
*Российский
государственный
гуманитарный
университет*



А. К. Жолковский

ОЧНЫЕ
СТАВКИ
С ВЛАСТИТЕЛЕМ

Статьи
о русской литературе

Москва
2011

УДК 821.161.1
ББК 83.3(Рос=Рус)
Ж79

Содержание

Художник М.К. Гуров

Примечание

От автора

I

Одна абсолютно счастливая пещера	00	000
Скромное обаяние русской сказки № 421, или Власть слова		
Прекрасная маркиза.....		
Блистающие одежды		
Пушкин в роли Трике в роли Пушкина		
Город и локон. <i>Об одной пушкинской миниатюре</i>		
«Гривенник серебряный в кармане».....		
Fun and Punishment. <i>Убийственный каламбур</i> <i>Бертрана Рассела</i>		
Секс в рамках		

II

Очные ставки с властителем. Из истории одной пушкинской парадигмы	
Семиотика «Тамани»	
Быть или не быть богом.	
К проблеме авторской власти у Достоевского.....	
Тонкости чтения. Из заметок о Льве Толстом	

© Жолковский А.К., 2011
© Российский государственный

ISBN 978-5-7281-1199-3 гуманитарный университет, 2011

Маленький метатекстуальный шедевр Лескова
«Человек на часах» Лескова: вертикаль смысла
С душком. Из заметок о Чехове
«Ахмат» Бунина, или Краткая грамматика желания

III

Зошенко и Чехов: страх, футляр, случай.....
О Шарикове
Philosophy of Composition. О структуре одного литературного текста.....
Вокруг «Пхенца»
Бендер в Цюрихе.....
Пантомимы Фазиля Искандера.....
Душа, даль и технология чуда. Пять прочтений «Фро»
Уроки испанского.....

IV

Так как же сделан «Ламарк» Мандельштама?
Загадки знаков Зодиака.....
Розыгрыш? Хохма? Задача? О «первом стихотворении» Набокова
Между могилой и памятником. Заметки о финале ахматовского «Реквиема»
Так-так-так («Два Максима»)
Маргиналии к Postscriptum'у Бродского.....
<i>Примечания и библиография</i>
<i>Указатель</i>

От автора

В этот сборник вошло три десятка статей о русской литературе – поэзии и прозе – XIX и XX вв., с необходимыми экскурсами в мировую классику. Статьи разнятся по размеру (от нескольких страниц до полутора печатных листов) и по уровню сложности (от эссеистических разборов до фундаментальных исследований). Объекты анализа тоже разнообразны: это может быть отдельный текст (рассказ, стихотворение, поговорка, поэтическая строка), типовой персонаж (Шариков/Смердяков), литературный мотив – предметный («зрительный контакт»; «блистающие одежды»; «памятник») или нарративный (авторский монологизм/диалогизм). Объединяет же книгу нацеленность на решение в общем одной и той же задачи – проанализировать художественное явление как единство смысла и воплощения.

Каждый рассматриваемый объект анализируется во взаимодействии его уровней – семантики, структуры, переключек с литературным фоном и опоры на традиционные топосы. В своих разборах я опираюсь на разработанную совместно с Ю.К. Щегловым поэтику выразительности, в частности на представление о характерных для каждого автора повторяющихся – инвариантных – мотивах. Ключевыми являются также понятия темы, повествовательной структуры, сюжетного мотива, устойчивого набора мотивов (кластера) и различной трактовки общих мотивов разными авторами.

Искусство художника в том, чтобы провести свой замысел с максимальной силой и в то же время сокрыть, «натурализовать» его, растворив в естественных, казалось бы само собой разумеющихся, деталях. Задача литературоведа встречная – увидеть даже в на первый взгляд незаметных деталях (эпизодах, репликах, оборотах речи, аллюзиях) красноречивые улики и возвести их к пронызывающей текст идее, каковую и реконструировать в ходе детективного расследования.

Анализируя тексты любимых авторов, исследователь, в сущности удовлетворяет собственное любопытство – желание узнать, что, по известному выражению, у них внутри. И тем самым вступить с ними в своего рода эстетическое соперничество, как однажды написал по поводу структуралистского «шегольства» С.Н. Зенкин. Соперничество, может быть, слишком сильно сказано, но какой-то элемент интеллектуального рандеву, очной ставки с властителями наших любимых дум налицо в самой природе литературоведческого предприятия. Отсюда переносный смысл названия одной из статей, вынесенного в заглавие всей книги. Тема власти слова и властных стратегий его мастеров рассматривается в целом ряде статей, начиная с открывающей сборник.

В первом разделе помещены статьи более общего характера, с теоретическим, компаративистским и интермедиальным уклоном. Эта проблематика рассматривается на материале русских народных сказок и «Тысячи и одной ночи», текстов Библии и Платона, стихов древнеирландских филидов, классической и модернистской поэзии (Пьер Корнель, Пушкин, Мандельштам), русской и зарубежной прозы (Бомарше, Гофман, Бабель, Зощенко), философской афористики (Рассел) и современного фольклора. Второй и третий разделы посвящены произведениям соответственно русских прозаиков XIX (Пушкин, Лермонтов, Достоевский, Толстой, Чехов, Бунин) и XX (Зощенко, Булгаков, Набоков, Платонов, Сиявский, Искандер) веков, а четвертый – поэзии 1930 – 1960-х годов (Ахматова, Мандельштам, Набоков, Заболоцкий, советская песня, Бродский).

Статьи, составившие книгу, публиковались в научных сборниках и российской периодике, однако вместе собираются впервые. Они рассчитаны на внимательного читателя, но написаны по возможности просто, без злоупотребления специальной терминологией, чтобы быть доступными широкому кругу людей (не только филологов), интересующихся литературой.

Приятный долг автора – поблагодарить тех, кто так или иначе помог ему в работе: М.А. Аркадьева, А.С. Архипову,

А.Ю. Арьева, А.Ю. Балакина, Г.А. Барабтарло, Михаила Безродного, Н.А. Богомолова, Дмитрия Быкова, П.Л. Вахтину, Томаса Венцлову, Илью Виницкого, Бориса Вольфсона, Андрея Добрицына, А.А. Долинина, С.Е. Зенкевича, А.Л. Зорина, Р.М. Кирсанову, А.В. Козьмина, Н.В. Королеву, Александра Кушнера, О.А. Лекманова, Юрия Левинга, И.Е. Лощилова, Н.Н. Мазур, Ольгу Майорову, В.А. Мильчину, Т.А. Михайлову, В.В. Мочалову, С.Ю. Неклюдова, А.Л. Осовата, Л.Г. Панову, Л. Пильд, И.А. Пильщикова, В.А. Плунгяна, В.П. Полухину, О.А. Проскурина, С.М. Пчеляную, И.П. Смирнова, Елену Толстую, Ф.Б. Успенского, Марка Фрейдкина, Роберта Хьюза, Ю.Г. Цивьяна, Дитриха Циммера, Н.Ю. Чалисову, В.И. Шубинского, Ю.К. Щеглова и Михаила Ямпольского.

Октябрь 2009 г. – ноябрь 2010 г.

I

Одна абсолютно счастливая
пещера

Скромное обаяние русской
сказки № 421, или Власть слова

Прекрасная маркиза

Блистающие одежды

Пушкин в роли Трике
в роли Пушкина

Город и локон.
*Об одной пушкинской
миниатюре*

«Гривенник серебряный
в кармане»

Pun and Punishment.
*Убийственный каламбур
Бертрана Рассела*

Секс в рамках

ОДНА АБСОЛЮТНО СЧАСТЛИВАЯ ПЕЩЕРА*

Как известно из Аристотеля (или, на худой конец, из Гаспарова), известное известно немногим. Причем одним из них из всего известного известно что-то одно, другим другое, третьим третье. Потому что по-настоящему каждому известно лишь то небольшое, чем он занимается специально. А остальным, включая большинство немногих, оно если и известно, то в некоей общепринятой, обкатанной и обычно искаженной форме¹.

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

Будучи прикованы к стене спиной к свету, узники пещеры видят только тени на противоположной стене, принимают их за реальность и развивают способность делать о ней разнообразные заключения, напри-

* Впервые – Звезда. 2010. № 4. С. 228–230.

мер приписывать этим теням звуки, доносящиеся извне. Но если бы один из них освободился и вышел наружу, к свету, то он, правда, не сразу, а постепенно, научился бы смотреть на реальные объекты, на луну и даже на солнце, и не захотел бы вернуться назад.

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

«Когда с кого-нибудь из них снимут оковы, заставят его ... взглянуть вверх – в сторону света, ему будет мучительно выполнять все это, он не в силах будет смотреть при ярком сиянии на те вещи, тень от которых он видел ...<...>... Разве не заболит у него глаза... <...> Тут нужна привычка ... Начинать надо с самого легкого: сперва смотреть на тени, затем – на отражения в воде людей и различных предметов, а уж потом – на самые вещи; при этом то, что на небе, и самое небо ему легче было бы видеть не днем, а ночью, то есть смотреть на звездный свет и Луну, а не на Солнце... <...> И наконец ... уже на самое Солнце ... и усматривать его свойства, не ограничиваясь наблюдением его обманчивого отражения в воде... <...> И тогда уж он сделает вывод, что от Солнца зависят и времена года, и течение лет, и что оно ведает всем в видимом пространстве и оно же ... есть причина всего того, что этот человек и другие узники видели раньше в пещере. <...> Вспомнив свое прежнее жилище... разве не сочтет он блаженством перемену своего положения?»².

На этой счастливой ноте и заканчивается стандартный пересказ притчи о пещере, наглядно – и в целом удовлетворительно – иллюстрирующий главную посылку объективного идеализма.

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

«Вспомнив свое прежнее жилище, тамошнюю премудрость и товарищей по заключению, разве не сочтет он блаженством перемену своего положения и разве не пожалеет своих друзей? <...> А если они воздавали там какие-нибудь почести и хвалу друг другу, награждая того, кто отличался наиболее острым зрением при наблюдении текущих мимо предметов и лучше других запоминал, что обычно появлялось сперва,

что после, а что и одновременно, и на этом основании предсказывал грядущее, то... жаждал бы всего этого тот, кто уже освободился от уз, и разве завидовал бы он тем, кого почитают узники и кто среди них влиятелен? Или он ... желал бы ... скорее терпеть что угодно, только бы не разделять представлений узников и не жить так, как они? ... если бы такой человек опять спустился туда и сел бы на то же самое место, разве не были бы его глаза охвачены мраком при таком внезапном уходе от света Солнца? <...> А если бы ему снова пришлось состязаться с этими вечными узниками, разбирая значение тех теней? Пока его зрение не притупится и глаза не привыкнут – а на это потребовалось бы немалое время, – разве не казался бы он смешон? О нем стали бы говорить, что из своего восхождения он вернулся с испорченным зрением, а значит, не стоит даже и пытаться идти ввысь. А кто принялся бы освобождать узников, чтобы повести их ввысь, того разве они не убили бы, попадись он им в руки? – Непременно убили бы».

Такой исход не просто мрачен, а мрачен – трагичен – существенно по-новому, ибо радикально отличается от предшествующих перипетий. В эпизоде выхода на свет всячески акцентировалась собственно гносеологическая сторона дела: динамика осмысления внешнего мира воспринимающим субъектом (в излюбленном Платоном визуальном коде). Теперь же внимание переносится на социальные аспекты познания. Автор трактата о государстве сосредотачивается на работе культурных институтов, ведающих организацией общественно приемлемого знания. В действие вступают силы пещерного научного истеблишмента – носители «тамошней премудрости», которые, не выходя из пещеры (повторяю самые важные места):

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

Этот поворот к социальным – и, естественно, политическим (по-гречески трактат называется «Πολιτεία»), властным, насильственным – аспектам научной деятельности блестяще подготовлен в платоновском нарративе. Дело в том, что социальные взаи-

модействия имели место уже и в эпизоде выхода на свет. Только там они были менее драматичны, развивались скорее конструктивно и в конечном счете к обоюдному удовольствию сторон, а главное, как бы заслонялись собственно гносеологической зрительной проблематикой. Тем не менее они были прописаны очень четко, но я в первой же цитате подверг их купюрам, чтобы приберечь для вящего демонстрационного эффекта. Теперь пришло время восстановить их (жирным шрифтом выделяю все силовые моменты):

«Когда с кого-нибудь из них снимут оковы, **заставят** его вдруг встать, повернуть шею, пройтись, *взглянуть вверх – в сторону света, ему будет мучительно выполнять все это, он не в силах будет смотреть при ярком сиянии на те вещи, тень от которых он видел раньше.* И <...> что он скажет, когда ему начнут говорить, что раньше он видел пустяки, а теперь <...> мог бы обрести правильный взгляд? Да еще если станут указывать на ту или иную мелькающую перед ним вещь и задавать вопрос, что это такое, и вдобавок **заставят** его отвечать! <...Э>то крайне его **затруднит**, и он подумает, будто гораздо больше правды в том, что он видел раньше, чем в том, что ему показывают теперь <...>? А если **заставить** его смотреть прямо на самый свет, *разве не заболят у него глаза*, и не вернется он бегом к тому, что он **в силах** видеть, считая, что это действительно достовернее тех вещей, которые ему показывают? <...> Если же кто станет **насиленно тащить** его по крутизне вверх, в гору, **и не отпустит**, пока не извлечет его на солнечный свет, разве он не будет **страдать** и не **возмутится таким насилием**? А когда бы он вышел на свет, глаза его настолько были бы **поражены** сиянием, что он **не мог бы** разглядеть ни одного предмета из тех, о подлинности которых ему теперь говорят».

Здесь та же ситуация, что в финале, только вывернутая наизнанку³. В обоих случаях герой страдает от неадекватности своего зрения, выступает один против многих и подвергается насилию с их стороны. Причем в первом эпизоде сам проявляет тот консерватизм сознания, который во втором зеркально обратится против него. Так что трагический исход будет, как того требуют законы драматургии, и неожиданным, и закономерным.

Пьеска, действительно, грустная – и вполне актуальная⁴. Для немногих.

СКРОМНОЕ ОБАЯНИЕ РУССКОЙ СКАЗКИ № 421, ИЛИ ВЛАСТЬ СЛОВА*

Речь пойдет об очень разнородных текстах, обнаруживающих, однако, неожиданное сходство в разработке одной из программных тем художественной литературы – метапоэтической озабоченности собственным статусом. Начав с обращения к материалу русского (и смежного евразийского) фольклора, я привлек данные из области арабо-персидской, а затем и древнеирландской литературы, закончу же рассмотрением образца русской модернистской прозы.

1

Как пишет специалист-нарратолог,

«один и тот же... тип повествования может встречаться в сотнях сказок... На множество... чахлах поделок приходится максимум один или два... гармоничных... текста... [Фольклорист] рассматривает их все на одном уровне... Критик (т. е. литературовед. – А. Ж.)... выбирает для изучения один шедевр»¹.

В качестве такого шедевра вчитаемся в сказку № 421 из собрания Афанасьева², не лишённую литературного блеска и даже

* Впервые: Вопросы литературы. 2009. № 6. С. 204–227.

некоторого гламура, хотя и совершенно свободную от сексуальной топики. Перескажу ее коротко.

У мужика было три сына: старший говорлив, средний говорлив, а малый, как черт, все молчит. В лесу им понадобилось развести костер, но огниво осталось дома. Они по очереди идут на огонек – просить у тамошнего старика огня. Тот требует рассказать небыль: «Тогда и огня дам; а скажешь былъ – из спины ремень выкрою». Старший и средний рассказывают «все былъ да былъ», огня не получают, подвергаются вырезанию ремней и отправляются назад. Младший же отвечает: «Ладно, только чур: не перебивать, а перебьешь, из твоей спины три ремня вырезать» – и начинает рассказывать небылицы, с противоречиями в каждой фразе, о том, как он совершает немыслимые сделки, отправляется за море, возвращается назад, залезает на небо, падает оттуда на землю...

Старик не перебивает, и рассказчик продолжает врать: «Я упал да в тине застрял. Прибежала супоросая лиса, на моей голове гнездо свила, семерых лисенят принесла. Шел мимо серый волк, лисенят уволок: “За лисою приду, все гнездо разорю!” Я вытащил из болота руки, и только пришел серый волк гнездо разорять – я хватъ его за хвост. Волк бежать: раз рванул – меня вытянул, в другой рванул – хвост оборвал. Я взял хвост распорол, там ящик нашел, в ящике – грамотка, а в грамотке написано, что твой отец моему отцу будет век платить кабалы». – «Что ты, дурак! Когда это было?» – перебил старик. «Эх, старый черт, не вытерпел; подавай из спины три ремня», – сказал мужик, выкроил три ремня, взял огня и воротился к братьям.

Казалось бы, налицо обычный фольклорный репертуар. Три брата, из которых два старших уступают ущербному младшему, в некоторых вариантах дураку. Решаемая им трудная задача. Ситуация обмена услугами – огонь за небыль. Ловушка, в которую попадает противник героя. Счастливая развязка, с финальной рифмой – получением не только огня, но и трех ремней, даже на один больше, чем было вырезано у старших братьев.

Занятно нанизывание нелепиц, к тому же излагаемых своего рода ритмической прозой с ассонансами, а то и рифмами, что видно из приведенного отрывка: *упал – застрял, волк – уволок, приду – разорю, распорол – нашел*. Но и это не большая редкость, особенно в группе сказок, объединенной общим названием: «Не люблю не слушай», подразумевающим «...а врать не мешай». Так там есть и сказки без обрамляющей конструкции (без трех братьев, старика, условия о неперебивании), сводящиеся исключительно к серии небылиц (например, № 420)³.

Доминантой нашей сказки является ее метанарративная установка. Это сказка о рассказывании, причем рассказывании именно сказок, *небыли*. Предвестие такого развития сюжета (точнее, отказный ход к нему) налицо в самом начале текста, где недостаток, приписываемый младшему брату, состоит в его молчаливости, противоположной говорливости двух остальных. Естественными манифестациями метанарративной темы предстают тогда и задаваемая противником трудная задача (рассказать небыль), и провал двух других братьев (их бескрылая приверженность былям), и повествовательный дар рассказчика (богатство фантазии и складность речи), и тот вид, который принимают хитрость героя (условие не перебивать) и промашка противника (перебивание, т. е. тоже форма речевого поведения).

Надо сказать, что та же уловка применяется еще в ряде сказок, родственных нашей (№ 418, 422, 427), так что она в этом смысле не уникальна, а выступает представителем группы вариаций. Их характерная особенность – акцент на собственно художественном, повествовательном аспекте рассказывания. Недаром старик заказывает именно *небыль*, герой преуспевает именно в нагнетании фантастических эпизодов и их красноречивой подаче, а его противник попадает именно на несоблюдении заявленной им самим верности выдумке.

Чтобы убедиться в роли выдумки как важного – эстетического – фактора, рассмотрим обратные, так сказать отрицательные, случаи. Акцент на выдумке отличает нашу сказку (и ее варианты) от широкого класса сюжетов, развязкой которых служит оглашение подлинного документа (воспоминания, письма, дневниковой записи), разоблачающего вранье (притворство, самозванство) антигероя. Классические литературные примеры – письмо Хлестакова Тряпичкину, зачитываемое в финале «Ревизора», аналогичные развязки мольеровского «Мизантропа» и «На всякого мудреца довольно простоты» Островского и т. п. Там дело именно в подлинности, правдивости предъявляемого текста, делающей его прозрачным носителем истины и тем самым лишаящей его собственно эстетической природы. Важен не текст, а реальность, истина, и потому возможны развязки, достигающие того же эффекта без предъявления документа, сводя его прозрачность к полному отсутствию. Например, в финале «Горя от ума», где Софья и Чацкий просто слышат разговор Молчалина с Лизой.

Такое настояние на правде и, значит, на референциальной прозрачности слова (а не на его особой, самоценной – эстетиче-

ской – власти) встречается не только в зрелой литературе, но и в сказках. В частности, в одной афанасьевской сказке с запретом на перебивание – № 211, «Волшебное зеркальце»⁴.

Это длиннейшая сказка, в которой контаминирована целая батарея мотивов: отлучка купца, сексуальные покушения его брата на его красавицу-дочь, ославление девушки и ее бегство из дому, жизнь у богатырей, повторная женитьба отца, зависть мачехи к красавице, о которой ей докладывает зеркальце, трехкратные попытки ее извести с помощью злой прислужницы и волшебных средств, смерть и лежание в хрустальном гробу, появление царевича, магическое оживление девушки, получение согласия родителей царевича на брак с ней, отправка будущей царевны на корабле, покушение на ее честь генерала, которому поручена ее доставка, спасение благодаря помощи матроса и обмену одеждой, возвращение в дом отца под видом поваренка, сватовство к ней царевича, пир с участием всех действующих лиц и, наконец, предложение «сказывать сказки», для чего вызывается царевна-поваренок.

«Что рассказать-то вам: сказку аль бывальщину?» – «Сказывай бывальщину!» – «Можно и бывальщину, только с таким уговором: кто меня перебьет, того чумичкой в лоб». Все на это согласились. И царевна начала рассказывать все, что с ней случилось. «Была у купца дочь; поехал купец за море и поручил брату смотреть за девицей; дядя позарился на ее красоту...» А дядя слышит, что речь про него идет, и говорит: «Это, господа, неправда!» – «А, по-твоему, неправда? Вот же тебе чумичка в лоб!» После того дошло дело до мачехи, как она волшебное зеркальце допрашивала, и до злой старухи, как она к богатырям в белокаменный дворец приходила, и старуха и мачеха в один голос закричали: «Вот вздор какой!» Царевна ударила их по лбу чумичкою и стала рассказывать, как нашел ее царевич, оживил и женился на ней и как она поехала отца навестить. Стала царевна про генерала рассказывать; ну, и он не вытерпел. «Все это, – говорит, – неправда!» Царевна его чумичкою в лоб да сбросила с себя поварское платье и открылась царевичу: «Я – твоя законная жена!» Царевич обрадовался, купец – тоже, и принялись суд судить; злую старуху вместе с дядею на воротах расстреляли, мачеху-волшебницу к жеребцу за хвост привязали, жеребец полетел в чистое поле и разнес ее кости по кустам; генерала царевич сослал на каторгу, а на его место пожаловал матроса, что царевну от беды спас. С того времени жили царевич, его жена и купец вместе – долго и счастливо.

Соль этой развязки – в открывающейся правде, тогда как в № 421 она в том, что антагонист реагирует не на правду, а на искусную выдумку.

Интересную параллель к нашей сказке образует в этом отношении «докучная» сказка № 448 – «Как муж отучил жену от сказок»⁵. В кратком пересказе:

У дворника жена любила сказки и запретила пускать на постой тех, кто не умел их сказывать⁶. Мужу это не нравилось. Однажды в зимнюю пору иззябший старичок просится переночевать. Муж говорит: «А умеешь ты сказки сказывать?» – «Умею». – «Ну, жена, вот мужик посулился всю ночь сказывать сказки, только с тем, чтоб его не перебивать».

Мужик начал: «Летела сова мимо сада, села на колоду, выпила воду; летела сова – мимо сада, села на колоду, выпила воду...» И пошел твердить одно и то же: «Летела сова мимо сада, села на колоду, выпила воду...» Хозяйка слушала, слушала, да и говорит: «Что ж это за сказка, все одно и то же твердит!» – «Ведь я говорил, чтобы мне – поперечки не делать; ведь это так уж сказка сказывается вначале, а там пойдет другое».

Муж услышал, вскочил с лавки: «Тебе сказано, чтоб ты не поперечила! И сказку не дала кончить!» Уж он бил-бил, бил-бил, так что жена возненавидела сказки и с тех пор зареклась их слушать.

Тут опять любитель выдумок (ибо сказки, даже и не нарочито абсурдные, все равно принадлежат к сфере вымысла, fiction, небыли, по большей части волшебного типа) терпит поражение и опять потому, что перебивает сказчика. И хотя мотивировано это иначе (не реакцией на вымысел как на правду, а неприятием тавтологии рассказывания), по сути сюжетный ход остается тем же. Тут тоже слушатель отказывается следовать условностям заказанного им жанра. В одном случае ему предлагают невероятные выдумки, в другом почти полное их отсутствие, зато со ссылкой на особую природу жанра; но в обоих случаях его провал связан не с предъявлением ему убийственной правды, а, напротив, с выявлением его неспособности держаться вымысла, эстетической условности, выражаясь по-кольриджевски, – the willing suspension

2

Особую убедительность воплощению метанарративной темы сообщает ее проведение на ряде уровней текста. В самом общем плане словесное мастерство приносит герою победу над более сильным противником (лесным демоном – владельцем огня

и победителем старших братьев); при этом победа драматизирует неприкосновенность речеведения, т. е. власть слова/нарратива как такового. Более того, герою удастся овестить свою главную выдумку о закабалении семьи противника (в небылице – на уровне родителей, в сюжете – на уровне собственной сделки с противником). Наконец, поражение противнику наносится не только в ритуально-состязательной, речевой и практической сферах, но и в телесной – вырезанием ремней из спины, символизирующим ритуальное умерщвление.

Остановимся на коммуникативном аспекте поединка. Договор между противниками содержит не один, а два пункта: от героя требуется рассказывать небыль, от противника – не перебивать. Первый пункт разворачивается в повествовательный блеск небылиц героя, второй – в соблазн перебивания, подогреваемый нарастанием нелепости рассказа и оказывающийся в конце концов непреодолимым. Вообще говоря, достаточно было бы одного первого пункта. Возможен сюжет, в котором победа героя ограничилась бы успешным рассказыванием небылиц, в обмен на что противник дал бы ему огня, и они разошлись бы миром. Но мирный исход сказке не нужен. Старик выступает в ней не простым подателем волшебного средства (огня), а вредителем, для чего и вводится второй пункт договора, ведущий к наказанию антагониста.

Наказывается он, как мы помним, за неуважение к слову как таковому, поскольку дело не в истинности речей героя, а в неприкосновенности самого акта рассказывания. Осмысленный таким образом, запрет на перебивание имеет далеко идущие параллели. И прежде всего обрамляющую новеллу «1001 ночи». Чтобы оттянуть казнь, ожидающую ее в качестве очередной жены на одну ночь султана Шахрияра, мстящего женщинам за измену первой жены, Шехерезада прибегает к рассказыванию сказок, организуя его так, чтобы утром, когда султана ждут дела, сказку приходилось обрывать на самом интересном месте. Конкретная конструкция здесь иная, чем в № 421, и развязка счастливая (султан в конце концов милует Шехерезаду), но глубинный смысл сходный: мощные силы, внешние по отношению к логике повествования (здесь – власть монарха и астрономического, биологического и административного времени), отстают перед связностью, непрерывностью, неприкосновенностью, самоценностью слова. Причем Шехерезада тоже рассказывает небылицы, магия которых состоит именно в выдумке, а главное – в безупречном композиционном расчете.

На этом принципе основана композиция сериалов и вообще любых искусно построенных многоходовых сюжетов (в литературе, кино и телевидении), где каждая отдельная глава должна кончаться так называемым cliffhanger'ом, (букв. «повисание с обрыва»). Одним из писателей, широко практиковавших сериализацию, был плодовитый английский романист Энтони Троллоп (1815–1882), знаменитый своей рабочей дисциплиной, позволявшей ему совмещать писательство со службой в почтовом ведомстве.

Он писал дома и в дороге (в поезде, на корабле); закончив один роман, немедленно, в нескольких случаях на другой же день, приступал к новому⁸; он строил свои серийные публикации так, чтобы «в каждом выпуске было хотя бы одно покушение на убийство», и читатель ждал бы «очередного убийства в следующем номере» (хотя, как правило, эти ожидания Троллоп обманывал); иногда он одновременно работал над несколькими сочинениями; дома слуга будил его каждый день в 5 ч 30 мин утра, и за три часа, до завтрака, он должен был написать 2500 слов. Он гордился своим методом работы, поясняя, что сюжеты он обдумывал заранее (начиная со школьных лет, когда искал в выдумках спасение от унижений со стороны соучеников), писал же практически набело, видя в этом залог естественности (а не искусственной отшлифованности) стиля. Сравнивая литературный труд с изготовлением обуви, он утверждал (в своей «Автобиографии»), что оснований для перерыва в работе по окончании романа у литератора не больше, чем у сапожника, который, изготовив пару ботинок, остаток дня посвятил бы любованию ими.

При всем различии ситуаций и творческих натур, поражает сходство Троллопа с Шехерезадой. Тут и установка на продолжение текста вопреки диктуемым извне паузам, и техника cliffhanger'ов с предвкушением убийств, и запасы заготовленного заранее материала, и параллельное ведение нескольких сюжетов, и даже раннее вставание: чтобы успеть начать сказку, но не кончить ее в один прием, Шехерезада сговаривается с сестрой о том, чтобы та будила ее за час до рассвета, и она успевала довести рассказ не до конца, а до интересного места и прервать его с наступлением утра, когда султану надо становиться на молитву и идти в совет. (Строго говоря, это не 1001 ночь, а 1001 утро.) Поэтому не удивительно, что в подарок своей юной знакомице, будущей многолетней корреспондентке и предмету платонического чувства, Кейт Филд (1838–1896), Троллоп прислал в подарок «1001 ночь», причем объявил, что надпишет книгу так: «Kate Field, from the author» (но потом передумал)⁹!

Борьба поэтической речи с ограничительными факторами развертывается на всех участках художественного дискурса. Так, несовпадение композиции рассказов Шехерезады с границами дня и ночи можно сравнить с таким фундаментальным явлением стихотворного языка, как анжамбман, т. е. несовпадение синтаксических остановок с границами строк. Самая общая функция анжамбмана в том, чтобы драматизировать конфликт причудливо развертывающейся речи с условностью стандартных членений стиха, – речи, так сказать, перебрасывающейся за установленные пределы. Тот факт, что в данном случае стесняющими рамками служат строкоразделы, т. е. условности стиховой речи, не отменяет их «репрессивности» и в этом смысле «чуждости»: вступая в борьбу с заданными традицией «рутинными» условностями, поэт борется за творческую свободу слова, разыгрывая внутри поэтического текста вечную драму человеческого существования. Говоря языком современного стиховедения, семантический ореол анжамбмана – «своевольная неостановимость поэтической речи».

Приведу три ярких примера, которые и содержательно посвящены теме «порыва, устремленного за рамки» (шрифтом выделяю пики напряжения между синтаксисом и строкоразделами):

...Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; *она*,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит...

...Нет времени у вдохновенья. *Болото*,
Земля ли, иль море, иль лужа, –
Мне здесь сновиденье явилось, *и счеты*
Сведу с ним сейчас же и тут же.

Есть в близости людей заветная черта... <...>
Стремящиеся к ней безумны, *а ее*
Достижшие – поражены тоскою...
Теперь ты понял, *отчего мое*
Не бьется сердце под твоей рукою.

По сюжету в двух первых случаях (из Пушкина и Пастернака) бросок за рамки достигает успеха, в третьем (из Ахматовой), наоборот, победа остается за оцепенелостью.

Забота о неостановимости речи коренится в самой природе художественного слова, и в нашей сказке запрет на неперебивание представляет собой не просто одну из возможных сюжетных ловушек для антагониста, а прямое воплощение метасловесной темы¹⁰.

3

Обратимся теперь к другому типу вариаций на занимающую нас тему власти слова. Мостик к нему поможет перебросить телесный аспект вербального торжества героя в рассмотренных выше сюжетах. Как мы помним, их неизменно венчает то или иное насилие над противником, включая избиение жены – любительницы сказок (№ 448) и разнообразные казни гонителей купеческой дочери (№ 211). Особенно впечатляет, конечно, выкраивание ремней из спины (которое есть и в № 418, 422)¹¹, являющее причудливую смесь архаического мечения-мучительства с позднейшим интересом к хозяйственной пользе. Слово выступает как магическое оружие, способное нанести противнику физическое поражение. Правда, достигает оно этого опосредованно – ремни вырезаются не силой самого слова, а на основании связанного со словом уговора, но так или иначе слово неукоснительно ведет к физическому увечью, отражая одну из древнейших индоевропейских и семитских мифологем. Рассмотрим радикально иной – не повествовательный, а сугубо поэтический – способ демонстрации магической силы слова¹².

Оригинальное и исключительно богатое развитие этот самый общий архетип получил в культуре древней Ирландии, с ее особой кастой профессиональных поэтов – филидов, сочинявших наряду с хвалебными песнями в честь королей и героев также хулительные¹³. Последние, известные под названием *гламм дикини*¹⁴, исполнялись лишь при определенных условиях (чаще всего в ответ на отказ в просимом даре), в особой позе (стоя на одной ноге, закрыв один глаз, вытянув вперед руку) и вызывали на лице адресата волдыри (если не смерть), а по древнеирландским обычаям физическая неполноценность влекла изгнание из общества, в частности лишала права занимать королевский трон.

Знаменита следующая легенда о конфликте между поэтом и королем:

Кайер, король Коннахта, усыновил своего племянника, молодого филида Неде, потому что своих детей у него не было. Неде же за-

хотел получить как можно скорее и трон, и жену своего дяди, для чего решил воспользоваться своим основным оружием – песнью-поношением. Неверная королева рассказала Неде, что у ее мужа есть драгоценный кинжал, который он не имеет права отдавать кому бы то ни было. Неде попросил у Кайера кинжал. «Увы мне, – сказал Кайер, – на мне лежит гейс (табу) расставаться с ним». Неде исполнил против него *гламм дикинн*, и на щеках короля появились три нарыва. Не выдержав позора, он скрылся от людских глаз, а трон его достался Неде. (В дальнейшем гибнут и Кайер, и Неде.)¹⁵

Отказ филиду в даре – необходимое условие для произнесения *гламм дикинн*. Любопытный ответный ход, призванный нейтрализовать такую уловку, применяет главный богатырь ирландских саг Кухулин. Его противники строят сложный сценарий, в котором важнейшая роль отводится филидам.

«На каждом возвышении поставьте троих. Пусть двое примутся сражаться друг с другом, а подле них встанет певец. Он обратится к Кухулину с просьбой отдать его копье, что зовется Славное из Славных. Не сможет отказать Кухулин, и тогда в него самого будет пущено это копье. Так и было сделано... Увидел Кухулин двух воинов, сошедшихся в схватке. «Позор тебе, Кухулин, если не разнимешь ты их», – сказал певец. Тогда Кухулин ударил каждого кулаком по голове с такой силой, что мозг вытек у них наружу. «Воистину, ты разнял их». – «Не унять бы им, если бы не твоя просьба», – ответил Кухулин. «Дай мне твое копье, о Кухулин», – попросил тогда певец. «Клянусь, что не больше тебе нужды в нем, чем мне». – «Если не отдашь, я сложу на тебя песнь поношения». – «Не случилось мне быть опозоренным за скупость», – ответил Кухулин. Тут метнул он копье древком вперед с такой силой, что пробило оно насквозь голову певца и троих, что стояли за ним»¹⁶.

Ситуация повторяется трижды. Сначала Кухулин поддается на хитрость и вовлекается в игру взаимными услугами, но, распознав шантаж, пытается превратить акт дарения («любезно» обернув копье древком, т. е. ручкой, к одаряемому) в побивание коварных филидов. При этом он каждый раз остается временно безоружным, его знаменитое копье трижды направляется врагами против него, и в третий раз ему наносится смертельная рана¹⁷.

Есть, однако, и примеры безуспешности поэтической инвективы, проистекающие из нарушения филидом условий ее произнесения, в частности требования обоснованности обвинений и

чреватые обращением магического действия *гламм дикинн* на самого филида.

Так, одна из легенд повествует о вымогательстве филидом Далланом Форгайлом у короля Аэда его волшебного щита – с помощью исполнения хвалебных стихов и угрозы сложить хулительные. Король отказывает ему, ссылаясь на заключенное между королями и филидами соглашение об условии истинности выдвигаемых обвинений. Филид произносит обещанную хулу, король изгоняет его из своего замка, филид отправляется к себе, похваляясь очевидной несправедливостью поношения и собственной безнаказанностью, но через три дня смерть настигает его¹⁸.

Помимо редкого свидетельства об уязвимости филидов, этот эпизод интересен тем, что даже непосредственное, по идее, действие кельтской поэтической магии оказывается в значительной степени условным, конвенциональным, подлежащим общественному договору. Тем самым оно сближается с эксплицитно договорными взаимоотношениями на рамке «1001 ночи» и между персонажами сказки № 421: нарушив условие не перебивать, владелец огня беспрекословно подвергается оговоренным наказаниям. Это еще одно свидетельство в пользу аналогии между нарративными и поэтическими манифестациями власти слова¹⁹.

Кстати, как мы помним, в сказке тоже фигурирует просьба о дарении (огня). Старик трижды отвечает на нее отказом и требованием сказок в обмен, а в двух случаях и выкраиванием ремней. Поэтому в последующей словесной победе над ним героя, ведущей к нанесению ответных увечий, можно видеть параллель к операции *гламм дикинн*, где герой сказки выступает как бы в роли филида.

4

Один из наиболее изощренных турдефорсов сказки № 421 – организация нарастания, провоцирующего роковую реплику слушателя. Решающим тут, конечно, является внезапный оскорбительный переход на его личность²⁰ – аналог кельтских поэтических инвектив. А как соотносится с этим предшествующее вранье сказчика?

Простая читательская реакция на него состоит во все более сильном желании воскликнуть: «Не может быть!» Есть сказки в общем того же сюжетного типа, мотивирующие перебивание исключительно невероятностью самих небылиц, без перехода на

личность слушателя (ср. выше развязку афанасьевской сказки № 418). Например:

«Меня качало да качало, оторвало да в болото!.. Утка свила на голове гнездо и наклала яичек. Повадился волк утку зорить... А в третий раз он пришел, я тихонько взял его за хвост да ка-ак зьухал! Он хватил со всей прыти, из кожи вывололся да без кожи-то, тирыша от меня...». Старик слушал, слушал и говорит: «Да может ли быть, чтобы волк без кожи убежал?»²¹.

В том же направлении работает память жанра, использующего связку запрет–нарушение как надежный двигатель сюжета. Этому, правда, противоречит установка на *небыль*, зато дополнительный вызов терпению читателя (и антагониста) бросается тем, что рассказчик преступает все привычные границы вымысла, принятые в самой разволшебной сказке. Одновременно, по мере того как описываемые им приключения охватывают все основные сферы пространства (землю, море, заморские страны, небо, подземные/ подводные глубины), он, хотя и под видом вымысла (добавляющего к покоряемой им реальной действительности воображаемую), заявляет претензии на власть надо всем миром. Упоминание об отце слушателя, с одной стороны, продолжает курс на все большую нелепицу, а с другой – возвращает повествование к рамке, объединяющей рассказчика и слушателя в их практическом взаимодействии.

Присмотримся к тому, как это ключевое совмещение реализовано в тексте.

«Волк... рванул – хвост оборвал. Я... хвост распорол, там ящик нашел, в ящике – грамотка, а в грамотке написано, что твой отец моему отцу будет век платить кабалы». – «Что ты, дурак! Когда это было?» – перебил старик.

Обнаружение в волчьем хвосте ящика с грамоткой представляет собой очередную нелепицу, но облакает ее в самую прозаическую, неоспоримо реальную форму – документа. Это усиливает и правдоподобие, и невероятность. *Грамотка*, якобы читанная сказчиком, выглядит чуть ли не пародией на те поистине подлинные документы, которые предъявляются в более обычных развязках. *Грамотой* мог называться любой письменный документ, в том числе судебные и служебные бумаги, а также коммерческие и прочие сделки, предполагавшие клятвенное целование креста, так что их

убедительность граничила с сакральной. Клевета на отца, да еще подкрепленная *грамоткой*, заставляет антагониста отреагировать на это место небыли не как на художественный вымысел, а как на житейскую ложь.

Близкую параллель к такому встраиванию документа в серию небылиц являет кульминация одной бурятской сказки:

«Волк тянул, тянул и наконец вытащил меня из земли. В этот самый момент с хвоста волка сдернулась шкура мешочком, и в этом мешочке оказалась расписка, данная тобою отцу моему, что ты ему должен 300 рублей. Вот я и пришел предъявить тебе эту расписку и потребовать уплаты денег». Когда он это сказал, старик не вытерпел, сказал: «Врешь!»²².

Беднее совмещение небылиц с выходом на рамку в афанасьевских сказках № 422, 427, где оно обходится без предъявления документа (ср. финал «Горя от ума»):

«Только та веревка оборвалась; я упал, чуть не убился, на тот свет провалился; видел там всех покойников: как мой-то батюшка на твоём дедушке воду возит...» – «Что ты, дурак! Будто и правда?» – перебил старик.

«Канат оборвался, и упал я в самую преисподнюю. Насилу оттуда выбрался! Да, был я, барин, в аду; видел, как на твоём отце навоз возят...» – «Что ты, дурак, врешь!»

В № 418 рассказчик вообще отказывается от монтажа двух компонентов небылицы (фантастических странствий и оскорбительного перехода на рамку):

Видит дурак, что дело-то плохо: сказка вся, а дед сдержал свое слово, не перебивал его; чтобы раздражить старика, начал дурак иную побаску: «Мой дедушка на твоём дедушке верхом ездal...» – «Нет, мой на твоём ездal верхом!» – перебил сказку старик.

А в некоторых сказках небылицы опускаются полностью: герой начинает прямо с унижительного высказывания о слушателе и его предках. Ср. аварский сюжет:

Хан обещает выдать дочь замуж за того, кто придумает самую невероятную небылицу. Многие знатные женихи получают отказ, когда приходит какой-то бедняк. Хан велит ему начинать рассказ. «Мой отец говорил перед смертью, что ты должен ему сто мерок золота». – «Это не-

правда!» – «Тогда выполни обещание». И пришлось хану, чтобы не опустошать казну, выдать дочь за бедняка²³.

5

Искусное смешение вымысла и правды – важнейшее свойство «правдоподобной небылицы», т. е. парадоксальной выдумки, призванной делом доказать свою истинность. Как уже говорилось, содержание *граммотки* (отец противника в кабале у отца героя) предвещает, программирует и обеспечивает успех героя в его взаимоотношениях с противником.

Неожиданную, но заслуживающую внимания параллель к этому образует переключка между казнью, постоянно нависающей над Шехерезадой, но откладываемой благодаря повествовательным ретардациям, и гибелью, то и дело грозящей персонажам ее сказок²⁴. Причем иногда гибель, так сказать, возводится в куб – благодаря технике многослойного обрамления: вставная сказка внутри вставной сказки внутри сказки, рассказываемой Шехерезадой внутри обрамляющей истории Шахрияра и Шехерезады. Это позволяет, например, к утру после четвертой ночи аккумуляровать тройное напряжение: на волосок от смерти находятся, помимо самой Шехерезады, купец, прогневивший в ее сказке джинна, и сын шейха, рассказывающего джинну, что он готов был заклать собственного сына, превращенного в теленка. Отношения между Шехерезадой и Шахрияром дублируются в этих вставных сюжетах по линии как намерения казнить, так и отсрочки казни ради дослушивания рассказа. А прощение, даруемое джином купцу к концу седьмой ночи в благодарность трем вставным рассказчикам за их поразительные истории (по трети помилования за каждую из них)²⁵, предвещает будущее помилование Шехерезады Шахрияром²⁶.

Эффектную гибридизацию выдумки и правды в новейшей литературе, тоже поставленную на службу торжеству вымысла над реальностью²⁷, являет рассказ Бабеля, известный в двух вариантах – как «Справка» и «Мой первый гонорар»²⁸. Местами его переключки с затронутыми выше сюжетами нетривиальны.

Подспудная «правда» истории, вымышляемой бабелевским рассказчиком, состоит в том, что он потчует Веру не какими-нибудь, лишь бы жалостными, небылицами о себе, а такими, в которых он присваивает себе ее роль проститутки. То, что настоящая проститутка покупается на этот обман, усиливает контрастное со-

вмещение правды и вымысла, подобно ситуации с верой в грамотку в нашей сказке. Тут, как и там, слушатель поддается на вымысел. Лишь немного иначе обстоит дело в «1001 ночи», где султан хотя и не принимает сказок за правду, но извлекает из них моральные уроки, подталкивающие его к помилованию рассказчицы.

Сходна «Справка» с историей Шехерезады (но не с нашей сказкой) и тем, что метанарративный сюжет наложен на любовный: успех рассказывания приносит рассказчику любовь слушателя. Это сходство простирается на многие детали.

Так, обладанием проституткой герой рассчитывает насладиться однажды, для чего и накапливает 10 рублей. Но, пронзив ее сердце рассказом о страданиях в качестве ее «сестрички», он завязывает с ней настоящий роман. Параллель с судьбой Шехерезады очевидна.

На символическом уровне в «Справке» можно даже усмотреть своего рода «победу рассказчика над смертью» (аналогичную как истории Шехерезады, так и нашим сказкам, где герою грозит если не смерть, то тяжелое увечье). К сочинительству герой Бабеля прибегает в момент, когда будничность занятий Веры, мертвенная атмосфера ее гостиничного номера («В пузырьке, наполненном молочной жидкостью, умирали мухи; каждая умирала по-своему»), ее подготовка к обслуживанию клиента, подобная приготовлениям хирурга к операции, и удручающий вид («В постели, слепо уставившись на меня расплывшимися сосками, лежала большая женщина с опавшими плечами») полностью сбивают его любовное настроение. И напротив, и он, и Вера как бы воскресают для любви по мере развертывания его рассказа²⁹.

Главное же – успешный вымысел означает победу сочинителя над превосходящими силами реальности. Недаром проститутка представлена в бабелевском рассказе не жертвой, нуждающейся в спасении, а прочно укорененной в жизни деловой женщиной, за которой герой таскается, как маленький ребенок, ожидающий своей доли внимания; лишь магией художественного слова добивается он любви и признания в качестве равного ей мастера. Кстати, Шехерезада не волей судьбы попадает в положение обреченной на смерть супруги султана, а полагаясь на свое повествовательное искусство, избирает его сама, с благородной целью перевоспитать женоненавистника и спасти будущих жертв от его гнева.

Сходство бабелевского рассказчика с Шехерезадой по линии слабости, оборачивающейся силой, имеет еще один подспудный, но важный аспект. В «1001 ночи» мирская власть естественно представлена монархом-мужчиной, а противостоящая ей сила

слова – младшей по возрасту и низшей по положению женщиной. У Бабеля соотношение обратное, но не совсем. Герой, правда, мужчина, но он моложе Веры, беднее, неискушеннее, а свой вымышленный облик он вообще лепит в нарочито женском (и детском) ключе: он «в мать, картежницу и лакомку», чем дополнительно мотивируется его роль сожителя старых мужиков и получаемое им от Веры звание «сестрички». Да и вымыслы его рассчитаны на то, чтобы вызвать не восхищение его «мужским» геройством, а жалость к его «женским» страданиям³⁰. Тем эффектнее его триумф.

Но вернемся к нашей сказке. Заявку на демонстрацию ее скрытого обаяния можно полагать в общем выполненной, а учитывая незапланированное проникновение в разбор и ряда любовных сюжетов, выполненной с лихвой. Остается поддержать претензии этой сказки на гламурность.

Русское слово *гламур* заимствовано из англ. *glamo(u)r*, среди значений которого есть и «магия, колдовство, ведьмовство». Архаическое написание *glammar* особенно прозрачно указывает на его этимологию, восходящую, через шотл. *gramarye* и старо-фр. *grammaire*, со значениями как «грамматика», так и «колдовство», к др.-гр. *gramma(ta)* «черта, буква, писание, рисование, письмо, грамота...» и *grammarion*, «мельчайшая единица веса, грамм, в частности крупица яда, применяемого в колдовстве». Отсюда всего один шаг до *грамотки* в нашей сказке³¹.

Проведенные сопоставления имели целью показать на материале стадиально разных типов словесной практики (русского повествовательного фольклора, ранней арабо-персидской литературы, древнеирландской поэзии и саги, романного сериала XIX в., стихотворного приема анжамбмана, квазиавтобиографического рассказа Бабеля), роднящую их сосредоточенность на собственной метапроблематике. Во всех этих достаточно гетерогенных текстах удастся выявить единый нерв: вызывающе дерзкую демонстрацию неоспоримой власти слова – магии художественного речевого акта, независимой от истинности передаваемого сообщения. Разрабатывается и реализуется эта прагматическая заявка каждый раз существенно по-своему, в соответствии с жанровым и культурным контекстом, отчего ее настоятельная и непреходящая актуальность предстает еще более поразительной.

ПРЕКРАСНАЯ МАРКИЗА*

1

Что великий французский классицист Пьер Корнель (1606–1684) помимо трагедий писал лирические стихи, я узнал не из курса зарубежной литературы, а слушая французского шансонье Жоржа Брассенса (1921–1981), певшего как на собственные озорные тексты, так и на стихи классиков. Среди прочего Брассенс исполнял «Стансы к Маркизе» Корнеля, причем тоже в шаловливом ключе, завершая номер «ответом Маркизы» Корнелю, сочиненным триста лет спустя другим французским поэтом и драматургом Тристаном Бернаром (1866–1947)¹. Ниже привожу французский текст (первые три строфы – Корнеля, а четвертая – это *chute*, «концовка», Бернара) и русский стихотворный перевод: Корнеля – принадлежащий Майе Квятковской (см.: Антология 1989: 109–110), а Бернара – выполненный по моей просьбе Марком Фрейдкиным, переводчиком и исполнителем многих других песен Брассенса.

* Впервые: Иностранная литература, 2011. № 2. С. 231–240.

Marquise si mon visage A quelques traits un peu vieux, Souvenez-vous qu'à mon âge Vous ne vaudrez guère mieux.	Маркиза, я смешон пред Вами — Старик в морщинах, в седине; Но, согласитесь, что с годами Вы станете подобны мне.
Le temps aux plus belles choses Se plaît à faire un affront, Et saura faner vos roses Comme il a ridé mon front.	Страшны времен метаморфозы. Увянет все, что расцвело, — Поблекнут так же Ваши розы, Как сморщилось мое чело.
Le même cours des planètes Règle nos jours et nos nuits On m'a vu ce que vous êtes Vous serez ce que je suis.	Наш день уходит без возврата Путем всеобщим бытия; Таким, как Вы, я был когда-то. Вы станете такой, как я.
<i>Peut être que je serais vieille, Répond Marquise. Cependant J'ai vingt six ans, mon vieux Corneille Et je t'emmerde en attendant.</i>	«Возможно, в будущем нескором И я состарюсь. Но пока Мне 26, и класть с прибором Хотела я на старика».

Концовка мне понравилась — она напомнила надписи А.К. Толстого (1817–1875) на собрании сочинений Пушкина, например на «Царскосельской статуе» (опубл. 1913):

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой:
Дева над вечной струей вечно печальна сидит.

Чуда не вижу я тут. Генерал-лейтенант Захаржевский,
В урне той дно просверлив, воду провел чрез нее.

2

Полюбив песенку Брассенса, я разыскал и корнелевский оригинал, который оказался несколько длиннее. Но в моем сознании они как-то слились, в частности благодаря шикарной французской артикуляции Брассенса.

Узнал я немного больше и об обстоятельствах написания «Стансов». Я сначала думал, что они действительно обращены к

некой маркизе, недоступной еще и ввиду ее социального положения, и даже дивился поэтической дерзости писателя, уже в XVII в. покусившегося на то, что в какой-то мере могло сойти с рук разве что Вольтеру век спустя. Но оказалось, что Маркиза — это лишь часть собственного имени актрисы вполне простого звания, Маркизы Терезы де Горла Бертело, в замужестве (тоже за актером, толстенным комиком) Дю Парк (1633? 1635?–1668). В общем, маркизой она была не больше, чем знаменитая современная певица мадонной.

Актрисой же была, по-видимому, замечательной, к тому же невероятной красавицей и пикантной танцовщицей. Как отмечали восхищенные современники,

elle faisait certaines cabrioles remarquables, car on voyait ses jambes et partie de ses cuisses, par le moyen de sa jupe fendue des deux côtés, avec des bas de soie attachés au haut d'une petite culotte (Nouvell 1858: 174; «Она делала изумительные пируэты, открывавшие ее ноги и часть бедер, благодаря тому, что у нее на юбке были с двух сторон разрезы, а шелковые чулки пристегивались наверху к коротеньким штанишкам».)

Так что сравнение с Мадонной не мои смешные фантазии.

М-ль Дю Парк была звездой театра безнадежно влюбленного в нее Мольера (1622–1673), который даже разошелся из-за этого с Мадлен Бежар.

Потом в нее влюбился Корнель, вернее, сразу два Корнеля, Пьер и его брат Тома, тоже поэт, и тоже безрезультатно, если не считать такой мелочи, как посвященные ей стихи (брат тоже посвятил, но не всякое лыко в строку), в том числе «Стансы к Маркизе» (1658). Он даже сумел переманить ее — на некоторое время (1659–1660) — в свой театр, что привело к полному разрыву с ним Мольера.

А в 1667 г. из мольеровского театра, куда она вернулась, ее сманил, в более близкий ему театр, «Бургундский ОТЕЛЬ», известный красавец и сердцеед — ни больше, ни меньше как Жан Расин (1639–1699). Он завоевал также и ее любовь (толстяк Рене Дю Парк к тому времени умер), в частности тем, что написал для нее «Андромаху», поставленную сначала у Мольера, а потом перекочевавшую с нею в главной роли в «Бургундский ОТЕЛЬ». Дружбе Расина с Мольером (который до тех пор покровительствовал молодому таланту) на этом, естественно, пришел конец, а конец роману Расина с м-ль Дю Парк (для которого она была тем, что по-

английски называется an older woman, – более опытной, богатой и знаменитой, чем он сам) положила ее ранняя смерть, по-видимому, от выкидыша, хотя в дальнейшем циркулировали подозрения (до сих пор не опровергнутые), что она была отравлена Расином!

В свое время я не обратил внимания, но в булгаковском «Жизнеописании господина де Мольера» (1933; опубл. 1962) перипетии взаимоотношений трех великих драматургов с несравненной Маркизой проходят пунктиром на протяжении доброй сотни страниц. История, конечно, захватывающая. Три главных классика эпохи «короля-солнца» вовлечены в единую интригу, в центре которой знаменитая красавица. Типичное *шерше ля фам!* Как если бы вокруг Анны Петровны Керн конфликтовали Пушкин, Лермонтов и Гоголь (ну, Гоголь не по этому делу, пусть тогда Грибоедов).

3

Вчитаемся в биографические данные и, поскольку и Корнель, и Бернар акцентируют возраст, присмотримся к цифрам.

Корнель рисует себя старым – в 52 года! А ведь ему предстоит прожить еще четверть века и пережить не только Мольера (на десяток лет), но и Маркизу (на 16, т. е. на столько же, на сколько он сам старше Мольера). Вообще Маркизу переживут все трое: она умрет в 30 с небольшим и *старой* так и не станет – вопреки угрозам Корнеля (может быть, поэтому Бернар вложит ей в уста осторожное *Peut être...*, «Возможно...»). Дольше всех проживет старший из трех драматургов – Корнель (78 лет, лишь немного меньше, чем столетия спустя Бернар, 81). Расин умрет в 60 (как в дальнейшем Брассенс). Мольер проживет всего 51 год. Зато как автор он окажется, наоборот, самым долговечным: сегодня его ставят и читают больше, чем Расина, а Расина больше, чем Корнеля.

Собственно, в «Стансах» Корнеля цифр нет, но Бернар вкладывает в уста Маркизе числительное *двадцать шесть*, хотя сколько именно лет ей было в 1658 г., неясно. Надо надеяться, что французские бернарведы и дюпаркологи эту научную проблему уже решили. О Маркизе есть монографии (например, *Chagry* 1961), фигурирует она и в фильмах – о Мольере (1978; 2007) и даже о ней самой (1997; ее играет Софи Марсо).

Сенсационная (и даже не очень) личная жизнь художников – излюбленная тема пишущих об искусстве, хотя в общем-то из *Sependant j'ai quelques charmes*

вестно, что самое у них интересное – это их произведения. Поэтому от драм реальной жизни обратимся к литературе – «Стансам» Корнеля. Их, этих стансов, т. е. строф, у него не три, а восемь². Приведу недостающие пять (опять в оригинале и в переводе М. Квятковской):

Qui sont assez éclatants
Pour n'avoir pas trop d'alarmes
De ces ravages du temps.

Но уберег от разрушенья
Я некий дар – он не пройдет.
Мне с ним не страшно лет теченье.
Его и время не берет!

Vous en avez qu'on adore;
Mais ceux que vous méprisez
Pourraient bien durer encore
Quand ceux-là seront usés.

Да, Ваши чары несравненны, –
Но те, что мало ценит свет,
Одни пребудут неизменны.
Переживут и Ваш расцвет.

Ils pourront sauver la gloire
Des yeux qui me semblent doux,
Et dans mille ans faire croire
Ce qu'il me plaira de vous.

Они спасут, быть может, славу
Меня очаровавших глаз
И через сотню лет по праву
Заставят говорить о Вас;

Chez cette race nouvelle,
Où j'aurai quelque crédit,
Vous ne passerez pour belle
Qu'autant que je l'aurai dit.

Среди грядущих поколений,
Где я признание обрету,
Лишь из моих стихотворений
Узнают Вашу красоту.

Pensez-y, belle Marquise.
Quoiqu'un grison fasse effroi,
Il vaut bien qu'on le courtise,
Quand il est fait comme moi.
Оказывается, Брассенс

И пусть морщины некрасивы,
Маркиза милая моя,
Но старцу угождать должны Вы,
Когда он сотворен, как я.

опустил самое главное! Корнель только начинает с разговоров о возрасте и времени, а затем переходит к средству против них, каковым объявляет – в духе почтенной литературной традиции – нетленное искусство поэзии. И делает это с полным успехом. Читая его «Стансы», и даже слушая их урезанную брассенсовскую версию, мы испытываем непосредственное воздействие его стихотворных *чар*, а что касается красоты Маркизы (и тем более ее актерского искусства), то тут мы должны довериться ему и другим мастерам слова и кисти. Факт остается фактом: она таки да умерла, а он таки да жив – в своих стихах. *Нет, весь я не умру...*

Более того, по иронии судьбы, подобно тому как от Вольтера понастоящему остался лишь написанный им между делом «Кандид», «Стансы», наверное, живее всех корнелевских трагедий. В свидетели своего будущего торжества поэт призывает нас (буквально: «эту новую расу, у которой я буду иметь некоторый кредит»), и при чтении этих строчек я остро чувствую эстетический, да и экзистенциальный, укол: стихи безошибочно бьют в точку. Маркиза же светит лишь отраженным светом, да, собственно, поэт и не брался ее прославить, а лишь расхваливал свой товар, предлагая ей бартерную сделку, на которую она не пошла.

4

Заговорив о «сделке», я вступаю на рискованный путь и наверняка вызову недовольство некоторых читателей, в особенности из числа не владеющих французским и потому вынужденных полагаться на перевод. Перевод же этот, хотя и способствует ознакомлению со «Стансами», неточен. Я имею в виду не просто потери (и вольности), неизбежные при стихотворной передаче оригинала, а целенаправленное и тем менее извинительное искажение авторского замысла. Искражение очень характерное – «в хорошую сторону», «облагораживающее» оригинал путем смягчения и, значит, смазывания его своеобразного в своей жесткости дизайна.

Коммерческий дискурс явственно проступает сквозь любовную фразеологию, например, в выборе слова *credit*, «кредит» (см. выше), которое в переводе заменяется менее торгашеским, зато более привычным при разговоре о литературном успехе *признаьем*: *Среди грядущих поколений, Где я признанье обрету*. Подспудно мотив стоимости появляется в первой же строфе «Стансов»: *Souvenez-vous qu'à mon âge Vous ne vaudrez guère mieux*. В переводе (*Но согласитесь, что с годами Вы станете подобны мне*) общий смысл передан, но важный нюанс пропадает: *vaudrez* – форма глагола *valoir*, «стоять», т. е. буквально в оригинале сказано: «Помните, что в моем возрасте Вы будете стоять немногим больше [моего]». Тот же глагол возвращается в заключительных строках: *Il vaut bien qu'on le courtise, Quand il est fait comme moi*, буквально: «За ним стоит как следует поухаживать, если он создан, как я».

Убеждая красавицу в выгодности предлагаемой сделки, поэт не только всячески подчеркивает непреходящую ценность собственного «дара», но и систематически принижает бесспорность ее «чар» – в оригинале и те и другие покрыты каламбурным упо-

реблением слова *charmes*. О ее достоинствах он говорит все время с оговорками и в некоем предположительном ключе. Не только им предстоит со временем «сноситься» (*seront usés*), но даже и в момент сочинения «Стансов» ее глаза лишь «кажутся мне нежными» (*Des yeux qui me semblent doux*), и потребуются усилия поэта, чтобы заставить будущих читателей поверить в ее красоту: *Et dans mille ans faire croire...*; глагол *croire*, «верить», переключается здесь с исходным значением слова *credit*, «доверие», которое появится в следующей строфе. Да и поверить он может заставить их не обязательно в ее красоту и другие прелести, а во что пожелает (*Ce qu'il me plaira de vous*). Вот о чем ей в последней строфе и будет предложено подумать (*Pensez-y...*), поскольку «Вы сойдете за красивую ровно настолько, насколько я это скажу» (*Vous ne passerez pour belle Qu'autant que je l'aurai dit*) – еще один коммерческий аргумент: «столько, сколько!» В переводе большинство этих «деловых» обертонов исчезает.

Смягчен в переводе и образ лирического субъекта – кавалера, настаивающего на своих требованиях очень жестко. Прежде всего вся композиция стихотворения, начинающегося с *Маркиза*, а кончающегося на ... *я* (в переводе это передано точно), выстроена так, что поэт, в начале признающий свою ущербность по сравнению с красавицей, постепенно предстает в качестве партнера, ей равного, а затем и превосходящего ее по решающим параметрам. Вывод: не ему надо соблазнять ее, а ей ухаживать за ним – именно таков буквальный смысл глагола *courtise*; среди его значений есть и «угождать» (использованное в переводе), но в амурном контексте «Стансов» вперед выступает его придворный, куртуазный смысл.

Перекладывание обязанности *ухаживать* на адресатку хорошо согласуется с последовательным отказом поэта от установки на ее соблазнение. В русском переводе он обращается к ней *Маркиза милая моя*, но в оригинале он с некой объективной отчужденностью говорит просто *belle Marquise* «прекрасная Маркиза». В переводе он сваливает неуважение к поэзии на некое светское общество (в духе лермонтовской «Смерти поэта»): *Но те* [достоинства], *что мало ценят свет*, в оригинале же прямо пеняет самой Маркизе: *Mais ceux que vous méprisez*, «Но те, которые Вы презираете».

Без стеснения прописывает он и свое силовое превосходство. Во второй строфе себя он вместе с Маркизой изображает подвластным капризам всемогущего времени, которому «нравится наносить обиды [букв. «делать аффронт»] всему прекрасному»

и которое «сумеет осыпать Ваши розы» (*Le temps aux plus belles choses Se plaît à faire un affront, Et saura faner vos roses...*). Когда же доходит до утверждения собственного торжества над временем, поэт переносит характерный язык его описания на себя самого. Таковы:

уже знакомая нам формулировка *Ce qu'il me plaira de vous*, букв. «Что мне понравится [захочется сказать] про Вас»;

слова о том, что его чары *pourront sauver la gloire*, букв. «смогут спасти [Вашу] славу»; и

фраза из финального автопортрета: *Quoiqu'un grison fasse effroi*, букв. «Хотя седой старик и может внушать [букв. «делать»] страх», – в *fasse effroi* слышится фонетический и смысловой отзвук *faire un affront*, «делания аффронта», из второй строфы.

5

Я постарался выделить специфические особенности корнелевского стихотворения, вообще-то глубоко укорененного в поэтической традиции. Не пускаясь в перечисление великих имен и текстов, отмечу, что осыпающиеся розы – общее место стихов на тему *saure diem*, «лови мгновенье». Она часто совмещается с темой старения и неумолимости хода времени. Поединок со временем, в свою очередь, притягивает классический мотив нерукотворного памятника, создаваемого поэтом себе, а иногда и любимой. Увековечение ее образа может упоминаться мельком, а может становиться стержнем всего текста, гранича таким образом с еще одним древним мотивом – Пигмалиона и Галатеи. Взаимоотношения поэта с портретируемой им женщиной тоже варьируются: она может быть красива (общий случай) или не очень (у Баратынского *Красавицей ее не назовут*); быть моложе, старше или одних лет с ним; отвечать ему взаимностью или нет; быть его подругой, женой или соблазняемой им, но пока неприступной возлюбленной; склоняться или нет на его уговоры и т. д. В тех случаях, когда близости поэту нужно еще добиваться, возникает дополнительное напряжение, открывающее простор для риторического поединка: поэт разворачивает целую систему доводов (типа: лови мгновенье, расчитывай на увековечение и т. д.), призванных убедить недотрогу отжаться. Яркие примеры такой аргументации являет поэзия XVI–XVII вв.

Самое знаменитое стихотворение современника француз-

ских классицистов английского поэта так называемой метафизической школы Эндрю Марвелла (1621–1678) называется «К его застенчивой возлюбленной» (ок. 1651; опублик. 1681; существует перевод Иосифа Бродского). В нем на протяжении полусотни строк развертывается ироническая аргументация в пользу того чтобы, ввиду нехватки времени на постепенное соблазнение возлюбленной путем заслуженных похвал всем частям ее тела (а там и ее душе), на каждую из которых потребовались бы столетия, предаться любви немедленно и этим посрамить ход времени и самого солнца. Оригинален, прежде всего, способ совмещения трех готовых мотивов: убегающего мгновения, списка совершенств и бессилия поэта перед творческой задачей. На что накладывается эффектный контраст между призывом поторопиться и длиной обосновывающего этот призыв текста.

А у Пьера Ронсара (1524–1585), жившего веком раньше, есть сонет к холодной, как зима, возлюбленной, которую он уговаривает полюбить его не только за воспевание ее в стихах, указывая, что она не настолько хороша, чтобы пренебрегать им и чтобы он не мог предпочесть ей другую, и призывает примириться с его сединами, обещая в ответ любить седую и ее («Первая книга сонетов к Елене», 1578; сонет XXII; есть русский перевод В. Левика: «Когда в ее груди пустыня снеговая...»).

Как же на общелитературном фоне выглядят «Стансы к Маркизе»? Они явно вписываются в традицию, но столь же явно выгораживают себе в ней особое место. Корнель доводит до предела как противостояние между поэтом и предметом его желаний, так и рассудочность аргументации. Противостояние возгоняется до откровенной взаимной враждебности, а риторическая убедительность – до изощренного шантажа. Поэт пытается, в сущности, не соблазнить Маркизу, а принудить ее к сдаче. Он как бы требует любви по расчету, что иронически согласуется с его ролью могущественного старика и, если угодно, с центральным принципом классицистической трагедии – торжеством долга над любовью. Может быть, один из творческих секретов «Стансов» в том, что они написаны великим драматургом – перед нами не столько лирическое стихотворение, сколько монолог трагического героя. В любом случае стихи превосходные, а прекрасная маркиза – лишь повод для них, как сказал бы Брюсов.

Возвращаясь к Брассенсу, легко видеть, что он свел дело исключительно к биологическим реалиям, для чего выбросил все металитературные шуры-муры и добавил остроумную, но все в том же приземленном ключе, строфу Бернара. Характерно, однако, что Корнель ему все же понадобился.

Пусть старый и отвергаемый, именно он освящает блатоватый перформанс своим авторитетным присутствием. Чтобы еще больше оживить сюжетную клубничку, исполнители брассенсовских «Стансов к Маркизе» иногда знакомят аудиторию с их житейской подоплекой, подчеркивая нелепость сексуальных притязаний «старого подлеца» Корнеля (букв. «старой свиньи», *vieux cochon*)³. Но поют его.

БЛИСТАЮЩИЕ ОДЕЖДЫ*

С личностью *великого Глюка*, который *открыл нам новые тайны, глубокие, пленительные тайны*, связывались, как в дальнейшем с личностью Пушкина, анекдоты.

На репетиции «Ифигении в Авлиде» он высказал недовольство грузной, «несценичной» фигурой певца Ларриве, исполнявшего партию Агамемнона.

– Терпение, маэстро, – сказал Ларриве, – Вы не видели меня в костюме. Готов спорить на что угодно, что в костюме я неузнаваем.

На первой же репетиции в костюмах Глюк крикнул из партера:

– Ларриве! Вы проспорили! Я узнал Вас без труда!

В подлинности этого эпизода можно сомневаться – слишком похож он на многочисленные театральные анекдоты. Вспоминается, например, такой, слышанный мной более полувека назад (скорее всего, апокрифический, поскольку он рассказывается и в других вариантах и применительно к другим лицам):

Артист МХАТа Марк Осипович (Марк-Ощц) Прудкин приходит к знаменитому театральному портному Будрайскому (Будрайскису?) на примерку заказанного для роли костюма и остается недоволен:

* Впервые: Вопросы литературы. 2006. № 4. С. 221–236.

– Костюмчик... что-то... того... не играет...

– Игхает, чтоб ви знали, не костюмчик, а актерчик, а ви как были дехмо, так и останетесь ему!

Но, как сказал бы Зошенко, костюм все-таки играет некоторую роль в театральной жизни. Ключевую роль играет он в рассказе Э.Т.А. Гофмана «Кавалер Глюк».

Рассказчик знакомится в Берлине со странным человеком, поклонником, как и он, музыки Глюка. При очередной встрече тот ведет его к себе. На полках стоят роскошные фолианты – «полное собрание творений гениального Глюка», однако – «как описать мое изумление! – я увидел нотную бумагу, но на ней ни единой ноты». По этому изданию незнакомец исполняет изумленному гостю «Армиду» Глюка с неожиданными гениальными отклонениями от известной партитуры.

На вопрос, кто же он такой, незнакомец «поднялся и окинул меня задумчивым, проникновенным взглядом... и исчез за дверью, захватив с собой свечу и оставив меня в темноте. Прошло без малого четверть часа; я уже отчаялся когда-нибудь увидеть его и пытался, ориентируясь по фортепьяно, добраться до двери, как вдруг он появился в парадном расшитом кафтане, богатом камзоле и при шпаге, держа в руке зажженную свечу¹ [als er plötzlich in einem gestickten Galakleide, reicher Weste, den Degen an der Seite, mit dem Lichte in der Hand hereintrat].»

Я остолбенел; торжественно приблизился он ко мне, ласково взял меня за руку и с загадочной улыбкой произнес:

– Я – кавалер Глюк!»

