любым трудностям. А в эпизоде с тушканом *обоюдная двойственность понимания* (обе стороны *знают* о поддельности меха, а ведут себя так, как будто *не знают*) связана с тем, что в более широком контексте *Оппонент* (Бендер) сам является *Претендентом* (на стулья с драгоценностями), и *согласованное двоемыслие* ему выгодно (заручившись расположением Элочки, он выменивает у нее стул).

Подобный *сговор* между *Претендентами* и *Оппонентами* характерен для целой группы сюжетов, на фоне которых данный эпизод (как и случай с желающими посидеть в кресле Шекспира) выглядит сравнительно безобидным. Гораздо серьезнее положение с *Оппонентами* Хлестакова, которые готовы *признавать истинными* любые его заведомо *ложные притязания*, поскольку связывают с ними свои собственные и боятся их *разоблачения*.

## 11. Пушкин, «Капитанская дочка» (гл. IX)

Мотив *страха*, часто сопутствующий *притязаниям на власть*, становится важнейшей опорой *двоемыслия* в сюжетах, действие которых разворачивается на широкой политической сцене.

Захватив *власть* (взяв Белогорскую крепость), *Претендент* (Пугачев) изображает императора, и большая часть *Оппонентов признаёт* эти *притязания* — свита (его казаки, покорная толпа жителей и даже дворянин Швабрин) играет короля. Но другие *Оппоненты* (Гринева, Савельич) и *осознают* ложность этих *притязаний* (+), и — вынужденно! — *игнорируют* ее (–). Как повествователь Гринева последовательно называет *Претендента* «самозванцем» и «мошенником», а как персонаж вступает с ним в *двусмысленную* игру: с глазу на глаз *отказывается признать* в нем государя, но публично *не противится его власти* и даже пользуется его царскими милостями (+/–). Этой двойственности вторит Савельич, который, проговариваясь, называет людей Пугачева «злодеями» (а в другой сцене и его самого), но подает ему как власть имущему петицию, величает его «батюшкой» и *не разоблачает* его неуклюжих попыток скрыть свою *неграмотность* («— Что ты так мудро пишешь? <...> Наши светлые очи не могут тут ничего разобрать. Где мой обер-секретарь? — Молодой малый в капральском мундире проворно подбежал к Пугачеву. — Читай вслух», — сказал самозванец, отдавая ему бумагу»).

Пушкин наглядно прописывает парадоксальную связь между *знанием* (*пониманием* ложности *притязаний*) и *силой* (подвластностью *Оппонентов*): не *знание* дает *силу* (как в большинстве предыдущих примеров), а *сила* искажает *знание*. И, в отличие от в целом аналогичного случая с Хлестаковым, *власть* выступает тут в неприкрытой форме насилия (казни несогласных *Оппонентов* и угрозы остальным). Пушкинский вариант реалистичнее, но гоголевский поучительнее — общезначимее. Готовность чиновников *обманываться* насчет Хлестакова коренится, как было сказано, в *ложности* их собственных *притязаний*. Недаром *Претендентом* (самозванцем!) Хлестаков становится (в отличие от Пугачева) не по своей, а по их инициативе (красота — в глазах наблюдателя, и короля опять, только еще более смехотворно, играет свита).

Еще архетипичнее — прозрачнее, прямее, формульнее — связь между *властью* и *знанием*, вернее *ложью*, в сказке, пуанта которой вошла в пословицу.

## 12. Андерсен, «Новое платье короля» (пер. А. В. Ганзен)

Король-модник нанимает ткачей, берущихся сшить ему дорогой наряд из особой ткани, которая «кроме необыкновенно красивого рисунка <...> отличается еще удивительным свойством — становиться **невидимой для всякого человека, который не на своем месте или непроходимо глуп**». Король и придворные **не видят** несуществующего наряда, но **притворяются, что видят**.

Король разделся догола <... и> шествовал по улицам <...> а люди, собравшиеся на улицах, говорили:

— Ах, какое **красивое это новое платье** короля! <...>

Ни единый человек **не сознался, что ничего не видит**, никто **не хотел признаться, что он глуп или сидит не на своем месте** <...>

— Да ведь он **голый!** — закричал вдруг какой-то маленький мальчик.

— Послушайте-ка, что говорит невинный младенец! — сказал его отец, и все стали **шепотом передавать друг другу слова ребенка**.

— Да ведь он совсем **голый!** <...> — закричал наконец **весь народ**.

И королю стало жутко: ему **казалось, что они правы**, но надо же было **довести церемонию до конца!** И он выступал <...> еще величавее, и камергеры шли за ним, **поддерживая мантию, которой не было**.

Здесь все предельно ясно, включая обоюдную заинтересованность короля и трикстеров, надувающих его с помощью беспрюирышной связки: «осознание ложности притязаний → интеллектуальная и служебная дисквалификация → утрата власти и привилегий». В результате:

*Претенденты* (ткачи) добиваются того, что *Оппоненты* (король и придворные), *осознающие* отсутствие наряда и тем самым *ложность притязаний* (+), полностью *отказываются от знания* (—). Но находится *Оппонент*, не вовлеченный в эти *информационно-властные* игры (невинный ребенок), обеспечивающий поворот сюжета: все большее число *Оппонентов* (отец мальчика, а за ним и весь народ) позволяет себе *осознать* очевидное (— +). Эффектно как это финальное *узнавание*, так и продолжающееся *сознательное непризнание* истины (+/— +/—) главными *Оппонентами* (королем и придворными), наглядно демонстрирующее *ложность* их собственных *притязаний*.

Таким образом, перед нами успех *Претендентов* (ткачей)<sup>12</sup>, обратный к *провалам Претендентов* в большинстве рассмотренных примеров.<sup>13</sup> В целом же очевидно глубинное родство — и, значит, взаимообратимость — ролей *Претендента* и *Оппонента*.

Уникальная особенность данного сюжета — доведение контраста между *адекватным* и *неадекватным знанием* до максимума тем, что *ложное понимание* принципиально основывается на абсолютном нуле информации. Свидетельством в пользу *притязаний Претендента* становится не яркая, хотя, как потом выяснится, обманчивая, деталь (вроде милицейской фуражки или меховой оторочки платья), а ее **полное отсутствие**. Но это особая тема.

### 13. Титов, «Лето на водах».

Выше мы бегло коснулись участия в процессе *узнавания* наряду с *Претендентом* и *Оппонентом* также *Читателя*. Отведенная ему роль адресата описываемых перипетий иногда драматизировалась подчеркнутой эллиптичностью повествования (например, в историях о французском «*је*» и о кресле Шекспира), выносившей проблему правильного *понимания притязаний* за пределы собственно текста. Причем в случае с креслом открытым оставался и вопрос об *информированности Автора*, в роли которого до какой-то степени

выступала *Претендентка*. Совмещение ролей *Претендента* и *Автора*<sup>14</sup> характерно для большой группы текстов, не говоря уже об общей открытости литературы к последующей рецепции, в перспективе которой *Автор* неизбежно оказывается *Претендентом* на доверие *Читателей*.

Начнем с забавного литературного казуса — истории, которую, если бы она не была подлинной, следовало бы выдумать.

Читая книжку А. А. Титова (1921—1978) «Лето на водах: Повесть о Лермонтове» (Л., 1973), знаток русской старины В. М. Глинка (1903—1983) замечает в ней фактическую неточность и делится этим наблюдением со своим младшим коллегой Н. Я. Эйдельманом (1930—1989). Тот рассказывает о ней в частной беседе — Л. С. Осповату (1922—2009), а публично — в книге «Твой восемнадцатый век» (М., 1986). Два десятка лет спустя Осповат пересказывает рассказ Эйдельмана стихами (верлибром) в своих мемуарных записках «Как вспомнилось» (М., 2007), и этот пересказ Осповата вскоре дословно воспроизводится — как проза — А. Э. Мильчиным (1924—2014) в книге «О редактировании и редакторах» (М., 2011), затем цитируется — с разбивкой на строки — и разбирается в литературоведческой статье автора этих строк (2019)<sup>15</sup> и вот теперь привлекается к рассмотрению вопроса об *Авторе* как *Претенденте*.