Эта финальная сцена, призванная служить развязкой сюжета, подогревающего любопытство рассказчика по поводу личности незнакомца, всегда занимала меня своей необычностью. Рассказ Гофмана (1776–1822), кстати, его первый, был напечатан в 1809 г., т. е. через два десятка лет после смерти Глюка (1714–1787), в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете». Загадочному анахронизму появления покойного композитора в современном Берлине (особенно очевидному для читателей музыкальной прессы и подчеркнутому подзаголовком рассказа, опущенным в русском переводе: «Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809» – «Воспоминание о 1809-м годе [букв.: из 1809 года]») – вторят и другие фантастические моменты, в том числе четко прописанная в концовке партитура без нот и великолепные импровизации незнакомца. Разгадка так и не наступает: читатель по-прежнему не знает, считать ли незнакомца гениальным маньяком, восставшим из гроба Глю-

ком, или плодом фантазии рассказчика. Эффектный выход героя остается высшей точкой и последним словом повествования, но сюжетных неясностей не устраняет. Функционально и зрительно это – ерірһапу, «эпифания» (явление/откровение/узнавание), даже своего рода предъявление верительных грамот, но без окончательного опознания.

Отказ Гофмана от осмысляющей развязки воспринимается, однако, не как формальный каприз «в манере Калло», а как законный, тематически оправданный венец структуры. Тем, что финальная заставка носит статический, картинный, изобразительный, а не динамический, фабульный, всеобъясняющий характер, снимается родовое отличие литературы от живописи и, шире, временных искусств от пространственных, прочно укорененное в немецкой эстетике лессинговским «Лаокооном» (1766). Сделано это, конечно, не случайно: опровергая само течение повествовательного времени, программно статичный финал как бы удостоверяет бессмертие художника и его искусства².

Финал тщательно разработан (преобразившийся в «кавалера»³ герой появляется перед рассказчиком после продолжительной паузы, заставляющей опасаться, что он не вернется⁴) и подготовлен описанием интригующей двухслойностью одежды таинственного незнакомца при первой встрече:

«Очень широкий, по моде скроенный редингот прикрывал высокую сухоощавую фигуру [Ein sehr weiter, moderner Überrock hüllte die große hagerere Gestalt ein]...

Мы вошли в залу; садясь, он распахнул редингот, и я был удивлен, увидев, что на нем шитый длиннополюй камзол, черные бархатные панталоны, а на боку миниатюрная серебряная шпага. Он тщательно вновь застегнул редингот. [Wir waren ins Zimmer getreten; als er sich setzte, schlug er den Überrock auseinander, und ich bemerkte mit Verwunderung, daß er unter demselben eine gestickte Weste mit langen Schößen, schwarz-samtne Beinkleider und einen ganz kleinen silbernen Degen trug. Er knöpfte den Rock sorgfältig wieder zu].»

Анахроничное явление великих фигур прошлого – распространенный прием (достаточно вспомнить Христа в «Легенде о Великом Инквизиторе» Ивана Карамазова или Ивана Грозного в «Иване Васильевиче» Булгакова)⁵, но пример, поданный Гофманом, особого типа, именно потому, что личность героя остается загадкой. В свою очередь, особняком гофмановский финал стоит и среди финальных немых сцен, а также бесчисленных экфрасисов

(описаний в литературных текстах реальных или вымышленных картин, скульптур, рассматриваемых Лессингом щитов Ахилла и Энея и т. п.): первые, как правило, фиксируют стоп-кадром подлинную развязку действия, вторые отсылают к произведению изобразительного искусства, а не к фигуре героя.

Сходный с гофмановским комплекс мотивов представлен в «Мастере и Маргарите» Булгакова, в главе 13 «Явление героя», где, наконец, появляется один из двух заглавных протагонистов романа. Происходит это в два приема.

«Итак, неизвестный погрозил Ивану пальцем и прошептал: “Тсс!”

Иван опустил ноги с постели и всмотрелся. С балкона осторожно заглядывал в комнату бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос человек примерно лет тридцати восьми.

Убедившись в том, что Иван один, и прислушавшись, таинственный посетитель осмелел и вошел в комнату. Тут увидел Иван, *что пришедший одет в больничное. На нем было белье, туфли на босу ногу, на плечи наброшен бурый халат...*

Гость... наконец заговорил:

– Видите ли, какая странная история, я здесь сижу из-за того же, что и вы, именно из-за Понтия Пилата, – тут гость пугливо оглянулся и сказал: – Дело в том, что год тому назад я написал о Пилате роман.

– Вы – писатель? – с интересом спросил поэт.

Гость *потемнел лицом и погрозил Ивану кулаком*, потом сказал:

– Я – мастер, – он сделался суров и *вынул из кармана халата совершенно засаленную черную шапочку с вышитой на ней желтым шелком буквой “М”*. Он *надел эту шапочку и показался Ивану в профиль и в фас, чтобы доказать, что он – мастер*. – Она своими руками сшила ее мне, – таинственно добавил он.

– А как ваша фамилия?

– У меня нет больше фамилии, – с мрачным презрением ответил странный гость, – я отказался от нее, как и вообще от всего в жизни. Забудем о ней».

При некоторых очевидных различиях (у Гофмана – развязка сюжета, у Булгакова – первое явление героя; у Гофмана – перерыв между двумя встречами, у Булгакова – единый эпизод; у Гофмана герой хотя бы наполовину исторический, у Булгакова – полностью вымышленный; исторический персонаж называется по имени, вымышленный сохраняет сакральную безымянность⁶), инвариантный общий знаменатель достаточно богат. В обоих случаях

происходит презентация выдающегося художника; она сопровождается его торжественным именованием; его исключительность удостоверяется знаменательной переменной в одежде; сцена дается глазами изумленного наблюдателя, относящегося к герою сочувственно, близкого к нему по роду занятий, но не претендующего на равноправный статус⁷. Под сурдинку дан, пожалуй, анахронический компонент, отчасти представленный экстерриториальности места действия (сумасшедший дом) и многообразно наводимый общим контекстом романа, протагонист которого явно чужд своему времени (и, лишившись в нем места и имени, в конце концов переселяется из него в вечность), пишет об ином времени и бессмертном персонаже (Иешуа), имеет панхронного покровителя (Волаанда) и т. д.

Оригинальную разработку тот же мотивный комплекс получает в романе чешского писателя Милана Кундеры «Бессмертие» (1990). В нем нет Глюка, но многообразно представлен Гёте. Действие романа разворачивается на нескольких уровнях. Прежде всего, так сказать, на земле и на небе – по примеру «Илиады», «Фауста», «Диспута» Рафаэля, а возможно, и булгаковского романа, и отчасти подобно «Голубой книге» Зоценко, где рассказы из советской жизни чередуются и перекликаются с эпизодами из мировой истории. У Кундеры главные современные герои во многом повторяют мысли и жесты исторических фигур – Гёте, его жены Кристианы Вольф и его поклонницы и корреспондентки Беттины фон Арним. Но простым расслоением на два плана дело не ограничивается.

Во-первых, Гёте фигурирует и на сегодняшнем, «земном», уровне – как автор стихотворения «Горные вершины...», вплетенного в сюжет через переживания вымышленной героини романа. Во-вторых, в историко-биографических эпизодах он взаимодействует со своими современниками, включая Наполеона, а также соотносится рассказчиком с историческими фигурами из разных эпох – Тихо Браге, Роменом Ролланом, Полем Элюаром и другими. В-третьих, он непосредственно общается с Эрнестом Хемингуэем в двух сериях полностью вымышленных «загробно-небесных» сцен⁸, причем в последней из них делает еще более фантастический, как бы божественный, шаг (о нем ниже). Эта необычная иерархическая и временная структура соответствует заглавной теме романа, на службу которой ставится и мотив перемены одежды.

В конце заключительной, 17-й, главки II части (эта часть озаглавлена так же, как и весь роман, – «Бессмертие») происходит следующий разговор:

« – Знаете, Иоганн, – сказал Хемингуэй, – для меня великая удача сопровождать вас. Люди дрожат от почтения к вам, так что все мои жены вместе со старухой Гертрудой Стайн и от меня за милую шарахаются. – Тут он начал смеяться: – И дело, конечно, не в том, что *вы так нелепо вырядились!*

Услышав, что он нелепо вырядился, Гёте счастливо рассмеялся, словно Хемингуэй отпустил ему большой комплимент. Затем он наклонился к нему и тихо сказал: “Я так вырядился главным образом из-за Беттины. Где она ни бывает, только и говорит о своей великой любви ко мне. И я хочу, чтобы люди видели предмет ее страсти. Когда она издали замечает меня, то убегает прочь. И я знаю, она топает злобно ногами оттого, что я здесь *прогуливаюсь в таком виде: беззубый, плешивый и с этой смехотворной штуковиной над глазами*”».

А в конце заключительной, тоже 17-й, главки IV части («Номо sentimentalіs», второй и последней части, посвященной Гёте) этот маскарадный сюжет получает завершение:

«Блуждая по дорогам запредельного мира, Хемингуэй заметил, что издали направляется к нему *молодой мужчина; он был элегантно одет и держался чрезвычайно прямо*. По мере того как **щеголь** приближался к нему, Хемингуэй сумел разглядеть на его губах легкую озорную улыбку. Когда они были уже в нескольких метрах друг от друга, молодой человек замедлил шаг, *словно желая дать Хемингуэю последнюю возможность его узнать*.

– *Иоганн!* – пораженно воскликнул Хемингуэй.

Гёте довольно улыбался; он был горд, что *ему удался отличный сценический эффект*. *Не забывайте, что он долгое время был директором театра и знал толк в эффектах*. Потом он взял своего приятеля под руку (любопытно, что *хотя он и был теперь моложе Хемингуэя, но относился к нему с прежней ласковой снисходительностью старшего*) и повел на дальнюю прогулку...

– Иоганн, – говорил Хемингуэй, – вы сегодня *красивы, как бог... Где вы оставили свои домашние шлепанцы? И ту зеленую пластинку над глазами?.. Вы прекрасны, как бог!*⁹

Так я выглядел, когда вся Германия считала меня бессердечным соблазнителем, – сказал Гёте едва ли не торжественно. Затем добавил: – Я хотел, чтобы именно таким вы унесли меня в свои будущие годы... Я позволил себе это ребячливое тщеславие потому, что сегодня мы видимся в последний раз. – И затем медленно, как тот, кто больше никогда не заговорит, произнес такие слова: – Дело в том, что я... решил воспользоваться

наконец тем, что я мертвый, и пойти, если можно это выразить столь неточным словом, спать. *Насладиться абсолютным небытием*, о котором мой великий недруг Новалис говорил, что оно синеватого цвета».

Финальное переодевание тем более эффектно, что во II части ему был предпослан нарочито комический наряд Гёте (который, кстати, тоже был подан неожиданно, поскольку на протяжении главки речь об одевании Гёте не заходила). Отказный ход повторен и внутри IV части – сначала Хемингуэй не узнает Гёте. Глубинный смысл эпизода акцентируется сравнением Гёте-щеголя с богом, а также обращением хода времени: Гёте предстает более молодым, чем раньше, и даже более молодым, чем его собеседник (живший много позже него и умерший в более раннем возрасте).

Этим анахронизмом создается очередной и последний иерархический скачок сюжета, переводящий повествование на еще более «небесный» уровень. Дополнительный парадокс состоит в том, что подлинное наслаждение своим бессмертием, полное осуществление сокровенного смысла «Горных вершин» (*Отдохнешь и ты*) – так сказать достижение окончательной божественной нирваны – Гёте видит (подобно героине романа, именно так понимающей его стихотворение) не в вечной загробной жизни, а в тотальном уходе в небытие.

Существенное сходство с финалом «Кавалера Глюка» кроется в первоначальной неузнанности молодого Гёте его собеседником, – неузнанности, подразумевающей обмен репликами типа: «Кто вы?» – «Я – Гёте», прописанный в тексте не впрямую, но вполне прозрачно (« – Иоганн! – пораженно воскликнул Хемингуэй»). Как бы там ни было, неузнавание дает повод для эффектной театрализации выхода героя, в которой по роду своих *занятий театром* прекрасно знали толк не только Гёте, но и Гофман, Глюк и Булгаков. Нарочито костюмированным, как мы помним, было и предыдущее явление Гёте – в дурацком домашнем одевании.

Выявленный в трех текстах комплекс мотивов – демонстративно праздничная смена одежды, вопросно-ответное представление выдающейся творческой личности, ее право на бессмертие и отмену законов времени, восхищение сочувственного наблюдателя – имеет своим классическим прототипом евангельскую сцену Преображения.

«И сказал им: истинно говорю вам: есть некоторые из стоящих здесь, которые **не вкусят смерти, как уже увидят Царствие Божие**, пришедшее в силе. И, по прошествии дней шести, взял Иисус Петра, Иакова

и Иоанна, и возвел на гору высокую особо их одних, и преобразился перед ними [и просияло лице Его, как солнце (Мф. 17: 2)]. Одежды Его сделались блистающими, весьма белыми, как снег, как на земле белильщик не может выбелить... И явился им Илия с Моисеем; и беседовали с Иисусом... Ученики были в страхе. И явилось [светлое (Мф. 17:5)] облако, осеняющее их, и из облака исшел глас, глаголющий: Сей есть Сын Мой возлюбленный; Его слушайте. И, внезапно посмотрев вокруг, никого более с собою не видели, кроме одного Иисуса. Когда же сходили они с горы, Он не велел никому рассказывать о том, что видели, доколе Сын Человеческий не воскреснет из мертвых» (Мр. 9: 1–9; см. также: Мф. 17: 1–9, Лк. 9: 28–37).

Иисуса на пьедестале высокой горы представляет глас Бога-отца из сверкающего облака, непосредственной манифестацией его величия (славы) служат новые блистающие одежды, роль пораженных наблюдателей играют трое учеников, которым предрекается прижизненное вхождение в Царствие Божие и воскресение/бессмертие Иисуса. Этот эпизод, в свою очередь, отсылает к одному из краеугольных моментов библейского повествования:

«Моисей... провел стадо далеко в пустыню и пришел к горе Божией, Хориву... И увидел он, что терновый куст горит огнем, но не сгорает... Господь... воззвал к нему из среды куста, и сказал: Моисей! Моисей!... Я Бог отца твоего, Бог Авраама, Бог Исаака и Бог Иакова. Моисей закрыл лице свое, потому что боялся воззреть на Бога... И сказал Господь... Я пошлю тебя к фараону; и выведи из Египта народ Мой, сынов Израилевых. Моисей сказал Богу: кто я, чтобы мне идти к фараону...? [В]от, я приду к сынам Израилевым и скажу им: Бог отцов ваших послал меня к вам. А они скажут мне: как Ему имя? Что сказать мне им? Бог сказал Моисею: Я есмь Суций. И сказал: так скажи сынам Израилевым: Суций [Иегова] послал меня к вам... Вот имя Мое на веки, и памятование о Мне из рода в род» (Исх. 3: 1–15)¹⁰.

Здесь налицо во многом тот же комплекс мотивов:

- гора (в трех светских текстах гора отсутствует, но некая театральная выделенность сценической площадки соблюдается);
- пламя/блеск/свет (вспомним, что «кавалер Глюк» является в финале со свечой, а буква «М» на шапочке мастера вышита «желтым шелком»; в «Бессмертии» мотив света не представлен, но зато напрямую дано сходство с «богом»);
- одежда (если увидеть в горящем терновом кусте своего рода облачение Бога);
- (само)презентация творца;

- священный ужас/восторг наблюдателя;
- и анахронистический элемент, поскольку, как указывают комментаторы, божественная тетраграмма – имя Бога из четырех согласных YHWH, озвучиваемых по-русски как *Иегова* и переводимых как *Суций*, а буквально значащих в зависимости от контекста *Я ЕСМЬ/ Я ТОТ, КТО Я ЕСМЬ/ Я ТОТ, КОТОРЫЙ ЕСТЬ/ Я ТОТ, КОТОРЫЙ БУДЕТ*, – демонстрирует «свободу Бога от власти времени»¹¹.

Сходный анахронизм со вторящим ему аграмматическим использованием той же иеговистской формулы будет применен Иисусом при утверждении своего вечного бытия:

« – Авраам, отец ваш, рад был увидеть день Мой; и увидел и возрадовался. На это сказали Ему Иудеи: Тебе нет еще пятидесяти лет, – и Ты видел Авраама?»¹² Иисус сказал им: истинно, истинно говорю вам: прежде нежели был Авраам, Я есмь» (Ин. 8: 56–58)¹³.

В эпизоде из книги Исхода отсутствует, однако, мотив переодевания и вообще одежды и внешности Творца, единственными манифестациями которого являются пламя/свет и голос. Бог, существующий вне времени и человеческого общежития, в одеждах, а тем более в их смене, не нуждается. При проекции же в земные ипостаси «пламя/свет» конкретизируется в виде так или иначе блистающих одежд, каковые появляются не сразу, а приходят, в порядке сюжетного развертывания, на смену обыденным. Напротив, словесная по своей природе презентационная формула «Я/Се – такой-то» сохраняется в своем более или менее неизменном, панхронном виде.

Теперь, когда сформулированы основные тематические и выразительные свойства рассматриваемого мотивного комплекса, который можно назвать «Преображающим переодеванием», имеет смысл остановиться на его соотношении с родственным сюжетным мотивом, описанным Ю.К. Щегловым под названием «Знакомый на троне».

«Герой знакомится в неофициальной обстановке... с неизвестным человеком и общается с ним “на равных”, иногда довольно фамильярно, иногда... оказывая незнакомцу некоторую помощь... Позже герой с удивлением обнаруживает, что его знакомый занимает официальное положение, исключаящее возможность фамильярного общения...»

Данный мотив встречается в двух вариантах... [В] одном варианте... герой 'обнаруживает в своем знакомом монарха', а в другом – .. он 'обнаруживает в монархе своего знакомого'...

Легко видеть, что в первом случае эффект узнавания не требует обязательной раздельности сцен знакомства и узнавания, не требует расставания двух персонажей и их повторной встречи, например, в сказке Толстого [«Петр Первый и мужик»] мужик с момента знакомства до момента узнавания находится рядом с царем¹⁴. Напротив, во втором случае предполагаются, как минимум, два раздельных явления «монарха» перед героем: в первый раз в виде обыкновенного человека, во второй раз в качестве всем известного официального лица»¹⁵.

Согласно Щеглову, конструкция второго типа применена, например, в «Капитанской дочке» – в обеих линиях встреч рядового протагониста с «монархом на троне»: Гринева с Пугачевым в главе 7 и Маши с Екатериной в главе 4.

Очевидно сходство «Преображающего переодевания» с мотивом «Знакомый на троне», причем в основном с его первым подтипом («кавалер Глюк» и «мастер», подобно Петру в толстовской сказке, на глазах наблюдателя принимают/обнаруживают свой возвышенный облик); впрочем, в одном случае применен второй подтип (Хемингуэй с трудом опознает в «молодом боге» бывшего знакомого, для чего необходима отдельная встреча).

Сходно и использование кода одежды: сцены преобразования следуют, в общем, той же схеме, что и сказка Толстого и эпизод со спасением Гринева от казни узнавшим его Пугачевым: знаменательной является та или иная перемена в туалете. Для линии Гринев–Пугачев это тем более органично, что вся она строится на мотиве дарения одежды (заячьего тулупчика) и последующей благодарности за эту услугу; в результате Пугачев предстает даже не в двух, а в трех разных одеяниях: собственном, дареном и «царском»¹⁶. Тем более примечателен отказ от эффекта переодевания в аналогичной линии отношений заглавной героини романа с Екатериной: при первой встрече обманчиво простой туалет императрицы описывается, а при второй, решающей, обходится молчанием¹⁷.

По-видимому, неполнота сходства объясняется существенным различием между семантическими ореолами двух мотивных комплексов. Основным нервом «Знакомого на троне» является тема власти, причем власти в ее самом наглядном, светском, общественном, «монархическом», а потому и динамичном, фабульном, временном смысле. Суть же «Преображающего переодевания», не случайно восходящего к евангельскому Преображению, в удостоверении высшей, духовной, сакральной и вечной природы творца, будь то со строчной или прописной буквы.

ПУШКИН В РОЛИ ТРИКЕ В РОЛИ ПУШКИНА*

5, XXVII

С семьей Панфила Харликова
Приехал и мосье Трике,
Остряк, недавно из Тамбова,
В очках и в рыжем парике.
Как истинный француз, в кармане
Трике привез куплет Татьяне
На голос, знаемый детьми:
Réveillez-vous, belle endormie.
Меж ветхих песен альманаха
Был напечатан сей куплет;
Трике, догадливый поэт,
Его на свет явил из праха,
И смело вместо *belle Nina*
Поставил *belle Tatiana*.

* Впервые: Временник Пушкинской комиссии. 2011. Вып. 31. С. 00–00.

5, XXXIII

Освободясь от пробки влажной,
 Бутылка хлопнула; вино
 Шипит; и вот с осанкой важной,
 Куплетом мучимый давно,
 Трике встает; пред ним собрание
 Хранит глубокое молчанье.
 Татьяна чуть жива; Трике,
 К ней обратясь с листком в руке,
 Запел, фальшивя. Плески, клики
 Его приветствуют. Она
 Певцу присесть принуждена;
 Поэт же скромный, хоть великий,
 Ее здоровье первый пьет
 И ей куплет передает.

Эти строфы были написаны в 1826 г. в Михайловском и с тех пор неоднократно и почти исчерпывающе прокомментированы, особенно первая из них. Установлены: комичность фамилий *Харликов* и *Трике* (возводимых к словам со значениями «горло» (рус. *харло*) и «трюк», «жульничать» (фр. *trick, tricher*) (*Набоков* 1998: 419, 422; *Лотман* 1991: 503); переключки фамилии Трике с фамилией лицейского преподавателя и знакомца Пушкина Ив. Ив. Трико (*Tricot*) (*Гиллельсон* 1967; *Черейский* 1975: 418); источник куплета – «голос» Дюфрени-Гранваля и различные варианты текста, включая адресуемые к женщинам с зарифмованным женским именем, в частности *Julie* и даже *Nina* (*Томашевский* 1917; *Набоков* 1998: 420–422); созвучность зачина *Réveillez...* постепенному «пробуждению» Татьяны по ходу сюжета (Там же: 420)¹; макароническая забавность растягивания имени Татьяна в 4-сложное *Tatiana* и другие тонкости пушкинской игры с варваризмами (Там же: 421–422; *Лотман* 1991: 412); бытование имени *Nina* в музыкальной и поэтической культуре XVIII в. и современной Пушкину русской поэзии, в частности у Баратынского (*Пеньковский* 2003: 30–36); соответствие данной подмены имен теме новаторского введения в литературный обиход простого имени *Татьяна* в противовес традиционно принятым типа *Светлана* и *Нина*², одной из реализаций чего становится успешное соревнование Татьяны с Ниной Воронской в главе 8 романа (установлены и два вероятных прототипа по-

следней) (*Лотман* 1991: 411–413, 584–586); и, соответственно, возможность увидеть в Трике собрата по перу и отчасти двойника его великого создателя (*Пеньковский* 2003: 35). Попытке дальнейшей эстетической реабилитации этого остряка – истинного француза, фальшивящего певца, догадливого, скромного, хоть великого, поэта – и посвящена настоящая заметка.

Начну с самых общих и далеких подступов. Щедрая пушкинская самоирония – *la* Моцарт из «Моцарта и Сальери» не требует доказательств. Его тексты, и особенно «Евгений Онегин», изобилуют играми с собственным авторским образом и с претензиями на статус поэта его главных героев – Ленского, Онегина, да и Татьяны, письмо которой отчасти восходит к стихам французской поэтессы Марселины Деборд-Вальмор (*Сержан* 1974). Трике – еще один из длинного ряда случаев иронического снижения фигуры поэта.

К этому следует добавить многочисленные скрытые, полускрытые и открытые, дружественные, полемические и иронические отсылки – цитаты, намеки и прямые упоминания, соотносящие текст романа со стихами, статьями и жизнью целой галереи литераторов – Баратынского, Вяземского, Кюхельбекера, Грибоедова, Чаадаева, Байрона... Некоторые из этих фигур, как и сам автор, появляются в романе и собственной персоной, вступающая в общение с героями, в частности с Онегиным (Пушкин; 1, II, XLV–XLVIII, LI) и с Татьяной (Вяземский; 7, XLIX). А сам автор, по одному из лицейских прозвищ *француз*, хотя лично с Татьяной вроде бы не встречается (а впрочем, откуда-то – от Онегина? – достает ее письмо; 3, XXXI), обращается к ней, подобно Трике, напрямую: *Татьяна, милая Татьяна <...> Ты пьешь волшебный яд желаний...* и т. д. (3, XV)³. В pendant к этому Трике дается привилегия поздравить Татьяну первым (5, XXXIII).

Помимо линии «сам автор и другие поэты в “Евгении Онегине”» роднит Пушкина с Трике и другой интертекстуальный лейтмотив романа – проецирование его персонажей на литературные прототипы. Онегин подается то Мельмотом, то Чайльд-Гарольдом, то Чацким и т. д., поклонник Прасковьи Лариной – Грандисоном, Нина Воронская – Клеопатрою Невы, Россини – Орфеем, а Татьяна воображает себя Клариссой, Юлией, Дельфиной и т. д. Этому поэтическому канону следует и Трике, подкладывая под свой образ Татьяны готовый текст о Нине.

Вполне пушкинским является и конкретный поэтический ход Трике, осуществляющий эту интертекстуальную проекцию: прием подмены имени в стихотворной строке, часто в финальной

рифменной позиции. Аналогичными эффектами богата легкая поэзия на случай, в частности хорошо изученная история русской эпиграммы, во многом основанной на западноевропейской, преимущественно французской традиции (*Добрицын* 2008). Ограничьтесь несколькими примерами.

Батюшкову принадлежит эпиграмма «На превращение “Тенриады”, или Превращение Вольгера» (1810), адресатом которой был Иван Сиряков, – перелицовка эпиграммы аббата Франсуа Арно на обработку Жаном Франсуа Мармонтемом нескольких оперных либретто Филиппа Кино. В концовке французской эпиграммы Плутон наказывает Кино тем, что велит «мармонтелизовать» его тексты (*J'ordonne que Quinault soit marmontelis*). Батюшковское несколько тяжеловесное применение этой конструкции к Сирякову дает: *Сказал и превратил [Вольгера] – о ужас! – в Ослякова!* (Там же: 331–332).

Пятью годами позже Вяземский пишет эпиграмму на Шишкова по образцу эпиграммы на поэта Пьера-Шарля Руа, приписывавшейся то Пирону, то Вольтеру (Там же: 354–355). Как и в предыдущем примере – и в куплете Трике), ключевое подменяемое имя ставится эпиграмматистами в ударную конечную позицию, с той разницей, что во французском оригинале ловленную рифму читателю предлагается угадать, а Вяземский прописывает ее в своей пуанте en toute lettre. Вот заключительные двустопишия оригинала и переделки:

[Qui...] Cocu, content, parlant toujours de soi?	Кто лексикон покрытых пылью слов?
Chacun répond: c'est le poete *** [Roy]	Все в один раз отвечают:
	<i>Шишков!</i>

В том же 1815 г. аналогичную транскрипцию с французского на русский производит и Пушкин, сохраняя всю структуру оригинала и смело подставляя на место имен трех членов Конвента, атакованных любимым им Бомарше, имена трех ведущих русских архаистов (*Коровин* 1929; *Томашевский* 1929; *Гляссе* 1970):

Угрюмых тройка есть певцов – <i>Шишматов, Шаховской, Шишков,</i>	Vit-on jamais rien de si sot <i>Que Merlin, Basire et Chabot?</i>
Уму есть тройка супостатов – <i>Шишков наш, Шаховской, Шишматов,</i>	A t'-on jamais rien vu de pire <i>Que Chabot, Merlin et Basire?</i>
Но кто глупей из тройки злой? <i>Шишков, Шишматов, Шаховской!</i>	Et vit-on rien de plus coquin <i>Que Chabot, Basire et Merlin?</i>

Прием Трике возведен тут, так сказать, в куб. Кстати, использование юным Пушкиным и его старшими товарищами французских образцов прошлого века соответствует еще одному аспекту поэтической стратегии Трике – обращению к чему-то давнему, обнаруживаемому *меж ветхих песен альманаха*.

Разумеется, Трике – персонаж комический, в частности комически важный, самовлюбленно мучимый собственным творением и исполняющий его фальшивя, но ясно, что Пушкин делится с ним рядом собственных черт. Более того, в создании образа Трике и его поэтического перформанса Пушкин, как мы увидим, следует его методу, смело заимствуя большую часть этой сценки из западноевропейских источников, правда, отнюдь не ветхих детских, а самых отборных современных.

Займствование это, состоящее в обнаженной подмене имен, до сих пор как будто ускользало от внимания исследователей, отчасти, возможно, потому, что имена Пушкиным использованы не только другие, нежели в источниках, но и, в отличие от случаев с перелицовкой эпиграмм, не исторические, а вымышленные – имена не литераторов, а персонажей. Таким образом, займствование носит не столько текстуальный, сколько структурный характер. Копируется – *mutatis mutandis* – не текст, а прием. Однако при этом в собственный текст Пушкиным переносится целый мотивный кластер: «комический персонаж (старик) переделывает и исполняет старинную песенку, переадресовывая ее героине, причем подчеркивается – обнажается – и сам факт такого переадресующего переименования».

Яркий пример структурного займствования – адаптация Пушкиным для сцены в корчме на литовской границе в «Борисе Годунове» сцены из оперы Россини «Сорока-воровка» (1817), в которой дочка дезертира, зачитывая по просьбе представителя власти и в присутствии самого разыскиваемого описание его примет, изменяет данные о его возрасте и внешности (*Томашевский* 1927). Сходная техника была использована Пушкиным в «Дубровском» (*Измайлов* 1982); аналогична и попытка Петруши Гринева перетолковать выражение «ежовые рукавицы» из отцовского рекомендательного письма к немцу-генералу.

Интермедийальный – иноязычный, стихотворный и вокальный – перформанс Трике наводит на мысль искать его прообраз где-то в иностранной, прежде всего французской, театрально-оперной практике. В таком случае одна из наиболее подходящих фигур, к чьему творчеству стоит обратиться, это *веселый и колкий* француз Бомарше (вспомним, что Трике – *остряк в париже*; о люб-

ви Пушкина к остротам, личности и текстам Бомарше см.: Вацуро 1974; *Вольперт* 1998: 166–189), две самые знаменитые комедии которого были любимы Пушкиным как сами по себе, так и в классических оперных вариантах – Моцарта и Россини.

Среди многих других заимствований из Бомарше отмечают строки *Скажи, как падает письмо из-за решетки*, и далее *...любовник под окном Трепещет и кипит, окутанный плащом* («К вельможе», 1830), возводя их к той сцене из «Севильского цирюльника» (I, 4), где Розина, делая перед Бартоло вид, что она уронила ноты разучиваемой песенки, бросает сквозь жалюзи записку стоящему под окном Альмавиве (*Вольперт* 1998: 175; там же см. и о других текстах Пушкина, вдохновленных Бомарше). Вот записка Розины, представляющая непосредственный интерес с точки зрения нашей темы (и сопоставимая – по инициативности молодой девушки – с письмом Татьяны Онегину):

Votre empressement excite ma curiosité; sitôt que mon Tuteur sera sorti, chantez indifféremment, sur l'air connu de ces couplets, quelque chose qui m'apprenne enfin le nom, l'état et les intentions de celui qui paraît s'attacher si obstinément à l'infortunée Rosine (Beaumarchais 1988: 297).

Ваша настойчивость возбуждает мое любопытство. Как только уйдет мой опекун, вы с безучастным видом *спойте на известный мотив этих куплетов что-нибудь такое, что мне открыло бы, наконец, имя, звание и намерения человека, который, по-видимому, столь упорно стремится обратить на себя внимание злосчастной Розины* (*Бомарше* 1954: 291).

Таким образом, мотивы внимания к именам и идентичности персонажей и использования музыки для их сокрытия/обнаружения задаются уже в первом акте; они настойчиво проводятся через всю комедию и основанные на ней две оперы, известные Пушкину.

Первой из них была опера, написанная Джованни Паизиелло для русской сцены (1782; либретто Джузеппе Петроселлини). Она ставилась в крепостном театре графа В.В. Толстого, завсегда-таем которого был Пушкин-лицеист, волочившийся за одной из его актрис. Это отражено, в частности, в стихотворении «К Наталье» (1813), содержащем упоминания о *миленькой Розине* и ее *седом опекуне*; согласно комментаторам, там исполнялась именно опера Паизиелло, а не собственно комедия Бомарше (*Пушкин* 1994: 516, со ссылкой на *Гозенпуд* 1989: 32). Кстати, Паизиелло принадлежала также опера «Nina, o sia La pazza per amore», с успехом ставившаяся в России.

Второй оперой был «Севильский цирюльник» Джоаккино Россини (либретто Чезаре Стербини; 1816)⁴, которая наряду с «Сорокой-воровкой» посещалась Пушкиным в Одессе в 1823–1824 гг.

Заглавный герой «Севильского цирюльника» Фигаро с самого начала представляет себя (в комедии) как неудавшегося поэта и драматурга и действует (и в комедии, и в операх) в качестве трикстера – соавтора развивающегося сюжета. Он режиссирует спектакль, в котором граф Альмавива поочередно выступает в ролях бедняка Линдора, поющего серенаду под окном Розины, потом пьяного солдата, претендующего на постой в доме Бартоло, затем учителя музыки Алонсо, пока, наконец, в кульминационный момент графу не приходится объявить, кто он такой. Этим сменам ролей сопутствует игра с сокрытием имени и личности графа, действующего инкогнито и под вымышленными именами (Линдор, Алонсо), коверкание графом в роли солдата имени Бартоло (фр. *Balordo, Barque-à-l'eau, Barbe-à-l'eau, Barbaro*; итал. *Barbaro, Balordo, Bertholdo*; рус. *Бородартоло, Балдартоло, Ченухартоло, Олухартоло* и т. п.), ретардация произнесения имени *Розина* в сцене, где Фигаро описывает ей предмет воздыханий Линдору (II, 2; ср., кстати, окольное описание присутствующего персонажа в «Сороке-воровке» и «Борисе Годунове»). Более того, само имя *Розина*, в комедии Бомарше появляющееся в первом же монологе графа в 1-м явлении I акта, в опере Россини остается графу неизвестным до получения им записки, бросаемой Розиной с балкона.

В целом пьесу/оперу окутывает близкая автору «Евгения Онегина» атмосфера шаловливого лирического контроля автора над сюжетом (ср.: *Вольперт* 1998: 170) и игры с именами персонажей. Эта ориентация на фигуру и авторский образ Бомарше⁵ сплеталась у Пушкина – благодаря «Севильскому цирюльнику» – с его восхищением Россини, и он даже примерял на себя роль соавтора Россини, каковую, впрочем, отвергал, не желая «подчинить поэта музыканту» (как он писал Вяземскому из Одессы 4 ноября 1823 г.; *Пушкин* 1937: 73; *Вольперт* 1998: 172). Вспомним, кстати, что Пушкин выписал себе в Михайловское ноты Россини, чтобы ему его играли «довольно противные во всех отношениях» дочери Осиповой (см. письмо В.Ф. Вяземской, конец октября 1824; *Пушкин* 1937: 399).

В этой питательной среде естественно, как из пены морской, возникает и сценка (III, 4–5), послужившая вероятным прообразом перформанса Трике. По ходу урока музыки, даваемого Розине графом в маске Алонсо, Бартоло, то засыпающий под музыку, то

пробуждающийся, чтобы следить за происходящим, включается в музыкальное действие. Вот этот эпизод в оригинале (*Бомарше* 1988: 330) и в адекватном переводе Н. Любимова (*Бомарше* 1954: 320–321):

B a r t h o l o. <...Je> l'ai déjà dit à ce vieux Bazile : est-ce qu'il n'y aurait pas moyen de lui faire étudier des choses plus gaies que toutes ces grandes arias <...>? Là, de ces petits airs qu'on chantait dans ma jeunesse <...> *Il cherche en se grattant la tête, et chante en faisant claquer ses pouces, et dansant des genoux comme les vieillards.*

Veux-tu, ma *Rosinette*,
Faire emplette
Du roi des maris ?..

(*Au comte, en riant.*) *Il y a Fanchonnette dans la chanson; mais j'y ai substitué Rosinette pour la lui rendre plus agréable, et la faire cadrer aux circonstances.*
Ah, ah, ah, ah ! Fort bien! pas vrai?

Le comte, riant. Ah, ah, ah ! Oui, tout au mieux.

B a r t h o l o, *chante.*
Veux-tu, ma *Rosinette*,
Faire emplette
Du roi des maris ?
Je ne suis point *Tircis* ;
Mais la nuit, dans l'ombre,
Je vaux encor mon prix ;
Et quand il fait sombre
Les plus beaux chats sont gris.

(*Il répète la reprise en dansant.*)

B a r t o l o. <...Я> уже говорил старику Базилу, чтобы он ей давал разучивать что-нибудь повеселее этих длинных арий <...> Дал бы он ей каких-нибудь песенок из тех, что певали во дни моей юности <...> (*почесывая голову, вспоминает, а затем, прищелкивая пальцами и по-стариковски приплясывая одними коленями, начинает петь.*)

Розинетта, мой дружок,
упишь муженька на славу?
Правда, я не пастушок...

(*Графу со смехом.*) *В песне – Фаншонетта, ну, а я заменил ее Розинеттой, чтобы доставить ей удовольствие и чтобы больше подходило к случаю.* Ха-ха-ха-ха! Здорово! Правда?

Г р а ф (*смеется*). Ха-ха-ха! Да, на что же лучше.

B a r t o l o.

Розинетта, мой дружок,
Купишь муженька на славу?
Правда, я не пастушок,
Не *Тирсис* кудрявый,
Но впотьмах не хуже я,
Чем другие кавалеры...
Право, милая моя,
По ночам все кошки серы!
(*Танцует, повторяет припев.*)

В опере Паизиелло ариетта Бартоло (II, 4; *Seghidiglia Spagnuola*), являющаяся более или менее точным переводом текста Бомарше, тоже обращена к Розине (*Vuoi tu, Rosina...*) и в ней фигурирует тот же Тирсис, но подмена имени не обыгрывается. В соответствующем эпизоде у Россини (*Rosini* 2008; II, 3, *Arietta*), напротив, отсутствует весь мотив Тирсиса, но фигурируют в общей сложности четыре собственных имени, и обнажение приема восстанавливается в правах.

B a r t o l o. Certo, bella voce,
ma quest'aria, cospetto! e' assai noiosa;
la musica a' miei tempi era altra cosa.
Ah! quando, per esempio,
cantava *Caffariello*
quell'aria portentosa la, ra, la...
(*provandosi di rintracciare il motivo*)
sentite, *Don Alonso*; eccola qua.
Quando mi sei vicina,
amabile *Rosina*...
(*con vezzo verso Rosina*)
l'aria dicea Giannina,
ma io dico Rosina...
Quando mi sei vicina,
amabile *Rosina*...
Il cor mi brilla in petto,
mi balla il minuetto...
(*danza*)

Да, прекрасный голос,/ но эта ария, черт возьми, довольно нудная;/ в мое время музыка была не такая./ Ах! Когда, например,/ пел *Каффарелли*/ эту чудную арию ла-ра-ла... (пытается припомнить мотив)/ послушайте, *Дон Алонсо*; вот она./ Когда ты со мною рядом,/ прелестная

Розина (с нежностью, повернувшись к Розине)/ *в арии говорилось Джаннина,* / *а я говорю Розина...* / Когда ты со мною рядом, / прелестная *Розина...* / Сердце трепещет у меня в груди, / [и] танцует мне менуэт. (танцует) [перевод мой. – А. Ж.].

Подмена имен производится здесь с небольшим – но интересным для сопоставления с Трике – отличием от текста Бомарше: в качестве исходного имени, заменяемого на *Розина*, используется не *Фаншонетта*, а *Джаннина* – возможная фонетическая подсказка для пушкинского *Nina*.

Кстати, во всех трех случаях (у Бомарше, Паизиелло и Россини) номер Бартоло кладется на разные слова, размер и музыку, отличные и от «голоса», упоминаемого Пушкиным (романса Дюфрени-Гранваля «*Réveillez-vous, belle endormie...*»), но любопытно, что некая песенка, начинающаяся теми же словами, фигурирует в комедии Бомарше – в сцене с появлением графа в маске солдата (II, 12; *Beamarchais* 1988: 313; 1954: 306):

Le Comte, en uniforme de cavalerie, ayant l'air d'être entre deux vins et chantant – Réveillons-la, etc.

Граф, в форме кавалериста, делая вид, что он навеселе, поет «Разбудим ее» (музыкальный источник, как пишут французские комментаторы, не установлен; *Ibid.* 1327).

Отсутствие у Россини–Стербини упоминания о Тирсисе сопровождается полным опусканием в исполняемой ариетте темы непривлекательности (подразумевается, старости) поющего; он просто объявляет, что рядом с очаровательной Розиной сердце у него пускается в пляс. Однако эта кажущаяся реабилитация мужских достоинств Бартоло компенсируется вплетением в диалог имени Каффарелли – сценического псевдонима знаменитого певца-кастрата Гаэтано Майорано (1710–1783), гастролировавшего, в частности, в Мадриде и уступавшего в славе лишь великому Фаринелли (Карло Броски, 1705–1782). Подобные полускрытые непристойности вполне соответствовали атмосфере опер Россини и охотно следовавшего за ним в этом Пушкина (см.: *Гляссе* 2001). Не чуждо было ему, в частности, обыгрывание темы кастрации (искусно введенной в эпизод россиниевской оперы в созвучном жанру вокальном коде); напомним, что шуточный стишок Пушкина «К кастрату раз пришел скрипач...» (1835) «является переработкой анекдота о Фаринелли» (*Добрицын* 2008: 436–437), и во французском оригинале эпитаграммы имя Фаринелли упоминается.

Настояние старика, поющего ариетту в комедии Бомарше и опере Паизиелло, на том, что он, хотя и не пастушок Тирсис, но с супружескими обязанностями справится, могло отразиться на сюжетной конструкции пушкинского стихотворения «К Наталье». Там тема любовных желаний лирического субъекта развивается по той же схеме: «я не такой-то» (*Не владетель я сераля, Не арап, не турок я <...> Не представь кавалергарда* и т. п.), а завершается иронической пуантой: «*Знай, Наталья! – я... монах!*» Более того, этому предшествует игровое самоотожествление с Бартоло:

Я желал бы Филимоном ...<...>
Говорить: она моя! <...>
Иль седым опекуном
Легкой, миленькой Розины,
Старым пасынком судьбины,
В епанче и с париком,
Дерзкой пламенной рукою
Белоснежну, полную грудь...
Я желал бы... да ногою
Моря не перешагнуть.

Напрашивающееся соотнесение монаха с россиниевским кастратом было бы анахронично и может иметь разве что типологический смысл (о театральном прообразе отрицаемых лирическим «я» масок в этом стихотворении см.: *Гозентуд* 1989: 31–36) и комментарии в (*Пушкин* 1994: 516). Позже, в стихотворении «Паж, или пятнадцатый год» (1830), Пушкин примерит и маску Керубино, влюбленного в ту же Розину, теперь уже *севильскую графиню* из «Женитьбы Фигаро» (*Вольперт* 1998: 175 сл.). Характерным для поэта протейеским образом в четырнадцать лет он берет себе роль старого опекуна⁶, а став вдвое старше, роль пятнадцатилетнего пажа.

Возвращаясь к Трике, тоже выступающему со старинным куплетом, отметим также *парик* этого пушкинского Бартоло образца 1813 г., подкрепляющий ироническое уравнение Трике = Бартоло (= Пушкин). Что касается отсутствия у Трике любовных притязаний на Татьяну, то это не мешает ему выступить, подобно Бартоло, в контрастной роли помехи общению героини с ее избранником, – ведь за номером Трике непосредственно следует строфа XXXIV, где происходит некий квазилюбовный контакт Татьяны с Онегиным:

Пошли приветы, поздравленья;
Татьяна всех благодарит.
Когда же дело до Евгенья
Дошло, то девы томный вид,
Ее смущение, усталость
В его душе родили жалость:
Он молча поклонился ей,
Но как-то взор его очей
Был чудно нежен. Оттого ли,
Что он и вправду тронут был,
Иль он, кокетствуя, шалил,
Невольню ль иль из доброй воли,
Но взор сей нежность изъявил:
Он сердце Тани оживил.

Еще одна россиниевская коннотация фигуры Трике может быть усмотрена в тех шикарных «винных» строках, которыми открывается строфа о его перформансе (5, XXXIII):

Освободясь от пробки влажной,
Бутылка хлопнула; вино
Шипит...

У этого иронического соположения фальшивого пения с излюбленными Пушкиным вакхическими мотивами есть и более серьезный, причем одесский, россиниевский, аналог в предпоследнем из «Отрывков из путешествия Онегина», венчаемом роскошной макаронической рифмой:

Но уж темнеет вечер синий,
Пора нам в оперу скорей:
Там *упоительный Россини*,
Европы баловень – Орфей.
Не внемля критике суровой,
Он вечно тот же, вечно новый,
Он звуки льет – они кипят,
Они текут, они горят,
Как поцелуи молодые,
Все в неге, в пламени любви,
Как зашптевшего аи
Струя и брызги золотые...
Но, господа, позволено ль
С вином равнять do-re-mi-sol?

Итак, Трике в роли и духе Батюшкова, Вяземского и юного Пушкина заменяет *Nina* на *Tatiana* по образцу замены *Fanchonette/Giannina* на *Rosinette/Rosina*, а зрелый Пушкин (автор метатекстуальных каламбуров типа *морозы/ (риф)мы розы*) – в роли Бартоло и в духе Бомарше–Стербини–Россини обнажает эту замену.

* * *

В последующей традиции Трике приобрел вторую, уже подлинно музыкальную – оперную – жизнь в «Евгении Онегине» Чайковского (II, 1). Приведу соответствующий фрагмент либретто (*Чайковский* 1963: 45–47):

О л ь г а. Смотрите-ка:

Все барышни идут сюда с Трике!

О н е г и н. Кто он?

О л ь г а. Француз, живет у Харликова.

Б а р ы ш н и. Monsieur Triquet, monsieur Triquet!

Chantez de grâce un couplet!

Т р и к е. Куплет имею я с собой.

Но где, скажите, mademoiselle?

Он должен быть передо мной,

Car le couplet est fait pour elle!

Б а р ы ш н и (*подводя к Трике Татьяну*).

Вот она! Вот она!

Т р и к е. Ага!

Voilà царица этот день!

Mesdames, я буду начинать;

Прошу теперь мне не мешай!

(Трике церемонно вводит Татьяну в середину круга барышень и начинает петь куплет.)

Какой прекрасный этот день,

Когда в сей деревенский сень

Просьмался belle Tatiana!

И ми приехали сюда –

Девиц, и дам, и господа –

Посмотреть, как расцветай она!

Ви – роза, ви – роза, ви – роза, belle Tatiana!

Г о с т и. Bravo! Bravo! Bravo, monsieur Triquet!

Куплет ваш превосходен

И очень, очень мило спет!

Т р и к е. Желаем много быть счастливым,
 Быть вечно фея de ces rives,
 Никогда не быть скучна, больна!
 И пусть среди своих bonheurs
 Не забывают свой serviteur
 И все свои подруг она!
Ви – роза, ви – роза,
Ви – роза, belle Tatiana!

Этот Трике хотя пишет по-французски, но говорит с каким-то немецким акцентом (*не мешайт, начинайт, не забывают, расцветайт*) и пушкинистов, скорее, не устраивает⁷. Однако сей сомнительный Трике не только подхватывает мотив «пробуждения» Татьяны, но и проявляет – с вольного или невольного одобрения Чайковского (и его либреттиста Константина Шиловского) – необычайную чуткость к своему интертекстуально-интермедийному происхождению. В куплете имя Фаншонетты/Джаннины/Нины он подменяет именем... розы! Эта произносимая с иностранным акцентом *роза* (иногда поется *розе*) звучит эхом имени обожаемой Пушкиным (кстати, автором лицейского стихотворного упражнения на тему о розе, 1815) героини Бомарше–Паизиелло–Россини)⁸: по-итальянски и по-испански *Rosina* значит «розанька», а французское *Rosinette* – это вдвойне уменьшительная, так сказать «розанечка». Скорее всего, Шиловский и Чайковский не задумывали подобной многослойной аллюзии, а с подсознательной иронией воспроизвели архетипический символ женской красоты, для которого со времен «Ромео и Джульетты» (II, 2) имя не имеет значения:

Juliet. What's in a name? that which we call a rose

By *any other name* would smell as sweet;
 So Romeo would, were he *not Romeo call'd*,
 Retain that dear perfection which he owes
 Without that title. Romeo, *doff thy name*,
 And for *that name* which is no part of thee
 Take all myself.

Джульетта. Что значит имя? Роза пахнет розой,
Хоть розой назови ее, хоть нет.
 Ромео под любым названьем был бы
 Тем верхом совершенств, какой он есть.
Зовись иначе как-нибудь, Ромео,
 И всю меня бери тогда взамен.

Пер. Б. Пастернака

Ориентировались ли Бомарше и Россини на Шекспира – вопрос открытый. Пушкину же, мастеру легких стихов на случай, в частности автору альбомного «Что в имени тебе моем?..» (1830), сочиненного для Каролины Собаньской в ответ на просьбу вписать ее альбом свое имя, эта тема была явно близка.

ГОРОД И ЛОКОН
Об одной пушкинской миниатюре

Дон Гуан

Ее совсем не видно
Под этим вдовьим черным покрывалом,
Чуть узенькую пятку я заметил.

Довольно с вас. У вас воображенье
В минуту дорисует остальное;
Оно у нас проворней живописца,
Вам все равно, с чего бы ни начать,
С бровей ли, с ног ли.

А.С. Пушкин. Каменный гость

Конечно, я не спорю, Пушкин – великий гений, и каждая его строчка представляет для нас известный интерес. Некоторые, например, уважают Пушкина даже за его мелкие стихотворения.

М.М. Зощенко. В пушкинские дни

Стихотворение, о котором пойдет речь, относится к числу мелких, проходных, альбомных, но типично пушкинских как по содержанию, так и по исполнению, и нас будет интересовать иконоическая связь между тем и другим.

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид,
Свод небес зелено-бледный,
Скука, холод и гранит –
Всё же мне вас жаль немножко,
Потому что здесь порой
Ходит маленькая ножка,
Вьётся локон золотой.

Это было написано осенью 1828 г., перед отъездом поэтом из Петербурга (в Малинники и далее в Москву), обращено к А.А. Олениной, в которую Пушкин был влюблен и к которой сватался, но неудачно, будучи, по мнению ее родителей, политически неблагонадежным, откуда, возможно, подчеркнутая двойственность авторской позиции.

1

Многое в структуре «Города пышного...» (ГП) очевидно¹. И прежде всего – сопоставление двух контрастных образов: большого (масштабного, официального, холодного, пусть пышного и стройного, но бездушного столичного города) и малого (частного, индивидуального, изящного – очаровательной героини). Контраст выдержан в инвариантных пушкинских тонах, строясь на оппозициях «движение/неподвижность», «воля/неволя» и «страсть/бесстрастие»², вовлекая излюбленные поэтом мотивы гранита, стройности, женской ножки и золотого локона и подсказывая параллели с «Полтавой», «Медным всадником» и петербургским мифом³.

Примечательно парадоксальное сцепление двух контрастных образных комплексов, каждому из которых отведено по строфе-четверостишию, в единое целое. На единство работают:

общий размер (4-ст. хорей) с одинаковой схемой рифмовки (АbАb);

одинаковое количество ударений (3) в заключительных строках строф;

цельность синтаксической структуры (это одно предложение);

обилие симметричных – бинарных – членений: двусложный четырехстопный размер, два четверостишия, ритмическая, синтаксическая и смысловая двучленность двух первых строк⁴ и парность двух заключительных, двусоставность эпитета *зелено-бледный*;

подготовка эмоционального предикатива *жаль* в начале второй строфы существительным *скука* близко к концу первой – противоположным по конкретному смыслу, но относящимся к тому же семантическому полю;

подготовка рифменного вокализма второй строфы (четырёх *О*) настойчивым повторением (пусть не под рифмой) ударных *О* в первой: *гОрод, гОрод, невОли, стрОйный, свОд, зелЁно-бледный, хОлод*;

фонетические переключки между четверостишиями (*гОрод – всЁ же; ХОлоД – ХОДиТ*; и нек. др.).

Тем эффектнее четкая противопоставленность строф, в частности формальная.

В первой строфе преобладают четырехударные строки (1–3), во второй – трехударные (6–8; 5-я строка то ли трех-, то ли четырехударная, в зависимости от ударности местоимения *мне*).

В первой строфе – рифмы на *Е* и *И*, во второй – исключительно на *О*, причем *О* – единственный ударный в финальной строке.

В первой строфе помимо *О* есть два ударных *У* в одинаковой сильной позиции (на 1-й стопе: *дУх, скУка*), но ни одного ударного *А* (и всего одно безударное: *гранит*). Во второй строфе, наоборот, два ударных *А* (*жАль, мАленькая*; оба раза перед мягким *Л*) и всего одно *У* (в проходной позиции и в служебном слове – *потомУ что*).

Противопоставлены строфы также по консонантизму, особенно благодаря повторам согласного *Ж* (*всё Же; мне вас Жаль; немноЖко; ноЖка*), полностью отсутствующего в первой строфе, а во второй обретающего (в сочетании с *(М)Н*) коннотации чего-то «малого и нежного»⁵.

Характерным образом различна организация рифмовки. В первой строфе рифмуются одинаковые грамматические формы – им. пад. ед. ч. м. р. двух фонетически почти идентичных прилагательных (*бедный/бледный*) и двух существительных (*вид/гранит*). Во второй строфе рифмующиеся слова разнесены по разным частям речи: наречие/существительное (*немножко/ножка*) и наречие/прилагательное (*порой/золотой*). В этом отношении бедные рифмы сменяются более богатыми⁶.

Смысловую нагрузку несет и такой формальный аспект противопоставления двух строф, как количество ударений. Почти полная ударность первого четверостишия иконически передает тяжесть пышного гранитного Петербурга, а систематическая облегченность второго – малость и подвижность героини. Особенно легкой, почти невесомой, кажется 6-я строка (*Потому что здесь порой*), состоящая из служебных и синтаксически второстепенных слов.

Если первое четверостишие выдержано в возвышенном, «книжно-поэтическ[ом] стил[e]», то второе использует «лексик[у] фамильярно-бытового просторечия»⁷. А в терминах мелодики стиха можно констатировать смену декламативного стиля разговорным⁸. Этому соответствует бросающееся в глаза синтаксическое несходство двух частей текста.

Первые четыре строки представляют собой длинное и однообразное – «тяжелое» – нагнетание однородных назывных конструкций, главными членами которых являются существительные мужского рода (за исключением *скуки*, готовящей, как было сказано, эмоциональность второй строфы) в им. пад. ед. ч., с общей семантикой «не-отдельности»: огромности, отвлеченности, собирательности, вещественности⁹.

Напротив, второе четверостишие – это разветвленное сложноподчиненное предложение (с союзом *потому что*), с тремя предикативными формами настоящего времени (*жаль, ходит, вьется*), двумя очень личными местоимениями (1-го и 2-го лица: *мне вас*) и местоименным наречием (*здесь*), инверсией подлежащих (*ходит... ножка, вьется локон*) и близкой к анжамбману постановкой обстоятельства *порой* перед стрококорделом. Чувства, движения, зримость, единичность и сиюминутность описываемого не только констатируются (что возможно и в назывном ключе; ср. строку *Скука, холод и гранит*), но и, так сказать, оживают грамматически, принимая индивидуальный облик и привязываясь к данному месту, времени и речевому акту¹⁰.

2

Особенно драматичен переход от первой строфы ко второй. Два контрастирующих образа – города и героини – не просто соположены и тем самым противопоставлены. После тире, разделяющего и связывающего строфы, и появления ретроспективного *вас*, относящегося к содержанию предыдущей строфы, меняется – ибо осознается как понятый сначала неправильно – грамматический статус четырехстрочного перечисления атрибутов города. То, что читалось как самодостаточная серия назывных предложений, воплощающих точку зрения некоего 3-го лица, оказывается затянувшимся обращением лирического «я» к городу (точнее, к сумме его атрибутов) во 2-м лице¹¹. Но оно звучит несколько странно ввиду явной оценочной отчужденности лирического «я»

от так описанного города. К оценочному отстранению добавляется пространственно-эмоциональное (*жаль* предполагает взгляд извне, издалека, из настоящего в прошлое, о котором сожалеют)¹². Тем не менее подключение статичной начальной строфы к более динамичной структуре конечной способствует оживлению до сих пор совершенно инертного городского пейзажа, а также укреплению композиционного единства текста.

Противоречивое сочетание точек зрения извне (*жаль...*) и изнутри (*здесь* предполагает присутствие «я» в городе) придает словам лирического субъекта особую, повышенную до уникальности, конкретность, датируя его высказывание пограничным моментом отъезда «отсюда» (где наличествуют *скука* и *холод*, но зато *ходит* героиня) – «туда» (откуда можно в безопасности немного жалеть об утраченном)¹³. Странность употребления *вас* (вроде бы, прояснившаяся, но все равно ощутимая¹⁴), обостряется тем, что оно оказывается обращенным вовсе не к реальной адресатке стихотворения – в отличие от таких прямых обращений, как: *Я вас любил...; Я вспомнил ваши взоры...; Скинь мантилью, ангел милый ...<...> Сквозь чугунные перилы Ножку дивную прудень!*¹⁵

Отнесение *вас* и *здесь* к предыдущему перечислению звучит несколько неловко еще и потому, что не все его члены читаются как описания мест, по которым могла бы ходить *маленькая ножка*: *по духу неволи? *по стройному виду?¹⁶ Конечно, подразумевается, что *здесь* значит «в Петербурге», но достаточно четко общий знаменатель «пространственности» не прописан. Остается ощущение недосказанности, неправильности, некоторого – мотивированного разговорностью тона – косноязычия. В риффатерровских терминах эта неграмматичность может сигнализировать о каком-то важном тематическом ходе, скрытом за фасадом поверхностно приемлемого осмысления («Ага, это обращение к Петербургу!»), но требующем более глубокой разгадки, к чему мы еще вернемся¹⁷.

Связь между двумя половинами текста устанавливается не только формальными, синтаксическими средствами. Она натурализуется опорой на мощную архетипическую формулу:

«Оправдание (прощение, спасение) негативного (недостойного, вредного, грешного) объекта X, ввиду наличия в его составе позитивного (ценного, доброго, святого) компонента Y» (вспомним обещание Иисуса взять в рай уверовавшего в него разбойника; *Лк.* 23: 39–43).

Заостренный вариант этой конструкции строится на количественном контрасте:

«Для искупления огромного негативного X достаточно малой доли в нем позитивного Y».

Один из хрестоматийных примеров такого асимметричного милосердия – готовность библейского Бога пощадить, в ответ на просьбы Авраама, Содом и Гоморру, если там найдется даже не пятьдесят, а хотя бы десять праведников (*Быт.* 18: 24–32). Кстати, этот случай структурно близок к ситуации в ГП, поскольку в обоих случаях речь идет о помиловании целого города, мотивируемом достоинствами немногих, и даже одного отдельного, из его жителей¹⁸.

3

Независимо от того, имеет ли здесь место более или менее прямая, пусть нарочито легкомысленная, отсылка к библейскому прототипу или сугубо типологическое сходство, контраст между «большим, институциональным» X и «малым, индивидуальным» Y играет в стихотворении ведущую роль. «Малость, единичность» названы в тексте впрямую (*немножко, порой, маленькая*) и переданы целым рядом средств. Среди них:

общий модус высказывания, заданный осторожно-уступительным *всё же*;

его синтаксическая миниатюрность – это одно предложение;

краткость упоминаний о героине – под них отведены только две строки, содержащие всего два атрибута;

категория уменьшительности (*ножка*);

сосредоточение на все более мелких деталях внешности героини (*ножка, локон*);

и, last but not least, применение соответствующего тропа – *синекдохи*, т. е. подмены целого его частью.

Принцип подмены большого малым пронизывает, таким образом, всю структуру ГП: героиня замещает собой весь город, а ее ножка и локон – героиню. Существенно, что использование синекдохи представляет собой особое выразительное решение, художественный выбор, а не нечто само собой разумеющееся.

Так, способность Дон Гуана дорисовать образ женщины по ее пятке, бровям и ногам (см. эпиграф к статье) основана на том же принципе

движения от частей к целому, но *синекдохи не образует*, поскольку грамматическая и логическая связность текста никак не нарушены и, значит, не требуют поправки на троп.

Соответственно, если бы в ГП за негативным описанием города следовали (по образцу: *Я вспомнил ваши взоры, Ваши синие глаза*) строки типа: **Все же мне вас жаль немножко, Потому что здесь порой Видно маленькую ножку, Милый локон золотой*, контраст большого и малого сохранился бы, но до эффекта синекдохи доведен бы не был.

Напротив, в заключительных – катартических – строчках ГП налицо очевидная неграмматичность, снимаемая только замечательной их буквального прочтения фигуральным: «ходит не сама по себе *ножка*, а ее обладательница».

Это применение синекдохи представляет собой характерный случай иконического воплощения темы: «малость» передается самой структурой художественного приема, а не только оформляемым им содержанием. Синекдохичность (и указывающая на нее неграмматичность) конструкции усилена тем, что вместо комплекта из двух ног в тексте фигурирует всего одна, а далее степень частности, частичности нарастает еще больше: *локон* – это уже не часть тела и даже не часть части (головы), а один из многих мелких составляющих такой части (прически)¹⁹.

Синекдоха, акцентирующая малое, часть, дополнена в ГП приемом «Проведение через всё разное», акцентирующим целое²⁰: героиня описана в буквальном смысле снизу доверху, с ног до головы, но в соответствии с установкой на малое для этого достаточно (в противоположность восьми составляющим образа города в первой строфе) всего одной контрастной пары признаков – почти в точности, как в формулировке Лепорелло. На контраст работает также противопоставление и, следовательно, разброс двух атрибутов героини (*локона* и *ножки*) по признаку грамматического рода.

4

Синекдохическая аура композиции ГП поддержана другими родственными приемами. Как мы помним, лирический субъект уклоняется от непосредственного разговора с героиней и вообще от сколько-нибудь определенного упоминания о ней. В результате тропеичность как бы удваивается: сначала надо угадать целое по его частям (*ножка* + *локон* = дорогая лирическому «я» женщи-

на)²¹, а затем установить идентичность полученного целого (эта женщина – А.А. Оленина).

Подобная нарочитая косвенность есть и в других стихотворениях оленинского цикла, например в «Ты и вы», целиком построенном на парадоксальной игре с местоимениями:

Пустое *вы* сердечным *ты*
Она, обмолвись, заменила
И все счастливые мечты
В душе влюбленной возбудила.
Пред ней задумчиво стою,
Свести очей с нее нет силы;
И говорю ей: как *вы* милы!
И мыслю: как *тебя* люблю!

Даже обыгрывая оппозицию *ты/вы*, «я» ведет речь в 3-м лице: *она, пред ней, ей*²².

В плане пушкинских инвариантов игра с прямоотой/косвенностью восходит к амбивалентной оппозиции страсть/бесстрастие²³. А в ГП косвенность встраивается в общую систему подмена целого частью, большого малым, полноты высказывания недоговоренностью и т. д. Характерна одинаковая анонимность как героини²⁴, так и героя стихотворения – города, остающегося незазванным, хотя за его описанием недвусмысленно угадывается *град Петров, Петрополь, Петра творенье*²⁵.

Эти и другие симптомы косвенности и недоговоренности наталкивают на возможное глубинное прочтение неграмматического *вас* как подспудно обращенного не (только) к городу, но и к героине. Ведь стихотворение явно любовное, и лирическому «я» естественно было бы адресовать его к «ней»²⁶, но что-то (боязнь отказа? сознание бесперспективности союза? ощущение ее неотделимости от бездушного города?) не позволяет ему решиться, и он нескладно подставляет под напрасившееся было *вас* отторгающий его город. Иными словами, происходит не только подмена 3-го лица 2-м в общении «я» с Петербургом, но и подмена 2-го лица 3-м в общении с героиней²⁷! Сложность отношений с обоими делает лирического субъекта косноязычным²⁸, а само колебание между разными означаемыми слова *вас* являет собой еще один – невольный, подсознательный, но очень красноречивый – тропеический ход ГП²⁹.

Амбивалентное – вплоть до провокативности – сцепление образов города и героини имеет прочной архетипической основой традиционный образ «города как женщины» – иногда матери, иногда девы-невесты, иногда блудницы, подлежащей завоеванию, усмирению, осуждению и т. п.

«Образ города, сравниваемого или отождествляемого с женским персонажем, в исторической и мифологической перспективе представляет собой частный, специализированный вариант... архаичного образа Матери-Земли как женской ипостаси Первочеловека типа ведийского Пуруши, что предполагает <...> жесткую связь женского детородного начала с пространством, в котором все, что есть, понимается как порождение (дети, потомство) этого женского начала»³⁰.

Хрестоматийный случай осуждающего применения этого архетипа – апокалиптический образ Вавилона как блудницы:

...один из семи Ангелов ... сказал мне: ... я покажу тебе суд над великою блудницею, сидящую на водах многих; с нею блудодействовали цари земные, и вином ее блудодеяния упивались живущие на земле. <...> ...и увидел жену, сидящую на звере багряном, преисполненном именами богохульными, с семью головами и десятью рогами. И жена облечена была в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом, и держала золотую чашу в руке своей, наполненную мерзостями и нечистотою блудодействия ее; и на челе ее написано имя: тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным. <...> И говорит мне: воды ... суть люди и народы, и племена и языки. <...> Жена же, которую ты видел, есть великий город, царствующий над земными царями (Откр. 17: 1–5, 15, 18).

В связи с ГП особенно интересны случаи безуспешных попыток овладения.

Таков, например, образ Москвы в «Войне и мире» Толстого как женщины, к которой вожделем Наполеон, но овладеть которой не может, ибо, брошенная жителями, она уподобляется обезматочившему улыбу³¹.

Своего рода футуристическим/советским аналогом ГП предстает финал «Письма Татьяне Яковлевой» Маяковского (кстати, написанного ровно век спустя – в 1928 г.):

*...вы и нам/ в Москве нужны,/ не хватает/ длинноногих./
Не тебе,/ в снега/ и в тиф/ шедшей/ этими ногами,/ здесь/ на
ласки/ выдать их/ в ужины/ с нефтяниками./ Ты не думай,/ шу-
рять просто/ из-под выпрямленных дуг./ Иди сюда,/ иди на пере-
кресток/ моих больших/ и неуклюжих рук./ Не хочешь?/ Оста-
вайся и зимуй,/ и это/ оскорбление/ на общий счет нанижем./
Я все равно/ тебя /когда-нибудь возьму – / одну/ или вдвоем с Пари-
жем.*

Ко многому сказанному о согласованности двух контрастных персонажей и соответственно двух частей текста ГП добавлю, что, несмотря на радикальность синтаксических различий, ключевые признаки героини выступают в двух последних строках в том же им. пад. ед. ч., что и восемь составляющих облика города. Разумеется, функции этих двух грамматически сходных групп имен существительных различны.

Именительный падеж в первой строфе маркирует подлежащие (они же сказуемые) назывных предложений, оказывающиеся далее формами обращения, а во второй – подлежащие «нормальных» полных предложений, с которыми согласуются глаголы движения.

Единственное число в первой строфе практически вынужденное, поскольку оформленные им существительные с их «отвлеченно-собирательно-вещественным» значением тяготеют к категории *singularia tantum*; во второй оно подчеркивает малость, единичность, синекдохичность образа.

Но грамматическая переключка, обрамляющая текст³², дана в упор, и она придает некую финальную эмблематичность и отчасти даже статичность мобильным деталям портрета героини³³.

Еще одна – более неуловимая, мерцающая – композиционная рифма вписана, как кажется, в заключительную строку о вьющемся локоне. Локон может виться сам по себе, может взвиваться при быстрой ходьбе героини, но может и развеваться на осеннем петербургском ветру (ср.: *Над Невою резво вьются Флаги пестрые судов*; «Пир Петра Первого»). В последнем случае деталь портрета героини оказывается одновременно и синекдохическим отпечатком городского пейзажа, сообщая ему, наконец, долю желанного динамизма.

«ГРИВЕННИК СЕРЕБРЯНЫЙ В КАРМАНЕ»¹

...слишком часто мы упускаем из виду, что поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает. Эта реальность в поэзии – слово как таковое.

Осип Мандельштам

Речь пойдет о четвертой строке II строфы мандельштамовского стихотворения «Еще далёко мне до патриарха...» (1931):

Когда подумаешь, чем связан с миром,
То сам себе не веришь: ерунда!
Полночный ключик от чужой квартиры,
Да гривенник серебряный в кармане,
Да целлулоид фильма воровской.

Строфа у всех на слуху, и некоторые ее интригующие реалии (*ключик от чужой квартиры* и *целлулоид фильма воровской*) убедительно прокомментированы² и поставлены в связь с общей темой

стихотворения – амбивалентным приятием советской действительности в лице Москвы как своего рода «иллюзионистск[ого] представлени[я] всего мира»³. Меньше, насколько могу судить, повезло серебряному гривеннику, который, по-видимому, считается самоочевидной деталью и вполне прозрачным словесным оборотом и потому не требует особых комментариев. Однако в свете общих представлений о поэтическом слове и специфически мандельштамовского взгляда на природу Логоса к этой строчке имеет смысл присмотреться внимательнее.

Ее простой – выражаясь языком Мандельштама «сознательный»⁴ – смысл ясен: небольшого достоинства монетка обещает поэту скромные, но дорогие ему блага, обеспечивающие хрупкую, но драгоценную символическую связь с миром в духе тоски по мировой культуре. Не пускаясь в систематический анализ трактовки Мандельштамом денег вообще и старых и новых монет в частности⁵, зададимся более целенаправленным вопросом: какие именно услуги и с каким именно семантическим ореолом могли подразумеваться в качестве доступных за гривенник?



Гривенник 1923 г.

Покупательная способность гривенника (ок. 1931)

Баня. Судя по знаменитому зоценковскому рассказу, на эту сумму можно было с грехом пополам помыться:

«Конечно, читатель может полюбопытствовать: какая, дескать, это баня? Где она? Адрес? Какая баня? Обыкновенная. Которая **в гривенник**» (Зоценко. «Баня», 1925).

Трамвай. Гривенник в 20–30-х годах XX в. могла стоять и поездка на трамвае⁶, ср.:

«Сел Тимофей Васильевич в *трамвай*, вынул *гривенник*, хотел подать **кондуктору**, только глядит – что такое? Личность **кондуктора** будто очень знакомая. Посмотрел Тимофей Васильевич – да! Так и есть – Серёга Власов собственной персоной в трамвайных *кондукторах*. Тимофей Васильевич повертел *гривенник* в руке и *сунул его в карман*» (Зощенко, «Не надо иметь родственников», 1924; по ходу сюжета выясняется, что плата зависит от количества остановок).

« – Ты что же полуночицаешь? Где шатался?

– Я вышел погулять... Потом сел не на тот *трамвай*. Потом у меня не было **гривенника**, я шел, да и немного заблудился.

– Ой, ты без *гривенника на трамваях* никогда не ездил? – проворчал дядя» (Гайдар, «Судьба барабанщика», 1938).

«...этот странный кот подошел к подножке моторного вагона “А”, стоящего на остановке, нагло отсадил взвизгнувшую женщину, уцепился за поручень и даже сделал попытку *всучить кондукторше гривенник* через открытое по случаю духоты окно... <...>.

При первом же окрике кондукторши он прекратил наступление, снялся с подножки и сел на остановке, потирая *гривенником* усы. Но лишь кондукторша рванула веревку и *трамвай* тронулся, кот поступил как всякий, кого изгоняют из *трамвая*, но которому все-таки ехать надо. Пропустив мимо себя все три вагона, кот вскочил на заднюю дугу последнего, лапой вцепился в какую-то кишку, выходящую из стенки, и укатил, сэкономив, таким образом, *гривенник*» (Булгаков, «Мастер и Маргарита», 1940/1967).

Трамвай был любимым мотивом Мандельштама; появляется он и в «Еще далёко..»: *Люблю разъезды скворчащих трамваев*. А сочетание *трамвая с гривенником*

есть у него в детском стихотворении «Мальчик в трамвае» (1926):

Однажды утром сел в трамвай Первоступенник-мальчик. Он хорошо умел считать До десяти и дальше. И вынул настоящий Он гривенник блестящий.// *Кондукторши, кондуктора, Профессора и доктора Решают все задачу, Как мальчику дать сдачу.*// *А мальчик сам, А мальчик всем Сказал, что десять минус семь Всегда выходит три.*// *И все сказали: повтори! Трамвай поехал дальше, А в нем поехал мальчик.* (таким образом, в 1926 г. поездка стоит всего 7 копеек).

Кино. За гривенник можно было сходить в кино, ср.:

«...массы, которые платят за кинематографические штучки... многодесятиллионная масса тех же текстильщиков, вузовцев, которые платят по *гривеннику*, и создаются миллионы» (Маяковский, выступление на диспуте «Пути и политика Совкино» 15 октября 1927 г.; Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. С. 358).

«11-я – Галановская – школа запомнилась <...> кинотеатром “Октябрь” (до 1939 г. – “Яналиф”): сбежав с урока, можно было всего **за гривенник посетить киносеанс**. Из-за одних только “Волочаевских дней” [1937. – А. Ж.] несколько раз прогуливал уроки – очень уж нравилось, как за последним вагоном с уезжавшими японцами волочилась привязанная метла» (Черкашин А. Детство сибиряка // Уфа. 2008. № 3 (76). Март; <http://www.journal-ufa.ru/index.php?id=608&num=76>).

Однако, как можно понять из одного стихотворения Симонова, цена билета могла быть и вдвое выше:

Но в детстве можно всё на свете, И за двугривенный в кино Я мог, как могут только дети, Из зала прыгнуть в полотно (Симонов, «Тринадцать лет. Кино в Рязани...», 1941).

Тринадцать Симонову (1915–1979) было в 1928-м. Возможно, впрочем, что он несколько архаизировал свое детство, – двугривенный посещение кино могло стоить до революции, ср.:

«Чтобы она меня выдрала? Никогда еще не драла. В чулан один раз заперла, а потом весь следующий день пирожками кормила и *двугривенный на кино* дала. Хорошо бы эдак почаще!» (Гайдар, «Школа», 1930, гл. 1; действие начинается в Арзамасе во время Первой мировой войны)⁷.

Кроме того, разброс цен мог объясняться географией (Москва – Уфа – Рязань), а главное, социальным положением зрителя, ср.:

«Самая нужная в городе была – профсоюзная книжка; в лавках было две очереди – профкнижников и не имеющих их; лодки на Волге напрокат были для профкнижников – **гривенник**, для иных прочих – сорок копеек в час; **билеты в кино** для иных – двадцать пять, сорок и шестьдесят копеек, профкнижникам – пять, **десять** и пятнадцать» (Пильняк, «Красное дерево», 1929).

Играли роль и другие параметры: тариф на детские и утренние сеансы, на плохие места и в более скромных сельских клубах был всего 10 копеек, а на вечерние сеансы в хороших городских кинотеатрах – 20 копеек и выше.

Так или иначе, кино, периодически появляющееся в стихах Мандельштама (и до, и после 1931 г.), фигурирует в непосредственно следующей строке «Еще далёко...»; не исключено, что мотивировкой ассоциации послужила стоимость билета.

И общественная баня, и, тем более, трамвай и кино могут восприниматься в качестве средств связи с миром, ср., например, концовку мандельштамовского стихотворения 1924 г., своего рода прототипа «Еще далёко...»:

После бани, после оперы, – все равно, куда ни шло, – Бестолковое, последнее трамвайное тепло! («Вы, с квадратными окошками, невысокие дома...»).

Телефон. Еще органичнее эта роль для телефона-автомата,



Телефон-автомат 1930-х годов (современная реплика)
<http://www.livejournal.ru/themes/id/7228>

который в 1930-х годах тоже приводился в действие гривенником⁸. Ср.:

«Филюрин носил в карманах множество мелких железных кружочков, которые опускал в **автоматы, вместо гривенников**» (Ильф и Петров, «Светлая личность», 1928).

*Вы встречали – По городу ходит прохожий, Вероятно, приезжий, на нас непохожий? То вблизи он появится, то в отдаленье, То в кафе, то в почтовом мелькнёт отделенье. **Опускает он гривенник в щель автомата, Крутит пальцем он шаткий кружок циферблата** (Л. Мартынов, «Замечали?..», 1935).*

«Равнодушный продавец бросал сдачу на мокрую жуть прилавка. Тубачевский выбрал **гривенник** и спросил, где **автомат**. Он нашел **автомат** в маленьком коридоре, который соединял уборную с кухней и вонял той и другой. Пьяные голоса доносились из общего зала, и он несколько раз ошибся, думая, что это **отвечает станция**. Мужской голос ответил наконец» (Каверин, «Исполнение желаний», 1936; гл. 4 – действие происходит в 1928 г.).

*Я простую монету – **гривенник никелевый** Подымаю с белесых камней. Я за этот **гривенник**, до дыры не протертый чуть, Отдам коль не жизнь, так треть ее... Черные вороны клюются в грудь – Первая, вторая, третья. **Автомат** зарычал, как тигр простуженный, А сердце стучит в микрофона щёлки. **Телефон** привык монетами ужинать, Рыгает в ухо, плюет и щелкает. Сквозь треск и рычанье тебя услышу я, Как ты упрямо говоришь «нет», – Далеко за домами, за ржавыми крышами, В лицо, в глаза прокричала мне! (А. Дьяконов, «Телефон», 1936, – юношеское стихотворение погибшего молодым младшего брата И.М. Дьяконова)⁹.*

В «Еще далёко...» телефон, подобно трамваю¹⁰, называется и впрямую, правда, это не автомат, а домашний телефон:

*Я, как щенок, кидаюсь к **телефону** На каждый истерический звонок: В нем слышно польское: “Дзенькуе, пани”, Иногородний ласковый упрек Иль неисполненное обещанье¹¹.*

Гривенник как мифологема

Вводя в текст гривенник, Мандельштам не изменяет своему пристрастию к литературности – обычаю работать с образами, уже получившими словесную обкатку и несущими определенный набор культурных коннотаций. Беглый просмотр по Интернету позволяет установить изрядное количество эмблематических употреблений этого слова, в том числе в заглавиях, и относительную устойчивость значений гривенника как своего рода мифологема.

Мобильность. Гривенник начал чеканиться с 1701 г., в поэзию проник по крайней мере к началу 1830-х годов, в частности в качестве стандартной таксы за транспортные услуги¹². Ср.:

*Он перевозчика зовет – И перевозчик беззаботный Его за гривенник охотно
Чрез волны страшные везет* (Пушкин, «Медный всадник», 1833/1837).

«Подколесин <...> (Становится на окно и ... соскакивает на улицу... <...> Ох! однако ж высоко! Эй, извозчик!

Голос извозчика. Подавать, что ли?

Голос Подколесина. На Канавку, возле Семеновского мосту.

Голос извозчика. Да гривенник, без лишнего.

Голос Подколесина. Давай! пошел! (*Слышен стук отъезжающих дрожек*)» (Гоголь, «Женитьба», 1833–1835/1842).

Жадность. В качестве литературного заглавия гривенник был зафиксирован не позднее 1860 г.

Сюжет рассказа «Гривенник. *Неправдоподобное событие*» Л.А. Мея¹³ состоит в том, что его герой, «маленький человек», находит на улице гривенник, надеется, что тот принесет ему счастье, отказывается его отдать, подарить или потратить, и жадность в конце концов приводит его к гибели.

Эта тема губительности гривенника как малой, но тем не менее значащей суммы, становящейся роковым воплощением жадности, в дальнейшем была подхвачена Зоценко, ср. его рассказ «Верная примета» (1924):

На именины жена хозяина «крендель этакий огромный спекла. <...> Гривенник серебряный в нем запечен. Кому... гривенник достанется, тот и есть самый счастливый человек на свете». Один из гостей съедает кусок за куском, «хозяин даже резать не поспекает. Съел он одиннадцать кусков, на двенадцатом – стоп!

– Угу, говорит, тут, кажется, гривенник...

Сунул... палец в рот – вытащить хотел, да от радости... вдохнул внутрь и поперхнулся. И проглотил гривенник. <...>

Попил водички, пришел в себя и тоже смеяться начал.

– Хотя, говорит, я и проглотил гривенник, но все-таки счастье ко мне обернулось. Попрет мне теперь в жизни.

Но Петровичу не поперло. К вечеру он заболел и через два дня помер в страшных мучениях».

Собственно, на неспособности расстаться с гривенником построен и уже упоминавшийся рассказ «Не надо иметь родственников»:

Тимофей Васильевич несколько раз *вынимает гривенник из кармана*, но каждый раз кладет обратно, считая невозможным платить родному племяннику, который в конце концов вынужден сесть с трамвая (т. е. покончить с ним и как с пассажиром, и как с родственником).

Подачка, нищенство. Интенсивно отрицательную трактовку гривенника находим в рассказах Горького, у которого этот мотив был столь навязчивым, что он с интервалом в 20 лет дважды разработал его более или менее сходным образом.

Юный герой-босяк встречает на опушке леса женщину необычайной красоты, смотрит на нее с восхищением, а она, проходя, *подает ему гривенник* («Гривенник. *Эпизод из жизни одного романтика*», 1896)¹⁴.

Юный подмастерье встречает в кругу своих вульгарных хозяев и их жен их замужную родственницу, восхищается ею, полагает ее чистым созданием, выражает ей свои романтические чувства, мечтает на Пасху похристосоваться – поцеловаться – с ней, она же равнодушно *одаряет его гривенником*, и он сразу разлюбливает ее («Гривенник», 1916)¹⁵.

Здесь выдача гривенника представлена в черном свете: своей материальностью он принижает полет чувств героя. Горький использует и насыщает отрицательным зарядом важную составляющую символики гривенника – его социальную роль как типовой милостыни, подачки, чаевых. Так, на чай просят гривенник у героя рассказа Мея. Ср. еще:

«В тот день она как-то счастливо встала; на картах ей вышло четыре валета: исполнение желаний (она всегда гадала по утрам), – и чай ей показался особенно вкусным, за что горничная получила на словах похвалу и деньгами *гривенник*» (Тургенев, «Муму», 1854).

«Он приставал к кому попало, и те, кто нравом помягче, давали ему двугривенные и *гривенники*, которые он тотчас же неукоснительно *пропивал*» (Лесков, «Загон», 1893).

«Впоследствии прислуга показывала, что приходил он в гостиницу поздно и как будто под хмельком, но всегда аккуратно давал швей-

царю, отворявшему двери, *гривенник на чай*» (Куприн, «Штабс-капитан Рыбников», 1905).

Нет, нет! Не пойду навеки! За то, что какая-то мразь Бросает солдату-калеке Пятак или гривенник в грязь (Есенин, «Анна Снегина», 1925; время действия, по-видимому, середина 1917 г.).

«Дети в Хитровке были в цене: их сдавали с грудного возраста в аренду, чуть не с аукциона, *нищим*. <...> Ребенок... стонал от холода, голода и постоянных болей в желудке, вызывая участие у прохожих к “бедной матери несчастного сироты”. <...> На последней неделе великого поста грудной ребенок “покрикастее” ходил по четвертаку в день, а трехлеток – по *гривеннику*. Пятилетки бегали сами и приносили тяткам, мамкам, дяденькам и тетенькам “*на пропой души*” *гривенник*, а то и пятиалтынный» (Гиляровский, «Москва и москвичи», 1926, гл. «Хитровка»; возможно, отсюда сюжет зощенковской «Няни», 1929, где, однако, размеры милостыни не уточняются).

«Очень часто человек, получая сверток, давал целый *гривенник* “*на конку*”. Ух, как жутко и весело было идти по такому поручению!» (Катаев, «Белеет парус одинокий», 1936, гл. 30; жизнь описывается до-революционная, поручения – подпольные; отметим «транспортную» мотивировку чаевых).

«Иосиф Карлович полез в подкладку своего ужасного пиджака, порылся и подал Гаврику *гривенник*:

Прошу вас, возьмите это себе *на конфеты*. К сожалению, больше ничего не могу вам предложить <...>

Гаврик серьезно и просто взял *гривенник*, поблагодарил и вышел на улицу» (Там же. Гл. 34).

Реалистическое изображение подобной практики Горький и скрестил с любовной коллизией, рассказав ее от лица получающего подачку бедняка-романтика¹⁶. Отчасти сходный сюжет был в дальнейшем подхвачен одним из литературных питомцев Горького, но решен в более амбивалентном ключе.

Нищие молодые супруги просят еды и ночлега у немца-колониста; тот отказывает, советуя работать, и, узнав, что они актеры, предлагает им спеть.

«Я пропел.

– О-о... карашо... – сказал немец. Достал кошелек, порылся в нем и протянул мне новенький блестящий *гривенник*.

Я повернулся и пошел. *Гривенник* со звоном покотился по ступенькам. Жена догнала меня уже на тракте. Поравнялась и показала на ладони *новенький гривенник*.

– Брось! – сказал я.

– Нет, зачем же? Ничто так не украшает жизнь, как воспоминания. Это, кажется, немецкая поговорка...» (Вс. Иванов, «Гривенник. Рассказ»; дата написания неясна; время действия – около 1917 г.)¹⁷.

Достоинства. Отмеченные выше негативные составляющие мифологемы «гривенник»¹⁸ для Мандельштама в основном нерелевантны, если не считать некоторых ее аспектов. Среди последних:

1) самый факт, что гривенник – это малая, однако не пренебрежимо малая монетка, самая скромная из серебряных, но превосходящая своим достоинством все медные¹⁹;

2) то, что это маленький, физически и коммерчески, предмет, способный, однако, оказаться мощным экзистенциальным фактором (ведущим к смерти, любовной драме и т. п.), чем, в частности, объясняется его жанровая пригодность в качестве сюжетного стержня и эмблематического названия рассказов²⁰;

3) что это типичная подачка бедняку/нищему, с каковым Мандельштам мог охотно идентифицироваться в 1930-х годах, ср. в «Еще далеко...» строчку *У всех ларьков облизываю губы*, а также тот контекст «чужого» и «воровского», в котором появляется занимающая нас предположительно «нищенская» строка²¹; и наконец,

4) обычно осуждаемое придерживание гривенника могло осмысляться поэтом и позитивно – как наслаждение пусть скромными, но тем обостреннее лелеемыми нерастраченными возможностями.

Сохранность. То, что гривенник описывается как находящийся у лирического героя *в кармане*, напоминает о характерном мандельштамовском предпочтении, отдаваемом возможности, иной раз иллюзорной, перед реальным действием. Ср., например, стихотворение «“Морожено!” Солнце. Воздушный бисквит...» (1914), где вождельный выбор мальчишкой так и не делается (*И боги не ведают, что он возьмет...*).

Подобные предпочтения опираются на известный архетипический мотив неистраченности/ неразменности денег, воплощающий амбивалентную тему финансового могущества нищего героя.

Сюжет с сохранностью денег (иногда волшебной) разрабатывался Лесковым – в рождественском рассказе «Неразменный рубль», 1883²², а также Марком Твенем – в «The One Million Pound Note» (1893; рус. пер. «Банковский билет в 1 000 000 фунтов стерлингов»). По ходу сюжета бедняк, располагающий огромной суммой, которую он по условию не имеет права тратить, получает прозвище «Миллион в кармане» (“vest-pocket million-pounder”).

Твеновская неразменность миллиона комически обыграна Зоценко в рассказе «В трамвае» (1936), где пассажир пытается увильнуть от оплаты проезда, предъявляя «крупную купюру» (три червонца), с которой у кондуктора нет сдачи, но в конце концов вынужден заплатить (кстати, не гривенник, а 15 копеек – ввиду то ли произошедшего к 1936 г. подорожания билетов, то ли большей дальности поездки).

Амбивалентная, но прочная связь *гривенника с карманом* опирается на фразеологическую ассоциацию от противного – «отрицательную» идиому *без гроша в кармане* и аналогичные литературные контексты, ср.:

О деньги, деньги! для чего Вы не всегда в моем кармане?» (Языков, «Элегия», 1823).

В руках была палка предлинная, Котомка пустая на ней, На плечах шубенка овчинная, В кармане пятнадцать грошей. Ни денег, ни званья, ни племени, Мал ростом и с виду смешон, Да сорок лет минуло времени – В кармане моем миллион! (Некрасов, «Секрет. Опыт современной баллады», 1851).

Идти пешком (из Лондона в Сахару Не возят даром молодых людей, – В моем кармане – хоть кататься шару, И я живу в кредит уж много дней) (Вл. Соловьев: «Три свидания», 1898).

На полках хлеб и пирожки, В витринах шубки и игрушки, А я жимаю кулаки, И нет в кармане ни полушки (Лебедев-Кумач, «Лишние рты. Монолог зарубежной работницы», 1934).

Кругосветность. Особенно близка мандельштамовской установке на связь с миром была, конечно, транспортная ветвь коннотаций гривенника, но уже не в ее «малокаботажном» городском варианте, а в глобальном, обращенном к всемирным горизонтам, – как в программном финале «Адмиралтейства» (1914):

И вот разорваны трех измерений узлы И открываются всемирные моря. Ср. выше «Три свидания» Соловьева, где пустой карман тем не менее ведет *из Лондона в Сахару*, а также показательный текст Аркадия Гайдара (1904–1941):

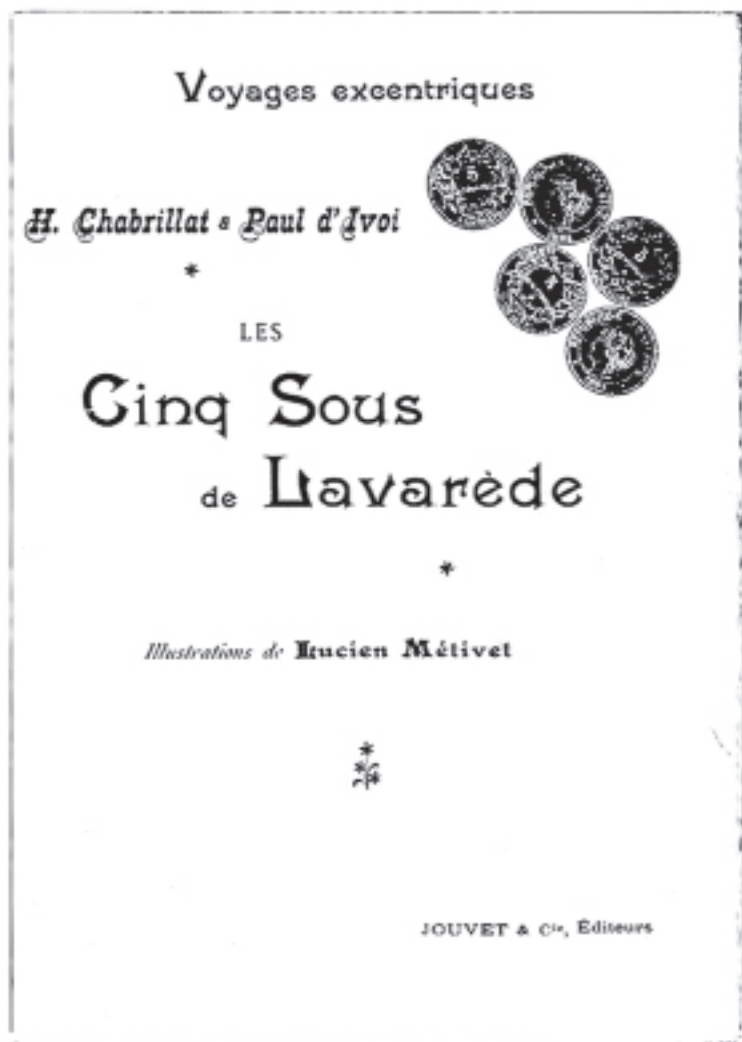
«Довез меня пароход до Сочи, а оттуда я прямо на станцию к кассиру. <...> Вывалил... ему на подоконник всю наличность...

– Будьте настолько любезны, докуда этой суммы хватит, дотуда и дайте. <...>

– Ежели сюда добавить *гривенник*, то как раз без плацкарты до Баку...

Загудел паровоз, зашипел, и я ... поехал жестком вагоне... и... в голову пришла мне замечательная идея... ..а что, если забыть про свою литературную профессию и попробовать прожить до конца лета просто так? Как же я в любом рассказе могу описать *путешествия вокруг света с гривенником в кармане*, и все как по линейке выйдет, то есть доберется человек до цели не померши и даже с интересными приключениями?» (Гайдар, «Пути-дороги», 1926)²³.

Рассказа Гайдара Мандельштам мог не заметить, но девиз **«вокруг света с гривенником в кармане»** должен был быть смолу знаком и ему. В 1908 г., в 4-м номере журнала «Природа и люди. *Иллюстрированный журнал науки, искусства и литературы*» появился, в переводе с французского, роман Анри Шабрийя (Chabrillat, 1842–1893) и Поля д'Ивуа (D'Ivoi; 1856–1915)²⁴ «Вокруг света с гривенником в кармане» (1894), – очевидное подражание «Вокруг света за восемьдесят дней» Жюль Верна (1872)²⁵. Французский оригинал, вышедший в 1894 г., назывался «Les cinq sous de Lavarède», т. е. в буквальном переводе «Пять су [= пятаков] Лавареда»²⁶.



Титульный лист книги «Les cinq sous de Lavarède». Par H. Chabrillat & Paul d'Ivoi. Ouvrage illustré par Lucien Métivet et accompagné d'une carte. P.: Librairie Furne, 1894 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5489234f.r=lavarede.langFR>)

Герою романа 35-летнему журналисту Арману Лавареду по завещанию богача-кузена отходит многомиллионное состояние, но с условием, что за один год он сумеет объехать вокруг света всего лишь с пятью су в кармане²⁷, в русском переводе – с гривенником: «Лаваред должен отправиться из Парижа с гривенником в кармане, как вечный жид. И, подобно ему, с этими деньгами объехать вокруг света» (гл. 1, «Духовное завещание кузена Ришара». М.: Веге, 2008. С. 9)²⁸.

Лаваред справляется с бесконечными трудностями и кознями двух все время возникающих на его пути противников, да еще и завоевывает любовь прекрасной англичанки. Дважды ему приходится пустить свои пять монеток в ход.

Первый раз, чтобы, не расставаясь с ними, обратить их в доллар путем ловкого уличного трюка: «Потом он вынул из кошелька медные монеты, составлявшие весь его багаж, и разложил их извилистой линией на платке <...> Опыт кончен; вы видите, с помощью гривенника я добыл себе доллар!» (гл. 11, «Фриско»; с. 117–118); приобретенный доллар тратит не он. Второй раз – в порядке единственной разрешенной по условию траты – на посылку нотариусу доказательств, что больше он ничего не тратил: «Я имею право истратить гривенник. Это цена почтовой марки, следовательно, ничто не мешает мне отправить мое письмо Панаберу» (гл. 29, «Франция!»; с. 300).

Однажды в Китае он своих пяти су (в переводе – гривенника) вместе с остальными пожитками лишается, но, оказавшись на территории Российской империи – в Чарджоу²⁹, возвращает себе эту дозволенную сумму, преподнося начальнику вокзала лейтенанту Михаилу Карину экзотический тибетский нож и принимая от него ответный дар. «Я понимаю вас, – заметил Лаваред, – дарить нож другому неудобно. Но сделаем по нашему обычаю: дайте мне в обмен монету! Мне не много нужно – всего семь копеек, то есть двадцать восемь сантимов» (гл. 25, «Закаспийская железная дорога»; с. 250; заметим, что, значит, тогдашний гривенник был равен не 25 сантимам, а 40).

Совершив кругосветное путешествие за год минус один час (с 25 марта 1891 г. по 25 марта 1892 г.), герой получает завещанные миллионы и руку любимой.

Эта сюжетная конструкция, делающая неистраченный гривенник в кармане острым совмещением бедности, богатства и досягаемости всего света, могла многое говорить Мандельштаму на рубеже 1930-х годов. Тем более что свое путешествие Лаваред совершает в первый год жизни Мандельштама.

Блеск. В «Мальчике в трамвае» Мандельштам обращает на себя внимание акцент (естественный в стихе для детей) на блеске монетки, подразумеваемом, кстати, и в «Еще далёко...»: как *блестящий*, так и *серебряный* гривенники относятся к излюбленному Мандельштамом семантическому полю маленьких, ярких, завораживающе привлекательных существ и предметов, ср. хотя бы строки:

*Шестого чувства крохотный придаток Иль ящерицы теменной
глазок, Монастыри улиток и створчаток, Мерцающих ресничек говорок*
(«Восьмистишия», 1932).

При этом, в контексте уменьшительного *ключика*, и *гривенник* с его сходным, хотя и не синонимичным, окончанием *-ик*, обретает, как это часто бывает у Мандельштама, ласкательные обертоны³⁰. А звонкость монетки изящно оркестрована держащей всю строку аллитерацией *ГРВНН – РБРН – КРМН*.

Заметим, что в «Еще далёко...» (1931) фигурирует *серебряный* гривенник, а в стихотворении, приводимом Дьяконовым (1936), *никелевый*. Цвет, конечно, тот же, серебристый, но откуда разница в эпитетах? Имел ли Мандельштам в виду только цвет, каковой он словесно повысил в ценностном ранге, или же и сам металлический состав?

Дело, оказывается, в том, какие гривенники имели хождение в соответствующие исторические моменты. Год написания мандельштамовского стихотворения был в этом отношении переломным.

Первый гривенник (гривна) был выпущен в 1701 г. В царской России чеканился из серебра, весил около 2 г. В послереволюционной России чеканился из серебра 500-й пробы в 1921–1931 гг. и из *медно-никелевого сплава* в 1931–1991 гг. С 1997 г. выпускается из латуни³¹.

В 1930 г. была прекращена чеканка серебряных гривенников, и с 1931 г. гривенники чеканились из медно-никелевого сплава³². В 1935 г. никелевым монетам дали другой рисунок, и в таком виде они ходили до 1961 г.³³

Соблазнительно думать, что в 1931 г. в кармане у поэта еще водился настоящий, «с раннего времени», ностальгически полновесный серебряный гривенник, хотя вокруг в ходу были уже медно-никелевые. Тем слаще было его не тратить, а хранить как еще один драгоценный – почти золотой – ключик, еще одну воображаемую гарантию связи с ускользающим миром.

* * *

Как видим, за обманчиво «скромной внешностью» строчки про *гривенник серебряный в кармане* скрывается многослойный набор смыслов: мелкая, но экзистенциально значащая денежная единица; блестящая маленькая монетка, обладающая огромным, тревожно оберегаемым потенциалом, отечественная, но с захватывающими иностранными и мировыми коннотациями; сокровище бедняка, практически нищего; незаконный, но тем более дорогой пропуск в жизнь, к банному и трамвайному теплу; символический волшебный ключ к кинозрительской, телефонной и транспортной связи с миром Москвы и далее со всем светом; заветный талисман, аккумулировавший память о быте и литературе прошлого.



Гривенник 1915 г.

Может быть, не «чудовищно», но вполне основательно
«уплотненная реальность».

PUN AND PUNISHMENT
УБИЙСТВЕННЫЙ КАЛАМБУР
БЕРТРАНА РАССЕЛА*

У человека с развитым логическим мышлением ложная аргументация свидетельствует... об искажающем присутствии желания.

B. Russel

Бертрону Расселу принадлежит острота, состоящая из двух простых предложений:

(1) *Many people would sooner die than think. In fact, they do* (цит. по *Fleu* 5); букв. «Многие люди хотели бы скорее умереть, чем [начать] думать. В сущности, так они и делают».

В этом *mot*, при всей его лапидарности, узнаются черты, характерные для облика Рассела:

(2) философская направленность, аристократизм, воинствующий рационализм.

Иными словами, текст (1) предстает как краткое, но законченное художественное воплощение темы (2) и поэтического

* Сокращенный вариант работы (*Жолковский* 1980).

мира Рассела в целом¹. Присмотримся к этой миниатюре, густо насыщенной содержанием и литературной техникой.

Героem микросюжета (1) является, как и обычно в философском афоризме, человек вообще, точнее – некий широкий класс людей (*many people*). Суть происходящего задают два однозначных слова – глаголы *die*, «умирать» и *think*, «думать». Однако перед нами не философские размышления типа *Memento mori*, «Помни о смерти», и не вариации на тему *Cogito ergo sum*, «Я мыслю, следовательно, я существую». (Хотя в каком-то смысле текст можно считать обращением декартовской формулы, так сказать *Non cogitant ergo non sunt*, «Они не мыслят, следовательно, они не существуют».) После того как срабатывает каламбур на слове *sooner*, «скорее» (которое сначала понимается фигурально – как «лучше», а затем буквально – как «раньше»), становится ясно, что речь идет о человеческой глупости и напрасности жизни вне мышления. Иными словами, перед нами скептический афоризм типа

(3) *Они рождались, страдали и умирали* (А. Франс).

Впрочем, в (1) тон несколько иной – Рассел не сострадает, а смеется, и в этом плане более близкой параллелью из Анатоля Франса была бы фраза (4), основанная, как и (1), на игре слов:

(4) *Большинство из них не мыслили свободно, ибо вообще не мыслили*.

Рассел даже более безжалостен, поскольку его каламбур адресован «мертвым» (о которых, как известно, *aut bene aut nihil*, «либо хорошо, либо ничего» – не случайно в (3) слышится нотка сочувствия). Бессердечное острословие над разверстой могилой, совмещающее эффекты (3) и (4), дает черный юмор типа

(5) *«К о р о л ь. Гамлет, где Полоний? Г а м л е т. На ужине. Король. На ужине? На каком? Г а м л е т. Не там, где он ест, а где едят его самого. Сейчас за него уселся целый собор земских червей* (Гамлет об убитом им Полонии; Шекспир, «Гамлет», IV, 3; пер. Б. Пастернака);

Obit anus, abit onus. «Умирает старуха – спадает время» (Шопенгауэр о смерти женщины, которую он спустил с лестницы, в результате чего она сломала ногу и он вынужден был платить ей пожизненную пенсию, – острота, с напускным осуждением приводимая в *Russel* 1965: 727).

Жестокий смех Рассела, несколько неожиданный из уст философа и пацифиста, хорошо согласуется, впрочем, с воинствующим рационализмом автора сочинения, озаглавленного «Почему я не христианин».

Еще один гротескный обертон вносится в этот кладбищенский юмор употреблением слова *do*, «делать», которое является не только вспомогательно-местоименным глаголом, но и наиболее общим *verbum actionis*. С его помощью упорствование в не-думании проецируется на известную оппозицию «мысль/действие». Более того, на фоне «смерти» в игру вовлекается английская поговорка *Do or die*, «Сделать или погибнуть», причем ее смысл выворачивается наизнанку: предпочитаемая думанию смерть предстает в (1) не как результат бездеятельности, а, наоборот, как своего рода действие (и альтернатива мысли). Семантическому обращению вторит формальное: если поговорка аллитеративно движется от *do* к *die*, то острова Рассела – от *die* к *do*².

Непочтительным отношением к смерти и мертвым расселовское бессердечие не ограничивается. Каламбур на *sooner* дополнен игрой слов *would... die – in fact... do*, букв. «хотели бы умереть – так и делают»: смерть, наступающая во втором предложении, представлена как сбывшееся желание героев. При этом говорящий выступает по отношению к ним в роли бога, который ловит людей на слове, чтобы наказать их за их глупые или порочные желания буквальным осуществлением этих желаний. Вспомним историю Мидаса, который пожелал, чтобы все, к чему он ни прикоснется, обращалось в золото, и в результате чуть не умер с голоду, ибо не мог питаться золотом³.

Кстати, в подобных наказаниях существенно не только издевательское высокомерие (по принципу *tu l'as voulu*), но и своеобразный буквализм. Приверженность аксиоме $A = A$, внимание к формальной корректности высказываний, настояние на строгом соответствии между знаками и обозначаемыми ими реальными событиями естественно вписываются в рационалистическое мировосприятие одного из классиков математической логики.

Надосказать, что безжалостная ловля на слове – широко распространенный мотив, не привязанный жестко ни к «осуществлению желаний», ни к «божественному вмешательству». Пример – поведение Шейлока, который в согласии с условиями займа добивается отдачи долга в виде фунта мяса из тела должника. «Шейлоков комплекс» определяют следующие характерные черты:

ненависть, прямо называемая Шейлоком в качестве побудительного мотива;

принципиальный отказ от милосердия как от чуждой, христианской, заповеди;

максимализм, стремление довести реализацию ненависти до логического предела, т. е. до умерщвления жертвы;

неточность договора, заключаемого как бы в шутку;

издевательское настояние на его букве.

Этот комплекс проливает интересный свет на авторскую позицию в (1)⁴.

Ненависти мы фактически уже коснулись, когда говорили о воинствующем нехристианстве Рассела. Слово *воинствующий* звучит как стертый и чуть ли не обязательный эпитет к рационализму, но прямой его смысл – непримиримость, война на уничтожение, подсознательной основой чего являются агрессия, ненависть, инстинкт убийства. Эти тематические компоненты вполне уместны в описании глубинных человеческих мотивов вообще и подоплеку юмора в частности⁵. После некоторого интеллектуального усилия они достаточно отчетливо, хотя и не без удивления, прочитываются за непроницаемым блеском расселовской остроты. Действительно, она напоминает не только приведенные выше афоризмы (носящие характер объективных, при всей своей едкости, констатаций), но и перформативные, почти каннибальские, лозунги типа:

(6) *Кто не работает, тот [да] не ест.*

Вы действительно длиннее меня на голову, но если вы будете слишком часто напоминать мне об этом, я лишу вас этого преимущества (Наполеон – генералу Ожеро).

Если враг не сдается, его уничтожают (Горький).

Жестокой – даже неоправданно жестокой, ибо выисканной, житейски не мотивированной, является и сама дилемма «Думать или умереть» (построенная по схеме «Жизнь или кошелек», «*Patria o muerte*» и т. п.). Ее нарочитость не только доводит до абсурда глупое упрямство осмеиваемых людей, но и дает почувствовать злонамеренность автора, ставящего их перед подобным выбором⁶.

Сосредоточившись на выявлении в остроте Рассела шокирующего элемента агрессии, мы допустили некоторый крен в этом направлении, неизбежный в силу установки на эксплицитность

анализа, призванного проникнуть сквозь авторские средства маскировки. Действительно, людоедское содержание облечено Расселом в безупречные формы английского юмора.

Собственно, уже юмор сам по себе означает определенное примирение агрессивных оборонительных инстинктов с цензурой цивилизованного поведения⁷. Так, неправдоподобность карикатур («готовы на смерть за право не думать»; «не думали ни разу в жизни»)⁸ не только показывает меру авторской злости, но и обнаруживает ее условность, невсамделишность.

Особая сдержанность диктуется, далее, теми позициями, с которых производится осмеяние, – позициями разума, философии, аристократизма. В отличие от Наполеона, Диониса, Гамлета и Шейлока Рассел не берет на себя карательных функций. Наказание наступает как бы само собой, в чем выражается аристократическое высокомерие носителя разума, не желающего марать руки о презренных глупцов, которые и сами навлекут на себя заслуженную кару⁹.

Далее, сама эта кара (смерть), в сущности, не представляет собой специального наказания, к которому приговариваются именно отказывающиеся мыслить. Недаром одним из логических звеньев, восстанавливаемых в ходе осмысления остроты, является хрестоматийная философская истина, что

(7) *Все люди смертны. (Сократ – человек. Следовательно...)*

Исход, естественный и неизбежный для всякого человека, в том числе мыслящего (будь он семи пядей во лбу, как Сократ), нарочито преподносится как высшая мера наказания¹⁰. Намеренностью, даже произвольностью такого переосмысления достигаются одновременно два противоположных эффекта. С одной стороны, опять-таки выпячивается агрессивность автора, идущего на подмену понятий ради удовольствия приговорить персонажей к смерти. С другой – эта агрессивность приглушается, сублимируется, поскольку ее реализации и, главное, карательности придается ментальный характер.

Невсамделишность расправы подчеркивается также тем, что центральная роль в ней отведена каламбуру, т. е. самому поверхностному – несерьезному, чисто словесному – из способов мысленного приравнивания. Благодаря этому игра слов тоже воплощает две противоположные установки – безжалостное издевательство (над мертвыми) и сублимирующий его перевод в сугубо вербальный план.

Языковая оболочка остроты вообще богата эффектами, обеспечивающими сублимацию авторской агрессии. Так, бросающаяся в глаза «бледность» второй фразы, состоящей всего из трех слов, причем исключительно служебных, скрадывает жестокость финального посрамления глупцов, вынося их убийство по правилам классической драмы за сцену. Но «бледность» может интерпретироваться и как словесный эквивалент той мертвенной жизни без мышления, которая образует сюжетный план второй фразы (ср. ситуации типа (3), основанные на парадоксе «жизнь = не-жизнь»).

Будучи сугубо местоименной, фраза *In fact, they do* требует для своего понимания серии языковых и логических операций:

- нахождения всех antecedентов, т. е. отождествления *they* – с *many people, do* – с конструкцией *die sooner than think, a in fact* – с *would*;
- выявления второго смысла каламбурно употребленного слова *sooner*;
- извлечения буквального значения оборота *would... die*, «хотели бы умереть», из-под его напрашивающегося эмоционально-идиоматического значения «лучше умереть, чем...»;
- осознания (или хотя бы подспудного восприятия) парадоксальной игры с proverbiallyй парой *do or die*;
- осмысления логических отношений между «желанием» (не думать) и обусловленным им «обязательством» (умереть);
- восстановления подразумеваемых логических звеньев, в частности хрестоматийного силлогизма (7); а затем
- обработки этого силлогизма правилом презумпции новизны сообщения, позволяющим отбросить в качестве antecedента для слова *do* отдельно взятое *die* (чтобы дело не свелось к тривиальному утверждению о человеческой смертности, см. выше).

В результате вторая фраза остроты, по сюжету изображающая наказание глупцов, одновременно всей своей эллиптической структурой воплощает пир торжествующего интеллекта, хотя и делает это в сдержанной манере английской недосказанности (*understatement*).

Итак, в выявленной нами триаде «агрессия–сублимация–вербальность» первые два элемента образуют пару взаимно дополняющих полюсов, а третий служит языковой проекцией противопоставления в целом. Интенсивное использование формальных уровней текста – характерный признак словесного искусства вообще, а в данном случае оно дополнительно мотивировано ак-

центом на буквализме, аккумулирующем чуть ли не все аспекты центральной темы. Такова глубинная логика этой миниатюры, обеспечивающая ее художественную убедительность и завершенность.

P. S. При всей добросовестности предложенного разбора, он даже субъективно не строился как чисто описательный, констативный и комплиментарный, а вдохновлялся идеей вскрытия тайных и, вполне возможно, «неблагородных» корней расселовского остроумия. Если острота предстает идеально закругленной, то ее анализ имеет отчетливую направленность – выявление ее жестокой подоплеки. Такова, вообще говоря, динамика всякого анализа, нацеленного на выявление глубинных мотивов, скрытых под блестящей поверхностью художественного текста, особенно когда речь идет о смехе. Установка на подобное аналитическое срывание масок, восходящая к Марксу и Фрейдю, вошла неотъемлемой частью в структуралистский дискурс и получила дальнейшее развитие в постструктурализме и деконструкции с их акцентом на категориях желания, стратегии, власти и на подрыве авторских мифов самопрезентации и вообще всякой риторической тропики.

Интересно, что Рассел, не принимавший ни марксизма, ни фрейдизма, в анализе философских систем следовал сходным методам демистификации. В статье под красноречивым заголовком «Скрытые цели философии»¹¹ он с интеллектуальным злорадством, достойным Мишеля Фуко, выявляет глубинные основы различных течений мысли, коренящиеся в институциональной природе практики их создателей. Деконструкции подвергаются такие столпы западной философии, как Декарт, Лейбниц, Беркли, Кант, Гегель и Маркс.

Особенно эффектно разоблачение прагматической природы декартовского «Рассуждения о методе», положившего начало современному философскому рационализму. Декарт начинает с трезвого скепсиса по отношению к багажу предшествующей философии. За исходный он принимает единственно бесспорный факт – реальность собственного мышления. Однако на столь высоком интеллектуальном уровне он не удерживается и допускает в свою систему непроверенные метафизические догмы, в том числе Бога...

«Я полагаю, что начальные сомнения Декарта были подлинными..., но таковым же было и его намерение сменить их на уверенность при первой же возможности. У человека с развитым логическим мыш-

лением ложная аргументация свидетельствует... об искажающем присутствии желания. Кое-что объяснимо необходимостью... избежать [религиозного] преследования, но определенную роль, должно быть, сыграли и внутренние побуждения. Я не думаю, что Декарта особенно волновала истинность воспринимаемых объектов или самого Бога, но истинность математики была ему действительно дорога. А она в рамках его системы могла быть утверждена лишь на доказательстве существования и акциденций Божества. Психологическая суть декартовской системы состояла в следующем: Нет бога, нет и геометрии; но геометрия сладостна [delicious]; следовательно, Бог есть» (*Russel 1950: 66–67*).

В свете сказанного аналитические приемы Рассела естественно применить к нему самому – в силу не только тривиального положения, что закон един для всех, но и особой вероятности того, что свои прозрения он черпал прежде всего из собственного душевного и интеллектуального опыта, и, следовательно, к нему они будут приложимы как к никому другому. (Говоря языком структурной поэтики, эти прозрения не что иное, как манифестации инвариантов поэтического мира автора.) Приведем несколько высказываний Рассела о мышлении, жизни и смерти¹²:

«Люди боятся мысли больше всего на свете – больше, чем разорения (ruin), даже больше, чем смерти».

«Мысль прекрасна, подвижна и свободна, она – свет мира и главное достоинство (glory) человека».

«Те, кто боятся жизни, уже на три четверти мертвы».

«Вся деятельность человека направляется желанием».

«Многое, что выдается за благородство (idealism), есть не что иное, как скрытая ненависть и/или скрытая жажда власти (love of power)».

«Погоня за знанием... приводится в движение главным образом жаждой власти».

«Власть сладостна».

«У меня идеально холодный разум (intellect), который... не питает почтения ни к чему. Иногда он будет ранить вас, иногда казаться циничным, иногда бессердечным».

«Я люблю математику за то, что она бесчеловечна (inhuman)».

«Для моралистов нет большего наслаждения, чем с чистой совестью практиковать жестокость (inflict cruelty)».

«Вера в исправительное действие наказания не исчезает (dies hard) главным образом... потому, что она так хорошо соответствует (satisfies) нашим садистским потребностям».

«В минуты суеверия я подвержен соблазну поверить в миф о вавилонском столпотворении и предположить, что и в наши дни сходное, только гораздо большее святотатство может повлечь за собой еще более жуткую кару... Да и какой более простой способ мог бы прийти в голову [Богу], нежели разрешение [физикам-ядерщикам] довести свою изобретательность до того, чтобы уничтожить весь род людской. Если бы я мог надеяться, что олени и белки, соловьи и жаворонки переживут [грядущую] катастрофу, я бы, наверное, думал о ней с невозмутимостью, ибо человек не показал себя достойным звания венца творения».

Характер расселовских пристрастий и мотиваций не ускользнул от его коллег и критиков. Д.Г. Лоуренс писал Расселу (в сентябре 1915 г.):

«Враг всего человечества – вот Вы кто, одержимый похотью враждебности (*lust of enmity*). Вы вдохновляетесь не ненавистью ко лжи (*falsehood*), а ненавистью к людям, к плоти и крови. Это извращенная, мысленная жажда крови (*blood-lust*)» (*The Dictionary* 1978: 645).

Американский философ Сидни Хук отвел специальное место в своей рецензии на две биографии Рассела вопросу о том, какая глубинная страсть стояла за кричащими непоследовательностями в его политической линии (так, он отстаивал то идею, что лучше быть красным, чем мертвым – *Better red than dead*, то необходимость священной войны против СССР). Хук писал:

«Этой страстью не мог быть его пацифизм, который никогда не был для него делом принципа, что видно из его поддержки войны против Гитлера и его готовности принести полмиллиона жизней в жертву свержению Сталина... Этой страстью была его ненависть к человечеству, к его глупости и порочности, к его упорному нежеланию... прислушаться к тем мудрым советам, которые [Рассел] подавал ему в течение всей своей жизни... “Я ненавижу этот мир и более всего людей [живущих] в нем”... Ни один человек, столь близко к сердцу принимавший дело интеллектуальной свободы... не мог бы столь спокойно примириться с перспективой победы коммунизма, кроме как в порядке наказания миру, чья политика способствовала этой победе» (*Hook*: 54).

К счастью, худшие опасения философов пока не осуществились, и расселовское наказание человечеству ограничилось словесными выговорами, почетное место среди которых по праву принадлежит нашему каламбуру.

Маленькие шедевры – увлекательная тема. Остроумную пословицу *Нам, татарам, все равно, что ебать подтаскивать, что ёбан(н)ых оттаскивать* я узнал сравнительно поздно, отчего впечатление было особенно сильным. С тех пор загадка этой жемчужины современного фольклора занимала меня, и я, кажется, могу предложить ее решение.

Сразу же бросается в глаза контраст между физически насыщенным, эмоционально захватывающим содержанием миниатюры и той подчеркнутой отчужденностью, с которой оно излагается. Иными словами, в тематическом плане мы имеем дело с архетипической, в частности (пост)романтической, оппозицией страсти и бесстрастия, на службу которой поставлен контрапункт фабулы и сюжета, внутренней и обрамляющей новелл, излюбленный формалистами и широко разрабатывавшийся русскими классиками от Пушкина до Бунина.

С одной стороны, налицо образ эротической оргии, мощность которой педалирована целым рядом средств. Тут и безоговорочная фундаментальность самого описываемого процесса; и откровенность двойного удара матерным *verbum futuendi*; и телесная интенсивность обеих операций, *futuatio* и *portatio*, эффектным контрастом к которой является поступающее на вход и выдаваемое на

* Впервые. Новое литературное обозрение. 1994. № 6. С. 15–24.

выходе первой пассивное состояние, как раз и требующее второй; и регулярность массового действия, которое обслуживается специальным вспомогательным персоналом и описание которого последовательно выдержано во множественном числе (*нам, татарам, ёбаных*) и несовершенном виде со значением многократности (*ебать, подтаскивать, оттаскивать*¹); и наконец, энергичный ритм, сообщаемый происходящему тройными повторами (*что – что; ебать – ёбаных; подтаскивать – оттаскивать*). Из-за всего этого проступают то ли контуры какого-то ритуального действия в духе и масштабе сатурналий, то ли оваянная традицией метафора любовного акта как поля битвы с грудями тел.

С другой стороны, озадачивает неопределенность сведений о самой сути событий. При всей прямоте дважды повторенного *verbum futuendi*, блистают своим отсутствием его актаны – как субъект, так и объект, не говоря уже о сирконстантах – обстоятельствах места, времени и, главное, образа действия, от которых можно было бы ожидать какой-то конкретизации параметров происходящего. Все это обходится в тексте интригующим молчанием. Немаркированным (благодаря множественному числу) остается даже пол участников, хотя в одном случае упоминание о них принимает вид номинализованного причастия (*ёбаных*).

Правда, кое-какая информация все-таки просачивается, подсказываемая соседними предикатами *подтаскивать* и *оттаскивать*. Но и она, в соответствии с общей анестезирующей установкой текста, отмечена чертами безразличия, инертности, бездейственности – объекты центрального предиката предстают абсолютно безучастными к ходу процесса. Но по сравнению с объектами, пусть пассивными и анонимными, но, по крайней мере, как-то фиксируемыми на пересечении двух операций, еще более поразительно полное отсутствие сведений о субъектах *futuatio*, располагающихся в сердце структуры².

Более того, сам центральный предикат *futuendi* представлен не личными формами, а инфинитивом и причастием (*ебать, ёбаных*), так что обозначаемое им действие дано не развертывающимся на глазах у читателя, а сначала ожидаемым, а затем законченным. До какой-то степени парализом «неактуализованности» поражены и предикаты следующего уровня – *подтаскивать* и *оттаскивать*. В них разыгрывается тот же конфликт между семантикой – физической конкретностью обозначаемых действий и грамматикой – ситуативной неопределенностью, составляющей важный элемент категории инфинитива.

Правда, в отличие от форм глагола *ебать* управляющие ими предикаты *подтаскивать* и *оттаскивать* уже не столь абсолютно лишены актантов. Их объектами, как мы видели, являются участники *futuatio*, не названные впрямую, но с точки зрения *portatio* косвенно уже охарактеризованные через эту свою причастность, хотя и сугубо пассивную. Особенно ясно их характеристика как именно *sex objects* видна во втором случае, где центральный предикат выступает в форме пассивного причастия (*ёбаных*), употребленного в роли окказионального *poenae patientis* – имени объекта действия. Но и в первом случае, на стыке двух инфинитивов, очевидно, что по отношению как к *подтаскивать*, так и к *ебать* неназванный общий элемент служит объектом (**подтаскивать [тех, кого] ебать*).

Что касается субъектов *portatio*, то они, в противоположность загадочным субъектам *futuatio* вполне конкретны. Это – *татары*, от лица которых ведется речь и чья субъектная роль синтаксически проецируется с предиката третьего уровня, *все равно*, на подчиненные ему инфинитивы. К «татарам» мы вскоре вернемся.

Все равно, располагающееся на самой внешней рамке текста, отличается относительной глагольной полноценностью. Это форма настоящего времени, и у нее насыщены обе синтаксические валентности (конструкцией с *что... что...* и местоимением *нам*). В грамматическом плане это главное сказуемое всего текста, но по иронии, определяющей структуру фрагмента, семантически это – выражение полного «безразличия». Тем самым *все равно* образует как бы негатив семантически центрального и активного, но до известной степени пораженного в грамматических правах предиката *futuendi*.

Обездоленность последнего, кстати, проявляется и в месте, занимаемом им в грамматической и повествовательной структуре текста. Центральность по смыслу и по положению внутри рамки достается ему ценой максимальной грамматической зависимости и безличности – это инфинитив и причастие, управляемые инфинитивом, зависящим от *все равно*. К тому же в обоих случаях он поставлен не под логический акцент текста (в рему), а в зону уже известного (темы): обсуждается и утверждается (предикатируется) «безразличие к деталям *portatio*», а не вопрос о том, имеет ли место *futuatio*, каковое принимается за само собой разумеющееся данное.

Впрочем, пронизывающая весь текст установка на «неглагольность» (грамматический эквивалент анестезирующей темы «неопределенности, отчужденности») сказывается и на предика-

те рамки. *Все равно* не личный глагол, а безличное предикативное прилагательное, принадлежащее к так называемой категории состояния, и субъект выступает при нем не в роли подлежащего, а в косвенном (дательном) падеже; не является грамматическим подлежащим и второй актанта (*что* + инфинитивы).

Управляя инфинитивами, один из которых, в свою очередь, тоже вводит инфинитив, оборот *все равно* открывает серию хиазмов – концентрических обрамлений. Подобные структуры, основательно изученные французскими структуралистами и постструктуралистами под названием «пропастных» (*mise en abîme*)³, создают противоречивое впечатление неудержимо манящей бездны и в то же время глубоко эшелонированного отгораживания от нее.

Рамкой, непосредственно вложенной во *все равно*, является конструкция *что...*, *что...*, придающая охваченным ею инфинитивам *подтаскивать* и *оттаскивать* модальный характер «альтернативности, гипотетичности». Концентрический эффект усиливается далее благодаря почти полному тождеству этих инфинитивов, образующих очередное обрамление, в частности – благодаря соотношению их приставок: первая из них как бы останавливает действие корня *таскать* перед следующей рамкой, а вторая – подхватывает его после нее. Эту последнюю, самую внутреннюю, рамку задает пара аналогичным образом сходных глагольных форм, *ебать* и *ебаных*. Хотя по смыслу они, казалось бы, составляют сердцевину вставной фабулы, однако на самом деле, в силу своего грамматического оформления, тоже, как мы видели, лишь предваряют и замыкают эту сердцевину⁴. Сама же сердцевина как бы вынута – за тройными рамками скрывается фигура умолчания, гипнотически влекущая пустота⁵.

Субъект обрамляющего всю картину предиката *все равно* выступает в двойной форме: как местоимение 1-го лица множественного числа *нам* и как приложение к нему – существительное *татарам*. *Нам* сочетает непосредственность повествования от первого лица (чем коннотируется «вовлеченность») с абстрактностью (переменностью) категории местоимения и, главное, косвенностью падежа, отражающей периферийность роли, выполняемой этим перволичным рассказчиком в фабуле (чем коннотируется «невовлеченность») ⁶. Далее, существительное *татарам* при всей своей референциальной специфичности («вовлеченность») является родовым, собирательным понятием («невовлеченность»). Последнее на первый взгляд естественно вытекает из того, что паремия, как всякий гномический текст, претендует на широту обоб-

щений. Однако и здесь наша миниатюра отклоняется от нормы, верная установке на амбивалентность, загадочность, невовлеченность.

В пословицах на сходную тему – об «одинаковости отношения одной вещи к двум другим»⁷ – обобщение обычно строится одним из двух способов. Либо оно носит универсальный характер, прилагаясь к любым актантам: *Любишь кататься, люби и саночки возить*; *Кто любит собаку, любит и ее хозяина*, либо основывается на прямой связи между данным типом деятеля и рассматриваемой альтернативой: *Для обжоры что пир, что поминки – все равно*; *Слепому все равно как смотреть – через открытые или через закрытые двери* и т. д. Случай с «татарами», которые более конкретны, чем «всякий, кто...», но менее специфичны по отношению к «тасканию», чем «слепой» к «смотрению» (тут годились бы «силачи», «слабаки», «безрукие», «многорукие» и т. п.), не укладывается ни в тот, ни в другой тип. Тем самым создается еще одна избыточность (почему бы не ограничиться универсальным утверждением об «одинаковости подтаскивания и оттаскивания...») и еще одна неопределенность (при чем здесь «татары»?).

Однако возложение роли равнодушных прислужников-наблюдателей именно на татар не совсем произвольно. Оно имплицитно мотивировано:

- их «восточностью», подразумевающей терпеливость, невозмутимость, пассивизм;
- тем подчиненным – «служебным» – местом, которое они долго занимали в российской социальной иерархии (работая дворниками, банщиками, официантами и т. п.);
- вытекающей из этого «неприхотливостью», рабским согласием на все самое худшее⁸;
- и вообще некоей «чуждостью» – посторонностью, непроницаемостью, «коммуникативной ущербностью» (часто проявляющейся в особом «татарском» акценте, не различающем родов и падежей)⁹.

Как известно, использование точки зрения неграмотного, непонимающего, социально низкого рассказчика – распространенный повествовательный прием, сродни сказу. Таким образом, и в выборе собирательного актанта рамки проявилась тема «(не)вовлеченности», причем даже дважды: как в логическом характере мотивировки – ее «неявности», так и в ее конкретном содержании – опоре на мифологема «татарского безразличия и неполноценности». Готовой манифестацией данной мифологема является по-

словица *Нам, татарам, все равно, что малина, что говно*, явственно слышащаяся за текстом нашей миниатюры в качестве одной из вариаций на ту же тему.

Кстати, сопоставление с этой вариацией, как и со всем классом сходных паремий об «одинаковости отношения...», помогает выявить существенный аспект рассматриваемого текста. В отличие от подлинного – ценностного – контраста между «малиной» и «говном», противопоставление «подтаскивания» и «оттаскивания» носит внешний, чисто геометрический характер. В результате утверждение об индифферентности к направлению *portatio* предстает практически самоочевидным, почти тавтологичным (см. выше)¹⁰. Этим достигается сразу несколько эффектов. Общая аура «безразличия, неактуальности», окутывающая текст, еще больше сгущается; в образ татар как носителей «коммуникативной ущербности» вписывается дополнительный «глуповатый» штрих, а к комическим обертонам текста добавляется еще один.

Работает эта тавтология и на главную оппозицию «вовлеченности» и «невовлеченности», рамок и обрамляемой пустоты. Согласно (*Riffatere* 1978) «неграмматичные», т. е. дефектные в том или ином отношении, участки художественного текста толкают воспринимающего на поиски более глубокого прочтения. Поэтому естественно, что за тривиальными, занимающими непропорционально много места рассуждениями о «подтаскивании» и «оттаскивании» (подобными капусте обрамлений) угадывается молчаливое соотнесение *portatio* с *fututio*, подспудно ставящее «татар» в один ряд с участниками оргии (молчаливое и, значит, опять-таки подобное обрамленному зиянию). Пунктирно намеченное таким образом отождествление двух групп субъектов, полярно разведенных, как мы помним, в парадигматике и синтагматике текста, соответствует общей установке на совмещение крайностей невовлеченности (равнодушные татары) и вовлеченности (неизвестные *fututor*'ы).

К этому центральному сюжетному тропу пословицы мы еще вернемся, а пока что обратимся к субъекту внешней рамки. Его расщепление на две ипостаси – местоимение *нам* и существительное *татарам* тоже способствует эффекту отчуждения, невовлеченности. В содержательном плане самый факт расщепления создает дополнительный буфер (если угодно, очередную рамку), в конечном счете увеличивающий дистанцию между максимально конкретным (перволичным, привязанным к акту речи) *нам* и максимально неопределенными участниками оргии. В грамматическом плане этому соответствует осложнение структуры предло-

жения новым, причем достаточно формальным, синтаксическим отношением – аппозитивным.

Вообще, речевой жест, угадывающийся за формулой *нам, татарам*, состоит прежде всего в подчеркивании некой коммуникативной пропасти между говорящими и слушателями, которым первые вынуждены формально представляться, объясняя, кто они такие. Этот отстраняющий жест остается в силе независимо от того, адресована ли речь к участникам оргии или к внешнему наблюдателю. В то же время говорящие («мы») пытаются отмежеваться и от самих себя в своей низкой ипостаси «татар-*portator*'ов». Этим их жест отличается от традиционного противопоставления повествователя особому отрицательному персонажу (как, например, в песне Александра Галича «Красный треугольник» (*Им, гагарам, недоступно наслаждение битвой жизни*; Горький) и близок духу саморазоблачительной исповеди раздираемого противоречиями современного героя (*И в моральном, говорю, моем облике/ Есть тлетворное влияние Запада*¹¹). Эта многоплановая рефлексия подрывает напускную интеллектуальную ущербность говорящих, и из-под татарского грима проглядывает цинично-амбивалентная физиономия российского человека, которому, собственно, и пришлось быть глубинным героем русскоязычной пословицы.

В целом автоописательная конструкция *нам, татарам* напоминает реплики масок итальянской комедии, обращенные «к рампе», т. е. произносимые лицом к залу и спиной к сцене («Я – бедный Пьеро, и мы сейчас разыграем для вас...»). Стилизованные татары одновременно и участвуют в действии (в качестве слуг просцениума), и, повернувшись к нему задом, комментируют его для зрителя. Их скульптурную позу, с руками и корпусом, поглощенными тасканием, и лицом, фронтально развернутым к рампе, можно считать квинтэссенцией всего анализируемого сюжета.

Как видим, микротекст длиной в десять слов обладает разветвленной структурой, объединяющей множество рамок, ракурсов, действующих лиц и речевых жестов единой темой «вовлеченности»/«невовлеченности». Игра разнообразия и единства акцентируется обилием – в пределах столь краткого текста – словесных повторов: на десять словоупотреблений приходится всего семь разных лексем, почти половина которых (три) появляется дважды (*что, ебать, под/от-таскивать*).

Работа повторов не ограничивается лексическим слоем текста и организует другие его уровни. В синтаксическом плане, как было показано, центральная установка на неактуализованность, отчужденность прокладывает себе дорогу через многообразие

примененных конструкций и категорий – безличной, инфинитивной, апозитивной, номинализованного причастия, альтернативного оборота с *что...* *что...*, объединяемых общим свойством «нефинитности». А на таких сугубо формальных уровнях, как фонетический и ритмический, куда содержательная тема может проецироваться лишь в крайне обобщенном, т. е. обедненном, виде¹², оппозиция «единство»/ «разнообразие» становится манифестацией противопоставления между «фабульной вовлеченностью» и «рамочной невовлеченностью».

Фонетически «многообразии» представлено почти полным набором типов русских согласных, «единство» – повторением согласного *T* и одних и тех же гласных (ударных *A*, *O* и безударного *u/ы*). Ритмически текст, производящий на первый взгляд впечатление свободной разговорной речи, оказывается подчинен довольно строгому рисунку: перед нами как бы три строки четырехстопного хоря с небольшими отклонениями – вольностями народного стиха («лишним» слогом в начале 3-й строки и безударными окончаниями в 3-й и 4-й строках).

На эффект стихотворности тонко работает также бегло упомянутая выше постановка форм глагола *futuendi* не в рему, т. е. не под логический акцент фразы. Под таким акцентом по смыслу и риторике пословицы должны бы находиться глаголы *portatio*, точнее различающие их приставки. Однако невозможность акцентировать приставки и инверсия глаголов *portatio* и *fututio* – вынос последних в обоих случаях вперед – приводят к тому, что на *ебатъ* и *ёбаных* падает дополнительное фразовое ударение. В результате обе серии глаголов выделяются с одинаковой силой. Но тем самым текст приобретает черты равномерно акцентированного, как бы скандируемого, стиха, в котором, как и водится в стихе, ослабляется практический, буквальный смысл и активизируются вторичные смысловые признаки. Такое уравнивание акцентов особенно созвучно разрабатываемой в данной пословице теме «безразличия», и в частности приравниванию *portatio* и *fututio* (о чем речь уже шла и ниже пойдет).

Еще большую стиховую структурированность тексту придает взаимодействие фонетики и ритма. Первая «строка», соответствующая самой внешней рамке (*Нам, татарам, все равно*) полноударна: в ней столько же ударений (четыре), сколько в двух остальных, вместе взятых. В результате общее членение текста сдвигается от чисто количественной трехчастности, $1 + (1 + 1)$, к более уравновешенной ритмико-просодической четырехчастности $(1 + 1) + (1 + 1)$. Такое членение поддержано и рисунком

ударных гласных: $A - A / O - O / A - A / O - A$ (с типичной для стиха суммирующей переменной в концовке, сочетающей *O* и *A*). Получается своего рода четверостишие, в котором уже две «строки» отведены под главную рамку. В звуковом плане эта рамка отличается сонорно-носовой артикуляцией на *P*, *H*, *M*, создающей ауру одновременно звучности, т. е. активности, и сонности. При этом максимально «сонное» *H* опоясывает двустрочие (*НАМ... равНО*), образуя еще одну изящную мини-рамку¹³.

Вторая половина «стихотворения», располагающаяся вплотную к фабульному действию, оркестрована преимущественно взрывными и фрикативными согласными, среди которых выделяются *Б/П* и *К/Х*, – вдобавок к многочисленным *T*, проходящим через весь текст. Последние, кстати, не только представлены здесь во множестве (благодаря обилию инфинитивов), но и достигают своего рода кульминации, удваиваясь на стыках приставки и корня в двух очень сильных (предударных и симметричных) позициях: *паТТАскивать* и *аТТАскивать*.

Тем самым лишней раз акцентируется роль этой пары глаголов, занимающей промежуточное положение между предикативным, но безразличным *все равно* и страстными, но обезличенными *ебатъ* и *ёбаных*. В результате глаголы *portandi*, интенсивные семантически (по сути обозначаемых действий), морфологически (ввиду итеративного суффикса *-ива-*), просодически (в силу своей четырехсложности, затмевающей двух- и трехсложные *verba futuendi*) и фонетически (благодаря двойным *T*), попадают в самый фокус поэтической структуры. Этим в соответствии с учением Тынянова о суггестивности стихового ряда, провоцируется оригинальный семантический эффект. В операции «подтаскивание-оттаскивание» с ее равномерным колебательным ритмом одновременно по сходству и по смежности высвечивается, как бы набрасываясь игрой светотени, аналогичный рисунок центрального полового акта, названного, но не актуализованного, тут же рядом, в проеме многочисленных рамок.

Эта мерцающая (в разных смыслах) метафора-метонимия¹⁴, резонирует с подразумеваемым приравниванием татар-*portator*’ов анонимным *fututor*’ам, довершая их фигуральное слияние в единый образ исполненного невозмутимой силы мирового фаллического начала, способного одновременно участвовать в интенсивном половом процессе и отрешенно наблюдать за ним со стороны. Но *татары*, как мы помним, совершенно эксплицитно заявлены в качестве субъектов повествования (*нам*), с каковыми, в свою очередь, несмотря на их якобы «татарское» обличье, охотно – благо-

даря дискурсивной магии первого лица, особенно действенной в паремиях – отождествляет себя всякий употребляющий данную пословицу русский. Так задается траектория неуклонного затягивания потребителей текста внутрь конструкции, ведущая – шаг за шагом, рамка за рамкой – в провал ее сердцевины.

* * *

Итак, в рассмотренном тексте удалось выявить концентрическую рамочную структуру с завораживающе зияющей, хотя номинально и заполненной, пустотой посередине¹⁵, – структуру, выражающую и в то же время комически подрывающую тему «эротической (не)вовлеченности». В определенном смысле разгадкой художественного секрета миниатюры оказалась, таким образом, тщательно разыгранная на всех ее уровнях загадочность.

На этом более или менее объективный виток анализа имеет смысл объявить законченным. Дальнейшие рассуждения могли бы пойти по пути углубления в психоаналитическую и дискурсивную суть многозначительно очерченной вагинальной воронки (в духе Лакана и его последователей); поднятия проблемы подсознательных фаллических страхов, плодящих образы любви–смерти (битвы с грудями тел; зияющей пустоты) и компенсируемых фантазиями о неисчерпаемо мощном в своем безличном хладнокровии половом акте (в духе классического фрейдизма); заострения внимания на культурологическом аспекте данной пословицы как образца циничной ментальности советской интеллигенции эпохи застоя; или, наконец, расширения темы до масштабов исторической памяти и коллективного бессознательного, что позволило бы интерпретировать текст с точки зрения двойственной мифологемы «татар» (былых завоевателей, в дальнейшем побежденных, но пропитавших собой всю культуру и даже, согласно народной этимологии, подаривших русскому языку его самый сокровенный глагол – все тот же *verbum futuendi*), какой она сложилась в русском национальном сознании, осциллирующем между полюсами кенозиса и ксенофобии, западничества и евразийства; и т. д., и т. п. Мне, однако, кажется предпочтительным удержаться, à la Якобсон, в границах констатированной структуры, не соскальзывая в ее сомнительные глубины, – остаться верным ее программной беспристрастности.

II

Очные ставки с властителем.
*Из истории одной
пушкинской парадигмы*

Семиотика «Тамани»

Быть или не быть богом.
*К проблеме авторской власти
у Достоевского*

Тонкости чтения.
Из заметок о Льве Толстом

Маленький метатекстуальный
шедевр Лескова

«Человек на часах» Лескова:
вертикаль смысла

С душком. *Из заметок о Чехове*

«Ахмат» Бунина, или Краткая
грамматика желания

ОЧНЫЕ СТАВКИ С ВЛАСТИТЕЛЕМ*
Из истории одной пушкинской парадигмы

Человек, которому отрубили... ногу, долго ощущает ее, шевеля несуществующими пальцами... Так и Россия еще долго будет ощущать живое присутствие Пушкина.

В. Набоков

Все творчество Пушкина было, так сказать, конспектом европейской культуры для России... Романтизм создал Вальтера Скотта, и Пушкин написал «Капитанскую дочку» – длиной втрое короче любого вальтерскоттовского романа.

М.Л. Гаспаров

Главный... исторический герой... впервые появляется у В. Скотта неузнанным, под маской... в подчеркнуто простом виде. В «Капитанской дочке» так изображены при первой встрече... и Пугачев и Екатерина. Пугачев – простой «вожатый»... т. е. дан «домашним образом».

Д.П. Якубович

* Впервые: Пушкинская конференция в Стенфорде. 1999. Материалы и исследования / Под ред. Д.М. Бегеа и др. М.: ОГИ, 2001. С. 366–401.

Позволю себе вообразить, что Дантес промахнулся и что Пушкин написал в 40-х годах большой роман о 12-м годе. *Так ли бы он его написал, как Толстой? Нет, не так.*

К. Леонтьев

Знаменитый пассаж из «Дара» о явлении живого шестидесятилетнего Пушкина, «со светлым блеском в молодых глазах», который в дальнейшем «мог бы... прочесть “Анну Каренину”», был написан в том же юбилейном 1937 г., что и статья Эйхенбаума «Пушкин и Толстой», где сопоставление двух стилистик возводится к общему с Набоковым леонтьевскому источнику. Богатый сюжетный потенциал мысленного эксперимента Леонтьева–Набокова не остался без продолжения в новейшей металитературной прозе¹; собственно же литературоведение сосредоточивается на развитии сопоставительных возможностей, заданных линией Леонтьев–Эйхенбаум².