Критическое наблюдение Глинки стало впервые известно читательской общественности из гл. 2 книги Эйдельмана.<sup>16</sup>

Говорят, будто Владислав Михайлович <Глинка> осердился на одного автора, написавшего в своем вообще талантливом романе, что Лермонтов «расстегнул доломан на два **костылька**», в то время как («кто ж не знает!» <иронизирует Эйдельман. — А. Ж.>) «**костыльки**», особые **застежки** на гусарской куртке-доломане, были введены через несколько лет после гибели Лермонтова (указывается точная дата).

«Мы с женой <заключает Глинка> целый вечер смеялись...»

Эйдельман не называет имени обдернувшегося *Автора*, но Осповат в дальнейшем назовет: это Титов. Действительно, заглянув в его книгу<sup>17</sup>, в первой же главе читаем;

<...> Лермонтов сидел в своей жарко натопленной петербургской комнате в бабушкиной квартире и, **расстегнув костыльки** доломана, курил пряно-душистую папиросу с мундштуком из золотистой мексиканской соломки.

Схематизируем всю эту коллизию.

*Ложные притязания Автора-Претендента* (Титова) на знание жизни персонажа *разоблачаются Читателем-Оппонентом* (Глинкой) причем *Претендент* попадает, как обычно, на красноречивой детали — неадекватном знании о применяемых им *орудиях*.

*Автора*, как и *Читателя-Оппонента*, ко времени публикации книги Эйдельмана уже не было живых, в непосредственный контакт они друг с другом,

по-видимому, не вступали, и злополучные **костыльки** так и остались в последующих версиях книги (бумажных<sup>18</sup> и электронных). Однако на этом история не кончилась — в изложении Осповата она предстала по-новому:

Натан Эйдельман / со вкусом рассказывал, / как его петербургский / знакомый / Владислав Михайлович / Глинка, / писатель / и **феноменальный / знаток старины, / имперских реалий,** / спросил, / читал ли Натан / повесть Титова / о Лермонтове — / «Лето на водах». //

Натан похвалил / эту повесть. / — Ну, что вы! — воскликнул / Глинка. — Там Лермонтов / **застегивает мундир / на все крючки,** / тогда как известно, / что приказом императора / от такого-то числа / такого-то месяца / такого-то года / **крючки на мундирах / были заменены / костыликами!** — / И добавил: / — Мы с женой / так смеялись!<sup>19</sup>

Вдобавок к переводу байки в стихотворную форму новый *Автор* (Осповат) радикально ее переписывает. Он вводит (как в типовом сюжете про *неправильный выбор* из *пары* возможных *орудий*) бинарную оппозицию к **костылькам** (которые переименовывает в **костылики**) — **крючки**. И тут же не моргнув глазом подменяет одни другими: у него (якобы по Глинке/Эйдельману) исторически правильными оказываются титовские **костыльки** (опровергнутые Глинкой), а неправильными — **крючки**, у Титова отсутствующие.

В чем смысл этих переделок? Полагаю, в иронической реабилитации *Автора-Претендента*, посрамленного *Читателями-Критиками-Оппонентами*. Некоторая ирония по адресу Глинки (и его фиксации на едва различимых деталях) слышалась уже в эйдельмановской версии, но в осповатовской она усилилась («со вкусом рассказывал»; «от такого-то числа / такого-то месяца / такого-то года») и зазвучала еще громче благодаря стиховому скандированию. Новый *Автор* выступил с собственными провокационными *притязаниями*, бросив вызов будущим *Читателям-Оппонентам*, и те, надо признать, оказались не на высоте. Как Мильчин<sup>20</sup> в 2011-м, так и я<sup>21</sup> в 2019-м приняли осповатовскую версию! Лишь сейчас, рассматривая эту историю в плане *ложных притязаний*, я догадался соотнести все релевантные тексты, что позволило установить нетривиальную динамику намеренных и ненамеренных искажений/исправлений.