Ниже тема долгожительства Пушкина рассматривается в плане эволюционной живучести одной его парадигмы: изотопии, связывающей автора «Капитанской дочки» (КД) с его предшественником Вальтером Скоттом, с их продолжателем/опровергателем Толстым и с сегодняшним последователем Толстого Фазилем Искандером. Мы обратимся к характерному звену вальтерскоттовского романа, тесно связанному с проблематикой власти: переходу от «задрапированного» (Якубович) явления исторического героя к его узнаванию вымышленным протагонистом и читателем³.

Пушкин

Известна роль, которую в контактах Гринева с Пугачевым играют «живые глаза» последнего и взаимное взглядывание обоих – вплоть до финала, где обезглавливаемый Пугачев узнает Гринева и кивает ему. Вместо соответствующих мест из КД приведу монтаж реакций на них одной очень влиятельной читательницы:

«О, я сразу в Вожатого влюбилась, когда... чернобородый мужик... *посмотрел на меня веселыми глазами...* Даже любовное объяснение Гринева с Машей... не затмевало во мне черной бороды и *черных глаз...* Я в Пугачеве на крыльце комендантского дома с первого чтения Вожатого – *узнала*. Как мог *не узнать* его Гринева?..

Как можно было... те *черные веселые глаза* – забыть?.. “Сам знаешь, не моя воля: велят идти против тебя – пойду...” Эта сцена – поединок великодуший... *Очная ставка*, внутри Пугачева, самовласть с собственным влечением сердца. *Очная ставка*, внутри Гринева, влечения человеческого с долгом воинским... Между Пугачевым и Гриневым – любовный заговор. Пугачев, на людях, постоянно Гринева *подмигивает*: ты, *мол, знаешь. И я, мол, знаю...* Екатерина нужна, чтобы все “хорошо кончилось”. Но для меня... вещь, вся, кончается – *кивком* Пугачева с плахи» (Цветаева 1980: 369–383).

Примечательно, что в тексте пушкинской «Истории Пугачева», где заглавный герой фигурирует на каждой странице и его словесные портреты даются неоднократно, его «взор» упоминается всего один раз – лишь когда, пойманный, он и сам становится объектом многочисленных глаголов видения:

«Маврин вывел Пугачева и *показал* народу. Все *узнали* его... Академик Рычков... *видел* его тут... Солдаты... говорили детям... помните, дети, что вы *видели* Пугачева... Любопытные могли *видеть* славного мятежника, прикованного к стене... Рассказывают, что многие женщины падали в обморок от *его огненного взора* и грозного голоса... [Перед казнью] “Пугачев... *с уторопленным видом* стал прощаться с народом; кланялся на все стороны... Он сплел руками, повалился навзничь, и в миг окровавленная голова его уже висела в воздухе...” У трупа отрезали руки и ноги... *голову показали* уже потом и воткнули на высокий кол».

В «Истории Пугачева» даже в описании казни (позаимствованном из не изданных тогда записок И.И. Дмитриева, более полно приводимых Пушкиным в примечаниях), опущено упоминание о глазах Пугачева, да и весь «субъективный» пассаж, отдаленно напоминающий финальное переглядывание в КД:

«На... помосте лобного места *увидел* я с отвращением в первый раз исполнителей казни... Пугачев с непокрытой головою кланялся на обе стороны, пока везли его. Я *не заметил* в чертах лица его ничего свирепого. На взгляд он был сорока лет, роста среднего, лицом смугл и бледен, *глаза его сверкали*».

Не попадает в «Историю» и один КД-подобный эпизод с «(не)узнаванием» (и «наградой»), зафиксированный Пушкиным в его подготовительных материалах: «В Озерной *узнал* он [Пугачев] одну дончиху и дал ей горсть золота. Она *не узнала* его».

На документальном фоне «Истории Пугачева» с наглядностью проступает тот факт, что в КД глаза Пугачева (и Екатерины) вносятся жанром; выражаясь по-английски, *глаза исторического властителя находятся в глазу у наблюдателя* – вальтерскоттовского рассказчика-протагониста. Действительно, «переглядывание» сверхдетерминировано (overdetermined) изобретенной Скоттом конструкцией, стоит лишь выделить в ее пушкинской формулировке: «знакомимся с прошедшим временем... домашним образом», предикат «знакомство», а в сакраментальном «не дай Бог видеть русский бунт...» из КД увидеть глагол «видеть»⁴. «Домашность» этого знакомства реализуется встречами с историческим властителем вымышленного рядового протагониста, занятого своими частными делами.

Как правило, протагонист начинает с того, что *не опознает* властителя в случайном встречном, чем контрастно оттеняется последующее узнавание и достигается одомашнивающее смешение властителя с рядовыми персонажами⁵. В результате эпифаничность узнавания возводится в квадрат: на уровне событий протагонист сначала не узнает, а потом узнает во властителе знакомого фабульного партнера (чем несколько выравнивается их силовой дисбаланс, ибо, согласно как Фрэнсису Бэкону, так и Мишелю Фуко, знание – сила), а на уровне повествования читатель сначала не узнает, а потом узнает лицо, известное ему из учебника истории. Более того, на уровне житнетворческой прагматики покупатели первой долго ломают голову над загадкой анонимности «Автора Уэверли» и лишь с годами разгадывают ее⁶.

Явление властителя протагонисту (а часто и читателю) инкогнито обычно диктуется сюжетной необходимостью скрываться (так обстоит дело с будущим Карлом II в «Вудстоке» и Робом Роем у Скотта, с Мининым в начале «Юрия Милославского» и с Пугачевым в КД), но может мотивироваться и иначе, скажем, скромностью властителя и его склонностью к «актерству» (таков Людовик XI в «Квентине Дорварде»). «Распознавание» личности и подлинной сущности властителя, как и вообще всего встречаемого по ходу квеста, и составляет главную задачу протагониста в его двойной роли героя Bildungsroman'a и нашего гида по одомашненной истории⁷.

Итак, парадигма «знакомства/видения» обогащается мотивом «распознавания масок и ролей». К последнему тяготеют как социально-исторические ситуации «самозванства» и «театральности власти», так и сюжетно выигрышный мотив актерства, свойственного и властителем, и рядовым персонажам. В скот-

товском романе актерство дополнительно мотивировано тем, что сюжет посвящен изображению переходных эпох и строится на метаниях протагониста между лагерями, размывающих критерии самоидентификации. Обсуждаемый исследователями мотив «незаконности» властителя и связанной с ним «замены правосудия милостью» в этом свете предстает скорее как проявление более общей темы «личностной неопределенности» и компенсирующих ее «ролевых игр»⁸. Для такой картины мира мотив «взаимного взглядывания» особенно органичен.

К простому «знакомству» вымышленного персонажа с историческим скоттовская конструкция не сводится, добавляя к нему еще и элемент «прямого воздействия» вымысла на факты, т. е. в широком смысле, принцип «альтернативизации истории», рассмотренный в (Morson 1994) под названием sideshadowing. Образованный по аналогии с названием предвестия (foreshadowing), этот термин акцентирует постструктурный интерес к подрыву линейной нарративности в пользу открытости реального времени.

Первый шаг в этом направлении состоит в том, что *к фактам подмешивается вымысел*, высвечивающий оборотную сторону истории⁹. При соблюдении реалистической условности непротиворечия наиболее известным фактам характерной художественной задачей жанра становится выявление тех исторических лакун, куда могут быть вставлены вымышленные герои и ситуации. Наглядной эмблемой этого типового совмещения является следующий эпизод из романа Дюма «Двадцать лет спустя» (1845):

Мушкетеры, проникнув под эшафот, пытаются (разумеется, безуспешно) помешать казни Карла I. Наверху творится документированная история, внизу, в поистине идеальной нише, пустой и скрытой от глаз зрителей и историков, развертывается вымышленная часть сюжета. Теснота пространственного и временного совмещения такова, что Атос, находящийся накануне казни под полом комнаты, где содержится Карл, а во время казни под самим эшафотом, имеет возможность разговаривать с ним, слышит тайно обращенные к нему непосредственно с плахи (вымышленные) предсмертные указания Карла, а затем оказывается забрызганным его кровью (гл. 23–24).

Гораздо более скупой пушкинский аналог подобных решений тоже приурочен к моменту казни исторического персонажа (каковая, наряду с успешно предотвращаемой казнью вымышленного протагониста, входит в число инвариантов жанра):

«[Гринева] *присутствовал* при казни Пугачева, который *узнал* его в толпе и *кивнул ему головою, которая* через минуту, мертвая и окровавленная, *показана была народу*» (гл. 14). Ср. предвестие этого кивка пятью главами раньше: «Пугачев *увидел* меня в толпе, *кивнул* мне головою и *позвал к себе*» (гл. 9).

Пугачеву реально отрубают историческую голову, а ее кивок, наполовину исторический (ср. выше пассаж о его поклонах народу), наполовину вымышленный (узнающе личный), адресован вымышленному Гринева¹⁰. Характерный пушкинский турдефорс состоит в компактном совмещении обоих планов в один предмет («голову») и одну грамматическую конструкцию (определительное придаточное с *которая*)¹¹.

Разумеется, варианты подобного расшатывания истории многочисленны. Вымышленные протагонисты могут:

оказывать властителям незафиксированные историей услуги – таков знаменитый заячий тулупчик Гринева;

отказываться их убить, предоставляя это историческим лицам: так поступает брат протагониста в «Хронике времен Карла IX»¹²;

спасать их в вымышленных или реальных ситуациях: так скрывают и спасают будущего Карла II в «Вудстоке»; а заглавный герой 600-страничного романа Рафаила Зотова «Леонид, или Некоторые черты из жизни Наполеона» по ходу сюжета спасает по очереди вообще всех наличных монархов: Наполеона (неоднократно), Людовика XVIII и Александра I;

даже убивать их, исполняя реальную, но анонимную роль – таково убийство герцога Бекингема, инспирируемое миледи в «Трех мушкетерах» Дюма (гл. 29);

быть более или менее вольно основаны на исторических прототипах – таков «молчаливый офицер» – квази-Фигнер – в «Рославле» (тот же Фигнер считается и прототипом Долохова в «Войне и мире»); и т. д.

Немой вопрос «А что, если бы?..» вплетен в самую ткань подобного гибридного – наполовину документального, наполовину вымышленного – повествования. Он обусловлен не только конкретными опасностями, подстерегающими исторического властителя в вымышленной фабуле, но и общим альтернативизмом повествования о переходных эпохах, с их претендентами на престол, распадом законности, сменами лагерей, помилованиями, множественностью ролей. Особый – модальный – вариант *sideshadowing*'а являет частый мотив «отвержение незаконным властителем альтернативного жизненного пути».

Примером из Скотта может служить попытка епископа Людовика Бурбона, невзирая на угрозу смерти, призвать мятежного де ла Марка к покаянию («Квентин Дорвард», гл. 22). В конце того же романа де ла Марк пытается повернуть ход истории, переодев собственных воинов, чтобы натравить друг на друга своих враждующих противников, но протагонист распознает этот маневр.

В КД Пушкин делает в общем все то же, что Скотт, только более сжато – концептуально проще, повествовательно короче и художественно плотнее¹³. По линии «распознавания», после задержки с узнаванием между Гриневым и Пугачевым наступает полный визуальный контакт и полное взаимопонимание, включая отказ Пугачева от «актерствования» в роли императора. А по линии «альтернативизации» налицо:

отклоняемый Пугачевым совет Гринева повиниться перед Екатериной: «“Не лучше ли тебе отстать от них [твоих ребят] самому, заблаговременно, да прибегнуть к милосердию государыни?” – Пугачев горько умехнулся. – “Нет... поздно мне каяться. Для меня не будет помилования. Буду продолжать, как начал”» (гл. 11);

их последующая дискуссия на материале сказки об орлином и вороньем вариантах жизненной стратегии (гл. 11);

мечты Гринева изменить судьбу Пугачева: «Зачем не сказать истины? В эту минуту сильное сочувствие влекло меня к нему. Я пламенно желал вырвать его из среды злодеев, которыми он предводительствовал, и спасти его голову, пока еще было время» (гл. 12);

и сожаления Гринева, что конец Пугачева не был хотя бы немного иным: «...мысль... о казни, его ожидающей, тревожила меня поневоле: “Емеля, Емеля!.. зачем не наткнулся ты на штык или не подвернулся под картечь? Лучше ничего не мог бы ты придумать”» (гл. 13).

Что касается ведущих к хеппи-энду милостей, оказываемых героям КД обоими властителями, то они сочетают скоттовский исторический оптимизм (ср. его отсутствие в «Хронике времен Карла IX» Мериме, «Соборе Парижской Богоматери» Гюго и «Князе Серебряном» А.К. Толстого¹⁴), со специфически пушкинской темой внимания к особенностям каждого случая, который должен рассматриваться на конкретных, а не стереотипных основаниях¹⁵. На службу этой теме и ставится в КД скоттовский мотив «забота властителя о частных, прежде всего матримониальных, интересах протагониста»;

ср. «Уэверли»; «Роб Рой»; «Вудсток», где скрывающийся претендент на престол ухаживает за невестой протагониста; «Приключения Найджля», где король является на свадьбу героев; «Леонид», где Александр и Наполеон наперебой устраивают личную жизнь протагониста.

Толстой¹⁶

В «Войне и мире» (ВМ) исторические персонажи, наоборот, *не вмешиваются* в личную жизнь вымышленных (и не фигурирует мотив ответной услуги). К Скотту, да и к КД, Толстой относился критически¹⁷. ВМ, написанная по хронологической формуле «60 лет назад» (это подзаголовок «Уэверли» и авторская дистанция КД), использует скоттовский формат, но выворачивает его наизнанку. Воплощая тезис о несвободе и нерелевантности великих людей¹⁸, Толстой всячески подрывает контакты вымышленных протагонистов с властителями.

Огрубляя, ради ясности сопоставления, конструктивные принципы двух типов исторического романа, можно сказать, что скоттовская доминанта КД состоит в демонстрации знакомства с Историей как Другим и амбивалентного приятия этого Другого (например, Пугачева, да и Екатерины); а доминантой ВМ является отвержение Истории с большой буквы, отворачивание от Другого, автоматизировавшегося в рамках скоттовской традиции и ставшего жанрово «своим» (например, зотовского Наполеона), и поворот к радикально иному Другому в лице неофициального, неисторического, рядового, русского, народного (например, Тушина и Каратаева), причем традиционное Другое (Наполеон, да и Александр) отвергается. Этими противоположными установками определяются различные отказные маршруты к «очным ставкам» с властителями. Гринев не ищет встреч с Пугачевым, каждый раз сталкивается с ним поневоле, но тем поразительнее оказывается их взаимопонимание. Протагонисты ВМ (князь Андрей, Николай и Петя Ростовы, Пьер), наоборот, стремятся к контактам с историческими фигурами (Наполеоном, Александром), и тем убедительнее выглядит их провал.

У Толстого встречи

– либо вообще не происходят – по вине той или иной стороны; так обстоит дело с:

Пьером и его планами покушения на Наполеона;

Николаем Ростовым, не решающимся подойти к обожаемому им императору Александру и помочь ему, спешенному после разгрома при Аустерлице, перебраться через канаву, уступая – возвращая – эту функцию историческому персонажу, причем налицо и визуальные мотивы. Ростов сначала видит в Александре кого-то смутно знакомого, потом вдруг узнает его:

«Александр повернул голову, и Ростов **увидал**... врезавшиеся в его памяти любимые черты... Он был счастлив, что **видел** его... Но как влюбленный юноша... не знал, как подступить к государю... “Лучше умереть тысячу раз, чем **получить от него дурной взгляд**”... Капитан фон Толь случайно наехал на то же место и, **увидав** государя... предложил свои услуги... Ростов издали с завистью и раскаянием **видел**... как государь, видимо, заплакав, **закрыв глаза рукой**» (I. 3. 13, 18¹⁹);

– либо носят формальный и бесплодный характер. Таковы:

почти фарсовая сцена бессодержательной аудиенции князя Андрея у австрийского императора Франца (I. 2. 12);

напрасная надежда Андрея доложить на военном совете свой план кампании (I. 3. 12); ср., напротив, общее место скоттовских романов, где властители обсуждают свои планы с протагонистом (*Нейман* 1928: 441), крайним случаем чего является зотовский Леонид, с которым то и дело на многих страницах советуется Наполеон;

встреча князя Андрея с Аракчеевым: «Аракчеев поворотил к нему голову, **не глядя на него**» (II. 3. 4);

игнорирование Наташей и князем Андреем императора Александра на балу:

«Ее не занимали ни государь, ни все важные лица, на которых указывала Перонская»; «Князь Андрей любил танцевать и, желая поскорее отделаться от политических и умных разговоров... и... разорвать этот досадный ему круг смущения, образовавшегося от присутствия государя, пошел танцевать и выбрал Наташу, потому что на нее указал ему Пьер и потому, что она первая из хорошеньких женщин **попала ему на глаза**» (II. 3. 16);

– либо начинаются многообещающим сближением, но расстраиваются при близком знакомстве; такова история взаимоотношений князя Андрея со Сперанским:

«Все было так, все было хорошо, но одно смущало князя Андрея: это *был холодный, зеркальный, не пропускающий к себе в душу взгляд* Спе-

ранского» (II. 3. 6); «Князь Андрей *смотрел близко в эти зеркальные, не пропускающие к себе глаза*, и ему стало смешно, как он мог... приписывать важность тому, что делал Сперанский» (II. 3. 18).

В ВМ есть и отклонения от такого абсолютного подрыва контактов, но не тогда, когда речь идет о наиболее проблематичных контактах протагонистов с «чужими», часто «разбойными», властителями (типа Роб Роя, де ла Марка, Пугачева, Наполеона²⁰). Известная степень успеха возможна лишь в отношениях со «своими»:

с Багратионом, перед которым князю Андрею удается заступиться за Тушина:

«Тушин... *остановившимися глазами смотрел прямо в лицо* Багратиону, как *смотрит* сбившийся ученик *в глаза* экзаменатору... Князь Андрей *исподлобья смотрел на Тушина*». *Болконский свидетельствует в пользу Тушина*. «Князь Багратион и Тушин одинаково упорно *смотрели теперь на ... Болконского... Князь Багратион посмотрел на Тушина* и... чувствуя себя не в состоянии вполне верить» Болконскому, отпустил Тушина. «Князь Андрей *оглянул Тушина* и, ничего не сказав, отошел от него. Князю Андрею было грустно и тяжело. Все это было так... непохоже на то, на что он надеялся», отправляясь в армию (I. 2. 21);

отчасти с Александром – «своим», хотя и без взаимности, для Ростова:

«Государь поравнялся с Ростовым и остановился. Лицо Александра... сияло... невинною молодостью... и вместе с тем это было... лицо величественного императора. *Случайно оглядывая эскадрон, глаза государя встретились с глазами* Ростова и не более как на две секунды *остановились на них*. Понял ли государь, что делалось в душе Ростова (Ростову казалось, что он все понял), но он *посмотрел секунды две своими голубыми глазами в лицо* Ростову. (Мягко и кротко *лил из них свет*.) Потом вдруг *приподнял брови...* и галопом поехал вперед» (I. 3. 10);

и, конечно, с Кутузовым (вообще являющим парадоксальное исключение из правила о невластности властителей).

Так, при его встрече с Долоховым, разжалованным за дуэль в рядовые и добивающимся права заслужить производство в офицеры, **их взгляды встречаются** и наступает взаимопонимание, правда, не очень

дружественное; еще лучше устанавливается контакт с более близким Кутузову князем Андреем, хотя иной раз он **не видит/не узнает** и его; ср.

«**Голубые ясные глаза** [Долохова] **смотрели на главнокомандующего... дерзко...** как будто своим выражением **разрывая завесу условности**, отделявшую так далеко главнокомандующего от солдата... Кутузов **отвернулся**. На лице его промелькнула **улыбка глаз...** Он **отвернулся** и поморщился, как будто хотел выразить этим, что все, что ему сказал Долохов, и все, что он мог сказать ему, он давно, давно **знает**» (I, 2, II);

«Князь Андрей наклонил голову **в знак того, что понял** с первых слов не только то, что было сказано, но и то, что желал бы сказать ему Кутузов» (I. 2. 3);

«Князь Андрей стал прямо против Кутузова; но по выражению **единственного зрячего глаза** главнокомандующего **видно было**, что мысль и забота так занимали его, что **как будто застилали ему зрение**. Он **прямо смотрел на лицо** своего адъютанта **и не узнавал его**» (I. 2. 13).

Но и успешные контакты не простираются в личную сферу. Правда, Кутузов пишет Николаю Болконскому об Андрее, в частности о его подвиге при Аустерлице (II. 1. 7), а после смерти старого князя говорит, что заменит Андрею отца (общескоттовский мотив):

Кутузов «**оглянулся своими сощуренными глазами и, взглянув** на князя Андрея, **видимо, не узнав его**, зашагал... Впечатление лица князя Андрея только после нескольких секунд... **связалось с воспоминанием о его личности...** Кутузов **испуганно-открытыми глазами посмотрел** на князя Андрея... **На глазах** были слезы... “Помни, что я всею душой несу с тобой твою потерю и что я тебе не светлейший, не князь, и не главнокомандующий, а я тебе отец. Ежели что нужно, то прямо ко мне”» (III. 2. 15–16).

Однако никакого «усыновления» не происходит. По служебной же линии даже самый успех контакта оказывается негативным: Кутузов **отпускает князя Андрея от себя** в действующие войска, где героика дважды кончается неудачно (I. 3. 16).

Для сопоставления с КД особенно интересны четыре эпизода:

1. Николаю Ростову сначала не удается попасть на смотр, производимый Александром (II. 2. 16), а затем лично увидеться с ним, чтобы просить за Денисова; с трудом передав ходатайство через третье лицо, Ростов вынужден наблюдать издали:

«Ростов... опять, после двух лет... **увидал** ... обожаемые им черты... тот же **взгляд**... Государь... остановился, **оглядываясь и все освещая вокруг себя своим взглядом**... Он **узнал**... бывшего начальника дивизии Ростова, улыбнулся ему и подозвал его... Государь сказал громко... чтобы все слышали его: “Не могу, генерал, и потому не могу, что закон сильнее меня”» (II. 2. 20).

Слова Александра в точности обращают ситуацию Маша – Екатерина и вторят (тоже тильзитскому) эпизоду романа Зотова, где Александр отказывает Наполеону в его ходатайстве за Леонида во имя неукоснительного следования законам (ч. II, гл. 9).

2. Взаимное вглядывание схваченного Пьера и маршала Даву кончается неопределенно: то ли маршал действительно милует Пьера à la Пугачев, то ли нет, и Пьер избегает казни вследствие непонятого вмешательства мелочей:

«Даву сидел... **с очками на носу**... Даву, **не поднимая глаз** ... спросил... **Глядя на** холодное лицо Даву... Пьер чувствовал, что всякая минута промедления могла стоить ему жизни... Даву... **приподнял очки на лоб, прищурил глаза и пристально посмотрел** на Пьера. “Я **знаю** этого человека”... холодным голосом... чтоб испугать Пьера, сказал он». Пьер заговаривает с ним по-французски, обращается к нему как к герцогу. «Даву **поднял глаза и пристально посмотрел на** Пьера. Несколько секунд они **смотрели друг на друга**, и этот **взгляд** спас Пьера. В этом **взгляде**, помимо всех условий войны и суда, между этими двумя людьми установились человеческие отношения. Оба они... поняли, что они оба дети человечества... братья»²¹. Даву отвлекают, он забывает о Пьере, потом отдает о нем какое-то распоряжение. «Одна мысль... была в голове Пьера... кто же, наконец, приговорил его к казни... Это был не Даву, который **так человечески посмотрел на** него... Это был порядок... Порядок какой-то убивал его...» (IV. 1. 10). В следующей главе пленных ведут на казнь, «**завязыва[ют им] глаза**», Пьер «**не своди[т с расстреливаемого] глаз**», думает, что следующая очередь его, но его отводят назад и отделяют от других подсудимых, а затем объявляют ему, что он прощен.

3. Встретившись со своим кумиром Наполеоном, раненный при Аустерлице князь Андрей дважды отвергает зрительный и ценностный контакт, предлагаемый Наполеоном согласно скоттовской парадигме (милость к врагу) и с характерным для него актерством, тогда как другой, исторический, персонаж охотно включается в игру по этому сценарию:

«Наполеон... остановился над князем Андреем. “Voilà une belle mort” [Вот прекрасная смерть], – сказал Наполеон, **глядя** на Болконского. Князь Андрей **понял**, что это было сказано о нем и что говорит это Наполеон... Но он слышал эти слова, как бы он слышал жужжание мухи... Он **видел** над собою далекое, высокое и вечное небо. Он **знал**, что это был Наполеон – его герой, но в эту минуту Наполеон **казался** ему столь маленьким, ничтожным человеком в сравнении с... этим высоким... небом». По приказу Наполеона, его относят на перевязочный пункт. Очнувшись в госпитале, он наблюдает посещение пленных Наполеоном, который обменивается с историческими полковником Репниным и поручиком Сухтеленем ритуально-благородными репликами. «Князь Андрей, для полноты трофея пленников **выставленный также... на глаза** императору, не мог не **привлечь его внимания**. Наполеон, видимо, вспомнил, что он **видел** его на поле», и любезно осведомился о его самочувствии. «Князь Андрей... **прямо устремив свои глаза на** Наполеона, молчал... **Глядя в глаза** Наполеону, князь Андрей думал о ничтожности величия... Император, не дождавшись ответа, **отвернулся**» (I. 3. 19²²).

4. Карикатурным резюме всех таких инверсий скоттовского топоса служит сцена между Наполеоном и Лаврушкой, в историческую рамку которой, взятую у Тьера, Толстой вставляет своего вымышленного денщика²³:

Наполеону сообщают о пойманном *cosaque de Platow*, он расспрашивает пьяного и плутоватого Лаврушку, обращается с ним просто, полагая (вместе с Тьером, цитаты из которого иронически комментируются), что тот «**не знает**, в каком обществе он находился». Однако, «попав в общество Наполеона, которого личность он **очень хорошо и легко признал**», Лаврушка делает нелепо загадочные прогнозы об исходе войны, чем развлекает Наполеона, и даже, «**притворяясь, что не знает, кто**» его собеседник, заговаривает о Бонапарте. Наполеон решает «испытать действие, которое произведет на *cet enfant du Don* известие о том, что человек, с которым говорит этот *enfant du Don*, **есть сам император... Известие** было передано. Лаврушка (**поняв**, что это делалось, чтобы озадачить его, и что Наполеон думает, что он испугается)... тотчас же **притворился изумленным, ошеломленным, выпучил глаза** и сделал такое же лицо... [как] когда его водили сечь». Следует французская цитата из Тьера, где казаку приписывается «наивное и молчаливое чувство восторга». Наградив его, Наполеон отпускает его на свободу, как «*un oiseau qu'on rendit aux champs qui l'on vu na tre* [птицу, которую возвращают ее родным полям]». Лаврушка «поскакал... придумывая вперед все то, чего не было и что он будет рассказывать у своих. Того же, что действительно с

ним было, он не хотел рассказывать именно потому, что это казалось недостойным рассказа» (III. 2. 7).

Метя в Тьера, Толстой попадает в скоттовскую парадигму в целом: известно влияние Скотта на французских историков и приравнивание Пруденом (подсказавшим Толстому трактовку Наполеона) сочинений Тьера к романам Дюма²⁴. Наполеон разыгрывает перед Лаврушкой сцену «неузнанности–узнавания–милости»; Лаврушка, сразу его узнавший, цинично ему подыгрывает. Сам он в этой роли остается нераспознанным²⁵, да и не намерен воспользоваться узнаванием властителя в последующих рассказах, ради которых Наполеон, собственно, играет перед ним свой спектакль. Таким образом, Лаврушка, подобно князю Андрею и в отличие от Гринева, отказывает властителю во взаимном распознавании, да еще и переигрывает его по столь важной для того театральной линии, полностью переворачивая обычное властное соотношение. Непроницаемость протагониста для властителя иногда встречается и у Скотта (так, Квентин Дорвард до конца остается для Людовика загадкой)²⁶.

Лаврушкино манипулирование распознанным властителем сопоставимо с отношениями Савельич–Пугачев и Маша–Екатерина. Что касается Савельича, то он, в отличие от Гринева и подобно Лаврушке, с которым его роднит статус слуги, сразу узнает в Пугачеве давешнего вожатого и последовательно отказывает ему в признании царем (хотя и требует, чтобы это сделал Гринева)²⁷. Еще интереснее параллель с прочтением стратегии Маши по отношению к Екатерине, согласно которому, разговаривая с дамой в белом платье, Маша заранее вычислила, что имеет дело с императрицей, и соответственно построила свое обращение с ней²⁸.

Этой заманчивой интерпретации находится интертекстуальное подтверждение. Известно, что сцена с Екатериной адаптирована из «Эдинбургской темницы» Скотта и что Пушкин для краткости опустил фигуру посредника между простой шотландской девушкой Джини Динз (просящей за приговоренную к смерти сестру) и королевой Каролиной – фигуру близкого ко двору шотландского герцога Аргайла²⁹. В этом эпизоде (гл. 35–38) роль Аргайла состоит в режиссировании естественного поведения Джини:

Он не сообщает ей, с кем будет аудиенция; она гадает о статусе высокопоставленной собеседницы и узнает, что говорила с королевой, лишь под конец. Аргайл заранее сговаривается с Джини о подаче тайных

сигналов, чтобы спасти ее от промашек в разговоре, и советует, как одеться и как держаться, а именно так же просто, как с ним. Джини предлагает ему приготовить для нее речь, которую она произнесла бы наизусть, но он говорит, что это звучало бы, как «прочтенная по запискам проповедь в сравнении с живым словом». Ее миссия удается благодаря ее искренней и убедительной аргументации, а также тому, что «[о]сторожность, дальновидность и в то же время простота, присущие шотландскому народу, были свойственны и Джини».

По исключении посредника функция «искусственной постановки им естественного поведения просительницы» полностью переходит к последней, т. е. к Маше Мироновой³⁰.

Подчеркнем, что пушкинский текст, как обычно, остается непроницаемо двусмысленным, Толстой же всякую двусмысленность безжалостно распаковывает, иногда компенсируя ее трезвым снижением обеих сторон (например, не только Наполеона, но и Лаврушки). Кстати, у Толстого, в соответствии с его обостренным вниманием к проблематике естественности/искусственности, парадокс разыгрывания естественности встречается нередко; ср.

приказание Кутузова к смотру перед австрийскими генералами переодеть солдат обратно в рваное обмундирование (I. 2. 1) и распоряжение старого князя Болконского к приезду Куракиных обратно засыпать аллею снегом (I. 3. 3).

Возвращаясь к сцене с Лаврушкой, добавлю, что, иронизируя над ходульным романтизмом тьеровской фразы: «l'oiseau qu'on rendit aux champs qui l'on vu naître» (с макаронической нелепостью продолженной по-русски: «поскакал на аванпосты»), Толстой вольно или невольно задевает и пушкинский образец этого топоса – «Птичку» (1823): *В чужбине свято наблюдаю Родной обычай старины: На волю птичку выпускаю...* В целом же Толстой и отталкивается от Пушкина и Скотта, и остается в поле заданного ими топоса помилований, визуальных контактов и актерства.

Особенно злокачественный характер у Толстого как критика культуры вообще и претензий властителей на историческую роль в частности принимает «актерство». Помимо Наполеона можно вспомнить совсем карикатурного Мюрата, добродушно, но сбивчиво играющего роль неаполитанского короля³¹. В этой связи релевантен толстовский мотив «перевод с языка мимики персонажей, вскрывающий актерскую лживость произносимых речей и самой мимики», и его вариант «обмен взглядами, приводящий к

взаимной рассекреченности». Вот некоторые примеры, цитируемые в оригинальной работе (Прянишников 1939), другая половина которой посвящена КД!:

«Камердинер, придерживая пальцем склянку, брызгал одеколоном на выхоленное лицо императора [Наполеона] с таким выражением, которое говорило, что он один мог знать, сколько и куда надо брызнуть одеколому» (III. 2. 26; Прянишников 1939: 45; курсив везде мой. – А. Ж).

«Невольно хозяйка **остановила дольше свой взгляд на** тоненькой Наташе. Она **посмотрела** на нее и ей одной **особенно улыбнулась** в придачу к своей хозяйской улыбке» (II. 3. 15; Прянишников 1939: 46).

«Князь Андрей наклонил голову **в знак того**, что понял с первых слов не только то, что было сказано, но и то, что желал бы сказать ему Кутузов» (Там же: 45; этот пример уже приводился выше; вспомним также обмен взглядами между Долоховым и Кутузовым).

Отсюда нити тянутся как назад, к КД, где зрительный контакт между Пугачевым и Гриневым успешен, так и вперед, к одной из новейших вариаций на тему «очных ставок».

Искандер

Ученичество Искандера у Толстого очевидно и охотно им признается³². Особенно оно заметно в его излюбленном приеме «добродушно-иронического перевода с языка взглядов и жестов актерствующих персонажей», восходящем к толстовскому срыванию масок вообще и выявленному Прянишниковым «переводу мимики» в частности. Ср.:

«Те, что раньше знали дядю Сандро, а теперь завидовали, проходили, *делая вид, что не замечают* его... Иногда они спрашивали, опять же чаще всего *знаками*, мол, не приехал ли еще Лакоба?.. Дядя Сандро *утвердительно кивал или отрицательно мотал головой*. В обоих случаях знакомые *удовлетворенно кивали* и, радуясь, что мимоходом приобщились к делам государственным, шли дальше».

«Порой, стоя на балконе Цика, дядя Сандро *видел* своего бывшего кунака Колю Зархиди. Он всегда с ним сердечно здоровался, *показывая*, что нисколько не зазнался, что *узнает* и по-прежнему любит старых друзей. *По глазам Коли он видел*, что тот не испытывает к нему ни злобы, ни зависти».

«Женщина *посмотрела* в паспорт... потом несколько раз *придирчиво взглянула* на дядю Сандро, *стараясь выявить в его облике чуждые черты*. Каждый раз, когда она *взглядывала*, дядя Сандро *замирал, не давая чуждым чертам проявиться и стараясь сохранить на лице выражение непринужденного сходства с собой*... Дежурный милиционер... почему-то долго и недоверчиво смотрел на его пропуск... Когда дело дошло до пояса с кинжалом, дядя Сандро, улыбаясь, слегка выдвинул его из ножен, *как бы отдаленно намекая* на полную его непригодность в царубийственном смысле... Милиционер *внимательно проследил за его жестом и коротко кивнул, как бы... отсекая* всякую возможность рассуждений по этому поводу».

Примеры легко умножить, причем налицо как сходство с толстовским мотивом, игриво доводимым до гротеска, так и насыщенность зрительными взаимодействиями.

Рассказ «Пир Валтасара» (ПВ), из которого взяты эти примеры и к рассмотрению которого мы обратимся³³, по жанру отличен от скоттовского романа, но использует существенные черты его парадигмы, в частности повествует о произошедшем за 40 и 70 лет до написания.

Дядя Сандро выступает перед Сталиным и другими вождями с эффектным танцем, подлетая к самым ногам властителя. Сталин хвалит его и спрашивает, где он его *раньше видел*. Тот не помнит, но, почуввав в *подозрительном взгляде* Сталина опасность, быстро находит: наверно, в кинохронике. Пир продолжается, а на обратном пути Сандро вспоминает, как лет 30 назад, мальчиком, он пас коз в горах и встретил молодого абрека с тяжело навьюченными лошадьми, и между ними произошел *многозначительный обмен взглядами*. Потом этого абрека, оказавшегося экспроприатором, жестоко разделавшимся со своими сообщниками, искала полиция, но мальчик побоялся его выдать, а то история могла бы пойти бы иначе, намекает Сандро.

Легко видеть, что скоттовско-пушкинская парадигма перевернута здесь в духе Толстого, только еще радикальнее. Доминантой сюжета становится амбивалентное совмещение причастности рядового протагониста к Истории и необходимости понадежнее от нее укрыться, так что с распознания властителя акцент переносится на (не)распознавание протагониста. Что же касается проблемы Другого, то отталкивание от Истории (в лице прописанного соцреалистической традицией Великого Вождя)³⁴ не сопровождается у Искандера (в отличие от Толстого) сближением с каким-

либо иным, более «своим» Другим. Вернее, в этой опорной роли выступает внутреннее богатство самого протагониста как личности, способной в одиночку противостоять давлению власти, и в частности его артистическая ипостась.

Протагонист дважды встречается с властителем, и тот его дважды не казнит. Сначала протагонист в порядке отказного движения предвкушает встречу (как Уайлдрейк с Кромвелем, князь Андрей с Наполеоном, Николай Ростов с Александром³⁵), но когда она происходит и визуальный контакт все больше углубляется, протагонист в решающий момент блокирует распознавание:

«Зорко всматриваясь в пространство от ноги товарища Сталина... он движением рыцаря, прикрывающего лицо забралом, сдернул башлык на глаза... прошуршал на коленях... и замер у ног товарища Сталина... Поза... выражающая дерзостную преданность, и... слепота гордо закинутой головы... заставили [Сталина] улыбнуться... Он с выражением маскарадного любопытства стал развязывать башлык... и все увидели это лицо, как бы озаренное благословением вождя... “Кто ты, абрек?”... Сандро опустил глаза. Взгляд вождя был слишком лучезарным... Какая-то беспокойная тень мелькнула в этом взгляде и тревогой отдалась в душе дяди Сандро... “Солнце видно и сквозь башлык”, – важно заметил Ворошилов... Сталин... посмотрел [Сандро] в глаза своим лучезарным женским взглядом: “Где-то я тебя видел, абрек?”... “Нас в кино снимали, – неожиданно для себя сказал дядя Сандро, – там могли видеть...” – “А-а, кино”, – протянул вождь, и глаза его погасли».

А ведь протагонист в свое время оказал-таки услугу властителю, спасши его от ареста. Но Сталин Искандера – это не пушкинский Пугачев и даже не толстовский Даву или Наполеон: ни о законе, ни о милости, ни о человечности речь не заходит, и протагонист никоим образом не может рассчитывать на благополучный исход распознавания его властителем. В композиции рассказа этой блокировке узнавания вторит временная перестановка: только в самом конце читатель вместе с протагонистом узнает о первой встрече со Сталиным, тогда как у Скотта и его последователей, в частности в КД, о встречах повествуется в хронологическом порядке, так что возможна игра с разной скоростью опознания властителя протагонистом и читателем. На нераспознавание работает и огромный интервал между встречами, за время которого оба персонажа (и прежде всего протагонист, при первой встрече ребенок) сильно изменились³⁶.

Скрытность протагониста дополнительно мотивирована наложением скоттовской схемы на независимый от исторического жанра мотив стремления случайного свидетеля (часто ребенка) укрыться от преступника. В ПВ Сталин выступает одновременно в роли великого исторического лица и в роли частного злодея, угрожающего смертью случайному свидетелю. Этому богатому совмещению двух мотивов (сцеплению «встречи с историческим лицом» и «случайного знания о преступлении») в звене «исторический герой-разбойник» находится эффектная историческая опора и ниша – обстоятельства сталинских эксов, запретных в советской биографии Сталина (и потому обладающих разоблачительной силой), но толком не документированных (и, значит, удобных для размещения вымысла)³⁷.

Для маскировки своей идентичности дядя Сандро использует «актерство»: во-первых, по профессии он артист; во-вторых, врет он, ссылаясь на свою киноипостась; в-третьих, вранье -- черта артистическая. Артистизм Сандро роднит его с многочисленными героями искусства XX в., занятого, в отличие от реализма XIX в., метакультурной и метакоммуникативной проблематикой, – писателями, художниками, кинорежиссерами. Переиграв Сталина, Сандро испытывает не только радость по поводу спасения от гибели, но и своего рода творческое удовлетворение (лукаво окрашенное Искандером в пушкинские тона)³⁸:

«Дядя Сандро слегка зашевелил шей, чувствуя, что она омертвела, и по этому омертвлению шеи узнавая, какая тяжесть с него свалилась... Ай да Сандро [!]»³⁹, думал дядя Сандро, хмелея от радости и гордясь собой. Нет, чегемца не так легко укусить! Неужели мы с ним где-то встречались? Видно, с кем-то спутал. Не хотел бы я быть на месте того, с кем он меня спутал».

Отметив мотив «омертвевшей и ожившей шеи», перекликающийся с инвариантным для скоттовского топоса моментом «несостоявшегося повешения» (см., например, «Квентин Дорвард», гл. 6, и КД, гл. 7), остановимся на отличиях данной ситуации от эпизодов Пьер–Даву и Лаврушка–Наполеон, к которым она восходит.

Как и Пьеру, Сандро угрожает смерть, но если спасение Пьера лежит на пути возможно более полного визуального контакта с Даву, то дядя Сандро, напротив, старательно отгораживается от Сталина. В этом смысле он ближе к Лаврушке, уверенно играющему с Наполеоном, но в отличие от него ему приходится

действовать в ситуации опасности и он к тому же уступает ему в скорости распознания⁴⁰. При этом они помещены в разные нарративные рамки (см. примеч. 35): Сандро предлагается через 30 лет в «монархе» узнать «знакомого», от Лаврушки же требуется всего лишь опознать «монарха» как такового (правда, в этом скрипте тоже возможна ретардация, на что и рассчитывает Наполеон). Драматизм положения Сандро усугублен характером забытой первой встречи, которая может трактоваться и как услуга (скоттовского типа), и как ущерб (свидетельское знание), и Сталин, конечно, избрал бы второе истолкование.

Центральная роль визуальных мотивов в кульминационном эпизоде очной ставки многообразно поддержана всей структурой рассказа. Прежде всего, текст буквально насыщен зрительным топосом, начиная с первых страниц, т. е. задолго до завязки сюжета о выступлении перед Сталиным:

С балкона Цика дядя Сандро неоднократно **переглядывается** с проходящими внизу людьми (см. выше), **смотрит** в конец улицы, где **видно** море и трубы стоящего там парохода (чем предвещается ограбление парохода Сталиным и его сообщниками), а также с амбивалентной ностальгией **смотрит** на родные горы;

дальние родственники-чегемцы, гостившие у Сандро, «никак не могли привыкнуть... к тому, что в городских домах нет очажного огня. Беседовать... было трудно, потому что непонятно было, **куда при этом смотреть**. Чегемец привык, разговаривая, **смотреть на огонь**»;

в эпизоде с пропуском визуальные мотивы обыгрываются несколько раз;

оказавшись в банкетном зале, «...участники ансамбля... **стали искать глазами** товарища Сталина, но не сразу его **обнаружили**».

В главном эпизоде зрительность подчеркнута тем, что своей второй, рекордный, подлет к Сталину дядя Сандро исполняет вслепую, под башлыком, откидывание которого Сталиным и приводит к кульминационному взгляду. Эта игра с башлыком заблаговременно подготовлена незаметным на первый взгляд предвестием:

Один из танцоров говорит, что дядя Сандро так хорошо усвоил номер, исполняемый его соперником, что «если **нахлобучить башлык на лицо** исполнителя, то и **вовсе не поймешь**, кто скользит через всю сцену»; однако сам Сандро понимает, что «**отличить** все-таки можно было, особенно **опытному глазу** танцора».

Кстати, различные формы «невидимости», отказные по отношению к последующему распознаванию, являются естественными компонентами зрительной парадигмы. Это, в частности,

«слепота»: в «Князе Серебряном» царь Иоанн сначала **поддается на обман притворных слепцов** и лишь в последний момент, **после напряженного зрительного поединка, распознает его** (гл. 20–21);

«закрытость забралом»: в «Дорварде» протагонист ранит и сшибает с коня неизвестного рыцаря; и **по поднятию забрала тот оказывается** будущим королем Людовиком XII (гл. 14–15);

или, как минимум, «**прикрытость глаз тяжелыми бровями**» (у Людовика XI в том же «Дорварде»).

Зрительный характер носит также спасительная ссылка дяди Сандро на кинохронику: кино – искусство визуальное, причем видение устроено там нужным ему односторонним образом. Наконец, вокруг зрительного контакта строится и первая встреча, уже сама по себе представляющая напряженную очную ставку:

«Человек... дернулся и **посмотрел на голубоглазого отрока с такой злостью**, с какой на него никогда никто **не смотрел**... Но успев **разглядеть**, что перед ним только мальчик и козы, человек еще раз **бросил на него взгляд**, словно... раздумывал... убить или оставить... ..мальчику почувствовалось, что он оставил его в живых, чтобы не терять скорость... В самое последнее мгновение, еще шаг – и скроется за кустом, он опять... **оглянувшись, поймал мальчика глазами**... Когда [мальчик]... добежал... и **посмотрел, то увидел**, как там... стали появляться навьюченные лошади... Перед тем, как исчезнуть в лесу, человек снова **оглянулся**... Хотя лица его теперь **нельзя было разглядеть**, [но] мальчик был уверен, что он **оглянулся очень сердито**».

Хотя в разработке мотива очной ставки Искандер следует скорее за Толстым, чем за Пушкиным, рассказ обнаруживает многочисленные переключки с КД и ее скоттовскими образцами. Прежде всего, их роднит общая фольклорная аура⁴¹. Подобно Пугачеву (и Роб Рою), властитель здесь «разбойник», причем в буквальном смысле. Дело происходит на пиру (общескоттовский мотив), и соперничество сталинских подручных – Ворошилова, Берии, Лакобы и других – напоминает аналогичные сцены с Пугачевым, Хлопушей и Белобородовым. На «фольклорность» работает и гротескный эпизод со стрельбой à la Вильгельм Телль (эту параллель обнажает сам Сталин). Наконец, на пиру поется

любимая народная песня властителя-разбойника, из чего, как и в КД, вырастает целый (и гораздо более длинный) эпизод воображаемой альтернативизации истории:

Заслушавшись песни, Сталин видит себя мирным, мудрым, всеми любимым крестьянином, добровольно отказавшимся от жестокой роли властителя, но его мечтания обрываются, наткнувшись на образ матери, которая, «услышав скрип арбы, выглядывает из кухни и улыбается сыну. Добрая, старая мать с морщинистым лицом... Добрая... Будь ты проклята!!... Нет ей прощения за самую ее позорную нищету и за все остальное», т. е. за ее развратное поведение.

Ключевая роль, отведенная матери Сталина в подрыве идиллии, переключается с ее легендарной альтернативистской репликой в ответ на его слова, что он сделался чем-то вроде царя: «Лучше бы ты стал священником!» (*Radzinsky* 1996: 324)⁴².

На повествовательной рамке рассказа этой альтернативизации вторит заключительный пассаж дяди Сандро-рассказчика, кстати, щедро сдобренный визуальностью:

«Как сейчас **вижу** ... все соскальзывает с плеча его карабин, а он все... подтягивает **не глядя**». – При этом дядя Сандро **глядел на собеседника своими большими глазами с мистическим оттенком**. По **взгляду** его можно было **понять**, что, скажи он вовремя отцу о человеке, который прошел по нижнечегемской дороге, вся мировая история пошла бы другим... не нижнечегемским путем. И все-таки по **взгляду** его нельзя **было точно определить**, то ли он жалеет о своем давнем молчании, то ли ждет награды... Скорее всего **по взгляду** его можно было сказать, что он, жалея, что не сказал, не прочь получить награду».

Следует сказать, что для Толстого подобное «сказочно-фантастическое» освобождение от традиционной логики нарратива нетипично. У него, согласно Морсону, *sideshadowing* реализуется иначе – путем демонстрации ежеминутной спонтанности происходящего, типа успешной атаки Николая Ростова на французских драгун, продиктованной не правилами военной науки, а исключительно его охотничьим чутьем⁴³, азартом и чувством момента (III. 1. 15)⁴⁴.

Любопытную параллель к «Пирам» как вариации на скотовскую парадигму являет современный ей фильм Артура Пенна «Маленький большой человек» (*Penn* 1970) по одноименному роману (*Berger* 1976).

Протагонист Джек Крэбб (Дастин Хофман), белый, выросший среди индейцев, мечется между двумя лагерями, **знакомится** с генералом Кастером (George Armstrong Custer, 1839–1876), разбитым и убитым индейцами при Литтл Биг-Хорн; по ходу **серии очных ставок** он **осознает** жестокость, самовлюбленность, актерство и невнимание к людям и хочет убить его. Кастер же то **не узнает** Джека, то высокомерно **игнорирует его идентичность**, что и решает его судьбу: он попадает в (исторически расставленную индейцами) ловушку в результате (вымышленного) ложного столкновения соответственно рассчитанных слов Джека. А физически его приканчивает другой вымышленный персонаж, индеец, вместе с протагонистом заполняющий таким образом анонимную историческую вакансию⁴⁵.

Кастер разработан в традиции толстовского Наполеона, и ему противопоставлена отцовская фигура своего рода Кутузова – старого, мудрого, естественного, одаренного интуитивным видением (даже ослепнув, он опознает Джека) предводителя индейцев; его роль сыграл настоящий индейский вождь Chief Dan George⁴⁶. К толстовско-искандеровскому варианту парадигмы близко и основное сюжетное решение – победа вымышленного рядового протагониста над историческим властителем, переигранным им в поединке распознаний. В то же время доведение этой победы до исторических масштабов ставит данный сюжет в более традиционный скотовский ряд: там, где Лаврушка и дядя Сандро лишь успешно отделяются от опасного властителя (и в его лице – от Истории), Джек Крэбб, подобно героям «Вудстока» Скотта или Леониду Зотова, активно и почти единолично, т. е. предельно не по-толстовски, определяет исход исторического события.

* * *

Из выборочного рассмотрения вариаций на тему очной ставки видна высокая сохранность, несмотря на претерпеваемые изменения, основных параметров этого мотива. Помимо идеальной пригнанности к конструкции исторического романа, его устойчивость может объясняться более общими факторами: богатыми выразительными достоинствами, мощной архетипической подоплекой и широтой литературных и политических коннотаций. Однако эта проблематика останется за пределами статьи, задачей которой было документировать выявленный мотив и наметить контуры его эволюции.

Многие выводы оказались предсказуемыми: зависимость Пушкина, при всем его художественном блеске, от Скотта, про-

явившаяся и на этом участке; программирующая сила его основных жанровых решений и некоторых его полускрытых прозрений; характер конверсии, осуществленной Толстым, который и тут написал *не так*, как Пушкин, не только радикально перестроив смысловую структуру мотива, но и (в согласии с леонтьевским диагнозом) с предельной детальностью и разнообразием развил психологический потенциал снижаемых им «очных ставок»; наконец, направление ценностного сдвига – от завороченности великими историческими фигурами к торжеству «простого человека» и далее к сосредоточению на фигуре «художника».

Скорее неожиданным оказалось присутствие той же парадигмы в давно занимавшем меня тексте Искандера, ориентированном и на другие литературные топосы – соцреалистический вариант «встречи с Великим Человеком», детективное «бегство свидетеля от преступника» и модернистскую реабилитацию «актерства» как «артистизма». Толстовский подрыв визуального контакта оказался совмещен здесь с характерными чертами скоттовского нарратива. Не исключено, что художественный секрет «Пиров Валтасара», успех которых не может сводиться к разоблачительной остроте сюжета, состоит именно в постановке политически актуальной проблематики на питательную интертекстуальную основу.

«Тамань» – самый загадочный образчик прозаического искусства Лермонтова. Чехов мечтал «написать такую вещь... и 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 – Белинского, сразу же задавшего основные параметры принятой трактовки «Тамани»: поэтичность, строгость формы, невозможность изменить ни слова⁵. Позднейшие исследователи (начиная с Эйхенбаума) развили сюжетно-формалистический аспект этой гегельянской формулировки, акцентируя умение Лермонтова как «мастера малой формы» извлечь максимум повествователь-

* Впервые: Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана / Под ред. А. Мальтс. Тарту: ТГУ, 1992. С. 248–256.

ных эффектов из ограниченного фабульного материала («Это-то, очевидно, и заставляло Чехова восторгаться “Таманью”»; *Эйхенбаум* 1987: 154).

Полное единогласие отзывов выдает диктат определенного литературно-критического канона. Свежую нонконформистскую 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 относил «раздражающее подпрыгивание и пение дикарки»⁶ и немотивированность ее расчета на то, что Печорин не умеет плавать (*Набоков*: 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 (*Meserean* 1962: 112, 105).

Возникает вопрос, примиримы ли эти противоположные оценки, не стоит ли за чеховскими похвалами нечто более существенное, нежели восторженное общее место, и не подсказывается ли ответ теми неровностями лермонтовского стиля, которые Набоков считает признаком «подлинного искусства» (*Nabokov* 1958 xix)⁷.

Основную оппозицию «Тамани» исследователи усматривают в напряжении между романтической фабулой (с ее динамикой, тайнами, экзотическими персонажами, демоническими мотивами, неожиданными поворотами и эффектной развязкой)⁸ и ее снижающе-реалистическим освещением (нарочитой «скверностью» рамки; негероическими 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 существенный аспект этой темы составляет *вторжение* героя в судьбу «натуральной» девушки – бедной (в «Бедной Лизе», «Русалке», «Станционном смотрителе»), дикой (в «Кавказских пленниках», «Цыганах», «Бэле» и их байроновских источниках), волшебной (как в «Ундине» Ламонт-Фуке/Жуковского и «Русалке»), провинциальной (как в «Евгении Онегине»), романтически настроенной (в «Княжне Мери»). Вторжение носит драматический характер, соблазненная и покинутая часто гибнет

(в «Бедной Лизе», «Русалке», «Цыганах», «Бэле»); не остается безнаказанным и герой, который так или иначе подвергается посмертному возмездию героини («Бедная Лиза», «Русалка», «Цыганы»), а то и отвергается героиней, пережившей разрыв («Евгений Онегин», «Идиот»)¹⁰. Особое место в этой схеме занимает программно-антисентименталистский «Станционный смотритель», где вторжение оборачивается бесконфликтно счастливым союзом героев.

«Станционный смотритель» знаменателен еще в одном отношении – в трактовке *культурно-семиотического аспекта* столкновения. Возложив ответственность за смерть своего маленького человека на исповедуемые им штампы (представленные картинками из истории блудного сына¹¹ и карамзинским 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 изоциренности рефлексивное взаимодействие культурных стереотипов, представленных различными персонажами, достигает в «Евгении Онегине» (*Лотман* 1975). Но и «средний» (пост)романтический текст, как правило, посвящен анализу психологической и ценностной «другости» героя/героини (в частности, эгоцентризма главного героя).

«Герой нашего времени» являет противоречивую версию столкновения. В плане вторжения силен байронический элемент: по-настоящему страдает, а то и гибнет, как правило, героиня («Бэла», «Княжна Мери»), тогда как герой отделяется легкими душевными ушибами, притупленными онегинской хандрой. В семиотическом плане этому вторят исключительные способности Печорина к психологической рефлексии, позволяющие ему держать под полным контролем обоих антагонистов – княжну Мери (и Бэлу) и Грушницкого (и в меньшей степени Азамата/Казбича)¹². Тем не менее определенный, несколько неровный, подрыв романтических стереотипов налицо – в форме, во-первых, авторефлексии, 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).

«Тамань» отличается оригинальным развитием и совмещением обоих аспектов темы.

Повесть открыто следует формуле вторжения. Странствующий столичный аристократ оказывается на экзотической – социально, этнически и географически – периферии, в «нечистом» месте. Он завязывает романтическую интригу с местной, простонародной, дикой, преступной и поэтичной героиней на фоне романтического, в частности горного, лунного и водного, пейзажа. Налицо негативный исход их связи и взаимно причиняемый ущерб, в частности – отъезд обреченного на одиночество героя и разлучение героини с «семьей» («матерью» и «братом»). Причем, как подчеркивают 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 (мело)драматическую значимость. «Тамань» гораздо слабее своего обобщенного романтического архисюжета – недаром Эйхенбаум назвал ее фабульную основу «маленьким и ничем особенным не кончающимся приключением» (Эйхенбаум 1987: 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 пистолет, 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 вещам, как, например, «Казачки» Толстого.)

Впрочем, события кончаются неудачно для всех: не только для отвергнутого, вымоченного и обворованного Печорина, но и для вынужденной бежать четы контрабандистов и для остающегося ни с чем слепого и старухи; явное, хотя и мелкое, поражение терпит и проспавший кражу печоринский денщик. Развязка повести являет, таким образом, картину полной дезинтеграции, 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, равнодушное 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, непосредственной или косвенной причиной которого является герой («Бедная Лиза», «Цыганы», «Бэла»), или как реалистическая транскрипция посмертной мести героини («Русалка»). В любом случае этот мотив соответствует мизогинистским настроениям, вообще характерным для поэзии и прозы Лермонтова; в сущности, не менее антагонистичен психологический поединок Печорина с княжной Мери (хотя на дуэли он дерется все-таки с Грушницким)¹⁵.

Еще более последовательно разработан в «Тамани» метакультурный, семиотический аспект столкновения. В повествовательную игру вовлечена – с той или иной степенью иронического отстранения – целая клавиатура романтических клише: гётевская Миньона, «шиллеровский» диалог (Mersereau 1962: 106–107), ундина Ламонтт-Фуке/Жуковского (она же – пушкинская русалка), байронический сплин, романтизм по-французски¹⁶, «нечистая сила», интерес к фольклорному материалу – народной песне и тайной «фене» 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; воздвигаемый им русско-украинский языковой барьер; притворная глухота старухи; ограниченная видимость и слышимость в двух сценах на берегу (где герой издали, в темноте и при шуме прибоя наблюдает за контрабандистами)¹⁷; и подчеркнутая загадочность героини.

Загадочность эта наполовину напускается 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 чужому 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, предвосхитивший достижение позднего реализма. (Добавим, что общим знаменателем, скре-

пляющим оба ложных прочтения в единую конструкцию, является «колониалистский» 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 «Станционного смотрителя»), то в «Тамани» он идет еще дальше¹⁸. Здесь оба протагониста действуют исходя из неправильных прочтений друг друга, причем один из них является рассказчиком, так что повествующий голос героя предстает равноправным в своем несовершенстве с голосом героини. Возникает полифонический эффект, сходный, например, с «Кроткой», где провал коммуникации доведен до предела.

Однако особенность «Тамани» именно в том, что до предела в ней ничего не доводится. Так, культурно-семиотический аспект темы способствует развитию ее авантюрного 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 повествовательной стратегии «Тамани». Двумя часто выделяемыми чертами его манеры были именно наводящая скуку «случайностная» 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 пленником 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.

Развенчанию романтических масок, в частности самообразов (self-images) героев-повествователей, посвящены и многие произведения Набокова, например «Отчаяние» и «Лолита». Отсюда, возможно, его притяжение к Лермонтову, чей роман, несмотря на многочисленные претензии к его стилю, Набоков

(вместе с сыном) любовно перевел на английский. Проявлением тщательно подавляемой любви могли быть (как и в случае с другими близкими, но охотно поносимыми авторами, от Достоевского до Пастернака) и его придирки к «Тамани». Очевиден к тому же контраст стилистических установок: в «Тамани» – последовательное снижение героики при некоторой нечеткости границ между невольным впадением в штамп и их сознательным обыгрыванием, у Быть или не быть богом.

К проблеме авторской власти у Достоевского

Набокова – изощренная до сухости повествовательная ирония, позволяющая гербаризировать любые мелодраматические эффекты.

БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ БОГОМ (К проблеме авторской власти у Достоевского)*

1

«Бог умер, да здравствует Бог, то есть Человек». Этот слоган зазвучал в русском варианте еще до Ницше, с разными огласовками. Тургеневский Базаров, аргументируя необходимость для «дела» и таких рабов нигилистического дискурса, как Ситников, говорит Аркадию:

« – Ты, брат, глуп еще, я вижу. Ситниковы нам необходимы. Мне, пойми ты это, мне нужны подобные олухи. Не богам же в самом деле горшки обжигать!..»

“Эге, ге!..” – подумал про себя Аркадий, и тут только открылась ему... вся бездонная пропасть базаровского самолюбия. – Мы, стало быть, с тобой боги? то есть – ты бог, а олух уж не я ли?”

– Да, – повторил угрюмо Базаров, – ты еще глуп («Отцы и дети», гл. XIX).

Дерзкий дискурсивный ход Базарова состоит в человеко-божеской узурпации перспективы поговорки «Не боги горшки обжигают» по отношению к богам вполне уважительной: «Богу –

* Впервые: Парадоксы русской литературы / Под ред. В. Шмида, В. Марковича. СПб.: Инапресс, 2001. С. 234–247.

богово, гончарам – гончарское». Кстати, выбор именно этой поговорки имеет богатые теологические обертоны, учитывая, что по одной из библейских версий («И сотворил Яхве-Бог Человека из праха земного...»; *Быт.* 2: 7), «сотворение Человека Богом [wayuyisar] «уподобляется труду горшечника [yosar]»¹.

А вот обратный, так сказать кенотический, ход: пресытившись своей абсолютной властью над текстом, автор «Войны и мира» вдруг задается вопросом: «Кому у кого учиться писать: крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?» и даже подписывается под некоторыми из яснополянских школьных сочинений, объявляя их истиной в последней инстанции.

Эти два типа ходов – вверх и вниз по лестнице дискурсивной власти – существенным образом пересекаются в фигуре Автора. Автор одновременно и сознает свою неизбежную человеческую ограниченность, толкающую его к разработке родства с собственными персонажами, и выступает в роли творца того художественного мира, в котором эти персонажи ходят под ним, как под Богом. Так, Гоголь признавался, что его комические персонажи суть его «собственная дрянь... в разжалованном виде из генералов в солдаты» («Выбранные места из переписки с друзьями», гл. XVIII, 3), и тем не менее был обвинен непосредственным литературным потомком одного из этих «солдат» – героем «Бедных людей» Достоевского – в авторском деспотизме².

Подрыв дистанции между божественным верхом и человеческим низом принимает разные формы. Воплощаясь в Платона Каратаева или крестьянского мальчика, авторское начало отказывается от социальных и институциональных прерогатив, снимает погоны, опроцается. Часто такое опрокидывание властной иерархии сопровождается руссоистским упором на душевные, почвенные, интуитивные и тому подобные преимущества «низкого». Другой вариант являет авторская кооптация «морально низкого», т. е. попытка поставить на службу добру и его повествовательному дискурсу представителей зла – в духе мильтоновской работы с Сатаной и гетевской с Мефистофелем. Таково, например, намерение автора/рассказчика «Мертвых душ», по его собственным словам, «припрячь» к своим замыслам «подлеца» – Чичикова («Мертвые души», I, 11).

Припряжка эта идет по двум линиям. В далекой дантовской перспективе «подлецу» предстоит, согласно неосуществленному проекту Гоголя, стать двигателем провиденциального преобразования России; в непосредственной же «адской» реальности первого тома именно на «подлеца» возлагается большая часть сюжетоо-

бразования. Соавторство с протагонистом-комбинатором имеет почтенную литературную родословную; интересующая нас этическая проблема возникает там, где чисто композиционные услуги, оказываемые автору жульническими художествами героя, перерастают в амбивалентный ценностный симбиоз.

Речь выше не случайно зашла о Достоевском, радикальный дискурсивный вклад которого, согласно Бахтину, состоял в карнавальном свержении «божественной» власти автора над персонажами – предоставлении «солдатам» равных диалогических прав с «генералами», выступающими в виде рассказчиков и идеологически властных героев. Излюбленным сюжетным ходом Достоевского является провал планов рационалиста-манипулятора, высокомерно проигнорировавшего человеческую непредсказуемость Другого, как правило, более рядового партнера (здесь могла сказаться и учеба у Гоголя: Чичикова разоблачает Коробочка, самая тупая из его клиентов-помещиков), а часто – и собственного подсознательного Я.

Важный аспект этого инварианта состоит в последовательном упоре на его дискурсивную природу: манипулятор по-авторски прописывает партнеру некий скрипт, схематизирующий, опредмечивающий, механизмирующий его; тот, однако, в союзе с реальностью, прочитывает и переписывает по-своему, тем самым опровергая свою «механичность» и вольно или невольно превосходя «автора» скрипта в сценарном искусстве. Примеров множество – вспомним:

искусную, но в конце концов проваливающуюся инсценировку Раскольниковым непринужденного хохота при входе вместе с Разумихиным в квартиру Порфирия Петровича; сюрпризы, обрушиваемые Смердяковым (заговорившей «валаамовой ослицей») на Ивана и других, Грушенькой – на Катерину Ивановну, героиней «Кроткой» – на своего супруга, расписавшего всю их совместную жизнь наперед, а при виде ее трупа полагающего, что он всего «на пять минут опоздал».

Программную формулировку этого инварианта дает Федька Каторжный («низкий» персонаж) в разговоре со Ставрогиним о Петеньке Верховенском:

« – Петр Степаныч – астролом и все божию планиды узнал, а и он критике подвержен... У [него] коли сказано про человека: подлец, так уж кроме подлеца он про него ничего и не ведаёт. Али сказано – дурак, так уж кроме дурака у него тому человеку и звания нет. А я, может, по втор-

никам да по средам только дурак, а в четверг и умнее его... Вот он знает теперь про меня, что я очень паспортом скучаю ... так уж думает, что он мою душу заполонил. Петру Степановичу... очень легко жить на свете, потому он человека сам представит себе, да с таким и живет» («Бесы», II, 2).

«Война скриптов» по определению носит отчетливо стратегический, дискурсивный и иерархический характер. Все время решается вопрос «кто кого?»: кто кого лучше «прочтет» и «перепишет». А карнавальный градус повествования Достоевского естественно порождает парадоксы. Герой-повествователь «Записок из подполья» (философское родство которого с подразумеваемым, да и реальным, автором представляет серьезную проблему) в заключительном абзаце от публикатора именуется «парадоксалистом». Ходячий парадокс являет Раскольников, недаром наделенный значащим именем: моральный имморалист, умный глупец, недо-сверхчеловек.

Не все парадоксы Достоевского одинаково продуманны. Некоторые выглядят как невольные противоречия, продиктованные условностями повествования и духом времени, другие, более многозначительные, как плоды непоследовательности автора в проведении собственных дискурсивных установок. Примером первого случая может служить викторианская чистота падших женщин Достоевского: профессия Сонечки Мармеладовой риторически поминается в тексте «Преступления и наказания», но исключена из сюжета, а внимательное чтение «Братьев Карамазовых» убеждает в полном целомудрии роковой Грушеньки. Нас, естественно, будут интересовать незапланированные парадоксы второго рода – дискурсивные тупики новаторской попытки Автора отречься от божественной власти.

2

Обратимся к V части «Преступления и наказания» – к главам 1-й и 3-й, где Лужин инсценирует обвинение Сони в краже у него денег. Эпизод развертывается как серия дискурсивных поединков с неожиданными исходами, подрывающими властные претензии «сценаристов».

Глава 1 начинается с сожалений Лужина о том, как он просчитался, пытаясь дешево заполучить Дуню («с чего, черт возьми, я так ожида-

вел?»), и его злобы на расстроившего эти планы Раскольникова. Известие, что Раскольников придет на поминки, подает Лужину «некоторую мысль». Следует описание его взаимоотношений с Лебезятниковым, у которого он остановился: сначала заискивания перед ним как носителем властного нового дискурса, а затем распознавания его безобидной приверженности идеологической моде. Пока Лебезятников развивает перед ним карикатурно утопические идеи о браке, Лужин, занимающийся своими кредитками, ядовито над ним подтрунивает. Затем, по просьбе Лужина, Лебезятников приводит Сою, и Лужин дарит ей десятирублевый билет. В восторге от его доброты, Лебезятников (который «все слышал и все видел») прощает ему его издевательский тон и снова пускается в утопические разглагольствования. Лужин опять хихикает, но «даже Лебезятников наконец... заметил», что тот «что-то обдумывал другое... и потирал руки».

Дискурсивная динамика здесь примерно такова:

(1) Лужин проиграл Дуне и Раскольникову.

Автор на их стороне, несмотря на наличие у Раскольникова общих черт с Лужиным.

(2) Лужин задумывает что-то против Раскольникова.

Автор предпочитает Раскольникова.

(3) Лужин издевается над Лебезятниковым, который выглядит глупо.

Автор силами одного отрицательного персонажа побивает другого – типичный сознательный парадокс Достоевского (выражаясь языком еще одного авторствующего персонажа Достоевского, Ивана Карамазова, «один гад съе[дае]т другую гадину»; IV, 5; заметим, кстати, что Лебезятников это, в сущности, достоевский вариант тургеневского Ситникова, а Базарову приблизительно соответствует пара Лужин–Раскольников).

(4) Лужин представляет себя в позитивном свете перед Соней и Лебезятниковым. Автор дает понять, что за этим может что-то крыться.

В главе 3 Лужин публично обвиняет Сою в краже у него сторублевого билета, ссылаясь на свидетельство Лебезятникова и настаивает на необходимости преподать ей урок; Катерина Ивановна предлагает обыскать Сою, выворачивает ее карманы, на пол падает ассигнация.

Лужин торжествует над Соней и Раскольниковым и заявляет, что урок преподан и что он великодушно прекращает дело. Но тут Лебезятников обвиняет Лужина в низости, свидетельствуя, что видел, как Лужин незаметно для Соны положил ей эти деньги в карман, что он, Лебезятников, тогда понял как акт тайного благодеяния. Однако Лужин отрицает это, указывая на отсутствие у него мотива для подобных действий. Лебезятников пускается в смехотворные этические предположения о мотивах Лужина, и тот посрамляет его, обвинив в личном идеологическом недоброжелательстве. Лебезятников теряется в догадках, когда с объяснением выступает Раскольников, разгадавший цель Лужина: опозорив Сою, подорвать авторитет Раскольникова в глазах сестры.

В плане войны скриптов происходит следующее:

(1) Лужин по сочиненному им сценарию преподносит урок Соней и Раскольникову, да еще и демонстрирует великодушные.

Автор хранит двусмысленное молчание.

(2) Скрипт Лужина натывается на непредусмотренный выход Лебезятникова из прописанной ему роли, неожиданный и для самого Лебезятникова, берущего таким образом реванш над Лужиным.

Автор на стороне доброго и честного дурака Лебезятникова (инвариантный парадокс Достоевского).

(3) Лужин, однако, снова переигрывает противника, неспособного «прочесть» его мотивы, и приписывает низкие намерения ему самому.

Автор неявно предпочитает Лебезятникова.

(4) Раскольников побеждает Лужина, правильно прочитав его скрипт.

Автор на стороне Раскольникова.

Торжество, фактическое и моральное, Раскольникова, выступление которого венчает пирамиду соперничающих скриптов, не снимает двусмысленности всей его дискурсивно-стратегической позиции. В следующей главе он отправится к Соне, которую попытается убедить в оправданности своего имморализма ссылкой на ее собственную незащищенность в мире Лужиных, но признается ей в убийстве и у нее же будет просить поддержки. В конце концов его, преступника, успешная адвокатура Соны и обвинительное

заклучение по делу Лужина (один из центральных парадоксов «Преступления и наказания») окажутся лишь отказным предвещением к соответствующим речам Сони, Порфирия Петровича и Свидригайлова, которые каждый по-своему прочтут и опровергнут его собственный скрипт (сначала опубликованный в виде статьи, а затем разыгранный в жизни).

В интересующем нас дискурсивном плане особенно существенны взаимоотношения Раскольников со Свидригайловым. Вопреки своему саморазрушительному концу и общему имморализму Свидригайлов не в меньшей, если не в большей степени, чем Соня и Порфирий, причастен к авторскому началу в романе.

Соня несет главную нагрузку как резонерствующая христианская праведница, но потенциальная авторитарность ее роли смягчается греховностью ее профессии, ее общей жертвенностью и смиренностью, а главное, отсутствием активного сценарно-режиссерского напора: она убеждает Раскольникова прямой аргументацией и примером личной моральной цельности.

Порфирий воплощает редкое у Достоевского положительное рационалистическое начало, оказывающееся способным адекватно прочесть героя (в отличие от полагающейся на веру в Бога Сони, которая получает прочтение Раскольникова от него самого и далее лишь углубляет его силами своей моральной интуиции). Он вполне активен, но в целом держится отчужденно и участвует в сюжете лишь в рамках профессиональных обязанностей.

Свидригайлова же многое связывает с Раскольниковым, правильным прочтением которого он обязан как чисто фабульному подслушиванию, так и частому у Достоевского глубинному вчувствованию, основанному на их моральном сродстве. Эмблематическим воплощением его проникновения в парадоксы дискурса Раскольникова, которых тот сам не осознает, становится его реплика об имплицитной убежденности Раскольникова, «что у дверей нельзя подслушивать, а старушенок можно лущить чем попало, в свое удовольствие» (VI, 5).

Здесь Свидригайлов одерживает ту дискурсивную победу над Раскольниковым, в которой Лужину автором было отказано (это очередной виток непрерывной войны скриптов). Дело в том, что бездушно-механистическая буржуазность Лужина – бльшая анафема для Достоевского, чем демонический и, значит, где-то романтический, т. е. по-своему «духовный», цинизм Свидригайлова. Кроме того, как неоднократно, хотя и без решающих доказательств, отмечалось в литературе, в пристрастии Свидригайлова к малолетним девочкам (будущим нимфеткам Набокова)

могли отразиться соответствующие вкусы и эпизоды из жизни его автора.

Наконец, в структуре образа Свидригайлова есть еще один парадоксальный слой, наделяющий его элементами авторства и даже авторской власти. Это его роль в организации развязки романа и обеспечении дальнейших судеб персонажей. Не говоря уже о том, что своим самоубийством он полностью освобождает Дуню для брака с Разумихиным (а Раскольникова – от необходимости защищать ее), он берет на себя финансовое устройство не только собственной новообретенной невесты, но и Сони, ее «сестриц и брата» и Раскольникова («Давая вам, я все равно, что ему даю»; VI, 6). Тем самым он выполняет типично авторские функции, причем его руками Достоевский, так сказать, не гнушается обратить на хорошее дело деньги, которые до сих пор играли в сюжете преимущественно отрицательную роль (в руках старухи-процентщицы, Раскольникова – грабителя-убийцы, Лужина – жениха Дуни и обвинителя Сони, Марфы Петровны – «хозяйки» Свидригайлова, Свидригайлова – соблазнителя Дуни и т. п.).

Однако в целом «авторские» функции в романе рассредоточены, а квазиавторские фигуры столь решительно ослаблены, что не создается ощущения безапелляционного авторитарного контроля. Даже в «Эпilogue», естественно вызывающем нарекания некоторой заданностью (т. е. в конце концов авторской манипулятивностью), отсутствует властное манипулирование Раскольниковым со стороны персонажей. В фигуре Сони можно, если угодно, усмотреть следование ряду стереотипов («сильная русская женщина», «проститутка с золотым сердцем», «святая грешница»), но ни под один из разрядов сценаристов-манипуляторов, столь многообразных у Достоевского, она не подпадает.

3

За более острым примером мы обратимся к «Братьям Карамазовым» – к концу книги IV и началу V. Речь пойдет об Алеше, любимом положительном герое автора, ученике совершенно уже праведного (хотя и кенотически «провонявшего») старца Зосимы.

Столкнувшись со «школьниками» и Илюшечкой, который смело вступился за отца, штабс-капитана Снегирева, униженного Дмитрием Карамазовым, и, среди прочего, укусил Алешу за палец, Алеша приходит

в дом к Снегиреву и знакомится с ним и его разнообразно болезненным семейством (гл. 6, «Надрыв в избе»). Снегирев принимает его с вызовом, видя в его визите продолжение агрессии Дмитрия, а Илюша кричит, что Алеша, конечно, пришел жаловаться на него. Алеша рассказывает, как тот кинул в него камнем и укусил его, и Снегирев, ерничая в духе скромности паче гордости, предлагает немедленно высечь Илюшу, но тут же и издевается над мыслью, будто бы он стал сечь своего сына «для вашего полного удовольствия», а себе и еще и «четыре пальца... вот этим самым ножом оттыпа[л]» («Четырех-то пальцев... вам будет довольно-с для утоления жажды мщения-с, пятого не потребуете?»). Алеша говорит, что пришел не жаловаться, а напротив, передать, что Дмитрий раскаивается и хочет просить прощения, а в ответ на очередное преувеличенное предположение Снегирева подтверждает, что Дмитрий готов и публично стать перед ним на колени. «Пронзили-с», – отвечает Снегирев. Тем не менее, вопреки протесту Илюши, Снегирев выходит с Алешей поговорить «вне этих стен».

Борьба дискурсов здесь пока что обычная у Достоевского:

(1) «Маленький человек» (Снегирев), униженный «значительным лицом» («его светлостью» Дмитрием), вопреки ожиданиям, оказывается морально, интеллектуально и словесно развитым (особенно по сравнению со скриптом «Шинели» – вспомним «Бедных людей»), а в ипостаси Илюши, к тому же бескомпромиссно смелым, и разыгрывает сцену изощренного издевательства над скриптом, который он приписывает оппоненту.

Автор дает все это с точки зрения Алеши, заведомо добрые намерения которого известны.

(2) Алеша нейтрализует игру Снегирева, демонстрируя действительное смирение – от имени брата, а главное – собственное; Снегирев колеблется, но Илюша не сдает позиций противостояния.

Автор сочувствует обеим сторонам и сохраняет надежду на их примирение.

В следующей, 8-й главе («И на чистом воздухе»; IV).

Снегирев откровенно рассказывает Алеше о себе, о невозможности для него судиться с Дмитрием, об уязвленной гордости Илюши, который «один против всех восстал за отца», о его планах вырасти и отомстить Дмитрию («повалю его, замахнусь... саблей и скажу ему: мог бы сейчас убить, но прощаю, вот тебе!»). Алеша повторяет, что брат раскаивается и

готов просить прощения, а его невеста Катерина Ивановна, тоже оскорбленная Дмитрием, просит Снегирева принять денежное «вспоможение» («только от нее одной, не от Дмитрия... и не от меня... Это значит, сестра идет к брату с помощью... Она именно поручила мне уговорить вас принять от нее вот эти двести рублей как от сестры. Никто-то об этом не узнает... У вас благородная душа... вы должны это понять!»). Снегирев сначала соглашается принять деньги, хотя и спрашивает, «не буду же я [тогда] подлецом?», строит планы использования этих денег на пользу семье и Илюшечке, беспокоится, «достанет» ли этих денег (на что Алеша обещает добавить сколько угодно своих), но кончает тем, что с извращенной гордостью отказывается («А что ж бы я моему мальчику-то сказал, если б у вас деньги за позор наш взял?») и «брос[ает] обе смятые кредитки на песок – видели-с?». Снегирев просит передать пославшим Алешу, что он «чести своей не продает-с!» и убегает. Алеша поднимает и разглаживает кредитки.

Дискурсивная динамика выглядит при этом так:

(1) Алешин христианский, братско-сестринский скрипт начинает осуществляться: в ходе разговора по душам намечается взаимопонимание.

Автор дает почувствовать, что не все идет гладко. Во-первых, Алеша действует не только по собственному почину, но и по сценарию Катерины Ивановны, мотивы которой непросты и которая никак не является воплощением христианского смирения (в речи Алеши это проявляется в его смущенном настоянии, что помощь исходит не от него и не от Дмитрия, а от «сестры», а затем в предложении денег еще и от себя). Во-вторых, Снегирев все время соскальзывает в болезненные «чужие» дискурсы: преувеличенно героический, в духе пушкинского Сильвио, сценарий Илюшиной мести и великодушия и преувеличенно сентиментальные, утопические планы использования денег.

(2) Снегирев срывает выполнение Алешиного скрипта (реализуя все тот же инвариантный у Достоевского парадокс, согласно которому скромный персонаж уклоняется от прописанной ему более умным протагонистом линии поведения), следуя при этом еще одному готовому, опять-таки пушкинскому скрипту – жесту станционного зрителя, получившего деньги «за Дуню» от Минского. Жест Алеши, поднимающего деньги, тоже интересно вписывается в этот подтекст: деньги и у Пушкина подбираются, но посторонним господином.

Автор на стороне Алеши, но полностью его позиция пока не проясняется.

Книга V открывается главой, в которой Алеша рассказывает о произошедшем Lise Хохлаковой.

« – Что же... отдали вы эти деньги, и как же теперь этот несчастный?..

– То-то и есть, что не отдал, и тут целая история, – ответил Алеша... Он говорил... хорошо и обстоятельно. Он и прежде... еще в детстве Lise, любил... рассказывать то из случившегося с ним сейчас, то из прочитанного, то вспоминать из прожитого им детства. Иногда даже оба мечтали вместе и сочиняли целые повести вдвоем... Теперь они оба как бы вдруг перенеслись в прежнее... время... Lise была чрезвычайно расстроена его рассказом. Алеша с горячим чувством сумел нарисовать перед ней образ “Илюшечки”, а затем подробно объяснил, почему Снегирев отказался от денег: он «возненавидел» Алешу, перед которым «стыдно стало за то, что он так всю душу мне показал», и который совершил ошибку, уязвив его гордость предложением «да[ть] из своих сколько угодно». Но, продолжил Алеша, эта ошибка «к лучшему», ибо если бы Снегирев взял деньги, переступив через свою гордость, то на другой день вернул бы их, теперь же, когда его гордость уже отыграна, он, наоборот, будет готов принять их с чистой совестью.

« – А я-то вот тут и явлюсь: “Вот, дескать, вы гордый человек, вы доказали, ну теперь возьмите, простите нас”. Вот тут-то он и возьмет!

Алеша с каким-то упоением произнес: “Вот тут-то он и возьмет!” Lise захлопала в ладошки.

– ...Ах, Алеша, как вы все это знаете? Такой молодой и уж знает, что в душе. Я бы никогда этого не выдумала...

– Его, главное, надо теперь убедить в том, что он со всеми нами на равной ноге, несмотря на то, что он у нас деньги берет... и не только на равной, но даже на высшей ноге...

– “На высшей ноге” – прелестно, Алексей Федорович... но... нет ли тут во всем этом рассуждении нашем, то есть вашем... нет, уж лучше нашем... нет ли тут презрения к нему, к этому несчастному... в том, что мы так его душу теперь разбираем, свысока точно, а? В том, что так наверно решили теперь, что он деньги примет, а?

– Нет, Lise, нет презрения, – твердо ответил Алеша, как будто уже приготовленный к этому вопросу... – Потому что ведь и мы такие же, не лучше... Знаете, Lise, мой старец сказал один раз: за людьми сплошь надо как за детьми ходить, а за иными, как за больными в больницах».

В 5-й главе книги X рассказчик сообщит, что «[т]огдашние двести рублей от Катерины Ивановны [Снегирев] принял точь-в-точь по предсказанию Алеши. А потом Катерина Ивановна... сама посетила их квартиру... С тех пор рука ее не оскудевала, а сам штабс-капитан... забыл свой прежний гонор и смиренно принимал подавание».

В отличие от всех предыдущих случаев этот эпизод представляет собой не столько непосредственную войну скриптов, сколько авторское/критическое мета-обсуждение стратегического смысла уже состоявшегося дискурсивного поединка и прогноза о предстоящей его развязке.

(1) Метадискурсивность задается сразу же – не только самим форматом пересказа/обсуждения, но и прямым указанием на привычную для обоих практику подобных литературных встреч и совместного сочинения «повестей», а также употреблением (в авторском тексте) литературоведческой терминологии, типа: «сумел нарисовать ей образ “Илюшечки”».

Автор, передавая часть авторства любимому герою, усложняет нарративную иерархию, сохраняя по отношению к Алеше-«автору» некоторую дистанцию, например, дважды упоминая его «упоение» собственным скриптом.

(2) Отношения между двумя собеседниками не сводятся к идиллическому согласию Lise с Алешей (старшим по возрасту и имеющим некий моральный мандат благодаря близости к Зосиме), подчеркиваемому ее почтительно «соавторскими» заявлениями («Такой молодой и уж знает, что в душе»; «во всем этом рассуждении нашем, то есть вашем... нет, уж лучше нашем»). Lise, «бесенок», играет (здесь и в других местах) роль адвоката дьявола, всячески поддразнивая и провоцируя Алешу по поводу его «монашеской святости» и выявляя в его речи характерную «иерархическую» оговорку (о «равной»/«высшей ноге»). В конце концов она задает главный вопрос: не означает ли Алешино «всезнание», «разбирание свысока» (несколькими страницами далее Алеша опять вернется к «мученическому» вопросу «анатомирования» чужой души), вычисление и направление поведения другого человека, не означает ли все это «презрения» к нему, или, в переводе на сегодняшний язык, опредмечивания живой, самостоятельной человеческой личности и ее незавершенного дискурса.

Автор, чувствуя, по-видимому, что это вопрос вопросов для подлинно диалогической поэтики, дает Lise развить свою позицию красноречиво и даже с едкой иронией.

(3) Алешу, однако, ее вопрос не застает врасплох (в отличие от обычного развертывания инвариантного хода, где «слабый» партнер неожиданно сбивает «сильного»). Он «уж об этом сам думал, идя сюда», и теперь сообщает ей готовый (!) ответ: да, манипулировать людьми ради их же блага можно и нужно, важно лишь помнить, что и мы «такие же, как он[и], не лучше». Эта аргументация подкрепляется ничем иным, как ссылкой на авторитет старца, чего для Lise оказывается достаточно: «Ах... голубчик, давайте за людьми как за больными ходить!» (Lise пропускает вторую, центральную для романа о взаимоотношениях отцов и детей, составляющую указания старца: «надо как за детьми ходить» – в лице Снегирева Алеша «усыновляет» одну из отцовских фигур романа).

Автор неявно, но вполне отчетливо одобряет эту позицию: авторитет Зосимы в романе не подрывается, а данная реплика Алеша сопровождается характерной ремаркой повествователя: «твердо ответил Алеша».

Это и есть тот «тупиковый» парадокс Достоевского, демонстрации которого посвящена настоящая статья. Алеша, выступая в авторской роли, читает в душе другого, «маленького», человека, берет на себя родительские, властные, «божеские», функции по отношению к нему, успешно прописывает за него сценарий его вполне механического поведения (реализующего один за другим оба противоположных варианта типичного для персонажей Достоевского «поступка наоборот»: в книге IV «сначала смирение, потом, наоборот, гордость»; в книге X «сначала гордость, потом, наоборот, смирение») и «твердо» отстаивает свое режиссерство «готовой» апелляцией к авторитету. Можно, конечно, сослаться на неопределенную открытость текста, на подчеркнuto снижающие черты в образе Алеша («А я в Бога-то вот, может быть, и не верую»), на его последующий неуспех в предотвращении убийства отца и в судебной защите Дмитрия и т. д., однако проблемы это не снимает. Автор позволяет Алеше play God and get away with it.

* * *

В контексте романа в целом и других сюжетов Достоевского этот эпизод выглядит тем парадоксальнее, что перекликается с ними как неожиданная вариация на навязчивые темы. Заметим,

что, как и в случаях Лужин–Соня и Свидригайлов–Соня, речь идет о передаче денег. Гнусная провокация Лужина проваливается; благотворительная – квазиавторская – акция Свидригайлова удается, но уже в зоне, близкой к эпилогу, без драматических поворотов; Алешина же двухходовая, с перипетиями, комбинация не только венчается успехом в разгар событий, но и получает одобрение свыше (от Бога и Автора) в процессе специального мета-дискурсивного диалога.

Между тем по своей структуре Алешин скрипт не менее манипулятивен, чем, скажем, скрипт Коли Красоткина, оттягивающего привод к Илюше найденной им Жучки исключительно ради эффекта, который он полагает благотворным (книга X; ср. уже цитированную выше реплику мужа кроткой: «На пять минут опоздал!»). А в более широкой и проблемной перспективе неизбежно напрашивается сопоставление с дискурсом Великого Инквизитора (появляющегося, кстати, всего четырьмя главами позже, в составе все той же книги V и тоже в рамках многоуровневого «авторства»), суть которого состоит именно в манипулятивном взятии на себя ответственности за малых сих – в их собственных интересах и с опорой на Церковь и Бога³.

Последнему, правда, дается диалогическая возможность высказаться, но, как справедливо замечает Инквизитор, «Ты и права не имеешь ничего прибавлять к тому, что уже сказано тобой прежде» (V, 5). Несмотря на это молчание, однако, очевиден подрыв Автором инквизиторского скриптинга. Алеша же попросту ссылается на старца, с которым, согласно общему скрипту романа, сам Бог, чем отсекает возможность дальнейшей дискуссии. Действие полифонического принципа «на Бога надейся, а сам не плошай» временно приостанавливается. Обжигание не только горшков, но и человек, оказывается, с божественной санкции, доверенным своего рода сверхчеловеку. Налицо, вопреки нелюбви Достоевского и Бахтина к глушению диалога, ко всему окончательному и машинному, эффект дискурсивного *deus ex machina*. Впрочем, этот тупиковый парадокс, один из редких у Достоевского, вытекает из самой сути исповедуемого им Учения. Действительно, если возможны «ловцы человеков» (*Мат.* 4: 19), то почему не «гончары»?

ТОНКОСТИ ЧТЕНИЯ Из заметок о Льве Толстом*

1. Что такое искусство?

Просматривая в поисках нужной цитаты набоковские «Лекции по русской литературе», я наткнулся на густо подчеркнутое мной место и сразу понял, почему в свое время обратил на него внимание.

Речь там идет о парадоксальном соотношении правды и художественного вымысла. Набоков комментирует фразу из «Анны Карениной» (ч. I, гл. 3) – из пассажа о чтении Стивой Облонским его любимой либеральной газеты: «Граф Бейст, как слышно, проехал в Висбаден...» Кратко пересказав основные факты жизни графа Фридриха Фердинанда фон Бейста (1809–1886), в особенности его передвижения по Европе в 1871–1872 гг., и продемонстрировав, как это позволяет подтвердить датировку начала действия толстовского романа (11/23 февраля 1872 г.), Набоков садится на своего любимого эстетского конька:

* Впервые: Раздел 1 – Звезда. 2010. № 8. С. 226–229 (под названием: «Вопрос: кто же из них более живой?»; разделы 2 и 3 – в составе статьи «Les mots: rélire» // Русистика. Славистика. Индоевропеистика: Сб. К 60-летию А.А. Зализняка / Под ред. Т.М. Николаевой и др. М.: Индрик. С. 669–689; см. с. 675–680; 4 – в составе «Новых вишнеток» // Звезда. 2002. № 1. С. 155–179; см. с. 172–174.

«Некоторые из вас, наверное, все еще недоумевают, почему *мы* с Толстым [отметим это непринужденное братание с классиком. – А. Ж.] упоминаем подобные пустяки. Чтобы магия искусства, художественный вымысел казались реальными, художник иногда помещает их в особую историческую систему отсчета, ссылаясь на какой-либо факт, который можно легко проверить в библиотеке, этой цитадели иллюзий. Случай с графом Бейстом может служить великолепным примером в споре о так называемой реальной жизни и так называемом вымысле. С одной стороны, имеется исторический факт: некий фон Бейст, государственный деятель и дипломат, оставил **два тома воспоминаний**, где он с большой обстоятельностью перечисляет все остроумные реплики и политические каламбуры, придуманные им за долгие годы его политической карьеры [эти детали нам скоро пригодятся]. С другой стороны, перед нами Стива Облонский, с головы до пят созданный Толстым, – и встает вопрос: кто же из них более живой, более реальный, более достоверный – настоящий, невыдуманный граф Бейст или вымышленный князь Облонский? Несмотря на свои мемуары – многословные, тягучие, полные избитых клише [опять о мемуарах], милейший Бейст так навсегда и остался ненатуральной и условной фигурой; между тем как никогда не существовавший Облонский – бессмертный, живой человек. Скажу больше: сам Бейст слегка оживает, попадая в толстовский вымышленный мир» (Набоков 1996: 286–287).

Мне, – как, надеюсь, и большинству наших с Набоковым читателей, – эта точка зрения близка. Дело даже не в высокой страсти для звуков жизни не щадить, а просто в том, что авторы и персонажи романов (пьес, фильмов, опер...) заведомо интереснее большинства выпадающих нам на долю знакомых, и время мы предпочитаем проводить с первыми, а не со вторыми. Но все-таки Набоков немного передергивает, ибо трудно себе представить, чтобы он не отдавал себе отчета в том, что пишет.

Пишет же он, пользуясь своей выигрышной позицией, не о том графе Бейсте, который был известен Толстому (естественно, относившему его по бесполезному, если не вредному, ведомству газетно-дипломатической суеты), а о том, каким он доступен взгляду позднейшего комментатора, знакомого, в частности, с его мемуарами, опубликованными, как честно отмечает Набоков, в 1887 г., т. е. десяток лет спустя после выхода «Анны Карениной». И ядовитому поношению он подвергает Бейста не за бессмысленность его политической карьеры, а за некачественность мемуарной прозы, включающей, среди прочего, пересказ собственных острот (в этом месте набоковского комментария я вздрогнул, ибо

грешу этим и сам, на что литературные недруги мне уже указывали). Получается, что фон Бейст – и с ним вся «реальная жизнь», представителем которой его назначает Набоков, – плохи и ненатуральны не сами по себе, а лишь постольку, поскольку описаны они многословной клишированной прозой (не говоря уже о наивном неумении автора отстраниться от собственных каламбуров и передать их другим персонажам, как это сделал бы Оскар Уайльд или Набоков). То есть хорошая литература (Толстой) оказывается реальнее плохой литературы (Бейста), а отнюдь не «так называемой реальной жизни». И, значит, дело не в «правде» и «вымысле», а в таланте пишущего.

Как мы теперь знаем, во всякой нон-фикшн есть большая доля фикшн – вымысла, состоящего в выборе того, что описывать, а что нет, как описывать – долго ли, коротко ли и в каком порядке, и как быть с неизбежными штампами. Иная документальная проза может поспорить с самой классической вымышленной. Так, по свидетельству Паустовского, думал Бабель:

«Мы заговорили о Герцене, – Бабель в то лето перечитывал Герцена. Он начал уверять меня, что Герцен писал лучше, чем Лев Толстой» (Паустовский 1989: 20).

Разумеется, у Бабеля были с Толстым свои профессиональные счеты. Он воспринимал его в полном соответствии с так называемым страхом влияния (по Хэролду Блуму).

«...я опять прочитал «Хаджи-Мурата» и *расстроился* совершенно невыразимо... <...> ...если бы я хотел *отравить себе жизнь* и думать о том, кто пишет лучше... Толстой или я ... я бы, *кроме ненависти и злобы, много чувства к нему не испытал*» (Бабель 2006: 395, 398–399).

Но в связи с Толстым его занимал не столько вопрос «реальность, правда или вымысел, форма?», сколько поиск формы, органически соответствующей его реальному опыту.

«Перечитывая «Хаджи-Мурата», я думал, вот где надо *учиться*. Там ток шел от земли, прямо через руки, прямо к бумаге, без всякого средостения, совершенно беспощадно срывая всякие *покровы чувством правды, причем когда эта правда появлялась*, то она *облекалась в прозрачные и прекрасные одежды*. Когда читаешь Толстого, то это *пишет мир*, многообразии мира <...Г>оворят, есть *трюки, приемы* <...К>азалось бы <...> чтобы так написать, нужно *трюкачество*, необыкновенное *техни-*

ческое умение. А там это *поглощается чувством мироздания*, которое им водило» (Там же: 396).

«... у Гёте ... я прочитал определение новеллы – того *жанра*, в котором я себя *чувствую более удобно* ...это есть рассказ о необыкновенном происшествии <...> Я думаю, что для того, чтобы писать типическое таким потоком, как Лев Толстой, ни сил, ни данных, ни интереса у меня нет. <...> И поэтому, *оставаясь поклонником Толстого*, я... иду... *противоположным путем*. ...у Льва Николаевича Толстого хватало темперамента на то, чтобы описать все двадцать четыре часа в сутках... а у меня, очевидно, хватает темперамента только на то, чтобы *описать самые интересные пять минут, которые я испытал*. Отсюда и появился этот жанр новеллы» (Бабель 2006: 397–398).

Зато претензии к Толстому другого его литературного потомка отчасти перекликаются с парадоксом Набокова. Юрия Олеши не убеждал образ Левина.

«Мне кажется, что Толстой сделал неправильно, избрав героем Левина, как он есть, с его мудрствованиями, антигосударственностью, поисками правды, и *не сделав его писателем*. Получается, что это просто упрямый человек, шалун, анфан-террибль, кем, кстати говоря, был бы и сам Толстой, не будь он *писателем*. Иногда Левин кажется самовлюбленным, иногда просто глупым... Все это оттого, что он *не писатель*. Кто же он в самом деле, *если не писатель?* [дались им с Набоковым эти *писатели!*] Такой особенный помещик? Что же это за такой особенный помещик? Если он умен, философ, видит зло общества, то почему же он не с революционерами, не с Чернышевским – почему он, видите ли, против передового (а ведь Левин, честно говоря, не очень сочувствует освобождению крестьян)? [простим Олеше эти *по-ленински пламенные строки, хотя в его время крестьяне были куда менее свободны, чем при Левине и Облонском*] Если он умен, то почему же он *не писатель*, не Лев Толстой? Кто же он? Чудак? Просто чудак?» (Олеша 1965: 204–205)

Говоря в набоковских терминах, Толстой взял Левина из «реальной жизни», списал с себя самого, но списал, по мнению Олеши, плохо, упустив главное – писательство. Если бы Левин не только косил с крестьянами, но и сочинял, причем не так плохо, как Бейст, а так хорошо, как Толстой (или Герцен), все было бы в порядке. Это, кстати, типичная позиция художника XX в., собрата Пруста, Джойса и Набокова, писавших романы о писательстве¹.

Худо-бедно списанный Толстым с собственной природы Левин, конечно, скучнее «никогда не существовавшего» Стивы, но

ведь так и в «реальной жизни». Рисуя Стиву и подобных ему персонажей, Толстой наслаждается подрывом принятых культурных ценностей – стереотипов, идеологем, светских условностей, литературных клише (и в этом смысле тоже пишет с натуры!). В Левине же он на полном серьезе предлагает нам спасительный рецепт – в виде старой, как мир, предельно условной фигуры резонера, для оживления которой ему приходится применить немалое искусство.

Прием, обычно применяемый в таких случаях, состоит в том, чтобы очеловечить резонера путем придания ему всяческих слабостей. В VI части романа (гл. 6–15) Левин показан:

– ревнующим Кити к гостю – светскому шалопаю Васеньке Весловскому;

– недовольным необходимостью охотиться вместе с этим бестолковым горожанином;

– радующимся, что на другое утро гости (Васенька и Стива) проспали и он может отправиться в лес один со своей собакой Лаской;

– обнаруживающим уже свою собственную бестолковость на фоне безошибочно чующей дичь Ласки; и даже

– бесцеремонно, вопреки правилам гостеприимства, прогоняющим Васеньку в город.

Сам этот прием («трюк») относится, конечно, к области литературной техники, вымысла, да и вообще все, что пишется и читается, это текст, а не «реальность». Но стопроцентного вымысла просто не бывает. Имя «Степан» и отчество «Аркадьевич» существовали до Толстого, да и фамилию «Облонский» он «небрежно переделал» (Набоков 2006: 286) из древней княжеской фамилии «Оболенский». Ревность Левина вполне автобиографична (вспомним забавные сцены, устраивавшиеся Львом Николаевичем Софье Андреевне по поводу ее увлечения, уже в 1890-х годах, композитором С.И. Танеевым, кстати, гомосексуалистом), как и его вызывающая прямота (вспомним историю его ссоры, чуть не кончившейся дуэлью, с И.С. Тургеневым). Верен он невымысленному себе – своей навязчивой идее превосходства низших (более «реальных») форм бытия над высшими (более «искусственными») – и в том, что пальму первенства он рад отдать собаке, а не человеку.

«Вбежав в болото, Ласка тотчас же среди знакомых ей запахов кореньев, болотных трав, ржавчины и чуждого запаха лошадиного помета *почувствовала* рассеянный по всему этому месту запах птицы, той самой пахучей птицы, которая более всех других волновала ее. Кое-где

по моху и лопушкам болотным запах этот был очень силен, но *нельзя было решить*, в какую сторону он усиливался и ослабевал. Чтобы найти направление, надо было отойти дальше под ветер. <...> Вдохнув в себя воздух расширенными ноздрями, она тотчас же *почувствовала*, что не следы только, а они сами были тут, перед нею, и не один, а много. <...> Они были тут, но где именно, она *не могла еще определить*. Чтобы найти это самое место, она начала уже круг, как вдруг *голос хозяина развлек ее*. «Ласка! тут!» – сказал он, *указывая ей в другую сторону*. Она постояла, спрашивая его, не лучше ли делать, как она начала, но он *повторил* приказание сердитым голосом, *показывая* в залитый водою кочкарник, *где ничего не могло быть*. Она *послушала его*, притворяясь, что ищет, чтобы сделать ему удовольствие, излазила кочкарник и вернулась к прежнему месту и тотчас же *опять почувствовала* их. Теперь, когда *он не мешал ей, она знала*, что делать, и, не глядя себе под ноги и с досадой спотыкаясь по высоким кочкам и попадая в воду, но справляясь гибкими, сильными ногами, начала круг, который *все должен был объяснить ей*. <...>. *Заметив* тот особенный поиск Ласки, когда она прижималась вся к земле... Левин *понял*, что она тянула по дупелям... Подойдя к ней вплоть, он стал с своей высоты *смотреть* пред собою и *увидел глазами то, что она видела носом*. В проулочке между кочками на одной виднелся дупель...» (Гл. 12).

Веришь каждому слову. И, в общем, не важно, создана ли Ласка «с головы до пят» воображением писателя или тщательно списана им с натуры, не откажем же мы Толстому в способностях Франциска Ассизского, понимавшего язык птиц, но написавшего сравнительно немного.

2. Во время пирожного

По мнению Бабеля,

«когда Толстой пишет “во время пирожного доложили, что лошади поданы”, – он не заботится о строении фразы, или, вернее, заботится, чтобы строение ее было нечувствительно для читателя» (Мунблит 1989: 92).

Это замечание перекликается с мыслью Горького, который

«говорил [Эрдману...]: “Вы думаете, [Толстому] легко давалась его корявость? Он очень хорошо умел писать. Он по девять раз перемарывал – и на десятый получалось наконец коряво”» (Гинзбург 1989: 11–12).

Оба полюса – и отстраняющая «корявость» («заботится», «перемарывал», «получалось»), и натурализующая ее «нечувствительность» («не заботится», «легко давалась», «хорошо писать») – интересным образом проявились и в самой бабелевской реакции.

Бабель неточно цитирует начало главы 6 «Детства» («Приготовления к охоте»):

«Во время пирожного был позван Яков и отданы приказания насчет линейки, собак и верховых лошадей – все с величайшею подробностью, называя каждую лошадь по имени».

Это, однако, не просто ошибка, а контаминация со сходным местом в гл. 14 («Разлука»):

«Вошел Фока и точно тем же голосом, которым он докладывал “кушать готово”, остановившись у притолоки, сказал: “Лошади готовы”».

Как можно видеть, работа бабелевской памяти отмечена двумя характерными чертами: цепким удержанием одних деталей и решительной трансформацией других.

Бросается в глаза полная сохранность (вопреки тезису о нечувствительности) сочетания оборота «во время» с «пирожным», не являющимся именем процесса, – сочетания, одновременно нескладного и естественного. «Во время пирожного» звучит «подетски» – не как «во время десерта», а как «во время фруктов».

Однако эта корявость не была создана путем перемарывания, а возникла «легко». Уже в черновом варианте «Детства» – повести «Четыре эпохи развития» – стояло:

«Во время пирожного был позван Никита, и отданы приказания насчет собак, линейки для тапан с девочками и насчет верховых лошадей для нас, все с величайшей подробностью, называя каждую лошадь по имени».

Дело в том, что в XIX в. «пирожное» значило также «десерт, сладкое, третье» (Словарь, 9: 1214), и сдвига, заметного нам сегодня и предположительно заинтересовавшего Бабеля более полувека назад, в оригинале просто не было.

Впрочем, внимание Бабеля могло быть привлечено вообще не этой шероховатостью лексико-синтаксической сочетаемости, а смелым сопряжением «пирожного» с «лошадьми», которое и по-

служило тайным стимулом к контаминации (Бабелем) двух фрагментов «Детства». Предпосылки для такого монтажа содержатся в толстовском тексте: речь о лошадях заходит уже в первом отрывке – «во время пирожного», а во втором задается сравнение лошадей с едой – употреблением общего слова «готово». Бабель (бывший, кстати, заядлым лошадиником и, возможно, потому связавший фразы, разделенные десятками страниц) лишь усиливает эффект, повышая насыщенность и краткость фразы, а значит, и смежность двух ее столь разнородных компонентов.

Делает он это вполне в духе эпохи, и в частности великого поэта синтагматики – Пастернака (тоже, кстати, поклонника Толстого). Ср.:

Так приближается удар
За сладким, из-за ширмы лени...
Июльская гроза, 1915

Велось у всех, чтоб за обедом,
Хотя б на третье дождь был подан,
Меж тем как вихрь – велосипедом
Летал по комнатным комодам.

Мефистофель, 1919

Во втором примере налицо даже слово «подан» и некий метафорический велосипед – по-своему тоже немножко лошадь...

3. Без матки

От Толстого à la Бабель обратимся к самому Толстому. В том месте «Войны и мира», где Наполеон смотрит на Москву с Поклонной горы (III, 3, XIX), последовательно проведена метафора предвкушаемого овладения русской столицей как женщиной.

«Москва... расстилалась... с невиданными формами необыкновенной архитектуры... На дальнем расстоянии безошибочно узнается живое тело от мертвого, Наполеон... видел трепетание жизни... и чувствовал как бы дыхание этого большого и красивого тела.

Всякий русский... чувствует, что она мать; всякий иностранец... и не зная ее материнского значения, должен чувствовать женственный характер этого города, и Наполеон чувствовал его. “Une ville occupée par l'ennemi ressemble a une fille qui a perdu son honneur”, думал он... Он смо-

трел на лежавшую пред ним, еще невиданную им восточную красавицу... свершилось его давнишнее... желание... и уверенность обладания волновала и ужасала его.

...Как и каждый француз, не могущий вообразить себе ничего чувствительного без воспоминания о *ma chère, ma tendre, ma pauvre mère*, он решил... на всех этих заведениях... написать... *Établissement dédié à ma chère Mère*. Нет, просто: *Maison de ma Mère*».

Москва предстает – впрямую и на уровне лексических коннотаций – в виде дышащего жизнью и играющего своими большими и красивыми формами женского тела, которое лежит перед Наполеоном, вызывая у него сильные чувства, желание, волнение, предвкушение и одновременно боязнь обладания. Это женственное тело воспринимается как женщина вообще, мать (со священной русской точки зрения), подлежащая обесчещению девушка (по-французски), восточная красавица (с романтико-экзотическими коннотациями «одалиски») и снова как мать (по-французски, в сентиментальном семейном ореоле, отчасти подрываемом, однако, бордельными обертонами слова *maison*)².

«Инцестуальному изнасилованию» Москвы Наполеоном не суждено, однако, совершиться, поскольку Москва покинута жителями, а в дальнейшем сгорает, вынуждая завоевателей ни с чем убраться восвояси. На тропологическом уровне это выражено развернутым сравнением, занимающим почти всю следующую главу.

«Москва... была пуста... как пуст бывает домирающий, обезматочивший улей. В обезматочившем улье уже нет жизни, но на поверхностный взгляд он кажется таким же живым, как и другие.

Выются пчелы вокруг обезматочившего улья, как и вокруг живых ульев... Но в улье этом уже нет жизни... работа сотов... не в том виде девственности, в котором она бывала прежде... Пчелы, ссохшиеся, короткие, вялые, как будто старые, медленно бродят... ничего не желая и потеряв сознание жизни».

Здесь произведена полная конверсия парадигмы, заданной в предыдущей главе. Все живое оказывается мертвым, все молодое – старым, красивые формы – ссохшимися, а желание – отсутствующим. Особенно интересно, что вместо девушки, которой еще только предстоит потерять честь по воле завоевателя, здесь фигурирует образ девственности, каким-то образом уже не имеющей места. Но поразительнее всего метаморфоза, связывающая центральные тропы обеих глав.

В главе XX трижды проходит громоздкое «обезматочивший», но ни разу не появляется более прямое «матка». Между тем именно оно, но не в очевидном по контексту смысле «пчелиная матка», а в двух других, здесь переносных, подспудно играет главную роль. В просторечном употреблении «матка» значит «мать» (*Словарь*, 6: 704) – та самая «мать, m ge», символическое овладение которой волновало и ужасало Наполеона в предыдущей главе, а теперь оказывается невозможным ввиду «обезматоченности». Отсутствие же «матки» еще в одном словарном значении – как «женского детородного органа» придает этой невозможности физиологическую, «бабелевскую» осязаемость³.

Толстой идет, так сказать, на метафорическое удаление матки, лишь бы не позволить своему главному эпическому злодею-иностранцу овеществить по отношению к главному эпическому герою романа – русскому народу – самую популярную, но и самую сокровенную метафору русского языка. А заодно дает один из ранних образцов той сексофобии, которой чем дальше, тем больше будут пронизаны его последующие произведения.

Не слишком ли рискованны подобные «матерные» предположения о скрытой символике фрагмента? Знавшие Толстого свидетельствуют о его вкусе к мату (ср. хотя бы его знаменитое сокращение «е. б. ж.» – «если будем живы»). Более того, мат есть и в тексте «Войны и мира». Так, своего рода сюжетной рифмой к рассмотренной выше «половой фрустрации» вождя победоносных французов является заключительная реплика Кутузова о французах побежденных:

« – А и то сказать, кто же их к нам звал? Поделом им, м[ать] и[хъ] в г[узно], – вдруг сказал он <...> и галопом в первый раз за всю кампанию поехал прочь от радостно хохотавших и ревеливших ура <...> солдат» (IV, 4, VI).

В подтверждение же интереса Толстого к скрытой обценной игре с описаниями половых органов можно привести ту главу «Анны Карениной», где ненадолго появляется отталкивающий двойник Вронского –

«иностраный принц», ищущий «русских удовольствий», чьи «суждения о русских женщинах, которых он желал изучать <...> заставляли Вронского краснеть от негодования»; «несмотря на излишества, которым он предавался в удовольствиях, он был свеж, как большой зеленый глянцевиный голландский огурец» (IV, 4).

Со времен «мин хера канонира» Петра лексическая сочетаемость прилагательного «голландский» в качестве постоянного эпитета была в русском языке крайне ограничена. Как однажды сказал своему министру (внутренних дел, Л.А. Перовскому) император Николай I (стремившийся «пращуру быть подобным» и сильно занимавший Толстого), «голландскими» в русском языке бывают только две вещи – «сыр» и «хер» (а «посол» бывает «государства Нидерландов»).

4. Кому у кого учиться писать

Толстой уверял, что «нам» – у крестьянских детей, но «дети» упорно учатся у Толстого. Действительно, разгадка того, «почему получилось так здорово», часто ведет к «Войне и миру».

«*Собачьё сердце*». Меня всегда интриговало это место булгаковской повести – в нем мерещилось что-то знакомое:

« – Тогда, профессор... – сказал взволнованный Швондер, – мы подадим на вас жалобу в высшие инстанции.

– Ага, – молвил Филипп Филиппович, и голос его принял подозрительно вежливый оттенок, – одну минуточку попрошу вас подождать.

“Вот это парень, – в восторге подумал пес, – весь в меня. Ох, и тяпнет он их сейчас, ох, тяпнет. Не знаю еще, каким способом, но так тяпнет... Бей их!... Р-р-р...”

Филипп Филиппович... снял трубку с телефона и сказал так:

– Пожалуйста... Петра Александровича... Ключи могу передать Швондеру. Пусть он оперирует... Будьте любезны, – змеиным голосом обратился он к Швондеру, – сейчас с вами будут говорить...

– Как оплевал! Ну и парень! – восхищенно подумал пес...

Трое, открыв рты, смотрели на оплеванного Швондера.

– Это какой-то позор! – несмело вымолвил тот».

Сцена памятная, любимая, «типичный Булгаков». Но – на толстовской подкладке.

«Малаша... иначе понимала значение этого совета. Ей казалось, что дело было только в личной борьбе между “дедушкой” и “длиннополым”, как она называла Бенигсена. Она видела, что они злились, когда говорили друг с другом, и в душе своей она держала сторону дедушки. В середине

разговора она заметила быстрый лукавый взгляд, брошенный дедушкой на Бенигсена, и вслед за тем, к радости своей, заметила, что дедушка, сказав что-то длиннополуму, осадил его: Бенигсен вдруг покраснел и сердито прошелся по избе. Слова, так подействовавшие на Бенигсена, были спокойным и тихим голосом выраженное Кутузовым мнение о выгоде и невыгоде предложения Бенигсена <...>

– Передвижения войск в близком расстоянии от неприятеля всегда бывают опасны <...> Так, например... (Кутузов как бы задумался, приискивая пример и светлым, наивным взглядом глядя на Бенигсена.) Да вот хоть бы Фридландское сражение, которое, как я думаю, граф хорошо помнит [т. е. проигранное Бенигсеном], было... не вполне удачно только оттого, что войска наши перестраивались в слишком близком расстоянии от неприятеля... – Последовало, показавшееся всем очень продолжительным, минутное молчание».

Булгаков дожимает «примитивную» точку зрения, спуская ее от крестьянской девочки Малаши еще ниже, к Шарику (с оглядкой, конечно, на Холстомера и левинскую Милку), и меняет ее направленность: Шарик вовлеченнее и агрессивнее Малаши, а восторг по поводу апелляции профессора к начальству – установка чисто булгаковская и никак не толстовская.

«*Остров Крым*». Поворотным моментом в альтернативной истории Гражданской войны в аксеновском романе становится импровизированный артиллерийский удар по льду, которым лейтенант Бейли-Лэнд останавливает взятие красными Перекопа.

«Марлен Михайлович... вспоминал День лейтенанта Бейли-Лэнда, 20 января 1920 года, один из самых засекреченных для советского народа исторических дней... когда против... лавины революционных масс встал один-единственный мальчишка, англичанин, прыщавый и дурашливый. Встал и победил... Марлен Михайлович был допущен к секретным архивам... Качнулись устои веры... “роль личности в истории” вдруг повернулась... неприглядным, не-марксистским боком...»

В полном соответствии с логикой классовой борьбы впервые за столетие замерз Чонгарский пролив, и <...> по сверкающему льду спокойно двигались к острову армии Фрунзе и Миронова <...> Не соответствовало логике классовой борьбы лишь настроение двадцатидвух-летнего лейтенанта Ричарда Бейли-Лэнда... он был слегка с похмелья... Вооружившись карабином, офицерик заставил своих пушкарей остаться в башне... развернул башню в сторону наступающих колонн и открыл по ним залповый огонь... Прицельность стрельбы не играла роли: снаряды

ломали лед, передовые колонны тонули в ледяной воде, задние смешались, началась паника...

Героя битвы... нашли в офицерском клубе... Марлена Михайловича... возмущало, что Дик Бейли-Лэнд в последовавших за победой интервью настойчиво отклонял всяческие восхваления... собственный героизм...

– У меня и в мыслях не было защищать... русскую империю, конституцию, демократию... Мне просто была любопытна сама ситуация – лед, наступление, главный калибр, бунт на корабле, очень было все забавно...

“Как? – возмущался Марлен Михайлович... Из чистого любопытства гнусный аристократишка отвернул исторический процесс...”»

Этот ключевой для всей конструкции романа эпизод (сюжетной рифмой к нему служит несовершенство аналогичного поступка при финальном советском вторжении на Остров) – один из самых сильных. Его опора на Ледовое побоище и разгром Кронштадтского мятежа Тухачевским бросается в глаза, но классический литературный источник не так очевиден. На самом деле, полемическая игра Аксенова с историческим материализмом вольно или невольно маскирует реминисценцию из главного исторического романа всех времен и народов и за подчеркнута англизированным героем не сразу угадывается русский до глубины души персонаж:

«Ростов своим зорким охотничьим глазом один из первых увидал... синих французских драгун... Он чутьем чувствовал, что, ежели ударить теперь..., они не устоят; но... сию минуту, иначе будет уже поздно... Ростов... толкнул лошадь... и не успел еще командовать движение, как весь эскадрон, испытывавший то же, что и он, тронулся за ним... Все это он сделал, как он делал на охоте, не думая, не соображая...

Когда Ростова потребовали к графу Остерману, он, вспомнив о том, что атака его была начата без приказания, был... убежден, что начальник требует его... чтобы наказать его за самовольный поступок...

Ростов все думал об этом своем блестящем подвиге, который, к удивлению его, приобрел ему георгиевский крест и даже сделал ему репутацию храбреца, – и никак не мог понять чего-то... Так только-то и есть всего то, что называется геройством? И разве я делал это для отечества?»

Сходства очевидны. Это и любительские, а не идейные мо-

тивы поведения героя, и нарушение им воинской дисциплины, и его официальный триумф, и последующее отмежевание от героизма. Но у Толстого спонтанный, противу правил, поступок Ростова выдержан в «русском» духе близости к природе, интуитивной безотчетности и «роевой» совместности с эскадром. Аксенов же переводит его в план британского индивидуализма и спортивного экспериментаторства, с примесью «чистого любопытства» из Остапа Бендера. Что же касается роли личности в истории, то тут Аксенов идет вразрез не только с марксизмом-ленинизмом, но и с Толстым, у которого крупные исторические события тоже определяются действиями масс, а не отдельных героев, хотя бы и любимых.

«Перед зеркалом». В толстовской прозе иногда обнаруживаются и ключи к самым хрестоматийным строкам поэзии XX в. Бескомпромиссно жесткое ходасевичевское стихотворение 1924 г. сознательно интертекстуально – оно открывается эпиграфом из Данте (*Nel mezzo del cammin di nostra vita*), а в тексте поминается и Вергилий, но никаких других прямых отсылок, в том числе к Толстому, в нем нет. Вот его текст (смысл выделений скоро станет ясен):

Я, я, я. Что за дикое слово! Неужели вон тот – это я? Разве мама любила такого, Жёлто-серого, полуседого И всезнающего, как змея? Разве мальчик, в Останкине летом Танцевавший на дачных балах, – Это я, тот, кто каждым ответом Желторотым внушает поэтам Отвращение, злону и страх? Разве тот, кто в полночные споры Всю мальчишечью вкладывал прыть, – Это я, тот же самый, который На трагические разговоры Научился молчать и шутить? Впрочем – так и всегда на середине Рокового земного пути: От ничтожной причины – к причине, А глядишь – заплутался в пустыне, И своих же следов не найти. Да, меня не пантера прыжками На парижский чердак загнала. И Вергилия нет за плечами, – Только есть одиночество – в раме Говорящего правду стекла.

Ситуация «перед зеркалом» в контексте подведения неутешительных жизненных итогов дважды проходит в «Смерти Ивана Ильича» (1886) – в главах V и VIII:

«Иван Ильич запер дверь на ключ и стал смотреться в зеркало – прямо, потом сбоку. Взял свой портрет с женою и сличил портрет с тем, что он видел в зеркале. Перемена была огромная. Потом он оголил руки до локтя, посмотрел, опустил рукава, сел на оттоманку и стал чернее ночи».

«Иван Ильич стал умываться. Он с отдыхом умыл руки, лицо, вычистил зубы, стал причесываться и посмотрел в зеркало. Ему страшно стало: особенно страшно было то, как волосы плоско прижимались к бледному лбу».

Разумеется, это еще ничего не доказывает – подобных сцен в литературе много. Но между двумя эпизодами перед зеркалом, в знаменитом пассаже о смертности абстрактного Кая, но не самого Ивана Ильича (в главе VI), проходит серия вопросов, начинающихся с недоуменного *Разве* и включающих апелляции к маме, детству, юности – в попытке отгородиться от реальности происходящего с теперешним «я»:

«То был Кай-человек, вообще человек, и это было совершенно справедливо; но он был не Кай и не вообще человек, а *он всегда был совсем, совсем особенное* от всех других существо; он был Ваня с мамой, папой, с Митей и Володей, с игрушками, кучером, с няней, потом с Катенькой, со всеми радостями, горестями, восторгами *детства*, юности, молодости. *Разве* для Кая был тот запах кожаного полосками мячика, который так любил Ваня! *Разве Кай целовал так руку матери и разве для Кая так шуриал шелк складок платья матери? Разве* он бунтовал за пирожки в Правоведении? *Разве* Кай так был влюблен? *Разве* Кай так мог вести заседание?»

Более или менее очевидно, что этот пассаж послужил источником сходной риторики в стихотворении Ходасевича.

...Рассекреченные анализом, подобные эффекты не теряют, я думаю, а приобретают в изысканности, хотя замышлялись они, скорее всего, не как аллюзии, а как оригинальные находки. Оригинальные и безусловно удачные, ибо освященные каким-то, непонятно каким, высшим авторитетом. То есть сначала кажется, что непонятно, а теперь понятно – авторитетом интертекста. Таковы неожиданные удары со стороны классика и инстинктивные ответные попытки победить учителя.

МАЛЕНЬКИЙ МЕТАТЕКСТУАЛЬНЫЙ ШЕДЕВР ЛЕСКОВА*

Так получается то, что я называю художественным филологизмом.

Эйхенбаум

1

Речь пойдет о рассказе «Дух госпожи Жанлис. *Спиритический случай*» (1881; 7: 79–92¹; далее – ДГЖ), до недавнего времени не избалованном вниманием исследователей², несмотря на повествовательный блеск и представительность как образца лесковской поэтики. По жанру он принадлежит к святочной серии Лескова, по композиции – к числу его динамичных коротких новелл (а не рыхлых повестей), по литературной ориентации – к открыто интертекстуальным этюдам и литературным анекдотам, по типу сюжета – к фарсовым посрамлениям антигероя, по стилистической манере – к «авторским» полудокументам-полувывыслам, по мотивному репертуару – одновременно к упражнениям на словесные темы и к шокирующим демонстрациям «голой правды».

Вкратце сюжет таков:

* Впервые: Новое литературное обозрение. № 93. С. 155–176.

Автор посещает вернувшуюся из-за границы княгиню, исповедующую культ мадам де Жанлис (и целой плеяды французских писательниц XVII–XVIII вв.) и поклоняющуюся ее портрету, терракотовому изваянию ее руки и собранию ее сочинений, по которому любит гадать, как бы вызывая ее дух. Она ценит автора за повесть «Запечатленный ангел» и советуется с ним о круге чтения для своей несовершеннолетней дочери, требуя исключить все нецеломудренное – практически всю русскую литературу. На призыв умерить цензорский пыл она отвечает обращением к оракулу, и наугад выбранный абзац из Жанлис подтверждает ее правоту, глася, что юным читателям не следует давать ничего рискованного. Автор отчаивается переубедить княгиню.

Однажды в новогодний вечер на обращение к оракулу ее подталкивает другой гость, дипломат. Он заявляет, что все литераторы, особенно женщины, – змеи, и даже лучшая из змей все-таки змея. Уверенная, что Жанлис выше подозрений, княгиня поручает дочери прочесть вслух первый попавшийся кусок из ее сочинений. Им оказывается воспоминание о том, как к ослепшей маркизе дю Деффан приводят Гиббона, и та по своему обыкновению начинает ощупывать лицо нового знакомого. Но оно заплыло жиром и, намекает мемуаристка, может быть принято за задницу, – вывод, к которому и приходит дю Деффан, восклицающая: «Какая гадкая шутка!» Княжна не понимает этих слов, но, взглянув в полные ужаса глаза матери, с криком убегает. Гости расходятся, новогоднее шампанское остается нераспитым, а вскоре княгиня, предав огню книги Жанлис и разбив терракотовую ручку, со всем семейством уезжает за границу.

Рассказ поражает шикарным разбросом материала: в повествование вовлекаются святки и спиритизм, злободневность и прошлые века, Россия и заграница, французы и англичанин, феминизм и женоненавистничество, педагогика и литература, цитаты из Пушкина, Крылова, Гейне и других авторов и собственное лесковское творчество. Каков же тематический стержень этого разнообразия?

2

Прежде всего, конечно, не святочность и не спиритизм, щедро выставленные напоказ³. К рождественской неделе рассказ был приурочен лишь при включении в сборник святочных рассказов 1886 г. Не всерьез назван он в подзаголовке и спиритическим, хотя о спиритизме Лесков писал в основном негативно⁴. Как святочное гадание, так и спиритические опыты лукаво подменены в ДГЖ га-

данием по любимой книге⁵. «Женская» тема, хорошо согласованная с образом главной героини и провокационным бесстыдством кульминации, тоже лишь маскирует суть рассказа.

На уровне авторских инвариантов центральным нервом повествования является, конечно, провал догматического упрямства героини, принадлежащей к богатой лесковской галерее последователей тех или иных авторитетов⁶. Посрамление упряма, требующего, чтобы окружающие и сама жизнь подчинились его доктринерским воззрениям – религиозным, идеологическим, моральным или эстетическим, – излюбленный сюжет Лескова⁷.

Что касается локальной темы – того особого угла зрения, под которым общелесковский инвариант подается в данном случае, то ею естественно считать мотив, наиболее настойчиво варьируемый в тексте: проблематику «чтения, образования, литературного воспитания»⁸.

Слова, производные от корня *читать*, встречаются в рассказе более 20 раз; так же часто – собственные имена писателей; приводится полтора десятка литературных цитат и заглавий. Семантическое гнездо «литература» (*рассказ, трагикомедия, книга, страница, сочинитель, писать, напечатанный...*) представлено восемью десятками вхождений, а «воспитательное» гнездо (*образование, мнение, неведение, ознакомить, верования, переубеждать, цензура, критика, резонерство...*) – более чем семью десятками. Около 30 раз в тексте называется источник авторитетных суждений – *дух* (и его синонимы: *оракул, сноситься из-за гроба* и т. п.).

Естественным со смещением инвариантной темы с локальной служит готовый мотив «мать следит за благопристойностью читаемого дочерью»⁹.

В пользу «литературно-воспитательной» темы говорит и ее включение в четко артикулированную мораль рассказа:

« – Во-первых, это доказывает, что книги, о которых мы решаемся говорить, *нужно* прежде *прочесть*... А во-вторых, что неблагоразумно *держат* *девушку* в таком *детском неведении*...; иначе она... гораздо раньше бы остановилась читать о Джиббоне».

При этом доктринерское упрямство княгини воспитательно в квадрате: если другие лесковские антигерои упорствуют в зверствах, пьянстве, предательстве, то она упорствует в своем *представлении* о том, какие *представления* допустимо иметь ее дочери, черпая из *книг* Жанлис указания о том, какие *книги* можно рекомендовать.

Металитературный интерес Лескова к Жанлис оборачивается металитературным применением ее текстов его героиней.

К образовательной мотивике примыкает кульминационное «(не)узнавание в ходе ощупывания», венчаемое его «(не)осознанием» княжной и финальным «перевоспитанием» самой воспитательницы. Ощупывание, в силу своей осязательной природы, не просто варьирует образовательную тему, но и медирует между ее полюсами: «абстрактным, духовным, подцензурным» и «конкретным, физическим, шокирующим». И этот телесный перформанс предстает в рассказе как эманация почитаемого героиней духа!

3

Разумеется, формулировка темы, особенно темы, осциллирующей между противоположными полюсами, всегда остается предварительной. Исследователи Лескова отмечают его амбивалентность и приверженность разнообразной технике дистанцирования от изображаемого, в частности от сексуальной тематики, недаром многие его «праведники» по-монашески бесполо. Однако это дистанцирование носит сугубо ценностный характер: *изображения* сексуальности Лесков вовсе не избегает, а лишь старательно подает его «вчуже» – отстраненно, сказово, экзотично. Запретные темы влекут его, и он поддается этому влечению, но принимает меры к его нарративному вытеснению и сублимации. Из двух мерцающих полюсов темы ДГЖ, воспитательного и телесного, ведущим, и потому сублимируемым, является телесный.

Шокирующее лицезрение «правды жизни» – распространенный прием, особенно уместный в кульминации. Вспомним:

удар хлыста по обнаженной руке Зинаиды в «Первой любви» Тургенева; *окровавленную спину* прогоняемого сквозь строй солдата в «После бала» Толстого; прыжок и вампирское *вгрызание в шею* соперника в «Ди Грассо» Бабеля.

У Лескова тоже нередко подобное предъявление «голой правды».

В «Продукте природы» поворотным моментом становится зрелище покрытой вшами груди кормящей матери, опровергающее обвинение одного из персонажей в приставании к ней:

«...остановясь возле одной молодой женщины, *кормившей грудью ребенка*, [он] с бесстыжею наглостью осветил ее *раскрытую грудь* своим фонарем. По груди что-то серело, точно тюль, и *эта тюль двигалась, смешиваясь у соска с каплями синего молока*, от которого отпал ребенок...»

– Как не поверить, что мой сын *на такую прелесть польстится!*» (гл. 8; 9: 351).

В «Мелочах архиерейской жизни» гинеколог должен применить свои *акушерские* инструменты, чтобы освободить архиерея от затянувшегося *запора* (гл. 7; 7: 441–443).

В «Леди Макбет Мценского уезда», и без того сексуально откровенной, примечателен момент публичной порки героев: «палач отсчитал положенное число *сине-багровых рубцов на обнаженной белой спине* Катерины Львовны, а потом *отбил порцию и на плечах* Сергея и *защемпелевал его красивое лицо* тремя каторжными знаками» (гл. 12; 1: 131).

А в повести «Смех и горе» родственницу нелюдимого самодура, дяди рассказчика, упорно настаивающую на встрече, ожидает, после ряда нарративных отсрочек, фарсовый провал, сопряженный с игрой слов и демонстрацией голого тела:

«...верстах в сорока от него жила его... тетка..., которая лет пять сряду ждала к себе племянника и, не дождавшись... решила сама навестить его. Для этого визита она выбрала день его рождения... Дядя... выслал дворецкого объявить... что он не знает, по какому бы такому делу им надобно было свидеться... Дворецкий... возвратился... с докладом, что старая княжна приехала к нему, как к новорожденному. Дядя... выслал... дворецкого с... ответом, что князь, мол, рождению своему не радуются... так как новый год для них ничто иное, как шаг к смерти. Но княжна... велела передать... что... не уедет, пока не увидит новорожденного. Тогда князь... *разоблачился донага и вышел к гостю в чем его мать родила.*»

– Вот, мол, государыня тетушка, каков я родился!

Княжна давай бог ноги, а он *в этом же райском наряде* выпроводил ее на крыльцо до самого экипажа» (гл. 8; 3: 399)¹⁰.

В ДГЖ именно телесный эпизод оказывается вершиной композиции – долго скрывавшимся и, наконец, обнажаемым – правда, и тут не полностью, а сквозь покров недоговоренностей – заветным locus amoenus, точкой G всего повествования, пиком plaisir de texte:

«Джиббон мал ростом, чрезвычайно толст, и у него преудивительное лицо. На этом лице невозможно различить ни одной черты. Ни носа, ни глаз, ни рта совсем не видно; две жирные, толстые щеки, похожие черт знает на что, поглощают все... Они так надулись, что совсем отошли от всякой соразмерности, которая была бы мало-мальски прилична для самых больших щек; каждый, увидав их, должен был бы удивляться: зачем это место помещено не на своем месте. Я бы характеризовала лицо Джиббона одним словом, если бы только возможно было сказать такое слово. Лозен, который был очень короток с Джиббоном, привел его однажды к Dudeffand. М-me Dudeffand тогда уже была слепа и имела обыкновение ощупывать руками лица вновь представляемых ей замечательных людей. Таким образом она усвояла себе довольно верное понятие о чертах нового знакомого. К Джиббону она приложила тот же осязательный способ, и это было ужасно. Англичанин подошел к креслу и особенно добродушно подставил ей свое удивительное лицо. М-me Dudeffand приблизила к нему свои руки и повела пальцами по этому шаровидному лицу. Она старательно искала, на чем бы остановиться, но это было невозможно. Тогда лицо слепой дамы сначала выразило изумление, потом гнев и, наконец, она, быстро отдернув с гадливостью свои руки, вскричала: «Какая гадкая шутка!»»

В согласии с философией композиции Эдгара По¹¹, предположим, что сочинение ДГЖ началось именно с этого вкусно-го места, и рассмотрим структуру рассказа как производную от него.

4

Пока не обнаружено никаких сведений о жизненных прототипах персонажей ДГЖ – княгини, ее детей, ее гостей (дипломата и двух сенаторов), – по всей видимости, вымышленных. Их реальность, как и подлинность событий, призвано удостоверить участие в сюжете самого Лескова и беглое упоминание о князе Гагарине¹², порекомендовавшем его княгине. За их вычетом историческими оказываются исключительно персонажи цитируемого фрагмента Гиббон и дю Деффан, а также и его рассказчица Жанлис¹³.

Подлинной является как эта цитата из Жанлис (впрочем, цитируемая вольно), так и контрастная к ней – о руководстве чтением молодежи. К мемуарам Жанлис восходит и еще одно важное место:

Я... привел известный анекдот о французской даме, которая не могла ни написать, ни выговорить слова «culotte», но зато, когда ей... пришлось выговорить это слово при королеве, она запнулась и тем заставила всех расхохотаться [*culotte*, «штаны», *cul*, «задница». – А. Ж.]. Но я никак не мог вспомнить: у кого из французских писателей мне пришлось читать об ужасном придворном скандале, которого совсем бы не произошло, если бы дама выговорила слово «culotte» так же просто, как выговаривала его своими августейшими губками сама королева.

Налицо детальное предвестие кульминационной сцены: в обоих случаях происходит скандал из-за чрезмерного целомудрия женщины (придворной дамы, княжны), которое мешает ей адекватно охватить (произнести, понять) текст, имеющий отношение к заднице (слово *culotte*¹⁴; ситуацию с ягодицеподобным лицом), что для искушенной женщины (королевы, Жанлис) не составляет проблемы. А взят этот пассаж из тех же записок Жанлис, что и эпизод с Гиббоном и дю Деффан и рассуждение про заботу о вкусах юношества¹⁵.

Сокрытие Лесковым источника, цитируемого им в пику княгине, понятно. Лишняя ссылка на мемуары Жанлис выдавала бы бедность интертекстуальной базы рассказа¹⁶, и без того строящегося на апроприации чужого текста. Тем вероятнее, что рассказ возникает из впечатлений от мемуаров Жанлис, и тем интереснее проследить, как Лесков отталкивается от первичного материала.

5

Прежде всего сам этот материал организуется с максимальной риторической эффективностью. Две цитаты подаются открыто, образуя основной поворот сюжета: от успешного (для княгини) гадания по книге Жанлис – к провалному (по модели «Пиковой дамы» и других договоров со сверхъестественными силами); а предвестие (с *culotte*) вводится анонимно, как бы со стороны. В развязке текст Жанлис действует подобно публично оглашаемому письму (или дневнику) главного обманщика (как в «Мизантропе», «Ревизоре», «Мудреце»).

Образ Жанлис – сочинительницы одновременно назидательных книг и скромных мемуаров, следует в ДГЖ принятым представлениям¹⁷. Однако изначально противоречия тут нет: одно дело – отбор книг для юношества, другое – литература для взрос-

лых. Конфликт создается введением в сюжет недалекой «последовательницы» Жанлис и ее инфантильной дочери. Различие между «последовательницей» и ее кумиром проявляется в полной неожиданности для княгини непристойного фрагмента из Жанлис и специально подчеркивается рассказчиком («книги, о которых мы решаемся говорить, нужно прежде прочесть»).

Роковое проявление читательской несостоятельности княгини очень изящно – и тоже интертекстуально – подготовлено. Ее симпатия к автору основана на том, что «ей почему-то нравился мой рассказ “Запечатленный ангел”». Однако читала она его явно невнимательно, не заметив, что в нем фигурирует ее прообраз: светская дама, полагающаяся на фальшивые, но до поры до времени сбывающиеся пророчества, пока фортуна, наконец, не отворачивается от нее и ее высокопоставленного мужа, что и приводит к катастрофическому «запечатлению» старообрядческой иконы. Эта автоотсылка не прописана в тексте, но и не герметична, учитывая известность «Запечатленного ангела» и активный «авторский» слой повествования ДГЖ. Буквальным предвестием финального посрамления княгини являются также ее слова, что русских писателей «никак нельзя читать вслух без предварительного пересмотра». Чреват провалом и выбор ею в блюстители пристойности Лескова, отличавшегося вольностью эротической тематики.

6

Итак, освоение эпизода из мемуаров Жанлис – сильнейший творческий вызов автору ДГЖ. В *pendant* к теме рискованности чтения рискованной является и сама эта операция, требующая соревнования (с соблазнительным инородным текстом). Это подобно трансплантации органов: пересаживаемый орган жизненно нужен, но возникает смертельная опасность его отторжения – типичная конструктивная задача.

Типовая задача вживления чужого текста в ткань собственного может решаться по-разному.

Пушкин в «Повестях Белкина» дважды выворачивает наизнанку «Бедную Лизу», и получают «Метель» и «Станционный смотритель», Карамзин же в тексте не фигурирует. Напротив, герой «Бедных людей» Достоевского впрямую берется за сравнительный анализ «Станционного смотрителя» и «Шинели», а «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова

заглавием кивает на Шекспира, коллизией – на «Грозу» Островского, а сюжетно уклоняется далеко в сторону (сексуальную).

Особый класс металитературных вариаций образуют пространно цитирующие чужой текст, а иногда и озаглавленные соответствующим образом.

Заглавие «Гюи де Мопассан» Бабеля настраивает на чтение скорее литературоведческой статьи, чем сюжетной новеллы (Nilsson, 1982: 214), и тем парадоксальнее двойной поворот: сначала от сухого заголовка и профессиональных разговоров о Мопассане к адюльтерному эпизоду, проецирующему в жизнь героев переводимую ими новеллу, а затем обратно, к медитативному осмыслению биографии ее автора.

У Лескова таковы рассказы «По поводу “Крейцеровой сонаты”» и ДГЖ, относящиеся к тому же квазинаучному типу, но уступающие бабелевскому в радикальности жизнетворческой апроприации.

Общее направление обработки жанлисовского фрагмента в ДГЖ очевидно: оно не столько полемическое, сколько восхищенно-отстраненно-соревновательное. Соревновательность присуща и сугубо литературоведческому разбору, призванному научными средствами воспроизвести эстетический эффект исследуемого текста. Но Лесков идет не таким путем (вообще-то для него как автора исторических и критических эссе не закрытым), а пристраивает к выдержкам из Жанлис собственный вымышленный сюжет. Это задано уже заглавием рассказа, которое позаимствовано из названия книги Жанлис (Жанлис 1808), но снабжено актуальным подзаголовком «Спиритический случай» и каламбурным обыгрыванием слова «дух».

7

В эпизоде из мемуаров Жанлис есть с чем посостязаться. Помимо культуртрегерской ауры погружения в далекую эпоху (в манере «Пиковой дамы») и карнавального уравнивания «лицо = задница»¹⁸ его отличает несомненное повествовательное мастерство. Проблематичное опознание путем ощупывания имеет почтенную архетипическую родословную: ощупывание Полифемом Одиссея и Исааком Иакова; целование, а затем прижигание задниц, выдаваемых за лицо, в рассказе чосеровского мельника;

притчу о семерых слепых, ощупывающих слона; детскую игру в жмурки. Оно представляет идеальное орудие остранения: много-ступенчатый переход от неузнавания к узнаванию, акцентирующий неконвенциональные, низкие свойства объекта. Восприятие лица как задницы, а ее подсовывания слепой старухе как гадкой шутки соответствует формуле эротических загадок-обманок, приводимых Шкловским¹⁹. Это ощупывание Жанлис разворачивает в целую мини-новеллу, сочетающую попытки опознания (ошибочного, но тем более гадкого) со все более откровенными комментариями всеведущей рассказчицы.

Лесков – «профессионал-артист, влюбленный в свое литературное дело.., мозаист, стилизатор и антиквар» (*Эйхенбаум* 1969: 337–338) – дублирует и одновременно по-новому обрамляет эту выигрышную конструкцию²⁰. Обрамление состоит в том, что вместо неприкрыто вуайеристского смакования скандальной сцены как таковой ей отводится роль решающего аргумента в дискуссии на спиритические и литературно-воспитательные темы между упертой княгиней и умеренным автором. Дублирование же осуществляется силами княжны, остраняющая наивность которой варьирует остраняющую слепоту дю Деффан. Основой остранения является распространенный прием отключения главного канала восприятия (зрительного), вынуждающей полагаться на менее информативный (осозательный)²¹. Процесс чтения и его осмысления в точности следует за процессом ощупывания, с той разницей, что дю Деффан пытается опознать часть тела Гиббона, а княжна – еще и понять ход мысли дю Деффан. Возрастной контраст между ними оттеняет сходство, в частности двойственность точки зрения: княжна дублирует маркизу, гости во главе с княгиней дублируют гостей дю Деффан, а на каком-то уровне слепую дю Деффан дублирует упрямая княгиня.

У этого обрамления-удвоения есть еще один важный аспект.

Когда молодая княжна, закрыв книгу, спросила: «Что такое показалось m-me Dudeffand?», то лицо княгини было столь страшно, что девушка вскрикнула, закрыла руками глаза и опрометью бросилась в другую комнату, откуда сейчас же послышался ее плач, похожий на истерику. Брат побежал к сестре, и в ту же минуту широким шагом поспешила туда княгиня.