Добавлю, что, рассказывая о констатации Глинкой анахроничности **костыльков**, Эйдельман подробно представляет читателям своей книги этого уникального специалиста и сообщает, что обратился к нему в связи с тем местом в «<Начале автобиографии>» Пушкина, где говорится о преследованиях, которым подвергался Абрам Петрович Ганнибал после смерти Петра:

Миних спас Ганибала <sic>, отправя его тайно в ревельскую деревню, где и жил он около десяти лет в поминутном беспокойстве. До самой кончины своей он не мог без трепета **слышать звон колокольчика**.

Обращение к эксперту приносит неожиданный результат:

- **Не слышу колокольчика**, — сказал Владислав Михайлович.
- То есть где не слышите?

— В начале, в середине XVIII века **не слышу**, да и **не вижу**: на рисунках и картинах той поры **не помню колокольчиков** под дугою: и в литературе, по-моему, раньше Пушкина и его современника Федора Глинки никто **колокольчик**, «дар Валдая», не воспевал <...>

После ряда дальнейших разысканий и консультаций определенно выясняется, что

<...> прадед <...> **колокольчика не слыхивал...**

Что же **истинного** в пушкинской записи? Прежде всего, что Ганнибал вообще-то **побаивался...** Ведь недавно из Сибири вернулся, знал, как одних волокут на плаху, а других — в каторжные рудники <...>

Но вот — **колокольчик...**

**Колокольчика** боялся, конечно, сам Пушкин. **Не зная** точно, когда его ввели, он невольно подставляет в биографию прадеда свои собственные переживания.

Убедившись, что и Пушкину случалось быть *Автором*, выдвигавшим *ложные притязания*, Эйдельман находит ему частичное оправдание: *неадекватны* были лишь примененные им некоторые мелкие *орудия* (еще не существовавшие **колокольчики**; ср. лермонтовские **костылики**), а *притязания* у него были в общем-то *правильные*. Отметим не только мелкость, но и сюжетную *неважность ложной детали*, лирическую проекцию с *Автора* на персонажа, ну и простительность Юпитеру (Пушкину) *ошибки*, которая не сошла быку (Титову), — и перейдем к нашему последнему примеру.

#### 14. Ахматова, «Муза» (1924, опубл. 1940):

Когда я ночью жду ее прихода,  
Жизнь, кажется, висит на волоске.  
Что почести, что юность, что свобода  
Пред милой **гостьей с дудочкой** в руке.

И вот вошла. Откинув **покрывало**,  
Внимательно взглянула на меня.  
Ей говорю: «**Ты ль Данту диктовала**  
**Страницы Ада?**» **Отвечает: «Я».**

Стихи завораживающе убедительные — как теперь говорится, сильные, и они всегда производили на меня должное впечатление. В них все прозрачно. *Притязания Автора* (Ахматовой) *экзистенциальны* («Жизнь, кажется, висит на волоске»), *престижны* (утверждается соприродность с самим Данте), *орудия* (муза, дудочка, покрывало) и *знания* о «страницах Ада» выглядят внушительно. Так что вопроса об *адекватности* вроде бы не возникает, во всяком случае в течение почти сотни лет у *Оппонентов* (*Читателей* и *Специалистов*) не возникало, — пока наконец пару лет назад не возникло.

Здесь мне следует сделать необходимое disclosure: вопрос этот был поставлен моей женой.<sup>22</sup>

Оказывается, что, говоря в наших терминах, *авторские Притязания* тут подрываются, как это бывает, небольшой *ошибкой* в выборе *орудия*.