Этот фрагмент построен по известному принципу «выход действия за рамки артефакта (портрета, статуи, рассказа)», ког-

да тот обнаруживает неожиданную витальность и вторгается в «жизнь»²². Здесь переброс реализован недоуменным переводом взгляда княжны с читаемой книги на мать, выражением ужаса от услышанного на лице матери и побегом всего семейства из гостиной. В результате материализация «духа» осуществляется почти буквально – сначала путем его сгущения в образ материально-телесного низа, а затем путем драматического воздействия на собравшихся.

8

Вплетение мемуарного эпизода в ткань ДГЖ достигается множеством композиционных рифм. Так, мотив задницы и связанной с ним скатологической образности подспудно включен в портрет невинной княжны, для чего привлечен еще один интертекст – стихотворение Гейне «Диспут» (1851)²³. Там религиозный спор капуцина и раввина, всячески поливающих друг друга словесным дерьмом, разрешает невинная королева Бланш, объявляющая, что они оба «портят воздух». Попытки оппонентов обратить друг друга в свою веру – еще одна параллель к воспитательной тематике ДГЖ, а обрисовка княжны через литературную ссылку – лишний аргумент в пользу ее вымышленности.

Эпатирующее явление в ДГЖ ощупываемой рукой задницы хорошо подготовлено. Уже в начале рассказа появляется терракотовая ручка Жанлис, которая сразу же ставится в связь с ядовитостью писательницы²⁴, предвещающая финальную шалость духа Жанлис:

Над перламутровой инкрустацией... свешиваясь с темной бархатной подушки, покоилась превосходно сформированная из terracotta миниатюрная ручка, которую целовал в своем Фернее Вольтер, не ожидавший, что она уронит на него первую каплю тонкой, но едкой критики.

Далее руки неоднократно фигурируют в лейтмотивном жесте княгини, снимающей «волюмчики» Жанлис с полки, начиная с каламбурного столкновения в одной фразе скульптурной *ручки* Жанлис и реальных рук ее поклонницы и кончая каламбурным *шишом*:

«Как часто перечитывала княгиня томики, начертанные этой маленькой *ручкой*, я не знаю, но они всегда были у ней *под*

рукою»; «При последнем слове княгиня подняла над головою *руку* и указала изящным *пальцем* на этажерку, где стояли голубые волюмы»; «Княгиня... выслушала меня... и, не покидая своего места, подняла над головою свою *руку* и взяла один из голубых волюмов»; «Она опять, как в первый раз, закинула *руку* к помещавшейся... над ее этаблисманом этажерке, взяла без выбора волюм»; «Она... сожгла все свои волюмы и разбила вдребезги терракотовую *ручку*, от которой... уцелел на память один *пальчик*, или, лучше сказать, *шпш*».

Промежуточное место между руками княгини (и ее терракотовым талисманом), с одной стороны, и злополучной рукой маркизы дю Деффан и лицом Гиббона – с другой, занимают «локти» домохозяйки Обломова, символизирующие в глазах княгини возмутительную вольность русских авторов.

Я... прямо спросил, какие у Гончарова есть *разжигающие предметы*?

На этот откровенный вопрос я получил откровенный же, острым шепотом произнесенный, односложный ответ: «*локти*»;

– *Локти, локти...* Неужто вы не помните... как его этот... герой где-то... там засматривается на *голые локти* своей... очень простой какой-то дамы?...

Я... вспомнил известный эпизод из «Обломова» и не нашел ответить ни слова.

Хотя образ локти вдовы Пшеницыной, хозяйничающей на кухне, далеки от порнографии, упоминаются они Гончаровым не однажды, а на протяжении многих страниц. Они становятся предметом любовной фиксации Обломова, приводящей к его браку с этой представительницей низшего сословия. Созерцает он ее обнаженные локти, разумеется, сзади, чем, в рамках лесковской конструкции, от них перебрасывается мостик к руке дю Деффан и мотиву материально-телесного зада²⁵.

Естественную (и, надо полагать, сознательно учтенную Лесковым) опору мотив руки черпает в соответствующей спиритической топике, где руки участников сеанса и вызываемых ими духов играют активнейшую роль (см.: *Виницкий* 2006). Налицо и переключки с устойчивым мотивом святочного топоса – «гаданьем у овина», ключевым моментом которого является выставление де-вушками, гадающими о суженом, голого зада и его похлопывание рукой, высовывающейся из овина.

«В 12 часов ночи идут к овину. Здесь, закинув на голову платье и *обнажив заднюю часть тела*, наклонясь, *пятыся задом...* Далее, установив *голый зад* в окно, говорят... “Шани меня, мани меня *по голой попе* мягкой *ручицей*”, или: “Мужик богатый, *ударь по жопе* рукой *мохнатой*”. В зависимости от того, какой *рукой* проведет в это время *по гузищу*, такой будет и суженый» (Чудо: 11). «Приходят раз дочери духовного звания... к овину слушать и заворачиваются, если же из овина *хлопнет по жопе рукавицей*, то выйду за попа, а ежели *голой рукой*, то выйду замуж за крестьянина» (Чудо: 52).

Сходство эпизода из Жанлис со святочными текстами, возможно, и подсказало введение в сюжет молодой княжны, инициацией которой становится роковое гадание по книге Жанлис:

Самым уязвимым моментом святочного поведения считалось гаданье, или... заворачивание... Повышенная активность нечистой силы в этот промежуток времени делала более доступным общение с ней человека. А ведь именно от нечистой силы, вступив с ней в контакт, гадающий получает ответ на свой запрос... Гаданья, совершаемые в одиночку, в местах, которые считались наиболее опасными (в бане... в овине...), превращались... в тяжелое и вместе с тем притягательное своей таинственностью испытание. Такие – «опасные» – гаданья нередко кончались психическими травмами, а иногда и смертью (*Душечкина, Баран* 1993: 9–10).

В зону «нечистой силы» – непристойных мемуаров о событиях столетней давности – вступает, причем в одиночестве, и молодая княжна, что оборачивается для нее психической травмой. Рискованность этого шага, организованного княгиней, как бы на пари бросающей вызов миру духов, сродни опасным играм с нечистой силой²⁶.

9

Княгиня занимает законное место в ряду многочисленных лесковских самодуров, в частности женского пола, в особенности крутого материнского склада²⁷. Примеров множество, назову два:

самодуршу Марью Моревну, идущую на всевозможные хитрости, чтобы не дать сыну жениться на любимой крепостной женщине («О Петухе и его детях. *Геральдический казус*»; 1884, опубл. 1917), и

вдову-ассесоршу, настрадавшуюся от гульливового мужа и воспитавшую сына невинным до почти полной бесполости, что приводит к его дурацкой травматической реакции на готовность отдаться ему молодой женщины («Излишняя материнская нежность», 1884)²⁸.

Образ княгини до карикатурности несложен. Она упряма, что многократно акцентируется:

«...она... прибавила, что все, ею... сказанное, есть не только вера, но *настоящее и полное убеждение*, которое имеет такое *твердое основание*, что *его не могут поколебать* никакие силы»; «Это, по словам княгини, вошло в ее “*абитюды*”, которым она никогда не изменяла»; «Я видел, что имею дело с *очень убежденной* последовательницей спиритизма»; «*Разуверять* в этом княгиню было *бесполезно*, так как она была в том возрасте, когда *мнения уже сложились прочно* и *очень редко кто способен подвергать их новому пересмотру* и проверке»; «*Переуверить* в том, во что она уверовала, недостаточно было слова обыкновенного человека, а это могло быть *по силам разве духу*, который счел бы нужным прийти с этою целью из ада или из рая»; «Княгиня имела на все *строго сформированные* взгляды»; «Я не имел ни нужды, ни охоты спорить с *недоступною для переубеждений* княгинею».

Близко к началу рассказа, за первым же описанием культовой этажерки, следует сообщение княгини, что она завещала похоронить вместе с ней все «волюмы» Жанлис, чтобы и после смерти к ней поступал «флюид» от ее кумира. Загробный мотив совмещает в едином образе книжную и спиритическую топику и задает экстремальность притязаний княгини. Подобно тому как Германн готов бросить вызов судьбе, Дон Гуан – статуе Командора, а девушки отправиться на святках к овину, княгиня ставит на карту собственную дочь:

«Я отвечаю, – сказала она, – что самый придирчивый человек не найдет у Жанлис ничего такого, чего бы не могла прочесть вслух самая невинная девушка, и мы это сейчас попробуем.

Она... взяла без выбора волюм – и обратилась к дочери: – Мое дитя! раскрой и прочти нам страницу.

Княжна повиновалась».

Лесковских упрямец-самодуров отличает закрытость, отгораживание от жизни, тогда как его «праведники» (не похожие в этом на толстовских) не замыкаются в себе или монастырских

стенах, а вершат праведные дела среди людей; важной ценностью в мире Лескова является «любопытство» (*Шперрле*: 19, 36–40, 58–61, 100 et passim). В согласии с этим вся воспитательная энергия княгини направлена на отгораживание ее дочери от жизни, а драматический поворот наступает, когда та попадает под неконтролируемое воздействие внешних сил²⁹.

«Любопытство» богато представлено рассказе – в основном применительно к автору:

«[С]пиритически[е] явления... тогда возбуждали *любопытство*, и я не видел причины не *интересоваться* тем, во что начинают верить люди»; «Я видел, что имею дело с очень убежденной последовательницей спиритизма... и потому чрезвычайно всем этим *заинтересовался*»; «Я уже знал теорию Кардека о “шаловливых духах” и теперь крайне *интересовался*: как удостоит себя показать при мне дух остроумной маркизы Сюльери, графини Брюслар?»; «Это было до такой степени *любопытно*, что я... прямо спросил, какие у Гончарова есть разжигающие предметы?»; «[К]нягин[ю]... я, по правде сказать, давно гораздо усерднее *наблюдаю*, чем старался служить ей моими... советами»; «– У вас, – сказала она, – есть доводы, а у меня есть оракул. – Я, – говорю, – *интересуюсь* его слышать»; «И княжна... прочитала *интересные* воспоминания Genlis о старости madame Dudeffand»; «Дипломат... *интересовался* узнать мое... мнение о том, что могло представиться мысленным очам молодой княжны».

Вариацией на тему любопытства к миру является и ошущивание Гиббона маркизой дю Деффан, в свою очередь заражающее молодую княжну. Княгиня отвечает на это полным обрывом всех связей – с российскими знакомыми и с госпожой Жанлис.

На специфически женский тонус самодурства и вызываемый им ответный «мизогинизм» повествования работает гендерный расклад в системе персонажей. Княгиня, княжна, госпожа Жанлис и плеяда любимых писательниц княгини, наконец, маркиза дю Деффан – женщины. Им противостоят и так или иначе от них страдают мужчины: автор, Вольтер, русские классики и, конечно, Гиббон. Еще двое писателей-мужчин, А.Б. Калмет и Аллан Кардек, – это авторы, писавшие о спиритизме, а именно о непредсказуемости и «шаловливости духов», чем предвещается развязка сюжета.

10

Для одного русского писателя Лесков (не менее ядовитый, чем Жанлис) позволяет княгине сделать исключение: «Из новейших одобрялся несомненно один Тургенев». Напрашивается предположение, что это не случайно. У Тургенева есть рассказ, с сюжетом которого ДГЖ перекликается очень основательно: «Фауст. Рассказ в девяти письмах» (1856; *Тургенев* 1962: 118–149).

Властная вдова, суеверно боящаяся жизни, в которой много перенесла, старается оберечь от житейских бурь свою 16-летнюю дочь Веру и строго руководит ее чтением. Рассказчик влюбляется в Веру, хочет жениться, но получает от матери отказ. Много лет спустя он встречает Веру уже замужней, родившей троих детей, из которых выжила только одна дочка. В свои 28 лет Вера сохранила девический облик и так и не прочла «ни одного романа, ни одного стихотворения – словом, ни одного... выдуманного сочинения!». В ее «гостиной, над диваном, висит портрет» ее покойной матери.... [Дочь] сидела прямо под ним: это ее любимое место».

Рассказчик читает ей и нескольким гостям «Фауста» Гете (по-немецки), она открывает для себя литературу, и в результате между ней и рассказчиком возникает любовь, но после объяснения и страстного первого поцелуя и перед решительным следующим свиданием Вере «будто бы... в саду ее мать-покойница привиделась». Она заболевает и умирает. Рассказчик формулирует смысл произошедшего:

«...когда я был еще ребенок, у нас... была красивая ваза из... алебаstra... девственной белизны. Однажды... я начал качать цоколь... ваза разбилась вдребезги... Мне следовало бежать, как только я почувствовал, что люблю... замужнюю женщину; но я остался, – и вдребезги разбилось прекрасное создание... Да, [мать] ревниво сторожила свою дочь. Она сберегла ее до конца и, при первом неосторожном шаге, унесла ее с собой в могилу... ..жизнь... не забава... не наслаждение... Отречение... – вот ее тайный смысл... [В] молодости мы думаем: чем свободнее, тем лучше; тем дальше уйдешь. Молодости позволительно так думать; но стыдно тешиться обманом, когда суровое лицо истины глянуло наконец тебе в глаза».

Многочисленные сходства тургеневского «Фауста» с ДГЖ видны уже из этого резюме. К ним можно добавить:

упоминания о читаемых авторах, привидениях, «неведомом», «сношениях с духами», духе Мефистофеле; магию портрета матери, «непонятое вмешательство мертвого в дела живых»; «слепое» доверие к матери Веры; уход Веры в спальню после чтения «Фауста»; временную победу рассказчика над покойницей («[Я] остановился перед портретом... “Что, взяла, – подумал я с тайным чувством насмешливого торжества, – ведь вот же прочел твоей дочери запрещенную книгу!” Вдруг мне почудилось... что старуха с укоризной обратила [глаза] на меня»); заключающую повествование мораль и многое другое³⁰.

Очевидна полемическая противоположность разработки Лесковым общего кластера мотивов. А опора образа княгини на фигуру тургеневской вдовы – дополнительный аргумент в пользу ее вымысленности³¹.

Еще одним прототипом княгини является мать байроновского Дон Жуана – вдова, придирчиво следившая за воспитанием сына и пристойностью его чтения. Байрон посвящает десяток строф («Дон Жуан», I, 38–48) игривому обзору античной и церковной литературы, по канве которого мог быть написан аналогичный обзор русской классики в ДГЖ³². Отмечу, что во всех трех текстах рассказ ведется от имени автора, лично знакомого и конфликтующего с властной материнской фигурой³³.

11

Общий тематический инвариант лесковского письма иногда усматривают в оппозиции «правило/исключение» (Sperrle 2002: 42–45, 199–200 et passim), производной от которой можно считать частую у него игру с «прямотой/ кривизной» как изображаемых событий и характеров, так и нарративных поз и стилей³⁴. Согласно Лескову, сама жизнь принципиально крива, и эту кривду жизни может адекватно отобразить лишь соответственная кривизна искусства. Опровержение упрощенных схем (а в случае героя-праведника – их чудесное утверждение)³⁵ по принципу «минус на минус дает плюс» – излюбленный прием Лескова, а его излюбленный персонаж – «трикстер», персонаж-артист, берущий на себя авторскую роль организатора действия. Мотивы его поведения могут быть разными, но общим остается рисунок «исправления по кривой». Вспомним:

циничное решение обер-полицеймейстера Кокошкина наградить самозванца, непричастного к спасению утопающего, а настоящего спасителя, нарушителя дисциплины, Постникова, в рапорте императору не называть; наказание Постникова подполковником Свиныным; и гротескное оправдание этого наказания путем душеспасительной схоластики безымянным «владыкой» («Человек на часах»);

благодетельный трюк, состоящий в том, чтобы подчистить, а затем восстановить в качестве поддельной подлинную, но изначально жульническую церковную запись несуществующего брака, что позволяет оспорить ее действительность и узаконить реальный союз любящих супругов («Простое средство», продолжение заметки «О Петухе и его детях. *Геральдический казус*»);

аналогичную серию хитростей, применяемых жизнелюбивым, но вовсе не святым художником в «Маленькой ошибке» и целительный «повертон» в «Печерских антиках» (см. примеч. 10);

наконец, вполне праведническое поведение заглавного героя «Павлина», не останавливающегося перед подменой документов и другими обходными маневрами ради счастья и спасения души любимой женщины; причем артистизмом отличается его образ действий уже в начале повести, где он непреклонно исполняет волю своей жестокой хозяйки.

Роль трикстера, помогающего писателю строить интригу, т. е. роль «вставного автора», может возлагаться на писателя в буквальном смысле, например на автора цитируемого текста. Именно такова функция Жанлис в ДГЖ, опирающаяся на двусмысленность ее литературной репутации: контраст ее мемуарных вольностей с приписанным ей княгиней ореолом непогрешимости довершает трактовку ее поведения как «шаловливого», т. е. типично трикстерского (и по-святочному чудесно приводящего к нравоучительной развязке)³⁶. При этом ее трикстерство, с одной стороны, маскируется – подчеркнуто «духовным» мотивом обращения к тексту давно покойной писательницы, а с другой – обнажается благодаря ее издевательской причастности к эпизоду с Гиббоном и вере княгини в реальность ее спиритического присутствия. Иными словами, (дух) Жанлис – идеальный готовый предмет для воплощения лесковской «кривизны». На нее как на свое трикстерское alter ego Лесков сваливает всю моральную ответственность за смакование «разжигающего» сюжета и показываемый литературному истеблишменту шиш, притворно отстраняясь таким образом от, по сути родственного, автора³⁷. Жанлис близка Лескову, как Мопассан – Бабелю, взявшемуся оплодотворить

унылую русскую словесность французскими жизненными соками (см.: *Жолковский* 2006: 16–17, 29 сл.).

12

Введение в ДГЖ вставного автора в лице Жанлис производится не путем обезличивания настоящего автора, а в связке с ним, выступающим под собственным именем со своей литературной продукцией и биографией (включая гонения на него критики). Взаимоотношения между двумя авторскими персонажами основаны как на различиях (эпох, пола, моральных установок), так и на сходствах: оба – любители озорных сюжетов, рассказывающие о случившемся при них в некоем литературном салоне³⁸. А нарративная солидарность с Жанлис выражается в поддержке, которую Лесков–персонаж–рассказчик оказывает ее духу, полувсерьез допуская его в свой рассказ.

Это двусмысленное поведение автора обнаруживает характерные трикстерские черты. Сначала он объявляет о добросовестном интересе к спиритическим верованиям княгини и готовности служить ее литературным советчиком; потом отчаивается с ней договориться и принимает позу стороннего наблюдателя; затем, уже с очевидной иронией, рассуждает об оракульских способностях духов, их шаловливости и шансах на их помощь в отстаивании литературных вольностей; и наконец, лукаво, а там и совершенно открыто торжествует, когда оракул берет сторону литературы.

Если бы не ирония, такой союз автора с оракулом наполнил бы непробиваемую веру господина Журдена в реальность турецкого посольства, пожаловавшего ему сан мамануши. Но под пером Лескова подобная подача автора является очередным проявлением техники сказа. «Я» – еще одно вымышленное действующее лицо рассказа³⁹, подобно княгине, с которой оно соавторствует в повествовательной материализации «духа Жанлис», и госпоже Жанлис, с которой его сближает спасительная непрямота⁴⁰.

Среди других проявлений отстраненно-сказового поведения автора – разнообразные словесные игры, имитация речи офранцузившейся княгини (*волюмчики, абитюды, кондолеансы*)⁴¹, сообщение, что княжна читала Жанлис в оригинале, но передача ее в собственном рассказе по известному русскому переводу, обилие литературных цитат и имен, написание иностранных имен латиницей и т. п. Такой филологизм в каком-то смысле возвращает

рассказ к его истокам – реакции на прочитанные мемуары Жан-лис, но по отношению к вымышленной фабуле служит именно задаче дистанцирования: автор, поглощенный металитературной проблематикой, не может быть заподозрен в любовании неприличным анекдотом.

Оригинальная особенность этого не вполне надежного автора-рассказчика – то, что перед нами гибрид вымышленного персонажа с реальным автором⁴². «Комплекс ненадежности» не столько отличает его от реального Лескова, сколько роднит с ним. Лесков и как личность был непредсказуем, менял точки зрения, любил фантазировать, привирать, видя в этом свободу от жесткого закрепления истины. В быту и застолье он часто рассказывал одну и ту же историю по-разному, смущая этим своих близких (Шперрле: 64; Лесков А, 1: 363–364). В каком-то смысле гибрид вымысла и правды существовал уже в действительности, и образ автора-трикстера автопортретен в большей степени, чем можно было ожидать.

13

В заключение выскажу гипотезу об автобиографическом подтексте одной детали, довольно заметной, но замотивированной столь искусно, что к подобным догадкам она вроде бы не располагает.

Во время работы над ДГЖ Лесков уже расстался со второй женой и жил со своей домоправительницей Прасковьей Андреевной Игнатъевой – Пашей. Он очень ценил ее. Не ограничиваясь этим, он любил мифологизировать ее образ. По воспоминаниям сына писателя,

«Лесков, радовавшийся воцарившемуся в доме... порядку, стал... слишком горячо “подавать” виновницу создавшегося благополучия. Беллетристическая потребность... предательски подсказала ему более чем смело найти внешнее сходство ее с Дездемоной – по изображению последней в... кипсеке шекспировских женщин, изданном Брокгаузом в 1857 году... В подтверждение... разворачивался... злополучный альбом. Иногда это совпадало с моментом, когда живая Дездемона подавала в кабинете гостям чай. Некоторые проявляли льстивый интерес, с напускным вниманием всматриваясь в гравюру, как и в живую натуру, некоторые являли холодноватую рассеянность, не остававшуюся без возмездия...

Шекспировская Дездемона, видимо, нарушила личное равновесие Прасковьи» (А. Лесков 2: 171).

Именно этими сеансами беллетризации Паши (поскольку сравнение с гламурным портретом было не в ее пользу⁴³) объясняет сын Лескова ее уход – выход замуж за человека ее класса. Лесков тяжело переживал ее уход и в дальнейшем внес ее черты в образ одной из своих «праведниц» – простой женщины Праши, положительной героини в значительной мере вымышленной повести «Дама и фефела. Из литературных воспоминаний» (1894) (А. Лесков, 2: 173–175; МакЛейн: 488–489).

Соблазнительно предположить, что за упоминанием о домохозяйке (а затем и жене) Обломова, с ее вызывающими негодование княгини *локтями*, скрывается ее аналог в реальной жизни Лескова⁴⁴. Собственно, можно бы пойти дальше и в холодноватой реакции некоторых гостей прозреть прообраз самоуверенной княгини, а в альбомной Дездемоне черты загробного духа. Но лучше остановиться вовремя.

«ЧЕЛОВЕК НА ЧАСАХ» ЛЕСКОВА:
ВЕРТИКАЛЬ СМЫСЛА*

1

Рассказ, о котором пойдет речь, был опубликован в 1887 г. под названием «Спасение погибавшего», а окончательное название «Человек на часах (1839 г.)» (далее – ЧНЧ) получил в собрании сочинений Н.С. Лескова 1889 г. Рассказ, как утверждается в тексте и подтверждается последующими свидетельствами и разысканиями, невымышленный: реально и само описываемое происшествие, и его участники – исторические лица, по большей части действующие под настоящими именами¹. Его сюжет, развертывающийся в 18 лаконичных главках и гротескно варьирующий классическую тему борьбы чувства и долга, таков:

Рядовой Постников, часовой при Зимнем дворце, слышит крики утопающего. Поколебавшись, он решает нарушить устав, не позволяющий покидать пост, спасает несчастного и передает его проезжавшему мимо офицеру, а тот доставляет его в полицейскую часть и претендует на медаль «За спасение погибавших». Между тем в караульной службе дворца возникает страх высочайшего наказания за нарушение дисциплины.

* Статья написана для сборника в честь Рональда Вроона, профессора Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе (UCLA).

Относительно гуманный непосредственный начальник караула капитан Миллер докладывает о произошедшем суровому службисту подполковнику Свиныну, который представляет себе вероятный ход дела: полицейский пристав сообщит обер-полицеймейстеру Кокошкину, тот – государю, не терпящему служебной распущенности, и карьера Свинына пострадает. Постникова он сажает в карцер, а сам обдумывает возможность скрыть происшествие от императора, доложив о нем великому князю Михаилу Павловичу в расчете на его обычный немедленный гнев и последующую милость.

Но пораздумав, он едет к Кокошкину, и тот быстро разрешает дело: делает вид, что верит спасителю-самозванцу, и в дальнейшем награждает его от имени императора; убеждается, что великому князю Свинын ничего не докладывал, и дает ему понять, что вопрос о дисциплинарном нарушении можно считать закрытым – как бы не существовавшим.

Свинын тем не менее приказывает Миллеру наказать Постникова двумястами ударами шпицрутен – мера жестокая, но не смертельная. Выпоротого Постникова помещают в лазарет, где его посещает Свинын, приславший ему от себя лично сахару и чаю, и убеждается, что Постников доволен его отеческой милостью.

Тем временем о случившемся ползут по городу фантастические слухи, и по просьбе знакомого церковного иерарха (не названного в тексте, но легко узнаваемого митрополита Филарета Дроздова)² Свинын рассказывает ему все, как было, а заодно делится сомнениями в справедливости назначенного им наказания. Владыка со ссылками на Писание именем Бога успокаивает его, указывая на необходимость соблюдения воинского долга, духовную благодетельность телесного страдания и целесообразность неразглашения подлинной истории.

Повествование завершается осторожным отказом рассказчика судить о Божьем промысле и похвалой «свят[ому] терпени[ю] смиренного героя... точного и безыскусственного рассказа».

2

Заключительные слова о безыскусности (как и начальное заверение, что «вымысла в наступающем рассказе нет нисколько» в гл. 1) отражают существенный аспект рассказа, претендующего на статус нон-фикшн.

Такой установке соответствует прежде всего тип фабулы, лишенной элементов типичной для belles lettres любовной интри-

ги: среди персонажей нет женщин, и действие сосредоточивается исключительно на служебных вопросах. В этом смысле красноречиво отличие ЧНЧ от двух других образцов русской новеллистики, поднимающих сходные темы: от «После бала» Л.Н. Толстого, где мотив прогона сквозь строй как символа николаевской эпохи сплетается с историей любви и несостоявшейся женитьбы героя³, и от «Шинели» Гоголя, где в повествовании о бедствиях маленького человека в мире чинов и статусных объектов находится место для женских персонажей, пусть второстепенных, а также для «амурного» сюжетного тропа: «шинель – предмет любовной страсти» героя.

Отказ от романического интереса в пользу правды жизни с лихвой компенсируется творческой изобретательностью суровых службистов, так что правда оказывается, выражаясь по-английски, *stranger than fiction*, а персонажи-выдумщики – своего рода соавторами беллетриста. Под стать пышному цветению вымысла в самой сердцевине невымышленной фабулы и ее повествовательная разработка. Лесков любил играть в безыскусность, охотно мешая документ с выдумкой, острую интригу со сказовой орнаментальностью, нравоучительную проповедь с причудливой уклончивостью несущего ее нарратива, и ЧНЧ не исключение, а яркое проявление правила⁴.

Начать с того, что очевидным отступлением от строгой фактографичности является избранная Лесковым позиция всеведущего рассказчика, который смакует приписываемые персонажам мотивировки поступков, хотя никаких документальных свидетельств о них в его распоряжении, разумеется, не было⁵. Вообще бросается в глаза филигранная отделка повествовательной ткани ЧНЧ.

Так, исследователи отмечали эмблематичность названия, в котором аллитерацией (на «ч») подчеркнут стержневой контраст между человечностью героя и как бы часовой механичностью бездушного режима⁶. Эта словесная игра подхвачена многообразием открытых, а чаще скрытых каламбуров⁷. Например, подспудной двойственностью коннотаций фамилии главного героя, переключаящейся одновременно с частым в тексте караульным *постом* и с ни разу не упомянутым, но созвучным как фамилии, так и характеру героя «постничеством»⁸. Не озвучивается и соблазнительное буквальное осмысление двух то и дело всплывающих в тексте наименований: фамилии одного из главных злодеев рассказа – *Свиньин* и воинского звания псевдоспасителя – *инвалидный офицер*⁹; расчет явно на то, что читатель заметит и так.

Даже когда повествователь идет на обнажение подобных вербальных эффектов, он делает это с игривой ненавязчивостью. Так, скептицизм полицейских по поводу геройских заявлений не замочившего одежды «спасителя» дважды выражается с помощью идиомы о выходе сухим из воды, а в третий раз ее отчетливо проговаривает Кокошкин («Они на том стоят, чтобы сухими из воды выскакивать»), но хода такому опровержению фальшивого геройства он не дает.

3

Особый слой словесных игр ЧНЧ образует последовательное уподобление бюрократических интриг военным действиям, включающим такие параметры, как опасность, смелость, сила, экстренность¹⁰, манёвры и т. п.

«...дворцовый караул... не представлял ничего *опасного*» (гл. 2).

«Тут офицер сделал приставу заявление, что привезенный им мокрый человек... спасен им... с *опасностью* для его собственной жизни» (гл. 5).

«Постников... чистосердечно рассказал Н.И. Миллеру... как инвалидный офицер посадил к себе спасенного уопленника и велел своему кучеру *скакать* в Адмиралтейскую часть. *Опасность* становилась все больше и неизбежнее. Разумеется, инвалидный офицер все расскажет приставу, а пристав... доведет <...> до сведения обер-полицеймейстера... а тот доложит государю, и пойдет “горячка”» (гл. 6).

«Государь... скажет полковому командиру, что у него “*слабые офицеры*”... Вот так это и пойдет повторяться что “Свиньин *слаб*”, и... покор *слабостью* и останется несмываемым пятном на его... репутации» (гл. 7).

«Куда теперь *скакать*? <...> У кого искать помощи и *защиты*? Свиньин хотел *скакать* к великому князю Михаилу Павловичу и рассказать ему все чистосердечно. Такие *маневры* тогда были в ходу» (гл. 8).

«В ряду известных *военных приемов* есть один такой, чтобы в минуту *наивысшей опасности, угрожающей* со стен осаждаемой *крепости*, не удаляться от нее, а *прямо идти под ее стенами*. Свиньин решил... немедленно ехать прямо к Кокошкину» (гл. 9).

«Миллер... *укрепил* своего батальонного командира *отважиться* на то, чтобы ехать немедленно к Кокошкину» (гл. 9).

«Тогда еще не было ни городских телеграфов, ни телефонов, а для спешной передачи приказаний начальства *скакали* по всем направлениям “сорок тысяч курьеров”» (гл. 11).

«Кокошкин отошел в *амбразуру* окна... Послышался неясный шепот пристава и ясные покрякивания *генерала*... *Генерал* вышел из *амбразур*... Он читал протокол про себя, *не обнаруживая ни страха, ни сомнений*...» (гл. 11).

«Двести розог... очень мало значили в сравнении с... наказаниями... по приговорам *военного* суда; а такое именно наказание и досталось бы Постникову, если бы не произошло всех тех *смелых и тактических эволюций*, о которых выше рассказано» (гл. 15).

Эффекту бутафорского милитаризма этих описаний способствует лексический контекст постоянно упоминаемых воинских чинов и званий (солдат, рядовой, часовой, унтер-офицер, офицер, штаб-офицер, капитан, подполковник, генерал), военной дисциплины, постов, караулов, медалей, мундиров, шинели, лазарета, карцера и т. п.

В «иронически-оружейном» ключе выдержана сама сцена спасения утопающего покинувшим пост часовым:

«Бросить ему веревку, или протянуть шестик, или подать *ружьё*, и он спасен. Он... может схватиться рукою и выскочить (гл. 4). Постников бросился к сходням... протянул ему *ложу* своего *ружья*. Утопающий схватился за *приклад*, а Постников потянул его за *штык* и вытащил на берег» (гл. 5).

Примечателен как сам выбор из числа возможных орудий спасения именно ружья¹¹, так и детальное перечисление его составных частей и их роли в спасении – операции вполне штатской.

Квазивоенной риторикой вдохновлено и включение в пассаж о «слабом месте» непреклонного Свинына имени великого эпического героя:

«[Свинын] был *закален крепким закалом* карьерных людей того времени, но и у него, как у *Ахиллеса*, было *слабое место*. ...несчастливая выходка человека из вверенного ему *батальона* непременно должна была бросить дурную тень на *дисциплину* всей его части» (гл. 7).

Однако издевка остается опять-таки полускрытой – ощутимой, но не даваемой в лоб. Перед нами скорее невозмутимая ирония, нежели язвительная сатира.

Все эти прозрачные недоговаривания созвучны общей стилистике рассказа, посвященного теме «(сокрытия) истины»¹² и построенного не на прямом разоблачении лжи, а на лукавом приоткрывании реального положения. Лесковский рассказчик как бы солидаризируется со скрывающими правду отрицательными персонажами.

Определенную роль могли в данном случае сыграть соображения цензурного декорама: члены императорской фамилии (император Николай Павлович и великий князь Михаил Павлович), хотя и упоминаются в тексте, но на сцене не появляются, а вступающий в действие церковный иерарх не называется по имени. Отсутствие свободы слова не только констатируется в рассказе, но и подверстывается к фабуле в качестве мотивировки одной из вариаций на тему «искажения истины»:

«*Под сурдинкою* подвиг рядового Постникова расплзся по разным кружкам столицы, которая в то время *печатной безголосицы* жила в атмосфере бесконечных *сплетен*. В *устных передачах* имя *настоящего героя* – солдата Постникова – утратилось, но зато сама *эпопея* раздулась и приняла очень интересный, *романтический* характер» (гл. 16).

Если учесть, что стимулом к творческой находке Кокошкина является необходимость избежать гнева Николая (слова *страх, страшный, ужас, ужасный, тревожный* употребляются по этому поводу многократно), то связь между богатейшим слоем «вымысла» (как в самой фабуле, так и в ее преподнесении) и темой политической несвободы предстает важным конструктивным принципом повествования в ЧНЧ. Это выражается, в частности, в серии метатекстуальных пассажей, таких как: обрамляющие рассказ утверждения о его невымышленности; неожиданное упоминание об Ахиллесе; процитированные только что слова об *эпопее* и *романтическом* характере сплетен; приводимое ниже рассуждение о вкусе к сочинению истории (с прозрачной отсылкой к карамзинскому заглавию; см. п. 5) и ряд других.

Впрочем, окольность повествования, особенно уместная в ЧНЧ, была вообще присуща Лескову, верившему не столько в абсолютные истины и прямое слово, сколько в «кривые» обходные маневры и медиаторские способности (в том числе вербальные) персонажей-трикстеров¹³.

Итак, одну из важнейших силовых линий сюжета ЧНЧ образует напряжение между «документальностью, правдой, прямой» и «вымыслом, ложью, уклончивостью», причем повествование строится в этом отношении иконично: его структура как бы копирует его содержание.

Тот же принцип налицо в разработке двух других аспектов сюжета – «вертикальности» и «репутационности».

5

Начнем с вертикальности. Проекция на геометрическую ось верх/низ самых разных ценностных иерархий (экзистенциальной, служебной, финансовой, нравственной, сакральной) – одна из основополагающих метафор иудео-греко-христианской цивилизации, как и ряда других. Богатый потенциал этой семиотической универсали мастерски использован в ЧНЧ.

Рассказ не только повествует о несправедливостях, порождаемых служебной иерархией (подобно, скажем, гоголевской «Шинели»), но и непосредственно следует в своем развертывании по ступеням чиновной лестницы, поднимаясь по ним все выше и выше: рядовой Постников – докладывающий о нем унтер-офицер – капитан Миллер – подполковник Свинын – генерал Кокошкин – государь император. Неукоснительность вертикали оттеняется серией реальных и воображаемых боковых возмущений, которые она успешно выдерживает, то подчиняя их своей прямизне, то вступая с их кривизной в причудливые гибридные сочетания.

Первым внеиерархическим – и поистине подрывающим порядок – персонажем является сам утопленник, лицо явно штатское. Однако он убедительно встраивается в вертикаль: геометрически – в качестве находящегося внизу, на поверхности реки, грозящего опуститься на дно, а затем вытягиваемого наверх, и экзистенциально – в качестве потенциально мертвого и, значит, располагающегося ниже всех живых.

Следующее нарушение вертикали вызывает инвалидный офицер. Он принадлежит к другому роду войск, нежели караульная служба, и его действия драматическим образом направляют ход сюжета как топографически, так и административно в сторону – в сферу городской полиции (где действуют *приставы* – еще один служебный чин), и по этому поводу в тексте появляется излюбленное Лесковым слово *оборот*:

«В дворцовой караульне все сейчас упомянутые *обороты* после принятия офицером спасенного утопленника в свои сани были неизвестны» (гл. 6).

Чин инвалидного офицера не уточняется, но далее этот персонаж выступает чуть ли не на равных правах с подполковником Свиныным, вместе с ним ожидая решения генерала Кокошкина, а затем и получая награду.

Неожиданный горизонтальный сдвиг временно смещает вертикаль: вместо того чтобы двигаться прямо вверх (... – Миллер – Свинын ... – государь), дело попадает в руки обер-полицеймейстера, которого оно, собственно говоря, не касается:

«Спокойствие... Кокошкина объяснялось просто, во-первых, страшною усталостью... а во-вторых, тем, что дело, сделанное часовым Постниковым, его, г-на обер-полицеймейстера, *прямо* не касалось» (гл. 10).

Это искривление в дальнейшем не устраняется, а узаконивается сюжетом, причем хитроумный ход Кокошкина описывается опять-таки как *оборот*:

«Свинын стоял и недоумевал, как это такой *оборот* все принимает милостию Божиею!» (гл. 11).

Более того, приведший к этому приезд Свинына (вызванный его ошибочным предположением, что Кокошкину уже обо всем известно) был описан с полускрытой иронией как образец «прямоты»:

«В ряду известных военных приемов есть один такой, чтобы <...> *прямо* идти под ее [крепости] стенами. Свинын решился не делать ничего того, что ему приходило в голову сначала, а немедленно ехать *прямо* к Кокошкину» (гл. 9).

Еще одно, на этот раз воображаемое, отклонение от прямой вертикали составляли планы Свинына отдаться на милость великого князя и таким образом избежать гнева императора. Этот маневр Свиныным предпринят не был, но Кокошкин не забывает убедиться, что он действительно не имел места и, значит, вертикальная – с поправкой на его, Кокошкина, «искривляющее» участие – субординация как бы соблюдена.

Последний и самый, наверно, поразительный зигзаг происходит в результате вмешательства в сюжет высокопоставленного деятеля, относящегося к совершенно уже другому ведомству – церковному. По своему иерархическому статусу он *mutatis mutandis* явно превосходит и Свиньина, и Кокошкина, но, конечно, не императора. Впрочем, поскольку высказывается он в качестве носителя Божьей истины, а власть императора – от Бога, постольку дезинформация государя, до сих пор носившая характер ловкого обмана со стороны его подчиненных, оказывается санкционированной свыше, и очередное отклонение вбок все же вписывается в единую вертикаль. Парадокс тем эффектнее, что владыка вступает в действие тогда, когда оно, казалось бы, уже полностью завершилось, пройдя и обратный цикл – спустившись с иерархических вершин от государя и Кокошкина через Свиньина и Миллера к наказанному и «довольному» этим Постникову. Однако логика выразительности требует довести взлет вертикали до максимума, и вслед за рабом и царем на этом втором витке в дискурс вовлекается Бог¹⁴.

6

С вертикальностью сюжета ЧНЧ сопряжена другая характерная черта, которую за неимением лучшего слова мы будем называть репутационностью, или имиджевостью. Это та его особенность, что в разворачивающемся действии участвует по большей части не сам главный герой, а его имидж: его чин (рядовой), наряд (часовой), реакции на его поступок, донесения о нем по начальству, распространяющиеся о нем легенды, ложные – и официально одобряемые – притязания другого (инвалидного офицера) на его подвиг, в то время как сам он, рядовой, находящийся под арестом, ничего предпринимать, в том числе отстаивать свои интересы, не может¹⁵. Такой способ сюжетного разворачивания иконически соответствует, с одной стороны, «смирности» героя, а с другой – сосредоточенности остальных персонажей на собственной репутации, чести мундира и сокрытии правды. Рассказчик щедро гиперболизирует этот аспект повествования, расписывая (в модуле непосредственно прямой речи) честолюбивые дальние виды Свиньина:

«Вот так... покор слабостью и останется *несмываемым пятном* на его, Свиньина, *репутации*. Не быть ему тогда ничем *достопримечательным* в ряду современников и не оставить своего

портрета в галерее исторических лиц государства Российского. Изучением *истории* тогда хотя мало занимались, но, однако, в нее *верили* и особенно охотно сами стремились *участвовать в ее сочинении*» (гл. 7).

Таким образом, рассказ о вранье, подменяющем реальность, фундаментальным образом строится на подмене фабульного собственно действия операциями с имиджами.

На подобный тип сюжетов обратил внимание Ю.К. Щеглов, в качестве примеров рассмотревший, наряду с ЧНЧ, «Хаджи Мурата» Толстого, «Подпоручика Куже» Тынянова и «Чонкина» Войновича; он предложил назвать его «административным»¹⁶. Канву этих сюжетов составляют не столько поступки самостоятельного протагониста, сколько этапы прохождения информации о пассивном, неподвижном, а то и вообще не существующем (как в случае Куже) герое – его, так сказать, досье, имиджа – вверх и вниз по административным каналам.

Административность в смысле Щеглова не совпадает с предлагаемой нами репутационностью, а представляет собой совмещение последней с вертикальностью. Дело в том, что существуют сюжеты, строящиеся на движении некоего, в частности ложного, имиджа, не по вертикали в рамках некой властной системы, а, так сказать, по горизонтали.

Таков, например, сюжет сказки Перро «Кот в сапогах», целиком посвященный торжеству кажимости над реальностью. Но хотя вертикаль власти там налицо (усилиями кота бедняк получает дорогие одежды, становится маркизом, приобретает роскошный замок и обширные поместья и, наконец, женится на дочери короля), разворачивание репутационного мотива идет преимущественно по горизонтали: каждое ложное донесение кота-пиарщика о своем бездействующем хозяине доводится им до короля каждый раз по отдельности и непосредственно, минуя ступени придворной иерархии.

Интересный случай являет «Фальшивый купон» Л. Толстого. Его сюжет развивается строго по горизонтали. Правда, это развитие не сводится к передаче информации: все время совершаются реальные поступки, сначала преступные, ближе к концу – испугательные. Но главное в том, что по цепочке передается не имидж какого-то одного главного героя, а моральные последствия исходного преступления (уплаты фальшивым купоном). Налицо опять-таки доминирование информационного аспекта сюжета над персонажно-событийным: действующие лица все время

сменяются, непрерывную же нить сюжета образует неизменный информационный заряд, передающийся, так сказать, по волновому, а не корпускулярному принципу¹⁷. В этом свете имеет смысл обобщить понятие и противопоставлять обычной событийности не только репутационность (и ее административный вариант), но и информационность любого рода.

Информационность/репутационность может совмещаться с вертикальностью (давая административность), но в принципе представляет собой отдельный тип сюжетного развертывания. Со своей стороны, и вертикальность может реализовываться без упора на имидж. Многочисленны сюжеты, где действие ведет самого героя (а не только его досье) по ступеням служебной лестницы; например, герои гоголевской «Шинели» и чеховской «Смерти чиновника» ходят по начальству лично, как, кстати, и инвалидный офицер в ЧНЧ.

Какова самая общая связь между событийностью и информационностью? Всякий сюжет стремится к завершению по обеим линиям: во-первых, события, происходящие с персонажами, достигают устойчивой финальной точки; во-вторых, их ценностный смысл тоже окончательно проясняется. Чаще всего прояснение наступает вместе с развязкой фабулы – торжеством (или поражением) героя, воплощающего этот смысл; так, в сказочных и авантюрных сюжетах протагонист (= носитель положительных ценностей) вознаграждается, а его антагонисты (= носители отрицательных ценностей) наказываются.

Но в некоторых сюжетах смысловая составляющая эксплицитно отделяется от событийной, например в виде морали, венчающей басню (или нравоучительную новеллу), или морализаторских диалогов на небе (среди богов в «Илиаде», между Господом и Сатаной в Книге Иова, между Господом и Мефистофелем в «Фаусте» Гёте), комментирующих/направляющих ход собственно событийного развертывания на земле. Во втором случае оппозиция «смысловая составляющая/фабульное действие» совпадает с вертикальной оппозицией верх/низ. Напротив, «Фальшивый купон» примечателен необычным – горизонтальным – отчленением смысловой составляющей (идеи «губительности обмана») от несущих ее фабульных действий.

Как мы увидим, смысловая составляющая не обязательно совпадает и с репутационной, хотя информационная природа имиджа естественно предрасполагает к их взаимодействию.

ЧНЧ отличается оригинальным сплавом сразу трех составляющих – вертикальности, имиджевости и итогового смысла.

Прежде всего, в рассказе совмещены вертикальность и репутационность: досье Постникова движется по административной лестнице, причем движение вверх означает движение от правды к ее сокрытию. Узловым моментом в обоих отношениях становится *оборот*, придаваемый делу Кокошкиным: в точке компромисса прямой вертикали с ее горизонтальным искривлением возникает и главный репутационный зигзаг – официальное признание спасителем не Постникова, а инвалидного офицера. Его автором становится обер-полицеймейстер Кокошкин, тип охотно культивируемого Лесковым трикстера-благодетеля, способного найти хитроумный выход из безнадежной ситуации (а заодно подобрать сочинителю интересный поворот сюжета). Творческая инициатива Кокошкина, действующего в тандеме с *наглецом*¹⁸ инвалидным офицером, так сказать, помощным трикстером, выгодно отличает его от Свинына, который хотя и ставит задачу сокрытия истины, но тупо упирается в ее невыполнимость:

«Подыскать если не оправдание, то хотя извинение такому поступку, как оставление часовым своего поста, было невозможно, и оставался один исход – скрыть все дело от государя... Но есть ли возможность скрыть такое происшествие? По-видимому, это представлялось невозможным, так как о спасении погибавшего знали не только все караульные, но знал и тот ненавистный инвалидный офицер...» (гл. 8).

На счастливом обороте событий рассказ мог бы закончиться, как это имеет место, например, в «Маленькой ошибке», где аналогичный хитроумный ход приводит к браку забеременевшей девушки с бедным возлюбленным, примиряет вольнодумца-художника с не в меру религиозными родителями его жены, а последних спасает от конфликта с полупомешанным «чудотворцем» (историческим лицом – Иваном Яковлевичем Корейшей). Но в ЧНЧ Лесков идет дальше¹⁹. Во-первых, Свинын не удовлетворяется успешным замалчиванием проступка Постникова и настаивает на прогоне рядового сквозь строй, а во-вторых, действуя в тандеме с православным иерархом, получает от этого трикстера-вредителя высочайшее одобрение всего происшедшего (включая обман государя, награждение самозванца и наказание героя). Тем самым расширяется изобразительный диапазон рассказа, добавляющего к светским мишеням церковную. Но одновременно повышается и морализаторская иконичность повествования. Посмотрим, как это сделано.

Непосредственно в фабуле появление владыки (гл. 16) мотивировано его желанием разобраться в ходящих по городу слухах – еще одном искажении истины. Однако его выход на сцену основательно подготовлен задолго до этого – серией отчетливо христианских мотивов.

Во-первых, текст пестрит естественно мотивированными фабулой словами *спасти, спасенный, спасение* и др. (в общей сложности 40 употреблений), к которым ближе к концу добавляется циничное замечание Свинына о том, что Кокошкин

«мастерски воспользовался хвастовством этого инвалидного пройдохи для спасения многих, и Кокошкин повернул все дело так умно, что никому не вышло ни малейшей неприятности» (гл. 13).

В прямую связь с христологическими коннотациями лексемы СПАС – эта серия не ставится (действует принцип ненавязчивости повествования), но игра с ними доводится до почти полного обнажения скрытого каламбура. Тот же Свинын после невероятного оборота, приданного делу Кокошкиным,

«был так встревожен, что три дня проболел, а на четвертый встал, съездил в Петровский домик, *отслужил благодарственный молебен перед иконою Спасителя* и, возвратясь домой *с успокоенною душой*, послал попросить к себе капитана Миллера», чтобы распорядиться о «нака[зании Постникова] перед строем двумя стами розог» (гл. 13).

До этого слово «спаситель» появлялось в тексте трижды: сначала два раза применительно к Постникову (гл. 5), а затем один раз применительно к инвалидному офицеру (гл. 11). Кульминацией наметившейся таким образом повествовательной иронии и становится лицемерное обращение к Христу (причем подчеркнуто официальное, институализованное – отслуженный молебен!) безжалостного Свинына, чем предваряется фарисейский вердикт владыки.

Во-вторых, подспудному развитию христианской темы способствует обилие других слов и мотивов, вводящих в текст – с большей или меньшей эксплицитностью, в прямом или иронически обращенном смысле – темы страдания, милосердия и Божьей правды. В порядке появления:

«Зимою, около *Крещения*» (гл. 2);

«у нынешнего *Иорданского* подъезда»; «попадет в *иорданскую* прорубь»; «Ах, *Господи*, один бы конец!»; «Тут вот сейчас и есть *иорданская* прорубь» (гл. 4);

«...Свинын не имел той *жалостливости* и того *мягкосердечия*...»; «пытаться его *разжалобить* – было дело совершенно бесполезное»; «что придется *претерпеть* рядовому Постникову... то он и *оттерпит*, и Свинын об этом *скорбеть* не станет»; «сделал под влиянием увлечения *благороднейшим состраданием*» (гл. 7);

«Солдат говорил, что он “*Богу* и государю виноват *без милосердия*”, что он... долгие был в *борьбе* между служебным долгом и *состраданием*, и наконец на него напало *искушение*... а здесь, *как на грех*, попался проезжавшему офицеру»; «Пусть великий князь... рассердится... но... чем он сильнее... обидит, тем он потом скорее *смиляется* и сам же *заступится*» (гл. 8);

«Свинын надел шинель, устремил глаза *вверх* и, воскликнув несколько раз: “*Господи, Господи!*” – поехал к Кокошкину (гл. 9);

« – Ты *православный?* – *Православный*, ваше превосходительство. – В *поминанье за здравие* это имя запиши. – Запишу, ваше превосходительство. – *Молись Богу* за него [инвалидного офицера]... Свинын... недоумевал, как это такой оборот все принимает *милостию Божию!*» (гл. 11);

«Пристав вышел и, затворив за собою дверь, тотчас, *по набожной привычке, перекрестился*» (гл. 12);

– Ну, *слава Богу*... – сказал он Миллеру [отслужив *молебен*], – теперь гроза... совсем прошла... Всем этим мы... обязаны сначала *милосердию Божию*, а потом генералу Кокошкину» (гл. 13);

«Миллер... сделал попытку склонить Свинына... совсем *пощадить* и *простить* рядового Постникова, который и без того уже много *перестрадал*» (гл. 14);

«Постников, лежа на койке... отвечал: ...благодарю за *отеческую милость*» (гл. 15).

В эпизоде с владыкой все эти мотивы собираются воедино – под знаком святошеского извращения церковным иерархом христианских ценностей:

«*владыко* благосклонно *благоволивший* к *набожному* московскому семейству Свиныных...» (гл. 16);

«[Свинын:] – Да, но это им было сделано по великодушию, *по состраданию*... Это *высокое, святое* чувство! [Владыко:] – *Святое* известно *Богу*, наказание же на теле... не противоречит... *духу Писания*. *Лозу* го-

раздо легче перенести на грубом теле, чем *тонкое страдание в духе*. <...> – Пауза, четки и тихоструй: – Воину *претерпеть* за свой подвиг... может быть гораздо полезнее, чем *превозноситься* знаком» (гл. 17).

И в-третьих, христианскую тему несет не формулируемый открыто почти до самого конца, но звучащий чем дальше, тем все более явственно, мотив «подражания Христу», воплощенный в Постникове, который с физическим и служебным риском для жизни спасает гибнущего, претерпевает за это страдания, подобные страстям Христовым, и смиренно их переносит.

Помимо общего рисунка его образа, в том же направлении работает «иорданский» мотив, бегло заданный уже в начале рассказа, но ни разу не прописываемый *en toute lettre*. Приведенные выше упоминания о Крещении (гл. 2), Иорданском подъезде Зимнего дворца и иорданской проруби (гл. 4, дважды) хорошо замотивированы в тексте необходимостью указать точное время и место действия и конкретный характер угрожающей утопленнику опасности. Иорданская прорубь устраивалась в праздник Крещения (6 января ст. ст.)²⁰ на Неве (напротив соответственно названных ворот Зимнего дворца) для торжественного водосвятия погружением в воду креста под специальным навесом. В обряде участвовали высшие иерархи церкви и государства, в том числе император и митрополит, часто подчеркнута легко одетые. После большого выхода императорской семьи в церковь Спаса (!) Нерукотворного образа начиналась Литургия, которую служил митрополит Санкт-Петербургский²¹. На фоне этого обычая спасательная акция Постникова приобретает черты реального крещения²² и первого хриstopодобного шага к Голгофе. А участие в этом обряде (остающемся, как многие другие знаменательные компоненты сюжета, в подтексте) государя вкупе с митрополитом служит незаметным ранним предвестием роли, которую предстоит сыграть в сюжете церковному владыке (alias митрополиту Филарету), солидаризирующемуся со светской властью и освящающему любые ее действия от имени Бога.

9

Глубоко эшелонированная подготовка финального церковного эпизода натурализует его неожиданное включение в сюжет, каковое, вообще говоря, не обязательно в сюжетах вертикально-репутационного типа.

Так, в «Хаджи-Мурате» дело/имидж заглавного героя (отдавшегося под покровительство русских, чтобы выйти из войны, и в этом интернированном состоянии неподвижно ожидающего решения своей участи) движется вверх по ступеням имперской иерархии вплоть до Николая, а параллельно – по ступеням чеченской иерархии, возглавляемой Шамилем. Однако продолжения вертикали вплоть до увенчания ее «божественной» вершиной не наступает. Не дождавсь высочайшего решения, герой выходит из неподвижности, бежит из-под надзора русских и гибнет в схватке. Уровень высшей нарративной морали задействуется, но в виде не Божьей истины, а, скорее, фольклорно-поэтической мудрости, замыкающей композицию возвращением к лейтмотивному образу упрямого куста татарника.

Однако и добавление финального церковного звена сюжета само по себе не гарантирует перехода на уровень высшей божественной морали, поскольку, вообще говоря, репутационная составляющая может и не совпадать и со смысловой. Как мы помним, выход разоблачительного репутационного сюжета за пределы сугубо военной иерархии в область церковной означает естественное варьирование темы, а сопутствующее этому наращивание вертикали за счет божественной инстанции мастерски совмещает очередной ход вбок с продолжением разоблачительного движения вверх. Но возможны сюжеты, где такой максимизацией сатирического эффекта подобное финальное звено бы и ограничивалось. Например, если бы проблема с имиджем героя не давала повода для перехода к финальному утверждению христианской морали: скажем, кто-то был бы ложно обвинен в злоупотреблении по службе, кто-то другой премирован за мнимые заслуги, а церковный иерарх в конце лицемерно взял неправую сторону начальства.

Отличие ЧНЧ в том, что последовательно хриstopодобное поведение Постникова высвечивает в заключительном финальном церковном звене его подлинно сакральную сторону.

Изобличение лицемерного владыки, который использует букву Священного Писания вопреки его духу (беря в вопросе о благодетельности страдания сторону мучителей и таким образом умывая руки), используется рассказчиком для постановки самого вопроса о христианском смысле сюжета, а затем и для осторожного, но более или менее прямого – морализаторского – заключительного ответа:

«Если бы я имел дерзновение счастливых *избранников неба*, которым, по великой их вере, дано проникать *тайны Божия смотрения*, то я,

может быть, дерзнул бы позволить себе предположение, что, вероятно, и сам *Бог* был доволен поведением созданной им *смирной* души Постникова. Но вера моя мала; она не дает уму моему силы зреть столь *высокого*: я держусь *земного* и перстного. Я думаю о тех смертных, которые любят добро просто для самого добра и не ожидают никаких наград за него где бы то ни было. Эти *прямые* и надежные люди тоже, мне кажется, должны быть вполне довольны *святым порывом любви* и не менее *святым терпением смиренного* героя моего точного и безыскусственного рассказа» (гл. 18).

Помимо очевидного выноса в финал вертикальной и смысловой оппозиции земля/небо, обращает на себя внимание очередной и на этот раз решающий ход вниз, соответствующий фундаментальному парадоксу христианского учения: суть божественной вертикали, венчаемой Вседержителем, – в кенотическом спуске Сына Божия на землю, подражанием которому и становятся действия Постникова.

10

Такова, в общих чертах, структура этого рассказа, сочетающего недвусмысленность нравоучительного мессиджа с лукавой замысловатостью его воплощения. Блеск лесковского решения темы состоит в органичном сплетении ряда несущих ее конструкций, основанном на сходстве их параметров. Главных конструкций четыре:

- 1) документальность, правда, прямота vs. вымысел, словесные игры непроницаемого («коварного») рассказчика;
- 2) вертикаль, служебный и пространственный верх/низ, прямая иерархия vs. горизонталь, искривление, обходные маневры, обман, трикстерство, спуск;
- 3) неподвижность и бездействие реального героя vs. административное движение и манипулятивное искажение его имиджа – легенды, слухи, ложное награждение;
- 4) высшая моральная истина, воплощенная в скромном (располагающемся внизу социальной пирамиды) и жертвующем собой (готовом кенотически унизиться еще более) христианском праведнике vs. цинизм высокопоставленных лицемеров, включая церковного иерарха.

В такой эксплицитной (и неизбежно огрубляющей) формулировке отчетливо проступают общие элементы, позволяющие сцепить эти основные линии повествования:

«правда» (документальность, истина, реальный герой, прямота, Божья истина);

«вертикаль» (верх/низ, иерархия, административное движение имиджа, высшая истина, высокопоставленность, спуск, унижение),

«вымысел» (словесные игры, непроницаемость рассказчика, искривление вертикали, искажение имиджа, трикстерство, лицемерие),

Сцепление получается естественным и убедительным, но одновременно и парадоксальным, поскольку в составе разных конструкций почти каждый элемент выступает в оценочно разных и даже противоположных ролях. Так, «правдой» не довольствуется лукавый рассказчик, ее скрывают службисты, но они же имитируют ее под видом военной прямоты; «вымысел» присущ якобы правдивому рассказчику и циничным трикстерам, которые оцениваются по-разному: один скорее положительно, а другой отрицательно; «вертикаль» описывает обличаемое поведение службистов, но и приводит к высшей истине, каковая, впрочем, воплощена в «низком» герое.

С ДУШКОМ Из заметок о Чехове

1

Вспоминая Чехова, самые разные авторы отмечают его любовь к высокопарным рассуждениям, каковые он умело приземлял. Д.С. Мережковский:

«[М]не все хотелось поскорее разрешить вопросы о смысле бытия, о Боге, о вечности. И я предлагал их Чехову, как учителю жизни... Говорю ему, бывало, о “слезинке замученного ребенка”, которой нельзя простить, а он... посмотрит на меня своими ... немного холодными, “докторскими” глазами и промолвит:

– А кстати, голубчик... как будете в Москве, ступайте-ка к Тестову, закажите селянку – превосходно готовят – да не забудьте, что к ней большая водка нужна» (*Мережковский* 1991: 49).

Горький – о провинциальных учителях, посещавших Чехова и пыжившихся показать свою образованность:

Впервые: В составе статьи *Les mots: rélire* // Русистика. Славистика. Индоевропеистика: Сб. к 60-летию А.А. Зализняка / Под ред. Т.М. Николаева и др. М.: Индрик, 1996. С. 669–689, см. с. 675–686.

«Антон Павлович внимательно слушал нескладную речь; в его грустных глазах поблескивала улыбка, взрагивали морщинки на висках, и вот своим глубоким, мягким, точно матовым голосом он сам начинал говорить простые, ясные, близкие к жизни слова – слова, которые как-то сразу упрощали собеседника: он переставал стараться быть умником, от чего сразу становился и умнее, и интереснее...

Помню, – один учитель ... угрюмо басом говорил:

– Из подобных впечатлений бытия на протяжении педагогического сезона образуется такой психологический конгломерат, который абсолютно подавляет всякую возможность объективного отношения к окружающему миру ... – А скажите, негромко и ласково спросил Чехов, – кто это в вашем уезде бьет ребят?» («А.П. Чехов»; *Гитович* 1986: 441).

Далее Горький приводит еще два аналогичных эпизода: один – с пышно одетыми дамами, притворяющимися, что их интересует политика, но с гораздо большей охотой и эрудицией откликающимися на вопрос Чехова, любят ли они мармелад; другой – с юным прокурором, жаждущим обсуждать «юридические проблемы» рассказа «Злоумышленник», но подлинный интерес к предмету обнаруживающим лишь при переводе разговора на темы фотографии. Подытоживая свое впечатление от прокурора, Чехов добавляет: «Прокуроры очень любят удить рыбу. Особенно – ершей!»¹.

В области стиля отмеченное Горьким стремление Чехова «упрощать» выразилось в установке на краткость. Бунину Чехов говорил:

«Очень трудно описывать море. Знаете, какое описание моря читал я недавно в одной ученической тетрадке? “Море было большое”. И только. По-моему, чудесно».

М.М. Ковалевскому, в ответ на его замечание, что

виденная ими в Риме «довольно пестрая процессия “выкуривания следов карнавала” [...д]ля беллетриста ... не лишен[а] некоторой прелести; хорошая тема для описания», Чехов сказал: «Нимало... Современный рассказчик принужден был бы удовольствоваться одной фразой: “Тянулась глупая процессия”» (М.М. Ковалевский, «Об А.П. Чехове»; *Гитович* 1986: 364).

А Станиславский вспоминает, как из «Трех сестер» был выброшен

«великолепный монолог [Андрея] страницы в две» о том, «что такое жена с точки зрения провинциального, опустившегося человека». «Вдруг мы получаем из-за границы записочку... что весь этот монолог надо... заменить... тремя словами: – Жена есть жена!» («А.П. Чехов в Художественном театре»; *Гитович* 1986: 396).

Тактично, но без обиняков, рекомендовал Чехов краткость и собратьям по перу.

«Отлично он писал Горькому: “У вас слишком много определенных... понятно, когда я пишу: “Человек сел на траву...” Наоборот, неудобчитаемо, если я пишу: “Высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжеватой бородкой сел на зеленую, еще не измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь”» (*Бунин* 1988: 191).

Верность чеховской стилизации под Горького бросается в глаза – достаточно сравнить ее с первым абзацем приведенного выше фрагмента об учителях. Горький, конечно, чувствовал это, почему, наверно, и утрировал «вумность» речи учителя, который иначе выглядел бы пародией на него самого. Чувствовал, признавал («О Чехове можно написать много, но необходимо писать о нем очень мелко и четко, чего я не умею»; *Гитович* 1986: 455), – и продолжал многословно восхвалять чеховский лаконизм.

Интереснее, впрочем, поймать на противоречии самого Чехова. В гл. 3 «Дамы с собачкой» (1899) Гуров, всерьез затосковавший по Анне Сергеевне, хочет высказать, но вынужден скрывать свои чувства.

«...приходилось говорить неопределенно о любви, о женщинах... – Если б вы знали, с какой очаровательной женщиной я познакомился в Ялте! Чиновник сел в сани и поехал, но вдруг обернулся и окликнул: – Дмитрий Дмитрич! – Что? – А давеча вы были правы: осетрина-то с душком! Эти слова, такие обычные, почему-то вдруг возмутили Гурова, показали ему унижительными, нечистыми. Какие дикие нравы, какие лица!»

Гуров, лишь недавно с удовольствием вернувшийся к московским нравам («Уже он мог съесть целую порцию селянки на сковородке» и справедливо отметить несвежесть осетрины), теперь – силой подлинной любви и с благословения автора – поднимается над ними. И однако пошлая реплика об осетрине с душком, подаваемая ему собеседником, – плоть от плоти собственных чеховских речевых актов с применением селянки, мармелада и ершей.

Попытку связать эти ипостаси Чехова находим в воспоминаниях В.А. Поссе:

«Только любивший человек мог написать “Даму с собачкой”... Чехов сказал мне: – ...Не сразу, а постепенно постигаешь радость сближения с любимой женщиной. Это как с хорошим старым вином. Надо к нему привыкнуть, надо долго пить его, чтобы понять его прелесть.

Прекрасна, возвышенна мысль о любви, возрастающей с течением времени, но низменно сравнение женщины с вином... Смещение возвышенного с низменным – пошлость. Пошлость не была чужда Чехову... Если бы в душе Чехова не смешивалось иногда возвышенное с низменным, то он бы этого смещения, этой пошлости не мог бы замечать и в душах других, а замечал он хорошо» ([«Воспоминания о Чехове»], *Гитович* 1986: 458).

В постклассицистской эстетике смешение возвышенного с низменным называется и оценивается иначе, но нерв чеховской амбивалентности нащупан мемуаристом точно.

Другой близкий знакомец Чехова, вспоминая о его любви к покупке домиков и земельных участков, писал:

«И когда я ему говорил, что он тоже свой крыжовник любит, то он смеялся и говорил: “Здесь же крыжовника нет, а миндаль, грецкий орех”. Но его привлекал, конечно, не крыжовник, а свой угол, сад. Он очень любил растения и цветы... И чудный сад... целиком дело его рук» (И.Н. Альтшуллер, «О Чехове»; *Гитович* 1986: 541).

Чехов – Гуров? Чехов – пошляк? Чехов – Чимша-Гималайский?

2

В пользу привычно иконописного Чехова противоречие разрешимо, по-видимому, только в том смысле, что абстрактный разговор о любви, Боге, вечности практически невозможен. Отсюда ирония рассказчика «Дамы с собачкой» по адресу как реплики чиновника, так и «неопределенных» выпрепностей Гурова, и настойчивый акцент на «тайне» в последней главе рассказа. Отсюда и «винная» метафора любви, и антипанглоссовское возделывание своего сада.

Согласно Чехову, «духовка» возможна только в ироническом, негативном, апофатическом ключе, в сугубо «бездуховных», материальных, часто кулинарных, формах и через них². Но тогда

не случаен, может быть, «душок», исходящий от осетрины, особенно в свете противопоставления «селянки» речам Мережковского о Боге и о карамазовской «слезинке замученного ребенка» (и в свете «рыбных»/«рыбачьих» коннотаций Иисуса и его учеников и «хлебно-винных» – тела Христова). Кстати, одна из программных глав «Братьев Карамазовых», озаглавленная «Глетворный дух» (II, 7, I), посвящена проблеме «провонявшего», но не утраченного в глазах рассказчика своей святости, старца Зосимы (ср. еще соображения Рогожина в финале «Идиота» о том, что «душно и дух пойдет» от трупа Настасьи Филипповны). Приглушенная аллюзия на подобные хрестоматийные тексты была бы вполне в стиле Чехова.

Мотивный комплекс ДУХ-/ДЫХ- пунктиром проходит через все четыре главы «Дамы с собачкой».

«Говорили о том, как душно после жаркого дня» (гл. 1); «В комнатах было душно, а на улицах вихрем носилась пыль»; «У нее в номере было душно, пахло духами»; «было видно, что у нее нехорошо на душе»; «на набережной не было ни души» (2); «Дома в Москве... дышится мягко»; «Она по вечерам глядела на него из книжного шкапа, из камина, из угла, он слышал ее дыхание»; «осетрина-то с душком» (3); «вот он идет на свидание, и ни одна живая душа не знает об этом» (4).

Хотя в отличие от знаменитого бунинского рассказа, «дыхательный» мотив здесь не вынесен в заголовок, он тонко вторит ходу сюжета: «духота» и «духи» постепенно сменяются «дыханием» и «живой душой» (последней – в характерном модусе отрицания). Осетринный «душок» служит в этой композиции низшей точкой, предшествующей скромному финальному подъему. Подобная ажурная работа с «духовкой», впрочем, не удивительна у создателя героини по прозвищу Душечка, чьей «душой» так восхищался Толстой, а важнейшими атрибутами были «полные розовые щеки» и «полные здоровые плечи» («Душечка», 1899).

«Еще учил он, чтобы писатель оставался равнодушен... Нужно стоять вне этих вещей [реалий] и хотя знать их хорошо, до мелочи, но глядеть на них как бы с презрением, сверху вниз. И выйдет верно» (А.И. Куприн, «Памяти Чехова»; *Гитович* 1986: 531).

Чеховскую «теологию повседневности» ценил Пастернак, причем поздний, «духовный», периода работы над «Доктором Живаго»:

«Показывая на томики собрания сочинений Чехова [... Пастернак] оговорился... что все свое богословие он вычитал у Чехова» (*Пастернак* 1989: 588).

Полюбивший «прятки в неизвестности», от имени своего alter ego он писал:

«[Я] теперь больше всего люблю русскую детскость Пушкина и Чехова, их застенчивую неозабоченность насчет таких громких вещей, как конечные цели человечества и их собственное спасение. Во всем этом хорошо разбирались и они, но куда им до таких нескромностей... Гоголь, Толстой, Достоевский готовились к смерти, беспокоились, искали смысла, подводили итоги, а эти до конца были отвлечены текущими частностями..., и теперь эта частность оказывается общим делом ... наливаясь все большею сладостью и смыслом» («Доктор Живаго»; IX, 7)³.

Кстати, поскольку речь зашла о сравнительной духовности Толстого и Чехова, закончим их воображаемой беседой на эти темы – в представлении современного нам поэта:

Если правда, что Чехов с Толстым говорили впервые в пруду
... «Ваш рассказ» – и нырок – «про жену и другой,
Про собаку» – нырок – «хороши, а досадно чуть-чуть,
Что нет общей идеи...» – «Простите, вам слепень на грудь
Собирается сесть...» и так далее. Мир мелочей,
Перетянутых в талии платьев, палящих лучей,
Золотых головастиков... Бог, разговором задет,
Не уверен, есть общая мысль у него или нет?
(А. Кушнер, «Если правда, что Чехов...»)

Действительно, при первой встрече, в Ясной Поляне в начале августа 1895 г., хозяин сразу повел гостя купаться (*Лакшин*: 47–48). Документальных свидетельств о содержании их разговора (и реакциях Бога) нет, но характер разногласий, как известно, был именно таков.

«[Чехов], как Пушкин, – считал Толстой, – двинул вперед форму... Содержания же, как у Пушкина, нет».

А главное, кушнеровский Чехов верен себе и на «общую идею» отвечает «слепнем», как если бы перед ним был не великий Учитель, а один из занудных сельских учителей.

«АХМАТ» БУНИНА,
ИЛИ КРАТКАЯ ГРАММАТИКА ЖЕЛАНИЯ*

Среди последних рассказов Бунина, опубликованных уже посмертно (1962), есть короткая зарисовка под названием «Ахмат», помеченная: 1944–18.IV.1946.

В ней ничего не происходит, просто произносится пара реплик, зато время («жаркий, пыльный день»), место («праздничный и торговый кавардак» уездной ярмарки) и действующие лица («молодая баба на сносях», «огромный, крепкий купец лет за семьдесят, с черными бровями и глазами, с белоснежной бородой» и его подобострастный «молодец»-приказчик) выписаны с фирменной бунинской тщательностью.

Тема тоже его излюбленная – секс, на этот раз в более прямом, чем обычно, ключе: «страсть к беременным». Круги от нее на пространстве менее страницы расходятся так далеко, что заставляют задуматься, сколько там правды, а сколько литературы. Так сказать, что же было на самом деле?

Вопросы эти оправданны, с одной стороны, нарочитой документальностью очерка, с другой – признаниями Бунина, что «Темные аллеи» и другие поздние вещи были плодом не слюнявых старческих воспоминаний, а здорового писательского вымысла и тщательной художественной обработки. Какая-то деталь всплывала в памяти, но дальше все сочинялось¹.

* Впервые: Вопросы литературы. 2007, 4: 310–321.

В «Ахмате» повествование начинается с самой низкой и периферийной во всех отношениях точки: «Под отпряженной телегой, на краю канавы, что идет вдоль дороги к городу, сидит...» Завязкой и, возможно, единственной фактической правдой рассказа является смутный объект желания – беременная баба, которая «...сидит, расставив колени от круглого, тугого живота».

«На лице та особенная, нежная, непорочная миловидность, что бывает у беременных, – лицо как в жару, глаза светят тихим, святым блеском».

Дана она пока что глазами безличного рассказчика, но вскоре его сменит моложавый (черные брови при седой бороде) купец – как раз в возрасте пишущего это Бунина (1870–1953). Купец сообщает приказчику, что в

«зрелые года был я великий злодей в сих случаях²: самая моя лютая страсть была к беременным. Никаких денег не жалел на них. Грех и вспоминать!».

Грех – потому что многократное соращение за деньги чужих жен и будущих матерей, злодейство – потому что эти беременные женщины, а тем более дети в их чреве, особенно невинны и беззащитны. Нарушение всевозможных табу быстро набирает обороты, но самые мощные эффекты впереди.

Беззащитность – желанность и одновременно доступность – героини с самого начала готовили упоминания о ее миловидности, жаре ее лица и тихом блеске глаз. А тем, что эта миловидность была еще и «непорочной», а блеск еще и «святым», незаметно, но верно предвещалось святотатство, которому предстояло разыграться в кульминации:

«А вот опять вспомнил, заметя эту бабу, да еще в какой день! Ведь нынче Сретение Пресвятыя Богородицы Владимирской ради избавления Москвы от Ахмата, царя Ордынского, и как раз день моего Ангела, великомученика Артемия. Вот, верно, и я вроде этого Ахмата окаянного».

Святость беременной бабы возгоняется до уровня Богородицы и ее главной российской иконы, да чего там, исторического спасения земли русской³, а греховность покушений на нее (помышлением⁴) и на ей подобных (прошлыми деяниями) – до

уровня бесчинств окаянных нехристей⁵. Мощным аккомпанементом к этому звучит великомученичество святого тезки купца, простирающее координаты рассказа еще дальше – в Византию времен Юлиана Отступника, который казнил своего военачальника Артемия за обличение его отступничества и преследование христиан (362 г.). А легендарное происхождение иконы, написанной, по преданию, евангелистом Лукой, попавшей на Русь из Византии, проделавшей путь из Киева во Владимир и затем в Москву и охранявшей Россию от нескольких татарских нашествий, делает географический и исторический охват православного мира практически полным.

На этой ноте Бунин мог бы кончить, но он делает отказный шаг назад, давая «молдцу» вступить за купца, и одновременно повышает сакральную ставку, заставляя его помянуть уже не Богородицу, а самого Господа.

« – Господи, Боже мой, что вы на себя накликаете! – восклицает молодец подобострастно. – Даже слушать страшно. Нашли с кем себя сравнивать!»

Теперь все готово для ударной пуанты:

« – Сравнишь, брат! Поневоле сравнишь! Истинно Ахмат! Я бы и теперь не пожалел для нее четвертного!»⁶,

совмещающей и вожделие, и сознание его греховности, и исторический и религиозный размах, и реалистическую привязку к заданному в начале месту действия – ярмарке, с одной стороны, «праздничной», а с другой – «торговой».

Начав с предельно обыденной сцены («под телегой»), обозначив повествование как жестко реалистичное («На лбу [у бабы] коричневые смаги⁷. Губы синие, припухшие»), уложив весь ход сюжета в одну минуту, которую занимает произнесение трех реплик, и ограничив круг персонажей недалекими людьми простого звания, Бунин возводит на этом скромном пятачке многоглавый мифопоэтический собор самой виртуозной кладки.

Чем эффектнее построение, тем сомнительнее его документальность. Как-то все уж очень здорово сходится. Тут и хан Ахмат (а в подтексте и Иоанн III – тезка Бунина), и св. Артемий Антиохийский (а в подтексте – Юлиан Отступник), – так сказать, и на Антона, и на Онуфрия ему неси. И что же? Как раз в этом ключевом наложении церковных дат обнаруживается некоторая неувяз-

ка – «неграмматичность», выдающая скрытую работу глубинных факторов⁸.

В Москву Владимирская икона была перенесена во время нашествия Тамерлана в 1395 г., и то, что его войска без видимых причин повернули от Ельца обратно, не дойдя до Москвы, было расценено как заступничество Богородицы (и на месте встречи ее москвичами в дальнейшем был основан Сретенский монастырь). Еще два чудесных избавления от захватчиков произошли в 1451 г. (нашествие Мазовши) и в 1480 г. (стояние на реке Угре). В память об этих чудесах праздники в честь Владимирской иконы отмечаются 21 мая (3 июня), 23 июня (6 июля) и 26 августа (8 сентября), причем из них именно 23 июня (6 июля) совершается благодарение Божией Матери за бескровную победу над татарами в 1480 г.⁹ Этой последней дате, видимо, и соответствует жаркий ярмарочный день в рассказе Бунина (хотя не исключен и август/сентябрь). Что *не* соответствует бунинской хронологии, так это день св. великомученика Артемия, отмечаемый 20 октября (2 ноября). Но примерно в этих числах и происходило знаменитое стояние на Угре: 20 октября (2 ноября) – 11 (24) ноября¹⁰, и это делает контаминацию дат объяснимой.

Впрочем, вероятнее другое решение ребуса. Бунинский купец мог быть крещен в честь другого святого, носившего то же имя, – праведного Артемия Веркольского (1532–1545), жившего на берегу Пинеги (теперешняя Архангельская обл.), пораженного в отроческом возрасте молнией во время молитвы под деревом, похороненного не сразу (так как его смерть была истолкована как наказание Божье великому грешнику), а лишь три десятка лет спустя, когда его мощи были найдены нетленными, что свидетельствовало о его святости. Его память отмечается церковью в годовщину его гибели – 23 июня (6 июля), но также и 20 октября (2 ноября), как раз в день великомученика Артемия Антиохийского – надо полагать, того святого, по имени которого он был назван в день собственного рождения. Таким образом календарный конфликт между Артемием и Ахматом почти полностью снимается именной ориентацией бунинского купца сразу на двух святых Артемиев, перебрасывающей мостик от жаркого летнего дня, когда отмечается память одного из них (и происходит точно датированное действие рассказа Бунина)¹¹, к осенней дате, когда празднуются оба святых и годовщина освобождения от татарского ига. Почти, потому что независимо от того, родился ли бунинский купец летом или осенью, он явно назван в честь святого Артемия Веркольского (праведника, но не великомученика), связывающе-

го две даты, но возводит себя еще и к Артемию Антиохийскому, добавляя к своему самообразу столь необходимое по риторике расказа великомученичество¹².

Так что натяжка не так уж велика, несколько раз подспудно замотивирована, а главное, вполне соответствует принципу максимального эффекта, усмотренного в свое время Гёте в знаменитом противоречии между бездетностью леди Макбет в одном месте и ее готовностью пожертвовать своими детьми в другом (с той поправкой, что там противоречие гораздо более кричащее). Но остается вопрос, на чьей совести эта натяжка – автора или персонажа? Бунин то ли не критически вспоминает какого-то реального Артемия, отождествлявшего свои именины с национально-исторической датой, то ли сам слегка подтасовывает карты. Дело в том, что к именованию своих персонажей Бунин, по свидетельству современника, относился очень профессионально, вплоть до сознательной работы со святыми:

« – Надо, чтобы имя подходило к герою, чтобы оно сливалось с его обликом... чтобы герой ужился со своим именем, чтобы оно его не коробило. Я часто примеряю имя – потом вижу, что оно не подходит, режет ухо, и тогда меняю его. Можно потопить хорошую вещь неудачным, неподходящим подбором имен.

И на его письменном столе я видел длинные списки имен и фамилий, разбитые на категории, на национальности, по областям, по сословиям, длинные выписки из святцев, которые он внимательно изучает с этой целью»¹³.

Поэтому всю сложную антропонимическую конструкцию (особенно Ахмата, притянутого очень издалека и вынесенного в загадочный поначалу заголовок; отметим, кстати, фонетическую переключку имен *Ахмат* и *Артемий*, а тем более *Артем*¹⁴) естественно считать вышедшей из мастерской художника. Разумеется, это только догадка, и с чего началось сочинение – с облика беременной бабы, с кого-то, крещенного около 20 октября, или с кого-то, прозванного Ахматом за те или иные мелкие злодеяния, мы, наверно, никогда не узнаем.

Примечательно, что при всей своей старательно подчеркиваемой «окаянности» исторический хан Ахмат от битвы как раз уклонился, да и целью его нашествия были отнюдь не какие-нибудь антихристианские или противоправные действия¹⁵, а сбор дани в порядке договорных коммерческих отношений. Точно так же и аморальное поведение новоявленного «Ахмата» – купца

Артемия – носило не насильственный, а мирный, товарно-денежный характер, основанный на обоюдном согласии партнеров. Но Бунину важно любой ценой повысить драматичность сюжета, и в возгонке эротического помысла о беременной женщине до кощунствования над Россией и Богородицей он не ограничивается разработкой сакральной топики, а начинает с преувеличенной демонизации самого исходного помысла.

Беременность вовсе не отменяет желанности женщины и ее собственной эротической готовности, а часто их, напротив, усиливает, хотя традиционно преваляло противоположное мнение¹⁶. Поэтому злодейское лютование купца Артемия следует понимать не буквально, а как удобную для обострения сюжета гиперболу его плотской страсти, Буниным под видом осуждения, в сущности, воспеваемой. Классический образец такой провокационной стратегии в изображении греха – «Исповедь» Архиппиту Кёльнского (XII в.), широко известная в качестве одной из «*Carmina Burana*» Карла Орфа¹⁷. Жовиальный купец Бунина следует именно этому рецепту: чем больше он кается, тем больше хвастается, чем больше на себя «накликает», тем страшнее и значительнее выглядит в своих и чужих глазах, и недаром кончает утверждением, пусть в сослагательном наклонении, своего любострастия («Я бы и теперь не пожалел для нее четвертного!»).

Эта контрастная стратегия («утверждение через отрицание») не только выигрышна риторически, но и органична содержательно, потому что укоренена в романтическом, часто игровом и амбивалентном, подрыве традиционного представления о греховности секса¹⁸. В ее применении Бунин следует одним из особенно «негативных» маршрутов. Ни в авторском повествовании, ни в речах «Ахмата» никак не расписываются ни прелести героини, ни сладострастные помыслы героя, ни его прошлые любовные утехы. Все выразительные ресурсы рассказа брошены исключительно на монументализацию осуждения, каковое, оказавшись бессильным против греховного либидо, тем убедительнее свидетельствует о его неистребимости.

Интересно, что в другом рассказе на тему «страсти к беременной», «Мордовском сарафане» (1925), Бунин применяет ту же сугубо негативную стратегию. Повествование ведется от лица наивного молодого человека, соблазняемого беременной замужней женщиной. Рассказ не столь минималистичен – он занимает четыре страницы, его действие длится целый день и полночи и подробно живописует реально совершающееся «падение» героя, –

но, как и «Ахмат», строится на последовательном, начиная с первых строк, и тем не менее безуспешном отвержении соблазна.

«Зачем иду я к ней, к этой странной и вдобавок беременной женщине? Зачем я завязал и поддерживаю это ненужное и даже противное знакомство?.. При мысли обо всем об этом так стыдно, что хочется повернуть и бежать назад... Ух, черт... как вообще все это нелепо... Дался ей этот “огонек”! А в придачу “разоблачайтесь” и бестактный поцелуй в висок... Стыдно уже нестерпимо, однако вхожу... Со вздохом падаю всей своей тушей на диван... И начинается беседа, если только это можно назвать беседой, так как говорит... только она... Говорит она только о себе..., затем о муже... с фальшивой веселостью, – “спит до десяти, едет на службу, обедает, снова спит” – и наконец, о своем первом, умершем ребенке ...

В руках у нее что-то странное и страшное: длинный балахон... Я встаю и опять с притворным вниманием осматриваю, восхищаюсь, а между тем мне уж просто невоготу: что-то мрачное, древнее и как будто гробовое есть в этом балахоне, что-то жуткое и очень неприятное вызывает он во мне в связи с ее беременностью и тревожной веселостью. Вероятно, умрет родами...

И вдруг, поняв, что настала наконец именно та минута, тайная надежда на которую и вела меня к ней и не оставляла весь вечер, беру ее руку и... тяну ее к себе... Возвращаюсь я во втором часу ночи... – Бежать, бежать, завтра же! – неотступно стоит у меня в голове, – В Киев, в Варшаву, в Крым, – куда глаза глядят!»

Несколько раз в описании героини проскальзывают и нотки неохотного одобрения (в «Ахмате» под них отведена одна фраза):

«Надо правду сказать, очень неплоха. Какая-то особая красота беременности, чудесный расцвет всего тела. Губы уже слегка воспалены, припухшие, но зато великолепно темны и блестящи глаза».

Но основной тон – негативный: героиня противна, страшна, бестактна, безвкусна, бездарна, аморальна, неприятна, скучна, наводит на жуткие мысли о смерти. И все же вожделение, в тексте почти не прописанное, оказывается сильнее этих внутренних возражений, и финальному намерению героя бежать читатель не верит¹⁹.

Прием, в общем, тот же, что в «Ахмате», – с одним конструктивным отличием. Там все обвинения обрушивались на мужчину-соблазнителя, здесь они адресуются беременной соблазнительнице, но в обоих случаях настойчиво осуждаемый грех торжествует²⁰.

Что все действие «Ахмата» сведено к обмену репликами, сначала может показаться недостатком сюжетной организации, а потом предстает изысканным художественным эффектом, характерным для позднего Бунина, который, по мнению В. Вейдле,

«научился относить драматическую напряженность, создаваемую ею, не к поступкам действующих лиц, не к событиям, а к некоему их субстрату, лирически пережитому, к некоей судороге чувства и мысли, в которой весь смысл рассказа и заключен. Оттого-то и есть у Бунина рассказы крошечного размера – вполне достаточного, однако, чтобы вызвать такого рода судорогу»²¹.

В «Ахмате» неожиданная амбивалентная «судорога» обеспечивается упрямой последней фразой купца, казалось бы, полностью отрекшегося от своего кощунственного желания. Но эта установка на речь самым тесным образом связана и с глубинной сутью изображаемого. Один из соблазнов адюльтера состоит в его открытой или скрытой, но остро ощущаемой партнерами тройственности, т. е. не столько интимности, сколько некой зародышевой публичности²², эксгибиционизме, или, что то же самое, вуаеризме. Рассказ Бунина движется в этом смысле по нарастающей: сначала женщиной любителю рассказчик, затем ее желает купец, а он, в свою очередь, вовлекает в эти переживания своего «молодца»²³.

Связь с беременной женщиной представляет собой не только более табуированный, но и более многофигурный вариант адюльтера, поскольку в запретном акте незримо, но вполне ощутимо, участвует еще один партнер – скрытый во чреве матери младенец. Бунин этого не прописывает, но за всеми признаниями купца в своей окаянности витает неизреченное присутствие будущего ребенка²⁴. Таким образом выстраивается внушительная цепь участников этой вуаеристской эстафеты: дитя – мать – приказчик – купец – рассказчик – автор – читатель²⁵.

III

Зошенко и Чехов:
страх, футляр, случай

О Шарикове

Philosophy of Composition.
О структуре одного
литературного текста

Вокруг «Пхенца»

Бендер в Цюрихе

Пантомимы Фазиля Искандера

Душа, даль и технология чуда.

Пять прочтений «Фро»

Уроки испанского

ЗОЩЕНКО И ЧЕХОВ:
СТРАХ, ФУТЛЯР, СЛУЧАЙ*

Зоценко vs. Чехов

Сходства между этими двумя авторами многочисленны, но начать имеет смысл с общего наброска связывающей их литературной траектории. Из классиков русского юмора Зоценко ближе всех был Гоголь, другой важнейший интертекстуальный аспект зоценковской поэтики образует соотношение с Толстым (*Жолковский* 1986, 1994). Сопоставление с Чеховым не менее уместно – хотя бы потому, что Зоценко посвятил ему специальную статью (*Зоценко* 1994). В ней он рассматривает Чехова как своего alter ego – в какой-то мере для эзоповского оправдания собственной позиции непонятого сатирика, но тем не менее всерьез. Следует помнить и об их хронологической близости: Зоценко был моложе Чехова всего на 34 года (примерно как Чехов – Толстого) и, возможно, начал читать еще при его недолгой жизни. А статья о Чехове написана к сорокалетию со дня смерти (когда Чехову было бы 84 года – чуть больше, чем Толстому в 1910 г.), т. е. с той же дистанции, с какой в конце XX в. можно было говорить о Зоценко.

* Впервые: Чеховский сборник / Под ред. А.П. Чудакова. М.: Изд-во Литературного института им. А.М. Горького, 1999. С. 175–190.

Юбилейные выкладки подобного рода были высмеяны не кем иным, как самим Зощенко в фельетоне «В пушкинские дни» (1937), где они принимают вид абсурдных рассуждений о том, кого из предков рассказчика мог бы нянчить Пушкин, а кто из них скорее мог бы брать на ручки его самого и как все это «для нас покрыто мраком неизвестности», но как сами они, разумеется, «прекрасно разбирались, кому кого нянчить и кому кого качать»¹. С точки зрения зощенковских инвариантов здесь обращают на себя внимание мотивы “на ручках”, “няня/нянчение”, “родители” и “каждый на своем месте”. А в более широком плане топос родительского нянчения (мотивированный хрестоматийным образом Арины Родионовны) может рассматриваться как ироническое преломление темы литературных отцов и детей в духе формалистской теории литературной эволюции и ее блумовского варианта.

Таким образом, проекция Зощенко на Чехова вполне оправданна как в типологическом, жанровом отношении, так и в историческом, временн. Разрыв между ними, составляющий около 40 лет, довольно близок к тому характерному отрезку, который, согласно Генри Джеймсу, отделяет нас от «доступного для посещения прошлого» («*visitable past*»; James 1936: x), т. е. отрезку

«примерно в 50–60 лет... [соответствующему] временным соотношениям между Пушкиным/Германном и Сен-Жерменом [“Пиковая дама”], Бальзаком и Сведенборгом (“Серафита”), [Генри] Джеймсом и Байроном/Шелли [“Письма Асперна”], Бабелем и Мопассаном [“Гюи де Мопассан”], Лимоновым и Мандельштамом [“Красавица, вдохновляющая поэта”]» (Жолковский 1995: 205).

Подобные временные дистанции считались оптимальными также в романах вальтер-скоттовского типа (ср. «Капитанскую дочку», «Войну и мир»), откуда Зощенко и заимствует волнующий эффект вымышленной встречи своих рядовых родственников (а символически и своей собственной) с великим историческим лицом – Пушкиным².

Обратимся к сопоставлениям. Некоторые самые общие сходства между двумя классиками русской новеллы бросаются в глаза. Это: юмор; жанр «несолидно» короткого газетно-журнального рассказа; ранний читательский успех вопреки сомнениям критиков; постепенное движение к более крупной и «серьезной» форме³; изображение и осмеяние мелочной повседневности – «пошлости» у Чехова, «мещанства» у Зощенко; работа с бытовыми и литературными штампами; развитие целой новой «поэтики не-

значительности» – как в предметном, так и в стилистическом плане (Popkin 1993); проблематизация повествования – применение «невыверенной фигуры нелитератора как рассказчика, покоряющее своей безыскусственностью», у Чехова (Чудаков 1986: 365), знаменитый полуграмотный сказ у Зощенко.

Многочисленны также сходства на уровне конкретных сюжетов и мотивов.

В одном из рассказов «Голубой книги» женщина меняет мужей в поисках богатства, но каждый раз знаменитым и богатым оказывается только что брошенный («Бедная Лиза»). Эта трагикомическая недооценка собственного мужа и переоценка других мужчин восходит к «Попрыгунье» (характерна реплика чеховской героини: «Прозевала!»); тиражирование брака взято тоже у Чехова – из «Душечки», а заголовок – у Карамзина.

Зощенковский ссыльный нэпман, с опасностью для жизни глотающий золотые монеты и далее хранящий их у себя в животе («Рассказ про одного спекулянта»), имеет своим чеховским предшественником (если не прототипом) упоминаемого в «Крыжовнике» купца, который перед смертью съедает «все свои деньги и выигрышные билеты вместе с медом, чтобы никому не досталось».

Финансовые аспекты посещения театрального буфета в «Аристократке», обжорство героини на глазах у героя и возвращение «в блюдо» надкушенного пирожного обыгрывают аналогичное поведение в «Анне на шее» Модеста Алексеича, который мнет пальцами, а затем кладет на место слишком дорогую для него грушу и один выпивает всю бутылку сельтерской – на глазах у жены, которой хотелось «яблочного пирожного». Размещение же героев в зале (партер – галерка) воспроизводит ситуацию «Дамы с собачкой» (Popkin 1993: 77). Все это не удивительно, поскольку и сам

«сюжет рассказа [“Аристократка”] не нов. Есть он еще... у Чехова в “Записных книжках” (Книжка первая, 1891–1904): “Гимназист угощает даму обедом в ресторане. Денег у него 1 р. 20 к. Счет 4 р. 30 к. Денег нет, он заплакал. Содержатель выдрал за уши. С дамой разговор об Абиссинии”» (Молдавский 1977: 113–114).

Планы героя «Рассказа про даму с цветами» посещать могилу утонувшей героини и его последующее отворачивание от ее трупа в присутствии рыбаков напоминают вставной рассказ заглавного героя чеховского «Печенег» о кавказской княгине-вдове, которая ходила на могилу мужа и плакала, пока «мы» ее не высекли.

Упорное ожидание кары за мелкий ущерб в зощенковской «Душевной простоте» роднит этот рассказ с чеховской «Смертью чиновника» при всем различии конкретных сюжетов (наступление на ногу прохожему – чихание на лысину генерала).

Характерная для повестей Зощенко фигура соседа-учителя, раздавленного новой жизнью (в «Страшной ночи» это сосед героя, учитель чистописания, которое отменили; в «Мишеле Синягине» – сосед рассказчика, бывший учитель рисования, который спился, но уверяет, что его «не революция подпилила»), выглядит как развитие образа Ипполита Ипполитыча из «Учителя словесности» – говорящего банальности и вскоре умирающего соседа и коллеги заглавного героя.

В «Мишеле Синягине» есть пассаж: «Вот лет через сто или триста – жизнь засияет несказанным блеском» (ср. также «О чем пел соловей»), напоминающий речи Астрова в «Дяде Ване», доктора в «Случае из практики» и многие другие.

У обоих авторов встречается мотив необходимости заменить медицинское лечение экзистенциальным: у Зощенко повсюду, начиная с «Пациентки» («К учителю – медицины это не касается»), у Чехова, например, в «Случае из практики». У обоих есть рассказчики, рассуждающие о большей жизнерадостности иностранной, в частности французской, литературы: у Зощенко – в «Страшной ночи» и других местах, у Чехова – в «Скучной истории». У обоих находится место для ситуации соперничества между русскими и еврейскими музыкантами: у Зощенко – в «Аполлоне и Тамаре», у Чехова – в «Скрипке Ротшильда».

Обнаруживаются даже прямые текстуальные переключки.

Ч е х о в : «Подруга жизни, как это говорится, извините за выражение» («Скрипка Ротшильда»). З о щ е н к о : «Не в деньгах, гражданка, счастье. Извините за выражение» («Аристократка»).

Ч е х о в : «[Н]едавно в одну ночь я прочел машинально целый роман [Шпильгагена] под странным названием: “О чем пела ласточка”» («Скучная история»). З о щ е н к о : название сентиментальной повести «О чем пел соловей», обыгрываемое и в тексте: «[Ч]естный читатель... расстроится: – Позвольте, скажет, а где же соловей? Что вы, скажет, мочрите голову и заманиваете читателя на легкое заглавие?».

Ч е х о в : В «Скучной истории», по ходу своего морального разложения, Катя ленится, «молчит и кутается в шаль, точно ей холодно... По целым дням лежит... на кушетке или в качалке... и читает романы и повести». З о щ е н к о : Героиня «Аристократки» «кутается в байковый платок и ни мур-мур больше»; в другом рассказе рефреном проходят слова:

«Надевай мою жилетку и ходи, будто тебе все время в пиджаке жарко» («Прелести культуры»); а паразитарное чтение книг «на кушетке или там на козетке» есть в «Мишеле Синягине» и в «Голубой книге»: «Наверно, капризная... Целый день... в постели валяется с немойтой мордой. И все время свои стишки вслух читает».

Примеры сходств легко умножить, но не менее очевидны и различия. Начнем опять-таки с самого общего уровня. Прежде всего различны эпохи: до- и послереволюционная. Далее, противоположна социальная динамика: Чехов движется из мещан в интеллигенты, Зощенко – из дворян-интеллигентов в попутчики и «пролетарские» советские писатели. Контрастна и профессиональная динамика: Чехов из врача превращается в юмориста, Зощенко – из юмориста в своего рода самоисцелителя и психотерапевта. И конечно, Зощенко приходит в литературу тогда, когда Чехов уже воплощает собой «классическую традицию», как ни трудно далась ему – и его критикам – эта канонизация.

Серьезное сравнение должно строиться не на отдельных сходствах-различиях в биографии, житнетворческом образе и литературной продукции, а на сопоставлении инвариантных черт двух поэтических миров. Именно такой подход подсказывается задачами настоящей главы. Экзистенциальную суть мироощущения Зощенко мы выше свели к проблематике «страха, недоверчивости и амбивалентной любви к порядку». Что касается Чехова, то, согласно большинству писавших о нем⁴, он был лишенным иллюзий изобразителем устоявшейся до омертвления российской действительности и культуры, подрывателем как душной атмосферы сложившихся обычаев, так и всех возможных клишированных надежд и идейных построений, деконструктором рационалистических устоев и причинно-следственных связей, поэтом свободы, непредсказуемости, необязательности, маргинальности, «случайности». Таким образом, намечаются интересные возможности для сопоставительного анализа. Рассмотрим два характерных мотива, вызывающих к со- и противопоставлению.

Футляр

Чехову принадлежит заслуга введения в культурный обиход новой мифологемы – «человек в футляре». Выделю важнейшие мотивы рассказа с этим хрестоматийным заглавием (из трилогии, включающей также «Крыжовник» и «О любви»).

«Футлярный» мотив возникает уже на повествовательной рамке. Заглавного героя предвещает некая

«жена старосты, Мавра, женщина [которая]... во всю свою жизнь нигде не была дальше своего родного села – а в последние десять лет все сидела за печью и только по ночам выходила на улицу», по поводу чего будущий рассказчик (Буркин), замечает, что «людей... которые, как рак-отшельник, или улитка стараются уйти в свою скорлупу... не мало».

Далее Буркин переходит к основной новелле – истории гимназического учителя древнегреческого языка Беликова.

«Беликов всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате. И зонтик у него был в чехле... и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник. Он носил темные очки... У этого человека наблюдалось постоянное и непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе, так сказать, футляр, который уединил бы его, защитил бы от внешних влияний. Действительность раздражала его, пугала, держала в постоянной тревоге». Он любил «циркуляры и газетные статьи, в которых запрещалось что-нибудь» и часто говорил: «Как бы чего не вышло». Не любил, когда молодежь шумела в классе. Ходить в гости ему было тяжело, но он делал это как бы по обязанности. «И дома та же история: халат, колпак, ставни, задвижки... Постное есть вредно, а скоромное нельзя... Спальня... была маленькая, точно ящик, кровать была с пологом. Ложась спать, он укрывался с головой; было жарко, душно, в закрытые двери стучался ветер... И ему было страшно под одеялом... как бы не забрались воры, и потом всю ночь видел тревожные сны». «Многочисленная гимназия, в которую он шел, была страшна... “Очень шумят у нас в классах, – говорил он”».

По контрасту сюжет сталкивает Беликова с девушкой оживленной и «шумной». Она ведет его в театр (ср., кстати, «Аристократку»), причем он рядом с ней сидит такой «скрюченный, точно его из дому клещами вытащили». От скуки и отсутствия выбора она оказывает ему «благодарность», заходит речь о женитьбе, от которой он обороняется «футлярными» разговорами, что «женитьба шаг серьезный, как бы потом чего не вышло».

Кульминационный скандал возникает из-за ее любви к езде на велосипеде, каковую Беликов, убежденный, что «женщина или девушка на велосипеде это ужасно», в духе времени правильно истолковывает как акт политического и сексуального раскрепоще-

ния⁵. Он «изумляется... спокойствию» рассказчика, идет к брату «невесты», чтобы «облегчить душу» и предупредить, что будет вынужден обо всем доложить начальству. Тот спускает его с лестницы, это видит «невеста», и герой еще больше боится оказаться посмешищем – «как бы чего не вышло».

Он «лег [в кровать] и уже больше не вставал... Он лежал под пологом, укрытый одеялом» и вскоре умер. «Теперь, когда он лежал в гробу, выражение у него было кроткое⁶, приятное, даже веселое, точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет.<...> И как бы в честь его во время похорон была пасмурная дождливая погода, и все мы были в калошах и с зонтами». <...> – Признаюсь, хоронить таких людей, как Беликов, это большое удовольствие⁷. ... Беликова похоронили, а сколько еще таких человек в футляре осталось, сколько их еще будет!». И Буркин задается вопросом: «А разве то, что мы живем в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт – разве это не футляр?».

Таким образом, чеховский вымышленный рассказчик предлагает обобщенную формулировку темы футлярности. В чеховедении эмблематический образ «человека в футляре» иногда объявляется слишком карикатурным, «контурным», нехарактерным для зрелого Чехова (*Чудаков* 1986: 300). Однако он закономерно перетекает во многочисленные слагающие его чеховские инварианты – мотивы ограниченности, окостенелости, порочной повторяемости, страха перед жизнью, желания защититься от нее условностями и штампами, прижизненного омертвения и преждевременной смерти и т. д. (*Первухина* 1993; *Шеглов* 1994).

Тем более поразительно, что ответом на риторический вопрос Буркина, «сколько их еще будет», может служить фигура самого, может быть, блестящего из литературных наследников Чехова. При всей вызывающей парадоксальности трактовки Зощенко как реинкарнации Беликова⁸, она находится в русле характерного типа историко-литературной преемственности, состоящего в том, что проблематичный, а то и отрицательный персонаж из классического произведения на следующем витке эволюции возрождается в авторской ипостаси. Так, согласно Пастернаку,

«Маяковский... [э]то какое-то продолжение Достоевского. Или, вернее, это лирика, написанная кем-то из его младших бунтующих персонажей, вроде Ипполита, Раскольникова или героя “Подростка”» («Доктор Живаго», VI, 4)⁹.

Итак, попытаемся увидеть в Зощенко «лирика», пишущего от имени Беликова, или, что, в общем, то же самое, прочитав «Человека в футляре» как протозощенковский текст.

В комических вещах Зощенко футлярные персонажи тоже подаются в невыгодном свете. Собственно, функцией юмора и является отчуждение, но, как было показано, Зощенко, подобно Гоголю, «преследовал» в своих персонажах не столько чужую, сколько «собственную дрянь», что хорошо видно из сравнения его комических страниц с автопортретами. В частности, в рассказах часто фигурируют ситуации параноического запираания дверей и принятия других оборонительных мер против воров, соседей, гостей и иных посетителей в тщетных попытках добиться «гарантированного покоя», и та же агорафобия богато представлена в детских эпизодах «Перед восходом солнца», но на этот раз, скорее, в трагическом ключе¹⁰. Поистине, «футлярный комплекс» налицо у Зощенко во всей полноте.

Но, может быть, дело просто в том, что в «Перед восходом солнца» изображены детские страхи, а чеховский Беликов являет, подобно Акакию Акакиевичу, гротескный образ инфантильного, так и не достигшего зрелости, «маленького человека» русской литературы?¹¹ Однако именно таким персонажем изображает себя и зрелый Зощенко – вспомним пассаж из «Перед восходом солнца» о том, как «я – мальчик, а потом юноша и, наконец, взрослый – кричал: “Закрывайте двери”. И каждый вечер тщательно проверял крючки и запоры на дверях, на окнах» и т. д.

Тема якобы гарантированного покоя выступает у Зощенко во множестве вариаций, в шутку и всерьез, применительно к «отрицательным» персонажам и к героям, более близким к автору, а то и в прямых высказываниях о собственной профессии. Почти карикатурную мнительность, свойственную ему самому, Зощенко жадно констатирует и у других, по возможности достойных, фигур, например у Маяковского, который, оказывается, «мнителен даже больше, чем» он сам, и нервно вытирает платком вилку и стакан. Что касается «большой» для Зощенко сферы «еды», то она, естественно, изобилует иллюстрациями беликовского диетического принципа «постное вредно, а скоромное нельзя». Красно-речивое совмещение страхов по поводу еды с вполне наглядной «футлярностью» являют «Иностранцы». Несмотря на фарсовую смехотворность сюжета, ни типовой иностранец с несмаргиваемым моноклем, ни его фабульный двойник, не моргнув, заглотавший кость, – эти потомки человека в футляре (отметим, кстати, общий мотив очков) не являются объектами безоговорочного

осмеяния¹². В конце концов, речь идет о важнейших категориях зощенковского мира – «хаосе» и «порядке».

Образцами «разумного порядка» для Зощенко, в частности, в его поисках панацеи от жизненного хаоса, неврозов и болезней, были как раз иностранцы – Кант и Гёте, из которых первый воплощал также и опасность чрезмерной автоматизации – если угодно, «футляризации» – живого человека¹³, а второй демонстрировал идеальные разумные, самодисциплину и умение сотрудничать с властями предрезающими. Последнее живо интересовало Зощенко, в «Возвращенной молодости» сочувственно приволившего слова Гёте «Лучше несправедливость, чем беспорядок». Эта «гётеанская» установка Зощенко тем любопытнее, что она связывает его автотерапевтические воззрения с его отношением к порядку и власти вообще, перекликаясь с его инвариантным мотивом «приемлемого наказания» (ср. рассказ «Рабочий костюм» и сходные эпизоды из «Перед восходом солнца»). А отсюда прямая параллель опять-таки протягивается к охранительным чертам в облике Беликова, ориентировавшегося на запретительные циркуляры, доносы, начальство и вообще порядок. Аналогичным образом и лейтмотивная фраза Беликова «как бы чего не вышло» имеет своим зощенковским эхом часто повторяющиеся обороты типа «чего бы ни случилось», знаменующие тревожное отклонение от «порядка» и жажду его восстановления.

Чехов иронически доводит разработку «футлярной» темы до, казалось бы, ее экзистенциального предела – мотивов «приятие смерти» и «гроб как желанный окончательный футляр»¹⁴. Но Зощенко идет еще дальше. В одной из «Сентиментальных повестей» умирает тетка героя, и он с радостью наследует ее имущество.

«[П]окойная тетка удобно расположилась на столе, на лучших кружевных наволочках. Спокойствие и счастье лежали на ее добродушном лице. Старуха была как живая. Сергей Петрович... думал о кратковременной жизни и о непрочности человеческого организма и о том, что надо эту жизнь заполнить погуще всякими... веселыми приключениями... [Он]... оглядел комнату – и, насчитав до кругленькой суммы – сто рублей, тихонько улыбнулся» («Веселое приключение»).

А в «Перед восходом солнца» автор-рассказчик восхищается крестьянином, который держит в доме свой будущий надгробный крест, чтобы привыкнуть к идее смерти. Перебирая далее «примеры слишком уж спокойного и даже отчасти любовного, нежного отношения к смерти», которые «не лишены... комично-

сти», Зощенко рассказывает об особом гробе, приготовленном для себя неким дореволюционным губернатором:

«Лично для себя он задолго до смерти заказал гроб с какой-то особой прорезью для глаз. Конечно... [с]квозь эту прорезь покойник мог видеть самую малость. А его самого уже вовсе было не видать. Поэтому Шевелев вовремя спохватился. И велел увеличить прорезь до размеров своего лица. Причем куплено было какое-то “толстое морское стекло”¹⁵, каковое и было приспособлено к гробу. Получилось весьма мило. Сквозь стекло можно было любоваться покойником, не поднимая крышку гроба...¹⁶ И многие гости, “любопытствуя, влезали в него”, чтоб посмотреть, какая панорама раскрывается перед ними сквозь стекло окошечка. Не без улыбок, вероятно, хоронили этого господина. Должно быть, сквозь стекло забавно было видеть серьезное, вдумчивое лицо покойника, сказавшего новое слово в деле захоронения людей, в деле спасения их от мирской суеты».

Бросается в глаза, с одной стороны, сходство этих веселых похорон с удовольствием «хоронить таких людей, как Беликов», а с другой – оценочная инверсия: чеховский рассказчик злорадствует по поводу футлярной смерти футлярного человека, зощенковский – приглядывается к ней с полускрытой ученической завистью.

Случайность

От буквальных манифестаций «футлярно-гробовой» темы у двух авторов обратимся к ее более обобщенным аспектам. Беликова приводит к гибели безуспешная попытка укрыться в свой футляр от жизни в ее наиболее живом проявлении – от вызова, бросаемого женщиной, любовью, браком, в перспективе – детьми. В чеховском мире этот любовно-брачный комплекс может выступать в роли как очередной ловушки, западни, тюрьмы, давящего обруча («Учитель словесности», «Ариадна», «У знакомых», «Невеста», «Супруга», «Страх», «Скучная история», «Печенег», «Случай из практики»), так и спонтанного выхода на волю из рутинных тисков, часто лишь минутного, но иногда обещающего оказаться настоящим («В родном углу», «Бабье царство», «Дама с собачкой»). В обоих случаях «бегство из клетки», будь то «в брак/любовь» или «из брака», описывается как переход к беспокойному, нервному, негарантированному, непредсказуемому, открытому

состоянию. Так у Чехова трактуется и вообще всякий акт выхода на свободу, например отъезда из гостей или из дому, где героя/героиню мучает бесконечными разговорами хозяйин, тетка, мать, муж или кто-либо еще столь же невыносимый.

Мешает же выходу из символического футляра рутинное приятие ложных, иногда «благородных» и «разумных» и всегда «обоснованных», заранее predeterminedных и вычисленных ценностей и неумение довериться живому чувству реальности, часто ведущему куда-то на обочину, в сторону от проторенных, магистральных, «центровых» путей. Такова, например, ситуация в рассказе «О любви».

Герой и жена его приятеля, не признаваясь, любили друг друга. Он не понимал «тайну этого брака красивой женщины и скучного старика», но «боялся испортить ее жизнь», ибо он «не был герой, знаменитый» человек и т. д. «Все меня любили как благородное существо... Она уже лечилась от расстройства нервов». И лишь в момент отъезда супругов в другой город герои признались друг другу в любви: «[И] мы поняли, как мелко было все, что разделяло и мешало любить. Надо исходить из высшего, более важного, чем счастье и несчастье, добродетель».

У Чехова есть, как минимум, два обращенных варианта этого сюжета. Один – это «Дама с собачкой», где герои постепенно научаются делать ничем не застрахованные шаги к свободе. Другой – «Страх», где в аналогичной ситуации адюльтер тоже происходит, но, в свою очередь, оказывается еще одним проявлением внушающей страх бессмыслицы.

В дружбе приятеля герой видит нечто «тягостное». Тот признается, что жизнь страшит его: ему страшно все непонятное, собственные поступки его тревожат. «Моя счастливая семейная жизнь – недоразумение, и я боюсь ее», – говорит он. Действительно, жена вышла за него после его многочисленных просьб, объявив, что не любит его, но будет ему верна. Однако теперь она изменяет ему с его другом. Случайно заставшему их мужу это еще более «непонятно и страшно». Да и для героя в ее любовных клятвах «тоже было что-то тягостное и неудобное», как дружба ее мужа, и он мучается вопросом, зачем он так поступил. Он уезжает – супруги продолжают жить вместе.

В «Учителе словесности» до адюльтера или разрыва дело не доходит: повествование обрывается на отчаянной записи в днев-

нике героя: «Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!» Но путь, проделываемый героем, отчетливо ведет от покойной веры в закономерность достигнутого им в браке комфорта к беспокойному отказу от нее¹⁷.

Наслаждаясь семейной жизнью, Никитин самодовольно говорит жене:

«На это свое счастье я не смотрю как на нечто такое, что свалилось на меня случайно, точно с неба. Это счастье – явление вполне естественное, последовательное, логически верное. Я верю в то, что человек есть творец своего счастья, и теперь я беру именно то, что я сам создал».

Позднее он уже не так уверен:

«Как-то... возвращался он домой из клуба... Шел дождь, было темно и грязно. Никитин чувствовал на душе неприятный осадок... оттого ли, что он проиграл... или... что один из партнеров... сказал, что у Никитина куры денег не клюют... намекая на приданое... Даже домой не хотелось.<...> Ему пришло в голову, что двенадцати рублей ему оттого не жалко, что они достались ему даром.<...> Да и все счастье... досталось ему даром... ..если бы у него болели спина и грудь от работы, то теплая уютная квартира и семейное счастье были бы потребностью... и украшением его жизни; теперь же все это имело какое-то странное, неопределенное значение».

Этот подрыв «логической осмысленности» семейного счастья получает парадоксальное развитие, когда из слов жены о непорядочности потенциального жениха ее сестры выясняется, что некая целесообразность в его собственной женитьбе действительно имела место, но крайне удручающая и унижительная.

«А зачем он часто бывал в доме? Если не намерен жениться, то не ходи». <...> [Никитин] думал о том, что, кроме... этого мирка, в котором так спокойно и сладко живет ему... есть еще другой мир... <...> “Так, значит, – спросил он... – если я ходил к вам в дом, то непременно должен был жениться на тебе?” – “Конечно. Ты сам это отлично понимаешь”. – “Мило”».

И Никитин задумывается о том что, вся его жизнь и работа – сплошной обман (то есть, на языке Буркина, тот же футляр).

«Эти новые мысли пугали Никитина, он отказывался от них... и верил, что это все от нервов... но для него уже было ясно, что покой поте-

рян... что иллюзия иссякла и уже начиналась новая, нервная, сознательная жизнь, которая не в ладу с покоем и личным счастьем».

Однако в мире Чехова дело не сводится к простой оппозиции «детерминированная, закономерная, спокойная, централизованная неволя/ непредсказуемая, случайностная, беспокойная, маргинальная свобода». Парадоксальным образом сами «центральные» закономерности часто носят у него абсурдный, случайный – маргинальный – характер, а поиски выхода из тисков закономерности на периферию, напротив, предполагают веру в некое осмысленное, высшее, единое – центральное – начало. О нем, например, заговаривает профессор в конце «Скучной истории», осознав, что если в жизни человека «нет общего, целого», которое и является «богом живого человека», то и «от насморка можно потерять равновесие и оказаться «на милости безнадежного страха». Аналогичен финал «Дамы с собачкой», где «провинциальная, затерявшаяся в толпе... маленькая женщина» оказывается для Гурова его «единственным счастьем».

С большой подробностью тема случайности/осмысленности разработана в «По делам службы», где она интересно совмещена с футлярным мотивом. «Футляр» реализован многочисленными и настойчиво повторяющимися образами «одевания» и «теплых оболочек», которыми герой укрывается от холода и метели (плед и «сверх пледа еще и шуба» в избе, валенки, карета, полость в карете, одеяло в усадьбе), а также стенами барского дома (где раздеваются, ибо там, «какая бы ни была погода снаружи, живет так тепло и удобно»). В этом свете неубедительной представляется трактовка фразы «Доктор и следователь надели свои шубы и валенки и, простившись с хозяином, вышли» как содержащей нарочито «избыточную информацию» (Чудаков 1986: 148). Налицо, напротив, одна из вариаций центральной темы футляра.

Сначала холодный неуют заброшенной земской избы и всего внешнего, провинциального, «маргинального» мира представляется герою царством бессмысленной случайности, а столица – локусом единственно осмысленной, «центральной» жизни.

«[Т]ут... за тысячу верст от Москвы, все это как будто иначе освещено, все это не жизнь, не люди – а что-то существующее только “по форме”... Если жить, то в Москве... здесь же... легко миришься со своей незаметной ролью и только ждешь одного от жизни – скорее бы уйти, уйти... И... он все думал о том, что это кругом не жизнь, а клочки жизни, отрывки, что все здесь случайно, никакого вывода сделать нельзя... вдали

от культурной среды, где ничто не случайно, все осмысленно, законно... Он полагал, что если окружающая жизнь здесь... ему непонятна... то это значит, что ее здесь нет вовсе».

Но под впечатлением фигуры сотского, упорно идущего в метели, исполняя свой долг, и сгоняемого каретой с дороги на обочину (!), герой прозревает глубинную суть вещей, включающую незаметных провинциалов, которые несут тяжесть жизни на периферии, в открытом метелям мире, так сказать вне футляра.

Ему брезжит «[к]акая-то связь, невидимая, но значительная и необходимая... между всеми, всеми. Все имеет одну душу... все эти случайности – части одного организма, чудесного, разумного... для того, кто понимает это!» (ср. выше мысли, впервые приходящие учителю словесности тоже вне дома, в темноте, под дождем; см.: *Popkin* 1993: 35).

Впрочем, как часто у Чехова, герой кончает уклончивой фразой о невозможности вывести из этого какую-либо общую идею: «Какая же мораль? Метель и больше ничего».

У Зощенко есть сходные ситуации, и трактуются они в терминах отчасти сходной, но, так сказать, инвертированной системы инвариантов. Положительным, несмотря на амбивалентную ауру, является полюс покоя и порядка, а отрицательным – полюс беспоконья, хаоса, случайности. Среди наиболее сильных дестабилизирующих факторов фигурируют любовь и секс.

«[Л]юбовь... связана прежде всего с крупнейшими неприятностями» («Голубая книга»). «Он говорит мне: “Сегодня я окончательно убедился, что ты приходишь не ко мне, а к моим сестрам”... И [я] вдруг убеждаюсь, что я не к нему хожу. Он говорит: “Наша дружба построена на песке. Я убежден в этом”» («Перед восходом солнца»).

Подобных примеров множество. Есть даже целый полуавтобиографический рассказ, напоминающий чеховское «О любви» (и бунинскую «Иду»), – «Двадцать лет спустя», где герой дважды теряет любимую женщину из-за собственных страхов и нерешительности. Ситуациями отказа от любви из страха изобилует также «Перед восходом солнца», где они анализируются “автором” как характерные для его психического склада.

Теория непрочности жизни подробно развита в «Страшной ночи» – вообще одной из самых чеховских вещей Зощенко, мно-

гообразно перекликающейся, в частности, с «Учителем словесности» (особенно по линии «случайности/закономерности» брака)¹⁸, «По делам службы» (по линии «случайности» и «беспокойства») и множеством других чеховских текстов (по линии «отчаянного антирутинного жеста»; см. % *Щеглов* 1994).

«Единственно, пожалуй, любовное приключение несколько разбивало стройную систему крепкой и неслучайной жизни.<...> Но через месяц неожиданно блондинка покинула его... Борис Иванович... решил после недолгого раздумья сменить свою жизнь... отчаянного любовника на более покойное существование. Он не любил, когда что-нибудь происходило случайное и такое, что могло измениться... И... он женился на своей квартирной хозяйке... [Ж]ил Борис Иванович ровно и хорошо... И вдруг в последние годы Борис Иванович стал задумываться. Ему вдруг показалось, что жизнь не так тверда в своем величии... Он всегда боялся случайности и старался этого избегать, но тут ему показалось, что жизнь как раз и наполнена этой случайностью. И даже многие события из его жизни показались ему случайными... “Странно все, господа, – сказал Борис Иванович. – Все как-то, знаете, случайно в нашей жизни... Женился я, скажем, на Луше... Но случайно же это. Мог бы я вовсе не здесь комнату снять. Я случайно на эту улицу зашел”... Лукерья Петровна... ночью устроила грандиозный скандал... Однако и после скандала... [он] продолжал обдумывать свою мысль... Он думал о том, что не только его женитьба, но, может... и вообще все его призвание – просто случай, простое стечение житейских обстоятельств. “А если случай, – думал [он], – значит, все на свете непрочное. Значит, нету какой-то твердости. Значит, все завтра же может измениться”».

Философский вывод героя подхватывается «автором»-рассказчиком:

«На первый взгляд все в нашей уважаемой жизни кажется отчасти случайным. И случайное наше рождение, и случайное существование, составленное из случайных обстоятельств, и случайная смерть. Все это заставляет [автора] и впрямь подумать о том, что на земле нет одного строгого, твердого закона, охраняющего нашу жизнь. А... какой может быть строгий закон, когда все меняется на наших глазах, все колеблется... [Раньше] многие поколения... воспитывались на том, что Бог существует... Или наука. Уж тут-то все казалось ужасно убедительным и верным, а оглянитесь назад – все неверно и все по временам меняется, от вращения Земли до какой-нибудь там теории относительности и вероятности... [Борис Иванович] даже стал с некоторых пор побаиваться за твердость

своей судьбы.<...> Но однажды его сомнение разгорелось в пламя.<...> “Да что ж, – сказал нищий [с которым он разговорился]... был я ужасно какой богатый помещик... а теперь, как видите, в нищете... Все, гражданин хороший, меняется в жизни в свое время”... “И вообще... [П]реватно все... Случай... Почему-то я... играю на треугольнике... Если игру скинуть с жизни, как же жить тогда? Чем, кроме этого, я прикреплен?”».

В размышлениях Бориса Ивановича и рассказчика узнаются мысли самого Зощенко о непрочности бытия и необходимости искать какие-то твердые и прочные основы для организации собственной жизни, какую-то, выражаясь одновременно в зощенковских и футлярных терминах, не слабую, а крепкую экзистенциальную тару.

* * *

Итак, Чехов и Зощенко, во многом сходные, различны в самой сути своих инвариантных установок.

Чехов – критик клишированной, окостенелой, футлярной культуры эпохи заката российской империи, лишь изредка и с изрядной долей скепсиса возлагающий надежды на отчаянный – или тихий – жест прорыва из душной клетки наружу, в пусть непредсказуемую, случайную, нервную, но подлинную жизнь и, возможно, к глубинной связи вещей. Зощенко – писатель, с детства травмированный домашней обстановкой и окружающим миром, а затем напуганный хаосом бескультурной революционной и советской стихии и потому предпочитающий, хотя и с амбивалентными гримасами, внешний порядок, пусть несправедливый, но надежный, и внутренний душевный покой, пусть достигаемый ценой железной самодисциплины, крепкой тары, неподвижного лица, несмаргиваемого монокля, уютного – с иллюминатором – гроба. В более широком историко-литературном плане эта ценностная инверсия общей темы («порядок/беспокойство») аналогична обращению оппозиции «культура/простота», разделявшейся Зощенко с другим дореволюционным классиком – Толстым. В обоих случаях Зощенко предстает большим консерватором по сравнению со своими «прогрессивными» предшественниками. При всей двусмысленности его дискурса, очевидно, что для него не прошли даром уроки революционного подрыва культурных установлений, к которому с той или иной степенью провокационности призывали его учителя.

О ШАРИКОВЕ*

...чтобы убедиться в том, что Достоевский – писатель... возьмите... любых пять страниц из любого его романа, и без всякого удостоверения вы убедитесь, что имеете дело с писателем...

– Вы – не Достоевский, – сказала гражданка...

– Ну, почем знать, почем знать...

М.А. Булгаков. Мастер и Маргарита

– Литературное воровство! – вскричал Иван... – это ты украл из моей поэмы! Спасибо, однако.

Ф.М. Достоевский. Братья Карамазовы

* Впервые: *Жолковский А.К.* Инвенции. М.: Гендальф, 1995, под заглавием «О Смердякове (Булгаков и Достоевский)».

I (под заглавием «О Смердякове (Булгаков и Достоевский)»): *Лотмановский сборник I / Сост. Е.В. Пермяков.* М.: ИЦ – Гарант, 1994. С. 568–581);

II (под заглавием «СрССсР» в: *Toronto Slavik Quarterly.* Bd. 33 (Summer 2010). P. 325–338. – http://www.utoronto.ca/tsq/33/tsq_33_zholkovskii.pdt.

I. Булгаков и Достоевский

В уже вошедшей в пословицу фигуре Шарикова хорошо прочитываются ее социальные и литературные прототипы. Свой пророческий отклик на политическую злобу дня Булгаков облек в богатые интертекстуальные формы, скрестив в «Собачем сердце» черты советской современности, представленные, среди прочего, целым слоем аллюзий на Маяковского (от игры со знаменитой рекламой Моссельпрома до мотива обучения азбуке с вывесок и характерного для поэта «собачьего» комплекса) с элементами «Фауста», «Франкенштейна», евангельской легенды, а также «топоса говорящей собаки», имеющего в литературе почтенную родословную (включая такие имена, как Лукиан, Сервантес и Э. Т. А. Гофман; см.: *Ziolkowski* 1983). Но у Шарикова есть еще один классический прототип, причем совершенно русский. Это Смердяков.

Будучи высказано, сопоставление Шарикова со Смердяковым воспринимается в каком-то общем смысле как самоочевидное; даже имена звучат похоже. В обоих персонажах типизирован и разоблачен представитель восходящего плебейства, покушающегося на основы культуры и порядка, символическим выражением чего являются мотивы незаконности происхождения, полубразованности, конфликта с отцовской фигурой (Федора Павловича; Филиппа Филипповича) и ориентации «низкого» героя на идейного наставника (Ивана Карамазова; Швондера), а также общая карнавальная-шутовская, со зловещими обертонами, трактовка образа.

Дело, однако, не сводится к общетипологическому сходству, возможно, продиктованному Булгакову известной характеристикой молодого Горького как «Смердякова с гитарой» (*Мережковский* 1914: 46) и нарицательной расхожестью Смердякова как культурного типа. При внимательном рассмотрении обилие параллелей на самых разных уровнях убеждает, что Шариков в значительной степени «сделан» из Смердякова. Рассмотрим семь групп аргументов в пользу этой гипотезы.

1. *Происхождение.* Начнем с двойкой природы «низкого» происхождения героев. В Смердякове преобладает элемент «незаконности», в Шарикове – «животности», но в каждом представлено и то, и другое. Смердяков – незаконный сын Федора Павловича от Лизаветы Смердящей, до известной степени признанный им и поселенный им в своем доме. Аналогичным образом, Шариков

называет профессора «папашей»; газеты объявляют Шарикова «незаконнорожденным сыном» Преображенского (гл. VI); вокруг этого возникают проблемы с жилплощадью и т. д. Более того, мотив незаконно высокого происхождения проведен и в линии Шарика, т. е. до и после его человеческой аватары («Я... неизвестный собачий принц-инкогнито», «возможно, что бабушка моя согрешила с водолазом» (III); «Потаскуха была моя бабушка» (Эпилог)). В свою очередь, врачебная ипостась Преображенского и его медицинская забота об «отпрыске» находят себе параллель у Достоевского в том, что Федор Павлович, «узнав о болезни [Смердякова], решительно стал о нем заботиться, пригласил доктора, стал было лечить, но оказалось, что вылечить невозможно» (II, 2).

Все же незаконнорожденность Шарик(ов)а остается в булгаковской повести своего рода тропом, а в реальном плане важнее его ипостась как фабульно овеществившегося «сукина сына» – душителя котов, чьи «поступки чисто звериные» (VII). Поразительным образом многое из этого верно и для Смердякова.

Слуга Федора Павловича – Григорий, вырастивший Смердякова, полагает, что его не надо крестить, «потому что это... <...> ...дракон... смешение природы произошло» (III); Смердякову он прямо говорит: «Ты разве человек... <...> ...ты не человек, ты из банной мокроты завелся, вот ты кто» (III).

Кстати, глагол, подобный этому «завелся», употреблен и в «Собачем сердце» – Швондер требует от профессора выдать справку о Шарикове, «зародившемся в вашей, мол, квартире» (VI), а рефлекс «банного» элемента можно усмотреть в эксцессах Шарикова в ванной, которые в одном случае описываются именно этим прилагательным («все зеркала покрылись баннным налетом»; VI).

Еще существеннее, что в Смердякове настойчиво подчеркивается его «звериность». Уже само его рождение является последствием ответа Федора Павловича на

«совершенно эксцентрический вопрос [одного барчонка] на совершенно невозможную тему: – Можно ли, дескать, хотя кому бы то ни было счесть такого зверя [т. е. Лизавету Смердящую] за женщину?» (III, 2); в дальнейшем Смердяков систематически характеризуется в «животных» терминах – как «(валамова) ослица» (на протяжении всей главы II, 7, «Контроверза»); как «вол» («с одного вола двух шкур не дерут»; II, 7;

«для чего же я ... кожу с себя дам содрать?»); Иваном – как «передовое мясо»; а Митей – как «болезненная курица», «Он и родился от курицы» (IX, 5).

Тема «кожи» Шарика/Шарикова возникает в самом начале в связи с ожогом, активизируется в ходе первой операции (гл. IV) и возвращается в конце в виде кожаных одежд заведующего подотделом очистки (IX). Между прочим, и гонения Шарикова на котов имеют смердяковский прецедент:

«В детстве он очень любил вешать кошек и потом хоронить их с церемонией... Григорий поймал его однажды на этом упражнении и больно наказал розгой» (III, 6).

2. *Культура.* В этой сфере переключки особенно многочисленны. Шариков, подобно Смердякову, пошло одевается, в частности любит лаковые, или лакированные, штиблеты.

По словам самого Смердякова, «тамошний [т. е. иностранец] в лакированных сапогах ходит, а наш подлец в своей нищете смердит» (V, 2); «Смердяков, разодетый, напомаженный и чуть не завитой, в лакированных ботинках».

«с полу разбрызгивая веера света, бросались в глаза лаковые штиблеты [Шарикова] с белыми гетрами» (VI; 582); « – Что это за сияющая чепуха?.. Неужели доктор Борменталь такие выбрал? – Я ему велел, чтобы лаковые. Что я, хуже людей? Пойдите на Кузнецкий – все в лаковых»; «он посучил лакированными ногами по паркету».

Оба персонажа по-своему – пошловато – музыкальны: Смердяков красуется с гитарой, Шариков (вослед своей пролетарской ипостаси – Чугункину) играет на балалайке, чем раздражает Преображенского, так что тот запрещает «игру на музыкальных инструментах от семи часов дня до пяти часов утра» (VI), но, впрочем, и сам начинает невольно напевать «Светит месяц».

Как и Смердяков, Шариков не любит театр.

«Был даже раз в театре, но молча и с неудовольствием воротился» («Братья Карамазовы», III, 6);

« – Каждый день в цирк... Я бы на вашем месте хоть раз в театр сходил. – В театр я не пойду, – неприязненно отозвался Шариков... – Почему, собственно, вам не нравится театр? – ... Да дурака валяние... Разговаривают, разговаривают... Контрреволюция одна» (VII).

Кстати, о разговорах. Шариков – «говорящая собачка» (VI), его языковому развитию уделено в повести много места, и даже в Эпilogue он, по саркастическому замечанию профессора, «и сейчас еще говорит, но все меньше и меньше, так что пользуйтесь случаем, а то он скоро совсем умолкнет»; про Смердякова же сказано, что он «все молчал. Редко, бывало, заговорит» (III, 6), чем подготавливается его ампула «валаамовой ослицы».

Научившись читать и говорить, оба героя поражают своих образованных покровителей неожиданными вкусами и суждениями. Смердяков отказывается восхищаться «Вечерами на хуторе близ Диканьки», ибо там «про неправду все написано», а также прочесть «Всеобщую историю» Смарагдова, где «уж все правда», по словам удивленного Федора Павловича (II, 2). И Шариков читает не «Робинзона», как ожидал бы Филипп Филиппович, а «Переписку Энгельса с Каутским», причем имеет совершенно оригинальное, отличное от обоих корреспондентов мнение («Взять все да и поделить»; VII).

Эта интеллектуальная дерзость Шарикова имеет соответствующий смердяковский прецедент в главе «Контроверза», где Смердяков, заговорив, шокирует Григория и развлекает Федора Павловича, Алешу и Ивана своими теологическими софизмами о совместимости отречения от веры со спасением души (III, 7).

3. *Идеология.* Свои оригинальные позиции оба отстаивают принципиально, исходя из «права, правды, справедливости». Согласно Шарикову,

«...в настоящее время каждый имеет свое право» (VI). В этом Шариков вторит Швондеру: « – ... гражданин Шариков совершенно прав. Это его право – участвовать в обсуждении его собственной участи...» (Швондер); «Вот все у вас как на параде, – заговорил [Шариков], – салфетку – туда, галстук – сюда, да “извините”, “пожалуйста – мерси”, а так чтобы по-настоящему, – это нет...» (VII).

Что касается Смердякова, то Гоголя он, как мы помним, осуждает за «неправду», свою теологическую же аргументацию он обосновывает следующим образом:

«...да и ничего там [на том свете] за это [т. е. за отречение] не будет-с, да и не должно быть такого, если по всей справедливости, – солидно заметил Смердяков. – Как так по всей справедливости, – крикнул... Федор Павлович...» (III, 7); «А коли я уже разжалован [из христиан], то каким

же манером и по какой справедливости станут спрашивать с меня на том свете как с христианина?»).

Разумеется, эти правовые и этические претензии обоих являются блефом, в случае Шарикова полным, поскольку и он, и его пьяные дружки по мелочам обкрадывают профессора и обитателей его квартиры, в случае Смердякова – более сложным, ибо до момента убийства и похищения трех тысяч он поражает Федора Павловича своей честностью (возвращением подобранных денег), а преступление совершает не из простой корысти, а по «идейным» соображениям, навешанным Иваном.

Еще одно идеологическое сходство касается отношения к воинской службе. Шариков врет своей «невесте», что шрам на лбу у него от того, что он «на колчаковских фронтах ранен» (IX), но в действительности, к неприятному удивлению Швондера, особым героизмом не отличается:

«[Швондер:] – А вдруг война с империалистическими хищниками? – Я воевать не пойду никуда! – ... хмуро твякнул Шариков... – Вы, гражданин Шариков, говорите в высшей степени несознательно... – На учет возьмусь, а воевать – шиш с маслом... Я тязко раненный при операции... Мне белый билет полагается» (VI).

Все это – *mutatis mutandis* – находим и в «Братьях Карамазовых».

« – Когда бы вы были военным юнкерочком али гусариком молоденьким, вы бы... саблю вынули и всю Россию стали защищать. – Я не только не желаю быть военным гусариком, Марья Кондратьевна. Но желаю, напротив, уничтожения всех солдат-с. – А когда неприятель придет, кто же нас защищать будет? – Да и не надо вовсе-с. В двенадцатом году было на Россию великое нашествие императора Наполеона... и хорошо, кабы нас тогда покорили...» (V, 2).

Кстати, морально-политическая размолвка Шарикова со Швондером, историческую суть которой провидит профессор Преображенский:

«Он [Швондер] не понимает, что Шариков для него гораздо более грозная опасность, чем для меня... [Е]сли кто-нибудь... натравит Шарикова на самого Швондера, то от него останутся только рожки да ножки» (VIII),

в целом, если не в сюжетных и текстовых деталях, возводима к отношениям между Смердяковым и Иваном вокруг убийства Федора Павловича.

Оправдание своему «аморализму», в частности культурному и этическому противостоянию с «папашей»-профессором, Шариков черпает в следующем фундаментальном рассуждении:

« – Что вы мне жить не дадите?.. Разве я просил мне операцию делать?.. Ухватили животную, исполосовали ножиком голову, а теперь гнушаются. Я, может, своего разрешения на операцию не давал... Я иск, может, имею право предъявить» (VI).

И в этом он вторит Смердякову:

«Григорий Васильич попрекает, что я против рождества бунтую: “Ты, дескать, ей [Лизавете Смердящей] ложесна разверз”. Оно пусть ложесна, но я бы позволил убить себя еще во чреве с тем, чтобы лишь на свет не происходить вовсе-с» (V, 2).

Смердяков же шутовски варьирует при этом знаменитые мысли Ивана о возвращении «билета» Творцу (V, 4). Но мотив билета дважды, хотя без явной отсылки к «Карамазовым», проходит в «Собачьем сердце». Первый раз – под знаком благодарности (в ипостаси Шарика) за «сотворение»:

«Совершенно ясно: пес вытащил самый главный собачий билет. Глаза его... наливались благодарными слезами по адресу пречистенского мудреца» (III);

второй раз – в контексте уклонения Шарикова от воинской службы (см. выше слова о «белом билете»).

4. *Расстановка сил*. Во многом сходна и общая сюжетная арматура вокруг Шарикова и Смердякова. К параллелям между Федором Павловичем и Иваном, с одной стороны, и соответственно профессором Преображенским и Швондером – с другой, можно добавить соотношение Григорий–Борменталь. Как тот, так и другой играют роль помощника главной отцовской фигуры (Федора Павловича; Филиппа Филипповича), в частности того непосредственного восприемника, которому выпадает нянчить, воспитывать и наказывать «незаконного сына». Борменталь неоднократно применяет к Шарик(ов)у меры физического воздействия и при-

зывает к обратной операции, тогда как Преображенский до последнего момента настаивает на аморальности и бесперспективности насилия (хотя, в сущности, встает на этот путь с первой же операцией).

«Лаской-с. Единственным способом, который возможен в обращении с живым существом. Террором ничего нельзя поделаться с животным, на какой бы ступени развития оно ни стояло... Террор совершенно парализует нервную систему» (II); «Никого драть нельзя... На человека и на животное можно действовать только внушением» (III).

«Борменталь сжал сильные худые руки в кулаки... – Кончено. Я его убью! – Запрещаю вам это! – категорически ответил Филипп Филиппович» (VIII); «Борменталь повыше засучил рукава рубашки и двинулся к Шарикову. Филипп Филиппович заглянул ему в глаза и ужаснулся. – Что вы, доктор! Я запрещаю... – Борменталь правой рукой взял Шарикова за шиворот и потрянул его так, что... Филипп Филиппович бросился наперерез и стал выдирать щуплого Шарикова из цепких хирургических рук. – Вы не имеете права биться! – полузадушенный кричал Шариков»; «Без всяких предисловий [Борменталь] двинулся к Шарикову и легко и уверенно взял его за глотку» (IX); «Филипп Филиппович во все время насилия над Шариковым хранил молчание»; «И если только... узнаю, что [вы] сократили [ее], я вас... собственными руками здесь же пристрелю» (Борменталь – Шарикову).

В свернутом виде нечто подобное есть в «Братьях Карамазовых»:

« – Откуда же свет-то сиял в первый день [творения]?.. – Григорий остолбенел. Мальчик насмешливо глядел на учителя... Григорий не выдержал. – А вот откуда! – крикнул он и неистово ударил ученика по щеке... Федор Павлович запретил наистрожайше Григорию наказывать мальчишку телесно» (III, 2).

В дальнейшем Смердякова бьет и Иван; вообще, будучи карнавальной фигурой, Смердяков, как и Шариков, естественно навлекает на себя побои и физические унижения.

Характерную общую черту составляет и элемент двойничества между сыновней и отцовской фигурами.

Смердяков наследует от Федора Павловича его аморализм (он «рос “безо всякой благодарности”» [III, 2]) и циничное понимание людей и мотивов их поведения. Его имя и отчество, Павел

Федорович, являются обращением имени-отчества его родителя. Федор Павлович сначала называет «(валаамовой) ослицей» Смердякова, а затем уже просто «ослицей» самого себя (III, 8); и т. д.

Подобно Федору Павловичу, Смердяков ненавидит Россию:

С точки зрения Алеши, «у Смердякова совсем не русская вера» (III, 7); по словам Марьи Кондратьевны, он «точно иностранец, точно благородный самый иностранец» (V, 2); он сам считает, что «русский народ надо пороть-с, как правильно говорил вчера Федор Павлович», – сказавший, что «Россия свинство... я ненавижу Россию... то есть не Россию, а все эти пороки... а пожалуй что и Россию. Tout cela est de la cochonnerie» (III, 8).

В «Собачьем сердце» картина сходная, хотя и не в точности такая. Принципиальным «западничеством» отличается только Филипп Филиппович (подобный «французскому древнему королю», известный в Европе, угрожающий прекратить работу в России, указывающий на ее отсталость «в развитии от европейцев лет на 200» (III); и т. п.); он же признает себя «ненавистником пролетариата» (II). Двойничество с ним его антипода проявляется не в этом, но совершенно отчетливо, начиная с восхищенного осознания Шариком, что профессор «весь в меня. Ох, и тяпнет он их сейчас» (II), включая «съезживание» профессора по ходу «экспансии» Шарикова (Борменталу даже приходится завести «Историю болезни профессора Ф.Ф. Преображенского» (V)) и кончая всем комплексом кровожадности, оригинальным образом роднящей «отца» и «сына».

Сходным образом строится и повествовательное окружение Шарикова и Смердякова. В «Собачьем сердце» большую роль играет информация, поступающая из «газет» и «слухов», циркулирующих вокруг квартиры профессора. Но из газеты черпает вдохновение для своей контрверзы и Смердяков – историю русского солдата, давшего содрать с себя кожу, но не отрекшегося от христианской веры (III, 7). А обидчиком Лизаветы и, следовательно, отцом Смердякова провозглашает Федора Павловича «молва» (III, 2; ср. «слухи» в «Собачьем сердце»).