Данте дважды подчеркивает, что его вдохновительница — **Каллиопа**, аргументируя свой выбор тем, что именно она превратила Гомера и Вергилия в образцовых **эпических поэтов** <...>

«Божественная комедия» «подведомственна» **Каллиопе**, чьи атрибуты — **вошенная табличка и грифельная палочка** (или, согласно песни I «Чистилища», **струнные инструменты**), тогда как камерная лирика Ахматовой — **Эвтерпе**, чей атрибут — **флейта** (то есть **духовой инструмент**).<sup>23</sup>

Так что с **дудочкой** (видной на статуе Эвтерпы в Летнем саду) налицо некоторая несообразность — как и с **покрывалом**:

Музы <...> изображались все-таки **без покрывала** (и полуобнаженными). **Покрывало** <...> служило атрибутом <...> «Ночи» Джованни Бонацца, которой посвящено стихотворение Ахматовой <...> блокадного периода. Было **покрывало** и на Беатриче, когда в Земном раю она предстала перед Данте. Этот эпизод Ахматова ставила выше других <...> а потому не будет большим преувеличением сказать, что дантовская Муза явилась к Ахматовой, позаимствовав **покрывало** у Беатриче.<sup>24</sup>

Иными словами, *Претендентка* слегка «обдернулась» — вспомним портрет Лажечникова, милицейскую фуражку Бендера и далее по списку, вплоть до **ложных костыльков и колокольчиков**. Но если последние — лишь декоративные вишенки на торте *авторских притязаний* (Титова и Пушкина<sup>25</sup>), то эта промашка подрывает *главную претензию* — на поэтическое побратимство с Данте.

*Провал* тем решительнее, что кульминацией стихотворения является прямая речь («Отвечает: „Я“»), призванная освятить искомый *Претенденткой* высокий поэтический статус. Но слова **не той музы** (лирической, а не эпической) лишены необходимой перформативной силы: парнасская должность Эвтерпы не дает ей права своим речевым актом — якобы прямым свидетельством — символически породнить двух поэтов. (Если «муза ваша убита», то «Я» звучит как «Je, sire!».)

Была ли подмена муз *сознательным авторским* решением (+) или *наивной ошибкой* (–)? Скорее второе: Ахматова творила на фоне и по следам великих магов Серебряного века, но ей было далеко до их многосторонней эрудиции, и три из четырех образцов ее «дантописи» грешат упрощениями и неточностями.<sup>26</sup>

В общем, мы с женой так смеялись, так смеялись!..

Конечно, хорошо смеется тот, кто смеется последним. Рецепция — процесс открытый. И один из первых *Читателей* этой статьи уже указал мне, что иногда и Каллиопа изображалась (в лирике, живописи и скульптуре) с духовыми инструментами (флейтой и даже трубой).

Что тут скажешь? Ну, опять-таки, что поскольку речь идет о **диктовке «Ада»**, то Каллиопу на помощь себе Данте призывает через отсылку к Овидию, просившему ее **«пальцем из струн извлекать... печальные звуки»** <Calliope quegulas **praetemptat pollice chordas**> («Метаморфозы», V, 339; пер. С. Шервинского).<sup>27</sup> Главное же — что музой Ахматовой была покровительница лирики — Эвтерпа и ждать прихода Каллиопы, хотя бы и с флейтой, никаких оснований у нее (тем более в 1924 году) не было.

Но, как говаривал великий комбинатор (и учил великий диалогист), заседание продолжается...

<sup>1</sup> За замечания, добавления и поправки автор признателен Михаилу Безродному, Илье Виночкуму, В. А. Мильчичу, Ладе Пановой и И. А. Пильщикова.

<sup>2</sup> Такая негативная деталь является обращением позитивной детали, подтверждающей причастность персонажа к фантастическому эпизоду повествования (типа хрустальных тупфелек, остающихся у Золушки и Принца и наутро после бала).

<sup>3</sup> Здесь и далее курсивом выделяются инвариантные составляющие (актанты и предикаты) схематического сюжета, а полужирным шрифтом — важнейшие их воплощения в тексте; плюсом (+) и минусом (–) обозначается соответственно адекватное и неадекватное представление персонажа о применяемых орудиях.

<sup>4</sup> В духе теории речевых актов Дж. Л. Остина и на материале его классического примера — священник/мэр объявляет и тем самым делает брачующихся мужем и женой — с иконой в руках отец осуществил бы предыдущий шаг (помолвку), официально сделав молодую пару женихом и невестой.

<sup>5</sup> Отметим игривую металитературность сюжета: любезничание носит подчеркнуто «словеснический» характер: речь заходит о плохом **почерке** *Оппонента* (учителя **чистописания**), а затем и **Н. А. Некрасова** и далее о готовности *Претендентки* выйти за **писателя**. Грубо говоря, **Некрасов** ставит *Оппонента* под удар, а спасение приходит от **Лажечникова**.

<sup>6</sup> В терминах теории речевых актов Бендер не полномочен произнести ритуальное «Именем закона вы арестованы».

<sup>7</sup> Вспоминается дочка моих знакомых иммигрантов, которая в далеком, но уже американском отрочестве удивила родителей тем, что в фильме Мела Брукса «The Twelve Chairs» (1970) горько переживала за Воробьянинова: «Это же его стулья!» Она выросла и стала успешным юристом.

<sup>8</sup> То есть «как бы добавляя себе ползвания» Табели о рангах; см.: *Пильщиков И. А.* К поэтике и семантике гоголевского «Носа», или Что скрывают говорящие детали // Литературоман(н)ия: к 90-летию Юрия Владимировича Манна. Сб. статей. М., 2019. С. 229; см. также: <https://polka.academy/articles/572>.

<sup>9</sup> См., например, издание с комментариями Л. Я. Гинзбург (Л., 1929. С. 117).

<sup>10</sup> И уже Гинзбург дает ее (С. 313).

<sup>11</sup> Интересная и тоже нестандартная игра с фальшивой драгоценностью разворачивается в рассказе Лескова «Жемчужное ожерелье» (1885), написанном годом позднее мопассановского.

<sup>12</sup> Еще нагляднее он в «Голом короле» Шварца, где трикстеры-ткачи сделаны, безусловно, положительными героями — простонародным женихом Принцессы и его помощником в борьбе за нее против Короля.

<sup>13</sup> Проваливается в конце концов и Пугачев; концовка же «Ревизора» неоднозначна: саморазоблачившийся задним числом Хлестаков успешно (подобно андерсеновским ткачам) скрывается, набрав взятки и насмеявшись над чиновниками, которых к тому же требует теперь к себе настоящий ревизор.

<sup>14</sup> Позволим себе для простоты опустить различия между *Автором*, *Подразумеваемым Автором*, *Лирическим «Я»*, «Сказчиком» и т. п.

<sup>15</sup> *Жолковский А.* Мухи, слоны и глаза наблюдателей: О мотиве «(не)различение малого» // Звезда. 2019. № 1. С. 245—249.

<sup>16</sup> См.: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/NYE/CENTURY/CHAPT02.HTM>.

<sup>17</sup> См.: <https://www.litmir.me/br/?b=591585&p=1>.

<sup>18</sup> Бумажных вариантов я не проверял. Онлайн **доломан** обычно комментируется, а **костыльки** нет.

<sup>19</sup> *Осват Л. С.* Как вспомнилось. М., 2007. С. 216, 217.

<sup>20</sup> *Мильчин А. Э.* О редактировании и редакторах. М., 2011. С. 452.

<sup>21</sup> *Жолковский А.* Указ соч. С. 256.

<sup>22</sup> См.: *Панова Л. Г.* Италиянься, русея: Данте и Петрарка в художественном дискурсе Серебряного века от символистов до Манделштама. М., 2019. С. 219—224.

<sup>23</sup> Там же. С. 223.

<sup>24</sup> Там же. С. 222.

<sup>25</sup> Заметим, кстати, что автобиографические записки Пушкина были изданы лишь после его смерти — сам он их не публиковал, то есть, строго говоря, в *авторских притязаниях* на **звон колокольчика** обвинен быть не может.

<sup>26</sup> *Панова Л. Г.* Указ. соч. С. 216—228.

<sup>27</sup> Там же. С. 224, со ссылкой на комментарий Ольги Седаковой.