Обсуждение этой и иной информации и важнейшие идеологические дискуссии в «Собачьем сердце», как в присутствии и/или с участием Шарик(ов)а, так и за его спиной, проходят во время еды – за супом, десертом, водкой, ликером, коньяком и т. п. – и сопровождаются поучениями профессора Преображенского о

ценности пищи и правильных способах ее приема. Но то же самое, по сути дела, имеет место и в соответствующих главах романа Достоевского, одна из которых даже называется «За коньячком» (III, 8). При этом самая ценность коньячка тоже тематизирована:

« – А все-таки я бы с твоим монастырьком покончил. Взять бы всю эту мистику да разом... и упразднить... [сказал Федор Павлович] – Да зачем упразднить? – сказал Иван. – А чтоб истина скорей воссияла, вот зачем. – Да ведь коль эта истина воссияет, так вас же первого сначала ограбят, а потом... упразднят. – Ба! А ведь, пожалуй, ты прав. Ах, я ослица, – вскинулся вдруг Федор Павлович... Ну, так пусть стоит твой монастырек, Алешка, коли так. А мы, умные люди, будем в тепле сидеть да коньячком пользоваться. Знаешь ли, Иван, что это самим богом должно быть непременно нарочно так устроено?» (III, 8).

К продолжению этой беседы между Федором Павловичем и двумя из его сыновей у нас еще будет случай вернуться.

5. *Имена.* Как было замечено выше, полное имя Смердякова является зеркальным обращением имени Карамазова-старшего. В «Собачьем сердце» собственные имена персонажей играют чрезвычайно активную роль, как то и пристало притчеобразному тексту, главный герой которого носит программную фамилию Преображенский. Так, среди второстепенных персонажей повести есть Васнецова («невеста» Шарикова), Бунина (Зина – домработница профессора) и Вяземская (член домкома – «юноша, оказавшийся женщиной» (II)), а фамилию человеческого предка Шарикова Чугункин некоторые исследователи возводят к фамилии Сталин, а его имя Клим – к имени Ворошилова. В подобном ономастически насыщенном контексте интересны переключки имен внутри повести, а также между повестью и «Братьями Карамазовыми».

Прежде всего в pendant к роману Достоевского «сын» получает имя в каком-то смысле подобное «отцовскому»: ср. Полиграф Полиграфович – Филипп Филиппович. «Фамилию [же он] согласен наследственную принять... Шариков» (VI) – аналогично тому, как «Федор Павлович сочинил подкидышу и фамилию: назвал... Смердяковым, по прозвищу матери его, Лизаветы Смердящей» (III, 2). Что же касается отчеств, то Клим Григорьевич Чугункин годится в сыновья воспитателю Смердякова – слуге Григорию.

Некоторые из этих соображений могут показаться натянутыми, но стоит указать, что первое же после имени-отчества

Преображенского полное имя-отчество, появляющееся в повести, причем в несомненной связи с самим Филиппом Филипповичем, это некий Федор Павлович (I; 20), как в дальнейшем выясняется, Саблин – жилец третьей квартиры, в которую в порядке уплотнения вселяются Швондер со товарищи. Но по ходу повести своего рода самоуплотнение производит и профессор, вынужденный прописать созданного им на свою голову Шарикова. Еще один солидный жилец Калабуховского дома – «сахарозаводчик Полозов» (III), имя которого может восходить к богачу – отцу второй жены Лопухова-Бьюмонта, одного из героев ненавидимого Достоевским романа «Что делать?».

6. *Прочие детали.* Ряд мотивов и деталей «Собачьего сердца» находит параллели в «Братьях Карамазовых» менее непосредственным, но вполне существенным образом.

Так, в ходе первой операции, описанной с кровавыми подробностями, Преображенский и Борменталь «тело Шарика начали вдвоем разрывать крючьями, ножницами, какими-то скобками» (IV). Крючья, вообще говоря, странное наименование для тонкого хирургического инструмента. Зато именно «крючья» образуют тему провокационной дискуссии, которую Федор Павлович ведет с Алешей о «том свете», заставляя его признать, что «там нет крючьев»:

«Ведь невозможно же, думаю, чтобы черти меня крючьями позабыли стащить к себе, когда я помру. Ну, вот и думаю: крючья? А откуда они у них? Из чего? Железные? Где же их куют?» и т. д. (I, 4).

А в дальнейшем Федор Павлович говорит, что Митю он «бы, если бы захотел, скрючил... и мог бы за вчерашнее [нападение] сейчас засадить» (IV, 2).

В последний час своей «собачьей» жизни – непосредственно перед операцией – Шарик вспоминает вольную жизнь с «псами побродягами», но он осознает невозможность к ней вернуться:

«Нет, куда уж, ни на какую волю отсюда не уйдешь... привык. Я барский пес... отдавал лучшей жизни. Да и что такое воля?» (III).

Это рассуждение представляет собой сжатое резюме одной из основных мыслей «поэмы» Ивана «Великий инквизитор» (V, 5) – о свободе, отдаваемой людьми за «хлеба», об их готовности быть «послушными» и «приползти к ногам» хозяев, «подчи-

ниться», присоединиться к «стаду», управляемому Великим инквизитором и его сообщниками – новыми «помещиками».

Намеком проходит в «Собачьем сердце» и лейтмотивная в «Братьях Карамазовых» библейская тема «сторожа брату своему».

«В домкоме [Шариков] поругался с председателем Швондером до того, что тот сел писать заявление в народный суд... крича при этом, что он не сторож питомца профессора Преображенского» (IX).

Наконец, к Достоевскому (хотя скорее не к «Братьям Карамазовым», а, скажем, к «Сну смешного человека») может восходить и центральное – заглавное – противопоставление повести: «мозг/сердце».

« – Одним словом, гипофиз – закрытая камера, определяющая человеческое данное лицо... Это – в миниатюре – сам мозг... Да ведь гипофиз не повиснет же в воздухе... весь ужас в том, что у [Шарикова] уже не собачье сердце, а именно человеческое сердце. И самое паршивое из всех, которые существуют в природе» (VIII).

7. *Седьмое доказательство.* Так называется глава 3 «Мастера и Маргариты» – романа, в значительной мере развертывающего тематику и структуру «Собачьего сердца». В ней, среди прочего, завершается диалог между профессором (!) Воландом и двумя советскими интеллектуалами, начавшийся в главе 1:

« – Простите мою навязчивость, но я так понял, что вы... не верите в Бога?» (I, 1); « – Имейте в виду, что Иисус существовал» (21); « – А дьявола тоже нет?.. – Нету никакого дьявола!.. – вскричал Иван Николаевич... – [Ч]то же это у вас, чего нихватишься, ничего нет!» (I, 3).

Этот знаменитый диалог является почти точной калькой с дискуссии между Федором Павловичем, Иваном и Алешей:

« – А все-таки говори: есть Бог или нет?... – Нет, нету Бога. – Алешка, есть Бог? – Есть Бог. – Иван, а бессмертие есть?... – Нет и бессмертия. – Никакого? – Никакого... – Может быть, нечто какое-нибудь есть?... – Совершенный нуль... – А черт есть? – Нет, и черта нет. – Жаль. Черт возьми, что б я... сделал с тем, кто первый выдумал Бога!.. – Цивилизации бы тогда совсем не было, если бы не выдумали Бога. – Не было

бы? Это без Бога-то? – Да. И коньячку бы не было. А коньяк все-таки у вас взять придется» (III, 8).

Тем самым, в сущности, повторяется и подытоживается приведенное несколько выше в *pendant* к «Собачьему сердцу» рассуждение (из главы «За коньячком») о связи «коньячка» с «монастырьком».

В «Мастере и Маргарите» карамазовскому «коньячку» есть почти буквальное соответствие.

« – Дайте нарзану, – попросил Берлиоз. – Нарзану нету, – ответила женщина в будочке... – Пиво есть?.. – Пиво привезут к вечеру. – А что есть?.. – Абрикосовая, только теплая» (I, 1).

Нарзан и пиво, вкуче с богом и дьяволом, и образуют то «ничего», которого «нет».

Эта демонстративная переключка между «Мастером» и «Карамазовыми» доказывает если не происхождение Шарикова от Смердякова, то во всяком случае пристальное внимание Булгакова к тем примерно пяти страницам главы «За коньячком», которые вместе с рядом других заняли столь ключевое место в нашей аргументации.

* * *

Как же интерпретировать булгаковское «литературное воровство»? Выражаясь по-лотмановски, Достоевский Булгакову явно не «мешал», а «помогал»¹. Смердякова Булгаков использовал естественным для себя «контрреволюционным» образом, вполне в духе Достоевского, но, конечно, не без изменений.

Эзоповский дискурс научно-фантастической дистопии позволил Булгакову и поставить все необходимые точки над *i*, и сохранить жизнь всем без исключения участникам конфликта (ср., напротив, обильные смерти, ранения и болезни в «Карамазовых»). Но он же дал ему возможность заострить излюбленную им «аристократическую иерархичность» Идеального Порядка, да в сущности и разделаться с ее карнавальным нарушителем более решительно, чем Достоевский. Если Смердяков вешается сам, то Шарикова убивают, или, если угодно, подвергают лоботомии – операции, в обычных дистопиях постигающей, наоборот, интеллектуалов-диссидентов. Позднее, в «Мастере и Маргарите», карнавальное начало перейдет на службу положительным героям и одновременно примет еще более крутой, скорее дьявольский,

нежели божеский, характер. Истоки этого уже есть у христоролюбивого Достоевского.

Почему Митя не убивает отца, хотя все время хочет убить его и вдруг получает прекрасную возможность с ним расправиться?

«...слезы ли чьи, мать ли моя умолила бога, дух ли светлый облобызал меня в то мгновение, – не знаю, но черт был побежден» (IX, 5); «Но ведь не убил же его, ведь спас же меня ангел-хранитель мой».

Смердякову, однако, Достоевский ангела-хранителя не выделяет, по-видимому, молчаливо соглашаясь с Григорием, Митей и другими, что тот «не человек», и ему ничего такого не полагается. Булгаков лишь доводит это до логического конца, когда устами Борменталья благословляет профессора на контрперацию: «Ведь в конце концов – это ваше собственное экспериментальное существо» (VIII).

II. Булгаков и Аверченко

О литературном происхождении булгаковского Шарикова вообще и процесса его овладения языком в частности уже писалось². Но как минимум один любопытный экспонат в этой коллекции источников «Собачьего сердца» (далее – СС) пока что, кажется, отсутствует.

Начнем с того, что сведем воедино все лингвистические сведения из протокола д-ра Борменталья.

В 12 ч. 12 мин. дня пес отчетливо пролаял «А-б-ы-р»!! <...> Отчетливо лает «Абыр», повторяя это слово громко и как бы радостно. <...> Вечером произнес 8 раз подряд слово «Абыр-валг», «Абыр»! <...>

В моем и Зины присутствии пес... обругал профессора Преображенского по матери... Сегодня... произнес совершенно отчетливо слово «пивная». Работает фонограф...

...из смотровой, где рассказывает это существо, слышится явственная вульгарная ругань и слова: «Еще парочку». <...> Он произносит очень много слов: «Извозчик», «Мест нету», «Вечерняя газета», «Лучший подарок детям» и все бранные слова, какие только существуют в русском лексиконе». <...>

...он почесал затылок, огляделся, и я записал новое отчетливо произнесенное слово: «буржуи». Ругался. Ругань его методическая, бес-

прерывная и, по-видимому, совершенно бессмысленная. Она носит несколько фонографический характер: как будто это существо где-то раньше слышало бранные слова, автоматически, подсознательно занесло их в свой мозг и теперь изрыгает их пачками. <...>

Лексикон обогащается каждые пять минут (в среднем) новым словом, с сегодняшнего утра, и фразами. Похоже, что они, замерзшие в сознании, оттаивают и выходят. Вышедшее слово остается в употреблении. Со вчерашнего дня фонографом отмечены: «Не толкайся», «Бей его!», «Подлец», «Слезай с подножки», «Я тебе покажу», «Признание Америки», «Примус». <...>

От кальсон отказался, выразив протест хриплыми криками: «В очередь, сукины дети, в очередь!» <...>

Произнес длинную веселую фразу, потрогав брюки Филиппа: «Дай папиросочку – у тебя брюки в полосочку». <...>

...событие: впервые слова, произнесенные существом, не были оторваны от окружающих явлений, а явились реакцией на них. Именно, когда профессор приказал ему: «Не бросай объедки на пол», – неожиданно ответил: «Отлезь, гнида!» Ф.Ф. был поражен, потом оправился и сказал:

– Если ты еще раз позволишь себе обругать меня или доктора, тебе влетит.

Я сфотографировал в это мгновенье Шарика. Ручаюсь, что он понял слова профессора. Угрюмая тень легла на его лицо. Поглядел исподлобья и довольно раздраженно, но стих. Ура! Он понимает! <...>

Итак, он поддерживает разговор. По моему предположению, дело обстоит так: прижившийся гипофиз открыл центр речи в собачьем мозгу, и слова хлынули потоком. По-моему, перед нами оживший развернувшийся мозг, а не мозг, вновь созданный <...> Еще моя гипотеза: мозг Шарика в собачьем периоде его жизни накопил бездну понятий. Все слова, которыми он начал оперировать в первую очередь, – личные слова, он их слышал и затаил в мозгу <...>

Шарик читал! Читал (*три восклицательных знака*). Это я догадался. По главрыбе! Именно с конца читал. И я даже знаю, где разрешение этой загадки: в перекресте зрительных нервов собаки!... (цит. здесь и далее по первой редакции, *Булгаков* 2002: 219–330, см. с. 270–275).

Далее внимание повести переключается на культурное развитие Шарикова, контрастирующее с соответствующими главами «Франкенштейна» Мэри Шелли и отчасти сходное с первыми читательскими реакциями Смердякова. Кстати, что касается собственно языковых навыков, то об овладении устной речью в «Братьях Карамазовых» нет ни слова (по-видимому, заговаривает Смердяков без проблем), да и урокам чтения и письма посвящено всего

одно простое предложение: «Григорий выучил его грамоте [и, когда минуло ему лет двенадцать, стал учить священной истории]»³. А чудовище, созданное Франкенштейном, с самого начала обладает человеческим сознанием, языку же – устному и письменному французскому – учится путем подглядывания и подслушивания за не подозревающими о его присутствии соседями. В особенности помогает тайное подключение к урокам, даваемым хозяевами не знающей французского прелестной беженке-аравитянке, после чего приходит время чтения случайно найденных книг (Плутарха, Мильтона и Гёте) и записок Виктора Франкенштейна.

В «Собачьем сердце» ситуация существенно иная. Как догадывается Борменталь, происходит «оттаивание» обрывков человеческой речи, устной и письменной, засевших в мозгу собаки Шарика (но не исключено, что и пролетария Клима Чугункина, ср. повторяющиеся фразы о пиве), причем сначала эти обрывки воспроизводятся чисто механически – без связи со смыслом и ситуативным контекстом.

Оттаивание отсылает к известному эпизоду из приключений барона Мюнхгаузена:

...я напомнил кучеру о том, что нужно протрубить в рожок, иначе мы рисковали... столкнуться со встречным экипажем <...> Парень поднес рожок к губам и принялся дуть в него изо всей мочи. Но все старания его были напрасны: из рожка нельзя было извлечь ни единого звука...

На постоялом дворе... кучер повесил свой рожок на гвоздь подле кухонного очага, а я уселся напротив него. <...> Внезапно раздалось: «Тра! Тра! Та! Та!» Мы вытаращили глаза. И тогда только мы поняли, почему кучер не мог сыграть на своем рожке. Звуки в рожке замерзли и теперь, постепенно оттаивая, ясные и звонкие, вырывались из него. <...>

Этот добрый малый значительное время услаждал наш слух чудеснейшими мелодиями, не поднося при этом своего инструмента к губам. Нам удалось услышать прусский марш, «Без любви и вина»... и еще много других песен, между прочим... «Уснули леса...». Этой песенкой закончилась история с тающими звуками, как и я заканчиваю здесь историю моего путешествия в Россию; (см.: Готфрид Август Бюргер, Рудольф Эрих Распе. Удивительные путешествия на суше и на море, военные походы и веселые приключения Барона фон Мюнхгаузена, о которых он обычно рассказывает за бутылкой в кругу своих друзей / Подгот. А.Н. Макаров / Пер. В.С. Вальдман / Под ред. А.Н. Макарова; / Пер. М.: Наука (Сер. Литературные памятники), 1985. С. 48–50; см. также: <http://lib.ru/PRIKL/RASPE/munkh-b.txt>).

Впрочем, реминисценция из Бюргера–Распе, отсылающая к волшебному прообразу звукозаписи и, возможно, подсказанная русским антуражем их повести, остается в подтексте, впрямую же феномен точного, но бессмысленного воспроизведения речи соотносится с реальной технической аппаратурой тех времен – фонографом. Последний невинно вводится в текст в качестве прибора, позволяющего записывать речь «экспериментального существа» (объективность наблюдений удостоверяется также происхождением параллельно фотографиями), но быстро переводится на роль научной метафоры, объясняющей загадочное явление.

В принципе, этого вроде бы достаточно, но у эпизода из «Собачьего сердца» обнаруживается еще один вероятный литературный источник, перекликающийся с ним по нескольким признакам.

В литературе начала XX в. есть рассказ о художнике, который развеивает романтические мечты приятеля-поэта о русалках, поведав ему о своем «романе» с одной из них. Художник натывается на русалку, купаясь в реке, восхищается ее красотой, приносит ее домой, но вскоре охладевает к ней, так как она все время требует окатывания водой, от чего мокнет постель, и кормления рыбой; его раздражает ее чешуйчатый хвост и вульгарные манеры; ее поцелуи отталкивающе пахнут рыбой, а своим тягучим пением она не дает ему спать.

Это рассказ Аркадия Аверченко «Русалка» (далее – Р), впервые напечатанный в «Сатириконе» № 27 (1911). Приведу наиболее выигрышные параллели к «Собачьему сердцу».

Я долго сидел у ее хвоста, слушая странную, тягучую мелодию без слов, потом встал и сказал:

– Песенка хорошая, но мне пора спать. Спокойной ночи.

Лежа навзничь, она смотрела своими печальными глазами в потолок, а ее губки продолжали тянуть одну и ту же несложную мелодию. Я лег в углу на разостланном пальто...

– Замолчи же, милая, – ласково сказал я. – Довольно. Мне спать хочется. Попела – и будет.

Она тянула, будто не слыша моей просьбы. Это делалось скучным.

– Замолчишь ли ты, черт возьми?! – вскипел я. – Что это за безобразие?! Покоя от тебя нет!!

Услышав мой крик, она обернулась, посмотрела на меня внимательно испуганными глазами и вдруг крикнула своими коралловыми губками:

– Куда тащишь, черт лысый, Михеич?! Держи влево! Ох, дьявол!

Опять сеть порвал!

Я ахнул.

– Это что такое? Откуда это?!

Ее коралловые губки продолжали без всякого смысла:

– Лаврушка, черт! Это ты водку вылопал? Тебе не рыбачить, а сундуки взламывать, пес окаянный...

Очевидно, это был весь лексикон слов, которые она выучила, подслушав у рыбаков. Долго она еще выкрикивала разные упреки неизвестному мне Лаврушке, перемежая это приказаниями и нецензурными рыбацкими ругательствами <...>

Услышав шум моих шагов, пленница открыла зеленые глаза и прохрипела огрубевшим голосом:

– Воды! Воды, проклятый Лаврушка, чтобы ты подох! Нету на тебя пропасти! <...>

– Знаете что... – нерешительно сказал я... – Не лучше ли вам на реку обратно... а? <...> И вам лучше, и мне покойнее.

– Тащи невод, Лаврушка! – крикнула она. – Если веревка лопнет – ухи оборву!

– Ну и словечки, – укоризненно сказал я. – Будто пьяный мужик. Ну... довольно-с!

Преодолевая отвращение от сильного рыбного запаха, я взял ее на руки, потащил к реке и, бросив на песок, столкнул в воду. Она мелькнула в последний раз своими противными зелеными волосами и скрылась. Больше я ее не видел.

Механическое воспроизведение фраз, подслушанных у рыбаков, употребление нецензурных ругательств и общая враждебность всех реплик русалки бросаются в глаза и отчетливо предвещают «Собачье сердце». Роднит два текста и биологический статус персонажа, промежуточного между животным и человеком. Наконец, очевидно сходство СС с Р по линии вторжения чуждого и неприятного существа в домашний уют интеллигентного героя (художника, профессора).

Правда, в собственно лингвистическом отношении Аверченко менее последователен, чем Булгаков. Оказавшись в доме художника, русалка изъясняется вполне связно:

– Рыбы... – пролепетала она, щуря свои прекрасные печальные глаза. – Дай мне рыбы <...> – Я достал... кусок холодной жареной рыбы и подал ей. – Ай, – закричала она плаксиво. – Это не рыба. Рыбы-ы... Дай рыбы.

– Милая! – ужаснулся я. – Неужели ты ешь сырую рыбу?.. Фи, какая гадость... – Тем не менее пришлось с большими усилиями достать ей живой рыбы... <...>

– Воды, – прошептала она своими коралловыми губками. – Воды... ..Воды! – капризно крикнула она.

Любопытно, что речевая деятельность Шарикова тоже начинается с рыбы, но он не вкладывает в это слово никакого смысла (к чему мы еще вернемся) и вообще далеко не сразу оказывается способен связать запомнившиеся фразы с ситуациями, в которых он их произносит. Кстати, его первый шаг в этом направлении Борменталем не анализируется: это чисто словесная, но все же семантически мотивированная, так сказать каламбурная реплика по поводу брюк Филиппа Филипповича.

Аверченковская русалка, напротив, начинает с осмысленных высказываний – требований воды и рыбы и словесных реакций на происходящее, но ближе к кульминации комически теряет эту способность (Аверченко прописывает: «Ее коралловые губки продолжали без всякого смысла...»). Тем не менее переключка между двумя текстами значительна и заимствование вероятно⁴.

Без комментариев пока что остались те места во фрагменте из Р, где речь идет о пении русалки и реакциях на него хозяина дома. Но и они приведены мной не случайно, поскольку им тоже находятся параллели в «Собачьем сердце»: это ненавистное профессору пение Шарикова под балалайку (восходящее к гитарным номерам Смердякова). Кстати, этот эстетический диссонанс образует знаменательный контрапункт к тому умирительному совпадению вкусов Мюнхгаузена и музыкального кучера, которым венчается поездка барона в заснеженную Россию, где *мельниц колеса зимуют в снегу, И стынет рожок почтальона*, как писал поэт⁵.

Говоря о генезисе языковой компетенции Шарикова, не следует, однако, ограничиваться исключительно постоперационным периодом его существования. Лейтмотивная тема повести – превращение «милейшего пса» в «такую мразь» – четко проведена и в лингвистической сфере.

Уже из главы I, повествуемой в основном от лица Шарика – в виде то прямой, то несобственно прямой речи, становится ясно, что пес обладает развитым умом и привычкой обращаться к проходимым с мысленными монологами, например:

А в сущности, зачем она [колбаса] вам? Для чего вам гнилая лошадь? – Нигде кроме такой отравы не получите, как в Моссельпроме.

Более того, он может понимать и критически осмысливать человеческую речь:

Куть, куть, куть! Шарик, а Шарик!.. Чего ты скулишь бедняжка? А? Кто тебя обидел? <...> «Шарик» она назвала его! Какой он, к черту, «Шарик»! Шарик – это значит круглый, упитанный, глупый, овсянку жрет, сын знатных родителей, а он лохматый, долговязый и рваный, шлейка поджарая, бездомный пес. Впрочем, спасибо ей на добром слове... <...>

Фить-фить, – посвистел господин и добавил строжайшим голосом: – Бери! Шарик, Шарик!

Опять «Шарик»! Окрестили! Да называйте, как хотите. За такой исключительный ваш поступок... <...>

– А-га, – многозначительно молвил он, – ошейника нету, ну вот и прекрасно, тебя-то мне и надо. Ступай за мной. – Он пощелкал пальцами. – Фить-фить!

За вами идти? Да на край света, pinaйте меня вашими фетровыми ботинками, я слова не вымолвлю.

А в главе II выясняется, что он умеет и читать:

...ежели вы проживаете в Москве и хоть какие-нибудь мозги у вас в голове имеются, вы волей-неволей выучитесь грамоте... Из сорока тысяч⁶ московских псов разве уж какой-нибудь совершенный идиот не умеет сложить из букв слово «колбаса».

Шарик начал учиться по цветам. Лишь только ему исполнилось четыре месяца, по всей Москве развесили зелено-голубые вывески с надписью «МСПО. Мясная торговля». <...> [Но, больно выпоротый за ошибку]...Шарик начал соображать, что «голубой» не всегда означает «мясной», и... припомнил, что во всех мясных первой слева стоит золотая или рыжая раскоряка, похожая на санки – «М». Далее пошло еще успешнее. «А» он выучил в «Главрыбе», на углу Моховой, а потом «Б» (подбегать ему было удобнее с хвоста слова *рыба*, потому что в начале слова стоял милиционер)... Если играли на гармонике... и пахло сосисками, первые буквы на белых плакатах чрезвычайно удобно складывались в слово «неприли...», что значило «неприличными словами не выражаться и на чай не давать». <...> Если в окнах висели несвежие окорока ветчины и лежали мандарины... гау-гау... га... строномия. <...>

Неизвестный господин, притаивший пса к дверям своей роскошной квартиры... позвонил, а пес тотчас же поднял глаза на большую черную с золотыми буквами карточку, висящую сбоку широкой... двери. Три первых буквы он сложил сразу: «Пэ-рэ-о – Про». Но дальше шла пузатая двубокая дрянь, неизвестно что обозначающая «Неужто пролетарий»? – подумал Шарик с удивлением.

Как показано в (Данилевский 2005), этот процесс обучения грамоте напоминает первые школьные уроки толстовского Филипика, который тоже умеет складывать слово из букв, в частности собственное имя («Филипок сказал: хве-и-хви, -ле-и-ли, -пеок-пок»). При этом он не пугается «пузатой двубокой дряни», ставящей в тупик Шарика, т. е. буквы Ф, с которой начинается его имя, как и имя его высокоученого тезки в «Собачем сердце», из чего автор статьи делает далеко идущие выводы о взаимоотношениях Булгакова с Л.Н. Толстым⁷.

В любом случае очевидно превосходство как общих интеллектуальных, так и специфически языковых способностей Шарика по сравнению с Таковым у Шарикова. В «Эпилоге» Булгаков не забывает замкнуть эту линию.

– ...какого такого Шарикова? Ах, виноват, этого моего пса... которого я оперировал?

– Простите, профессор, не пса, а когда он уже был человеком. <...>

– То есть он говорил? – спросил Филипп Филиппович, – это еще не значит быть человеком! <...> [Он] ...и сейчас еще говорит, но только все меньше и меньше, так что пользуйтесь случаем, а то он скоро совсем умолкнет. <...> Поговорил и начал обращаться в первобытное состояние. Атавизм.

– Неприличными словами не выражаться, – вдруг гаркнул пес с кресла и встал. Черный человек внезапно побледнел, уронил портфель и стал падать на бок... <...>.

– Так свезло мне, так свезло, – думал [пес], задремывая, – просто неопишимо свезло...

и т. д.

Этот последний внутренний монолог Шарика возвращает нас к его аналогичным тирадам в главе I, а предыдущая реплика вслух – тоже последняя – оказывается где-то посередине между однозначным наездом «Отлезь, гнида!» и лишь полуосмысленным, мотивированным чисто внешне употреблением присловья «Дай папирочку – у тебя брюки в полосочку». Причем эта реплика (озвучивающая надпись, в свое время расшифрованную и заученную милейшим Шариком) приобретает здесь подчеркнuto металингвистический смысл. Более того, она не просто обнаруживает языковую несостоятельность теряющего человеческие черты героя, но и эмблематически реагирует на слово – «атавизм», описывающее этот процесс.

PHILOSOPHY OF COMPOSITION

О структуре одного литературного текста*

Иногда хочется написать не академическую статью, а нечто особенное, какое-нибудь эдакое Мета эссе, словом, Текст, где было бы Все. Там были бы жизнь и смерть, поэзия и правда, сюжет и бессюжетность, прошлое и будущее, Россия и Запад, море и горы, поезда и автомобили... Герой боролся бы с антагонистом и в то же время чем-то походил на него, как и рассказчик на автора... А в центре была бы героиня, доступная и недостижимая, ускользающая и все-таки улавливаемая – хотя бы в повествовательные сети. И антагонист побеждал бы героя, а смерть – жизнь, но смерть оказывалась бы лишь одной из масок искусства, ибо смерть и поэзия – одно, *mourir c'est partir* в незнание, да так ужасно далеко, что уж назад не возвращаться (*to that undiscovered country from whose bourn no traveller returns*), и, значит, единственное, что остается, это запереть красоту в темном тереме стихотворенья. (Почему стихотворение – терем? Потому что stanza, она есть в более раннем тексте того же автора¹, но не будем отвлекаться...)

Запирание красавицы Психеи в литературный терем – вечный вызов художнику; сочную обнаженность природы надо искусно сочетать с сухостью одевающих ее рамок. Эстетические задачи могут толкать в ту или другую сторону. Пушкин в «Повестях

*Впервые: Readings in Russian Modernism: To Honor V.F. Markov / Eds. R. Vroon, J. Malmstad. M.: Nauka, 1993. P. 390–399.

Белкина» столь старательно задвигает персонажей цитатами и приемами обрамления, что решает опустить слишком яркие впечатления рассказчика о некогда полученном поцелуе:

«И теперь при мысли о нем, кажется, вижу ее томные глаза, ее вдруг исчезнувшую улыбку, кажется, чувствую теплоту ее дыхания и свежее напечатление губок».

Бунин, напротив, не жалеет красок для живописания легкого дыхания своей Оли, блеска ее глаз и ее «заголившегося при падении на бегу колена», хотя, конечно, и он находит способы релятивизировать все эти «горячие» эффекты; так, первой «свежей» вещью в рассказе является могильная насыпь, а заглавное «легкое дыхание» возникает в виде цитаты из «старинной, смешной книги».

Вечный вопрос в том, как совместить обе крайности – одновременно дать поцелуй во весь экран и отстраниться от него?

«[Она], стоявшая выше, положила руку ко мне на плечо, улыбаясь и осторожно, так чтобы не разбить улыбки, целуя меня. С невыносимой силой я пережил (или так мне кажется теперь) все, что когда-либо было между нами, начиная вот с такого же поцелуя... но что-то, как летучая мышь, мелькнуло по ее лицу, быстрое, странное, почти некрасивое выражение».

Поцелуй, сгоняющий улыбку, тот же, что у Пушкина, и сходна позиция рассказчика, вспоминающего о нем через много лет, но описание детализировано до уродства («летучая мышь», «некрасивое выражение») и поставлено под отрезвляющий вопрос («или так мне кажется теперь»). Впечатление такое, будто классический оригинал переписан модернистом, как «Las Meninas» Веласкеса – Пикассо. Но неужели кому-то пришло бы в голову играть с пушкинскими черновиками?!

В любом случае, это дело голоса и точки зрения рассказчика, и о них позже, а пока постараемся выяснить основные контуры повествования. Если время должно течь, как в прозе, и быть остановлено, как в поэзии, если настоящее должно пропитаться прошлым и будущим, а его ход нарастать к кульминации и там обрываться, то это можно сделать так. Пусть действие разворачивается на малом временном и пространственном пятнышке, одним прекрасным утром, но систематически перебивается кадрами прошлого и будущего. При желании вместить в рассказ целую жизнь, Все, и сохранить интерес к тому, «чем кончится», прошлое можно дать в

виде серии постепенно приближающихся к теперешнему моменту воспоминаний, а будущее представить серией предвестий, не менее многочисленных, но косвенных, непроницаемых, зато могущих вскоре разрешиться. Контрапункт прошлого и будущего, спроецированный в настоящее, получится одновременно и очень правильным, и несимметричным. Эта асимметрия послужит созданию своего рода доплеровского эффекта, когда приближающийся поезд нагоняет и сплюсчивает летящие на нас звуковые волны собственного гудка, – эффекта, особенно пригодного для разработки темы смерти, перед наступлением которой в сознании прокручивается вся прошлая жизнь. (Кстати, в игре с предсмертными временными сдвигами неплохо ориентироваться на такие образцы, как «Происшествие на мосту через Совиный ручей» Бирса.)

И потому, между прочим, ясно, что развязкой, а значит, и предвещаемым будущим станет смерть. Но если так, то вспоминаемым прошлым должна быть, конечно, жизнь, т. е. любовь, история любовных побед, вернее, полупобед-полупоражений, в общем, встреч с разными женщинами, а лучше с одной и той же – той самой, с которой теперь назревает решительное объяснение. Итак:

герои встречаются; их разговоры перемежаются картинками прошлых свиданий и шифровками из фатального будущего; все три временных ряда нарастают в интенсивности, чему вторит пространственный антураж, скажем, герои поднимаются выше и выше в гору; и тут-то становится видимо во все концы света и наступает момент истины... Причем, хотя мы все время говорим о развязке, одной игры композиционных наложений и временных скачков (flashbacks and flashforwards) хватит на то, чтобы целиком взять на себя все сюжетное напряжение, сведя фабулу, согласно излюбленному рецепту формалистов, на нет, к простому факту случайной смерти.

Тем более что, как мы помним, смерть примиряется искусством, точнее, смерть и искусство – это, в сущности, некая единая инстанция, стоящая за и над жизнью. Мир дуален, смерть просвечивает в каждом жизненном эпизоде, превращая его в эстетически прекрасную загадочную картинку. Например, человек прощается с провожающими, входит в вагон и, изящно обрамленный окном купе, видится с перрона как бы переселившимся в другой мир. Ведь железная дорога не только метафора жизненного пути (слегка заезженная), но и богатый источник роковых реминисценций (в частности, из «Анны Карениной»), которых, разумеется, нет

нужды называть впрямую и которым нельзя позволить сбыться в точности... Так или иначе, присутствие всемогущей потусторонней силы, властной над жизнью героев, т. е. над ходом повествования, скажется в виде проскальзывающих в текст забеганий вперед (вроде того, что она «последний раз в жизни ела моллюски» или что взмах руки был ее «последним десятипальным приветом»). Это поможет сплотить смерть и искусство воедино в фигуре то ли Судьбы –

«[не] понимаю, чего от нас хотела судьба, постоянно сводя нас»; «как будто все эти города, где рок назначал нам свидания, на которые сам не являлся, все эти платформы, и лестницы, и чуть-чуть бутафорские переулки, были декорациями»,

то ли самого Автора, которому одному дано вязать и разрешать. Образ парок, который здесь напрашивается, может быть походя вплетен где-нибудь в ткань рассказа в виде незаметной виньетки, особенно если она будет связывать темы Рока и Искусства, –

«он облюбовал это приличное скучноватое кафе и стал его завсегдаем из особого... чувства смешного, находя восхитительно забавной именно жалкую приманку этого кафе: оркестр из полдюжины прядущих музыки дам».

А вот как Автору одновременно явиться и не явиться читателю – это отдельное чудо, сотворение которого мы пока отложим.

Рассеянных по тексту напомним, что жизнь лишь сон, жемчужная шутка Ватто, достойная помещения Всевышним Коллекционером в табакерку, футляр, гербарий, недостаточно. Раз судьба – alias искусства, то на изготовление орудия смерти и тех обманчивых обличий, которые оно принимает по ходу сюжета, должно пойти нечто, связанное с искусством, пусть самого клоунского пошиба, но все-таки искусством. (С искусством и в то же время, наверное, с поездом? или, по крайней мере, дорогой?) Кстати, тем самым смерть окажется перереженной до неузнаваемости, и предвестия, при всей их частоте и кричащей рекламности, смогут нарастать, оставаясь незамеченными.

Но, играя роль смерти, искусству не обязательно ограничиваться амплуа банального убийцы. Металитературность означает очередное торжество *ars gratia artis*, и потому искусственность должна будет тронуть своим дыханием – мертвящим, но и дарующим вечность, ибо забирающим на Олимп, – все, о чем идет

речь. Пусть жизнь подражает искусству и небытию, и любовная связь материализуется из невнимательных воспоминаний о якобы имевшем место прошлом:

«Поцелуя она не помнила вовсе, но зато (через него все-таки) у нее осталось общее впечатление чего-то задушевного... Таким образом весь склад наших отношений был первоначально основан на небывшем, на мнимом благе» (в конце концов, не прежде ли губ уже родился шёпот?).

Но таковы же, в каком-то смысле, пусть будут и встречи героя с соперником:

«Мы... преувеличенно поздоровались, стараясь побольше втиснуть, зная по опыту, что это, собственно, все, но деля вид, что это только начало... после долгой разлуки мы встречались под аккомпанемент взволнованно настроиваемых струн, в суете дружелюбия, в шуме рассаживающихся чувств; но капельдинеры закрывали двери, и уж больше никто не впускался».

И, разумеется, текст должен изобиловать цитатами, полускрытыми и очевидными, отдавать то Толстым, то Чеховым («Дамой с собачкой») и знаменитым сверканием какой-то серебряной бумажки, то Буниным, то Пушкиным. Так, в сцене объяснения почему бы не кивнуть в сторону сразу двух стихотворений последнего –

«и я сказал, наше дешевое, официальное “ты” заменяя тем одухотворенным, выразительным “вы”, к которому кругосветный пловец возвращается, обогащенный кругом: – А что, если я вас люблю?»

Литературная условность происходящего может сознательно обыгрываться рассказчиком:

« – Погоди, куда это ты меня ведешь?.. – Собственно говоря, назад, в прошлое, что я всякий раз делал при встрече с ней, будто повторяя все накопление действия сначала вплоть до последнего добавления, как в русской сказке подбирается уже сказанное при новом толчке вперед»; «все случилось так просто... что не соответствовало романтической терминологии, что уже негде было разложить парчовое слово: измена».

А любимую позу героини неплохо бы сделать похожей на какую-нибудь букву алфавита, лучше всего связанную с небыти-

ем, например с нулем, да и в ее имени не мешало бы прозвучать отрицательным нотам. И пусть рассказ будет набит бутафорией, шутовством, китчем, objets d'art, картинами, афишами, открытками, статуэтками, песенками, шарманками, с которыми можно будет сравнивать игрушечность всего происходящего и самих героев, каковые к тому же неизбежно окажутся причастными к искусству, а то и к писательству. Можно даже ввести в число персонажей фона шаржированные, но узнаваемые портреты реальных деятелей современного искусства, например:

«живописца с идеально голой, но слегка обитой головой, которую он постоянно вписывал в свои картины (Саломея с кегельным шаром)»; в другом варианте – «в свои полотна с глазами и гитарами» (Пикассо, конечно, хотя визуальная манера самого рассказа ближе к Магритту.)

Насчет героев все более или менее ясно. Героиня будет представлять жизнь, любовь, романтический идеал, и, значит, это она погибнет, а в жизни будет отмечена чертами искусственности, игрушечности и потусторонности. Свидания с ней будут полны дразнящего, пульсирующего, как оконная занавеска, *lan vital* и в то же время окрашены в мертвенные тона («и лишь тогда, когда мы заперлись, они [половинки дверного окна] с блаженным выдохом отпустили складку занавески»); особым композиционным шиком было бы внести предвестия смерти – фонарик с «мертвой батареей» или сугроб, производящий «ампутацию валенка» – в воспоминание о самой первой встрече героев где-нибудь в снегах России. Свидания эти будут призрачны и ввиду самой своей пунктирности – не более, впрочем, чем жизнь, идущая в пробелах между ними.

«Мы... никогда друг о дружке не думали в перерывах нашей судьбы, так что когда мы встречались, скорость жизни сразу менялась, атомы перемещались, и мы с ней жили в другом, менее плотном, времени, изморявшемся не разлуками, а теми несколькими свиданиями, из которых сбивалась эта наша короткая, мнимо легкая жизнь».

При этом

«моя супружеская жизнь оставалась неприкосновенной», «дома я оставил жену, детей: всегда присутствующую на ясном севере моего естества, всегда плывущую рядом со мной, даже сквозь меня, а все-таки вне меня, систему счастья», «мир, где я, как на картине [!], сидел с женой, дочками, доберман-пинчером (полевые венки, перстень и толстая трость)».

Но призрачность, как мы помним, не надо понимать буквально, она и есть артистическая условность, картинность, власть повествователя над сюжетом и героиней. Так что одно из анахронических заглядываний в грядущее может подаваться, например, так:

«я не мог бы с большим изяществом праздновать это свидание... знай я даже, что оно последнее; последнее, говорю; ибо я не в состоянии представить себе никакую потустороннюю организацию, которая согласилась бы устроить мне новую встречу с нею за гробом».

«Не в состоянии представить себе», но в то же время обязан как-то представить нам, если повествованию суждено принять на себя функции этого загробного бюро путешествий (образ не случайный,

«если бы мне надо было предъявить на конкурс земного бытия образец ее позы, я бы, пожалуй, поставил ее у прилавка в путевой конторе... над планом спального вагона»)

и взять под контроль конечную станцию маршрута. И поскольку героиня гибнет, то, значит, теряющему ее герою не остается ничего другого, как компенсировать себя самым естественным в искусстве образом – заключив ее в рамки своего нарратива. Вот почему он рассказчик, т. е. квазиписатель; по профессии же он может быть связан с искусством как-нибудь косвенно (скажем, работой в кинокомпании или чем-то в этом роде).

Тут возникает проблема его соотношения с настоящим автором. Что это будет за рассказчик – alter ego Автора или, наоборот, ограниченный и ненадежный свидетель, объект всевидящей авторской иронии? Решить эту тяжбу желательно в пользу... обеих сторон, наделив героя как интеллектуальной изощренностью и виртуозным литературным слогом, так и сюжетной уязвимостью и, хуже того, наивностью в вопросах эстетики. Казалось бы, не должен располагать к снисходительной читательской иронии рассказчик, открывающий повествование смелой сюрреалистической синекдохой: «Именно в один из таких дней раскрываюсь, как глаз, посреди города на крутой улице, сразу вбирая все». (Откуда этот глаз – из Дзиги Вертова? раннего Бюнюэля? во всяком случае, из кино, где, кстати, и работает рассказчик.) А с другой стороны, можно ли принять всерьез повествователя, который после многократных настояний на литературности описываемого («Вновь и

вновь она впопыхах появлялась на полях моей судьбы, совершенно не влияя на основной текст») вдруг заявляет, что

«никогда не понимал, как это можно книги выдумывать... и, не боясь его издевательски любезного взгляда, я ему признался однажды, что, будь я литератором, лишь сердцу своему позволял бы иметь воображение»?

Третье лицо мужского рода с устрашающе любезным взглядом, которому разрешено, наконец (а впрочем, уже в третий раз), появиться инкогнито в наших цитатах, это, конечно, счастливый соперник героя – законный обладатель героини. И конечно, в вечном споре именно с ним теряет герой свое металитературное хладнокровие и берет сторону души против формалистического бессердечия новейшей прозы. Ибо его соперник – модный писатель, модернист, да к тому же политический проходимец, ставящий свое искусство на службу мерзкой идеологии, а в жизни – богач, гурман, эстет, умеющий наслаждаться китчем (это он облюбовывает кафе с оркестром прядущих парок) и извлекать пользу из любовных связей жены. Словом, это типичный сказочный злодей и даже антихрист –

«я... увидел составной стол, за которым, посреди долгой стороны... председательствовал [он], и на мгновение эта поза его, положение расставленных рук и обращенные к нему лица сотрапезников напомнили мне с кошмарной карикатурностью... что именно напомнили, я сам тогда не понял, а потом, поняв, удивился кощунственности сопоставления, не более кощунственного, впрочем, чем самое искусство его» (опять жизнь подобна картине – «Тайной вечере», и заодно дается предвестие смерти/бессмертия).

Но он же чуть ли не двойник героя. Двойник уже потому, что он владеет героиней. Потому, что он писатель: едва ли не лучший портрет героини рассказчик просто заимствует из книги антагониста, где она хорошо узнается в одном из женских образов. Потому, что у него, подобно герою и героине, реальность имитирует искусство (вспомним рукопожатия, подобные настройке инструментов для концерта, который не будет услышан). Потому, наконец, что ему, как и герою, дано пережить героиню. Более того, именно в линии негодяя-антагониста можно откровенно задать бездушную в общем-то, тему коллекционирования людей, как сувениров:

«Затем внимание его привлёк выставленный в сувенирной лавке несчастный уродливый предмет: каменное подобие горы Св. Георгия с черным туннелем у подножия, оказывавшимся отверстием чернильницы, и со сработанным в виде железнодорожных рельсов желобом для перьев... Как деспот окружает себя горбунами и карлами, он пристрастился к той или другой безобразной вещи, это состояние могло длиться от пяти минут до нескольких дней, и даже дольше, если вещь была одушевленная».

Тут, кстати, эмблематически спрессовано все – и гора, где произойдет объяснение героев, и поезд судьбы, и инструменты писательского ремесла, и, главное, намек на временность того художественного гербария душ, пристрастие к которому объединяет обоих противников.

Временность, она же вечность. Высокомерная расточительность антагониста, забывающего только что купленный чернильный прибор в следующем же кафе и остающегося живым после смерти жены, еще одно проявление его авторской мощи. Поскольку он злодей, губящий героиню, то в описании его творческой манеры можно показать – «разоблачить» – союз искусства со смертью:

«В начале его поприща еще можно было сквозь расписные окна его поразительной прозы различить какой-то сад, какое-то сонно-знакомое расположение деревьев... но с каждым годом роспись становилась все гуще, розовость и лиловизна все грознее; и теперь уже ничего не видно было через это страшное драгоценное стекло, и кажется, что если разбить его, то одна лишь ударит в душу черная и совершенно пустая ночь».

Но покушений на «поразительную прозу» не чурается и сам рассказчик, к тому же охотно прибегающий именно к образам окон, стекла и попыток различить за ними картины другого мира (например, в сцене на перроне).

Нельзя ли, однако, ввести в текст еще одну ипостась Автора, на этот раз свободную от сюжетной прикреплённости к любовному треугольнику? С давних пор для этого привлекалась матрешка из фиктивных авторов, редакторов и издателей типа Белкина. Модернистская техника позволяет приколоть где-то сбоку коллекции и настоящего Автора собственной персоной – разумеется, сугубо секретно, в объективном третьем лице. Непричастный к сюжету (это можно разыграть, показав, как обнаруживается, что его взгляд, следуя за которым рассказчик замечает героиню, относится не к ней; кроме того, его можно сделать иностранцем,

например англичанином), он тем лучше послужит миниатюрной эмблемой целого.

Как бы случайно появляясь в ключевых точках рассказа, он будет вторить, хотя бы на вид, интересу обоих мужчин к героине, а заодно и художническим претензиям обоих на чуткую регистрацию впечатлений бытия. В начале, вскоре после того, как рассказчик уподобит себя раскрывающемуся глазу, вот так:

«Мельком, заодно со всем прочим, впитывая и его, я заметил, как, в сторону скользнув большим аквамаринным глазом... он самым кончиком языка молниеносно облизнулся. Я машинально посмотрел туда же и увидел [героиню]».

А в конце, когда обнаружатся подлинные интересы этого англичанина (связанные с коллекционированием, ночью, смертью, окончательным обрамлением еще трепещущей Психеи), так:

«Я заметил в его прозрачных глазах то же упрямое вождление, которое уже раз видел, но теперь оно никоим образом не относилось к Нине, на нее он не смотрел совершенно, а направлял пристальный жадный взгляд на верхний угол широкого окна... [Он] решительно поднялся, встал на стул, оттуда шагнул на подоконник, и выпрямившись во весь свой громадный рост, снял с верхнего угла оконницы и ловко перевел в коробок ночную бабочку».

...Онтологическое доказательство бытия Божия гласит, что если помыслить Совершенный Объект, обладающий всеми возможными свойствами, то среди них окажется и свойство существования. Иными словами, раз мы Его мыслим, значит, Он существует; или, как говорил Набоков, реальность – это просто достаточно высокий градус подробности изображения. Игра, которую я здесь веду и которую давно уже, вероятно, нет смысла продолжать, рассчитана на то, чтобы, постепенно наращивая детали (дьявол, как известно, в деталях, и жизнь, как тишина осенняя, подробна), довести, наконец, виртуальный поначалу текст до столь нестерпимой определенности, что станет ясно, что он не может не существовать, написан тогда-то и называется так-то. Мне всегда хотелось построить идеальное порождающее описание – целостное, как у Эдгара По и Эйзенштейна², железное, как у Проппа и Хомского, прозрачное, как у Ходасевича и Клеанта Брукса. Кроме того, мне (как, наверное, многим), давно хотелось написать «Весну в Фиальте».

P.S. Многое из сказанного так или иначе замечено набоковедами³, я старался лишь выделить логический костяк структуры. Бегло упомяну, как на нем сидят некоторые ключевые детали.

Орудием транспортной (но все-таки не поездной) смерти и одновременно воплощением пошлого искусства служит цирк («Мир – цирк?»), на фургон которого налетает машина с Ниной и ее мужем; соответственно сигналами из будущего оказываются цирковые афиши, повсюду попадающиеся героям. Эти афиши все время хотят ожить – таков, например,

«оранжевый тигр на белой подкладке, причем в стремлении сделать его как можно свирепее художник зашел так далеко, что вернулся с другой стороны, придав его морде кое-что человеческое»,

и действительно оживают – сразу же после поимки бабочки и перед последним объяснением с Ниной:

«Откуда-то доносились звуки трубы и цитры. Цирк, видимо, выслал гонцов [!]: проходило рекламное шествие».

Следующим – максимально живым и, значит, смертельным – явлением этой фатальной клоунады будет само дорожное столкновение. А идея неожиданного, но совершенно правильного замыкания кольца (как в изображении тигра) реализуется в сцене объяснения, где поцелуй и обращение на «Вы» повторят первую встречу – подобно «кругосветному пловцу, обогащенному кругом».

В рассказе, где столько внимания уделено времени, анахронизмам и остановкам, особенного турдефорса надо ждать в концовке, и она не обманывает. Последнее предложение растягивается на полстраницы (длиннее него только фраза в середине рассказа, описывающая отъезд героини на поезде и насыщенная предвестиями смерти). Начавшись на горе Св. Георгия, после неудачного покушения героя на безраздельную любовь Нины, оно скачком (который мотивирован то ли провалом памяти, то ли киноприемом затемнения и наплыва, монтирующим небо над Фиальтой с небом над Миланом) перебрасывается в эпилог, и герой из газеты (снова текст!) узнает о смерти героини. Этот временной скачок предвосхищен многократными роковыми намеками (о них уже говорилось) и одной подробной сценой, где в последний раз перед физической смертью в повествование астрально проникают образы грядущего небытия.

Герой и героиня подходят к машине. «В металле одного из снарядоподобных фонарей мы с ней сами отразились на миг... а потом... я почему-то оглянулся и как бы увидел то, что действительно произошло через полтора часа: как они втроем усаживались, в автомобильных чепцах, улыбаясь и помахивая мне, прозрачные, как призраки, сквозь которые виден цвет мира... но на самом деле автомобиль стоял еще неподвижно, гладкий и целый, как яйцо».

Последние слова «Весны в Фиальте», может быть, самые загадочные. Почему Нина не «умерла», не «перешла в вечность», не «рассеялась в этом холодном весеннем ветре» (как Оля Мещерская), а «оказалась все-таки смертной»? Чем это так созвучно всему остальному в рассказе и вообще у Набокова? (Вспомним Цинциннату, который не умирает и не воскресает, а «направляется в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему».) Секрет, полагаю, в том, что событие как бы не совершается, а лишь позволяет обнаружиться некой вневременной, потусторонней, платоновской сущности.

P.P.S. Боюсь, что чрезмерный акцент на родстве героя-рассказчика с Фердинандом, с одной стороны, и с лепидоптерологическим alter ego Набокова – с другой, оставил неясным, чего же, говоря словами Зоценко, хочет автор сказать своим художественным произведением. Кратко сформулирую (хотя, с точки зрения Набокова, ничего не может быть «гаже»).

Несмотря на сходства, героиня и члены «авторской троицы» воплощают разные альтернативы жизненного поведения, особенно ярко проявляющиеся в конце рассказа. Фердинанд максимально мертвенен и искусственен; поэтому у него за настройкой инструментов не следует ничего; поэтому он бросается своими сувенирами и даже героиней и оказывается полностью неуязвим для жизни и смерти. Нина пытается сочетать собственную спонтанность с условностью и двойственностью, тоже присущими ей, а главное, культивируемые Фердинандом; она старается «не разбить улыбку», но «оказывается все-таки смертной», т. е. живой. «Разбить улыбку» – разрешить дуальность существования в пользу «жизни и любви всерьез» – пытается герой; однако это невозможно, и потому его попытка не только безуспешна, но и символически повинна в гибели героини. Подлинную мудрость представляет стилизованный Homo Anglicus Nabokovi, ловец не женщин, а бабочек, т. е. душ (по-гречески psuche – «бабочка; душа»), коллекционирующий их в жизни и в поразительной прозе.

ВОКРУГ «ПХЕНЦА»

1

Самое запоминающееся место в рассказе А.Д. Снявского/ Абрама Терца «Пхенц» (1957/1967)¹ – это, конечно, эпизод с соседкой по коммунальной квартире красавицей Вероникой, в котором она предлагает себя рассказчику – вегетативному инопланетянину, замаскировавшемуся под нормального советского горбуна Андрея Казимировича Сушинского, alter ego своего полуподпольного автора. Тут их постепенно намечавшийся «роман» достигает точки кипения и кончается разрывом.

«Едва я вошел к себе, появилась Вероника. Она, потупив глаза, предложила вместе поужинать. Мне было не с руки отказывать этой девушке. Она единственная из всей квартиры относится ко мне сносно. Жаль, что ее сочувствие зиждется на сексуальной основе. <...>

– Скажите, Андрей Казимирович, вы очень одиноки? – спросила Вероника... <...> – У вас были друзья... дети... любимая женщина? <...>

– Друзей мне заменяете вы, – начал я осторожно. – А что касается женщин, то вы же видите: я стар и горбат. Стар и горбат, – повторил я с неумолимой настойчивостью.

Я честно желал предотвратить признание: зачем оно мне, когда и без этого трудно? ...такому, как я, горбуну под стать соответствующая

горбунья, а нормальной красивой женщине нужен симметричный мужчина².

<...>

К моей руке притронулись ее горячие пальцы. Я дернулся, как от ожога. <...>

После того вечера прошло две недели. Вероника мне объявила, что за нею ухаживают: один лейтенант и один артист из театра Станиславского. Это ей не мешало оказывать мне предпочтение. <...>

Вчера утром я постучался к ней в комнату, чтобы набрать чернил в самописку, и продолжить мой нерегулярный дневник. Вероника еще не вставала и, лежа в постели, читала «Четырех мушкетеров». <...> Она закрыла книгу и сказала:

– А вы знаете, вся квартира считает меня вашей любовницей.

Я же ничего не сказал, и тогда случилось ужасное. Вероника сверкнула глазами и, откинув одеяло, гневно уставилась на меня всем своим неприкрытым телом³:

– Гляньте, Андрей Казимирович, – от чего вы отказались!

Лет пятнадцать назад мне довелось познакомиться с учебником по анатомии. Желая быть в курсе дел, я внимательно изучил все картинки и диаграммы <...> Но видеть живьем раздетую женщину, да еще на близком расстоянии, мне раньше не приходилось.

Повторяю, это – ужасно. Она вся оказалась такого же неестественно-белого цвета, как ее шея, лицо и руки. Спереди болталась пара белых грудей. Я принял их вначале за вторичные руки, ампутированные выше локтя. Но каждая заканчивалась круглой присоской, похожей на кнопку звонка. А дальше – до самых ног – все свободное место занимал шаровидный живот. Здесь собирается в одну кучу проглоченная за день еда. Нижняя его половина, будто голова, поросла кудрявыми волосами.

Меня издавна волновала проблема пола, играющая первостепенную роль в их умственной и нравственной жизни. Должно быть, в целях безопасности она окутана с древних времен покровом непроницаемой тайны. <...> И теперь, поборов оторопь, я решил воспользоваться моментом и заглянул туда, где – как написано в учебнике – помещается детородный аппарат, выстреливающий наподобие катапульти уже готовых младенцев.

Там я мельком увидел что-то похожее на лицо человека. Только это, как мне показалось, было не женское, а мужское лицо, пожилое, небритое, с оскаленными зубами. Голодный злой мужчина обитал у нее между ног. Вероятно, он храпел по ночам и сквернословил от скуки. Должно быть, отсюда происходит двуличие женской природы, про которое метко сказал поэт Лермонтов: «прекрасна, как ангел небесный, как демон, коварна и зла».

Я не успел разобраться в этом предмете, потому что Вероника вдруг встрепенулась и сказала:

– Ну!

Она закрывала глаза и открывала рот, напоминая рыбу, вытянутую из воды. Она билась на постели – большая белая рыба – беспомощно и безрезультатно, а ее тело тем временем покрывалось голубыми пупырышками.

– Простите, Вероника Григорьевна, – сказал я, робея. – Простите, – сказал я. – Но мне пора на службу.

И стараясь не топтать и не оглядываться, *я удалился*» (гл. 1–2).

Основной прием, на котором построена приведенная сцена, да и все повествование, – это толстовское остранение, возможно, почерпнутое филологом Синявским из классической статьи Шкловского «Искусство как прием» (1917) и мастерски примененное им для воплощения предельно отчужденного взгляда на все человеческое, слишком человеческое. Местами, например в пассаже про «проблем[у] пола, играющ[ую] первостепенную роль в их умственной и нравственной жизни», определенно слышатся нотки из рассуждений Холстомера об «их» понятии собственности, но в целом у Толстого позаимствован скорее общий метод издевательски-научного анализа (усугубленного обращением к анатомии), нежели конкретные куски текста. Мизогинистская установка прямо процитирована из Лермонтова, а ее архетипическая подоплека более или менее открыто отсылает к фольклорному мотиву *vagina dentata* («зубастая промежность, влагалище с зубами») и его психоаналитическому осмыслению. Сама физиологическая отчужденность похожего на кактус героя опирается на традицию, восходящую к «Превращению» Кафки (1916), но примечательно, что ни в «Холстомере» (1886), ни в «Превращении» рассказчик-аутсайдер не смотрит на женский пол и эротическое влечение отрицательно. Толстовский мерин кастрирован именно за свой недозволенный любовный порыв к Вязопурихе, а герой Кафки любит (отвернувшуюся от него) сестру и прижимается своим жукообразным телом к дорогому для него портрету дамы в мехах (!):

«...он выскочил из-под дивана – женщины были как раз в смежной комнате, они переводили дух, опершись на письменный стол, – четырежды поменял направление бега, и впрямь не зная, что ему спасать в первую очередь, увидел особенно заметный на уже пустой стене портрет дамы в

мехах, поспешно вскарабкался на него и прижался к стеклу, которое, удерживая его, приятно охлаждало ему живот. По крайней мере, этого портрета, целиком закрытого теперь Грегором, у него наверняка не отберет никто» (гл. 2; *Кафка*: 1999 671–672).

Разумеется, негативная подача женской красоты – ню как эстетического идеала – диктуется общей темой отталкивания от всего человеческого, но стоит задаться вопросом о возможных литературных прецедентах этой сцены. Одним из них мог быть неприятный опыт общения Гулливера с придворными красавицами в стране великанов.

«Часто фрейлины приглашали [мою нянюшку] Глюмдальклич в свои комнаты и просили ее принести меня с собой ради удовольствия посмотреть и *потрогать* меня. Часто они *раздевали меня донага и голого клали себе на грудь, что мне было очень противно, потому что, говоря правду, их кожа издавала весьма неприятный запах.* Я упоминаю здесь об этом обстоятельстве вовсе не с намерением опорочить этих прелестных дам, к которым я питаю всяческое почтение; просто мне кажется, что мои чувства, в соответствии с моим маленьким ростом, были более изощренны и нет никаких оснований думать, чтобы эти достопочтенные особы были менее приятны своим поклонникам или друг другу, чем особы того же ранга у нас в Англии. Наконец, я нахожу, что их природный запах гораздо сноснее тех духов, которые они обыкновенно употребляют и от которых *мне всегда бывало дурно.* <...> Но я не могу при этом не отдать должного моей повелительнице королеве и Глюмдальклич, моей нянюшке, *тело которых было так же душисто, как тело самой деликатной английской леди.*

Наиболее неприятным для меня у этих фрейлин... было слишком уж бесцеремонное их обращение со мной, словно я был существом, не имеющим никакого значения. Они *раздевались донага, меняли сорочки в моем присутствии*, когда я находился на туалетном столе *перед их обнаженными телами*; но я уверяю, что это зрелище совсем не соблазняло меня и не вызывало во мне *никаких других чувств, кроме отвращения и гадливости*; когда я смотрел с близкого расстояния, *кожа их казалась страшно грубой и неровной, разноцветной и покрытой родимыми пятнами величиной с тарелку, а волосы, которыми она была усеяна, имели вид толстых бечевок; обойду молчанием остальные части их тела.* Точно так же они нисколько *не стеснялись выливать при мне то, что было ими выпито* в количестве, по крайней мере, двух бочек, в сосуд, вмещавший не менее трех тонн. Самая красивая из этих фрейлин, веселая шаловливая девушка шестнадцати лет, иногда *сажала меня верхом на одном из своих сосков и заставляла совершать по своему телу другие экскурсии*, но чи-

татель разрешит мне не входить в дальнейшие подробности. Все это до такой степени было неприятно мне, что я попросил Глюмдальклич придумать какое-нибудь извинение, чтобы *не видеться больше с этой девицей*» (II, 5)⁴.

О своем восхищении свифтовским письмом, причем именно техникой остранения, Синявский писал в «Голосе из хора» (1971), во многом повторяя положения и даже примеры Шкловского:

«Заметим: Свифт описывает содержимое наших карманов как удивительный феномен или требующий доказательства казус. У Гулливера часы – не часы, гребенка – не гребенка, платок – не платок, а нечто, на взгляд лилипутов, невообразимое, не поддающееся постижению и потому растянувшееся страницами увлекательной фабулы. Открытие Свифта, принципиальное для искусства, заключалось в том, что на свете нет неинтересных предметов, доколе существует *художник, во все вперяющий взор с непониманием тутицы*. “Понятно! давно понятно!” – раздаются вокруг голоса. – “Это же просто ножницы! чего тут рассусоливать?” Но художник не может и не должен ничего понимать. Название “ножницы” ему неизвестно. Отступя на пару шагов и продолжая удивляться, он принимает их описывать в виде загадки: “Два конца, два кольца, а посередине гвоздик”. Взамен понимания, вместо ответов – он предлагает изображение. Оно – загадочно.

Но, задавая загадки, Свифт сохраняет кислую мину в ожидании, когда они захлопнутся, как капканы. В переделку им были пущены не часики с гребешком, но человек как таковой с его исконными свойствами. Все попало под удар переменных измерений, под губительные лучи той теории относительности, что вдохновила нашего пастора на дерзкую вивисекцию и не оставила камня на камне от подопытного кролика (еще тогда, еще на заре современной цивилизации...). Рабле воздвиг, соорудил человека до облаков – Свифт, идя следом, человека разрушил.

В нем сказался естествоиспытатель, с академическим бескорытием рассекающий лягушку и крысу, ганглии короля и мошонку висельника» (Синявский 1992, 1: 452)⁵.

Своего свифтовского эпизода из «Пхенца» Синявский в этом фрагменте не касается, хотя в рассказе Гулливер упомянут⁶. Но очевидно, что помимо общего взгляда на человека и реализующего этот взгляд остранения, в «Пхенце» налицо и целый кластер непосредственных параллелей к книге Свифта: путешествие в иной мир, мотив бесстыдного обнажения, отталкивающее изображение нормативной красоты, фокусировка внимания на коже

и грудях, отвращение героя, в частности к прикосновениям, приводящее к его отказу от навязываемого эротического контакта и уходу, а в другом эпизоде «Пхенца» есть и мотив невыносимости применяемых женщинами духов⁷. Правда, там, где Свифт умалчивает о гениталиях, но дает шокирующую картину мочеиспускания, Синявский, напротив, сосредоточивается на сексуальной и детородной стороне, обходя экскременты. Но это не отменяет очевидной мотивной переключки двух эпизодов и общности их установки на сатирическое изображение human condition, человеческого состояния как такового, а не на изобличение лишь конкретных социально-исторических условий.

В этой связи интересно сопоставить рассмотренную сцену из «Пхенца» со сходным, но и существенно отличным эпизодом из «Случая на станции Кочетовка» А.И. Солженицына (1963).

«Но вот теперь, осенью сорок первого... Зотов мог здесь, в дыре, найти время для “Капитала”. <...> И чем мрачней были сводки с фронта, тем упремей нырял он в толстую синюю книгу. <...> Но не много было таких вечеров и часов, и страниц было записано им несколько – как помешала Антонина Ивановна <...>

Это была тоже квартирантка Авдеевых... ставшая... сразу заведующей столовой. Она была деловая... В столовой у нее... совали за рубль в оконце глиняную миску с горячей серой безжирной водой, в которой плавало несколько макаронин, а с тех, кто не хотел просто губами вытягивать это всё из миски, ещё брали рубль залога за деревянную битую ложку. Сама же Антонина Ивановна, вечерами велев Авдеевым поставить самовар, выносила к хозяйскому столу хлеб и сливочное масло. Лет ей оказалось всего двадцать пять, но выглядела она женщиной основательной, была беложава, гладка. С лейтенантом она всегда приветливо здоровалась, он отвечал ей рассеянно и долго путал её с прихожей родственницей хозяйки. Горбясь над своим томом, он не замечал... как она... всё ходила через его проходной залек в свою спальню и оттуда назад к хозяевам и опять к себе. Вдруг она подходила и спрашивала: “Что это вы всё читаете, товарищ лейтенант?” <...> А ещё через несколько дней, сидя над книгой, он почувствовал, что, перестав снова туда-сюда, она как будто не ушла из зала. Он оглянулся – и остолбенел: прямо здесь, в его комнате, она постелилась на диване и уже лежала, распустив волосы по подушке, а одеялом не покрыв белых нагих плеч. Он уставился в неё и не находил, что теперь делать. “Я вам тут не помешаю?” – спросила она с насмешкой.

Вася встал, теряя соображение. Он даже шагнул уже крупно к ней – но вид этой откормленной воровской сытости не потянул его дальше, а оттолкнул.

Он даже сказать ей ничего не мог, ему горло перехватило ненавистью. Он повернулся, захлопнул “Капитал”... бросился к гвоздю, где висели шинель и фуражка, на ходу снимая ремень, отягощённый пистолетом, – и <...> кинулся к выходу.

Он вышел в непроглядную темень... Такая жгла его бессильная обида, что он чуть не заплакал, бредя в этой чёрной стремнине.

С тех-то пор и не стало ему жизни у Авдеевых: Антонина Ивановна, правда, больше с ним не здоровалась, но стала водить к себе какого-то мордатого кобеля, гражданского, однако в сапогах и кителе, как требовал дух времени. Зотов пытался заниматься – она же нарочно не прикрывала своей двери, чтоб долго слышал он, как они шутили и как она повизгивала и постанывала.

Тогда он и ушёл к бабке полуглухой, у которой нашёл только ларь, застланный рядом» (*Солженицын* 1990: 214–216).

Коллизия во многом аналогичная: та же коммунальная обстановка; то же заигрывание со стороны женщины, кончающееся обнажением (у Солженицына, правда, неполным, но для подцензурного рассказа поданным вполне прозрачно); то же подчеркиваемое женщиной наличие соперников, призванное спровоцировать ревность героя; тот же контрапункт с неприемлемой едой; то же противопоставление литературным занятиям: герои «больше не читают» (и не пишут), но в смысле, обратном к дантовскому; тот же негодующий уход героя. Не исключено, что ранний Солженицын подпольно читал раннего Синявского и творчески переписал понравившуюся ему сцену. Если это так, то переписал он ее как бы не вперед, а назад.

Его протагонист – критически пересматриваемый положительный герой соцреализма – отвергает сексуально откровенную женщину не как таковую, а как морально отталкивающую, коррумпированную, эмблемой чего становится ее полуобнаженная гладкая – *беложавая* – плоть. Это соответствует общему замыслу рассказа. Аскетизм Зотова (отказывающегося и от других доступных ему женщин) – одно из проявлений его прямолинейной до утопизма «идейности», которая в конце концов и делает его невольным убийцей полюбившегося ему солдата Тверитинова. Но там, где Синявский занят пророческим созданием постсоветской – абсурдно-экзистенциальной – прозы, Солженицын работает в достаточно традиционном эзоповско-диссидентском ключе⁸.

2

Вернемся, однако, к Свифту, как к нему возвращается из (анти)советской парадигмы и Синявский. Отталкивающее изображение женской груди появляется в «Путешествиях Гулливера» неоднократно. Если бесстыжие придворные красотки призваны подорвать эстетический канон обнаженной красавицы – «Венеры», то не оставлен без релятивизирующего внимания и второй основной тип женской красоты – образ женщины-матери, «Мадонны», также фокусирующийся на груди, но уже не как эротическом объекте, а как на органе кормления:

«В самом конце обеда вошла *кормилица с годовалым ребенком на руках*... <...> ...оставалось последнее средство унять его – *дать ему грудь*. Должен признаться, что никогда в жизни не испытывал я такого *отражения*, как *при виде этой чудовищной груди*, и нет предмета, с которым бы я мог сравнить ее, чтобы дать любопытному читателю слабое представление об ее величине, форме и цвете. Она образовывала выпуклость вышиною в шесть футов, а по окружности была не меньше шестнадцати футов. *Сосок* был величиной почти в пол моей головы; *его поверхность*, как и *поверхность всей груди*, до того была *испещрена пятнами, прыщами и веснушками*, что *нельзя было себе представить более тошнотворное зрелище*. Я наблюдал его совсем вблизи, потому что *кормилица*, давая *грудь*, села поудобнее как раз около меня. Это навело меня на некоторые размышления по поводу нежности и *белизны кожи* наших английских дам, которые кажутся нам такими красивыми только потому, что они одинакового роста с нами и их *изъяны* можно видеть не иначе как в лупу, ясно показывающую, как *груба, толста и скверно окрашена самая нежная и белая кожа*» (II, 1).

Таким образом, еще до описания безобразных грудей и кожи придворных «Венер» под нарративный микроскоп⁹ попадает грудь бродягинецкой «Мадонны»¹⁰. К тому же кругу тем Свифт вернется и в «Путешествии в страну гуингмов».

По линии «Мадонн с младенцем» это будет эпизод с обезьяной:

«Между тем обезьяна... обнаружила меня... Она взяла меня в верхнюю правую лапу и стала держать так, как *кормилица держит ребенка*, которому собирается *дать грудь*... Когда я попытался сопротивляться, она так сильно сжала меня, что я счел более благоразумным покориться».

По всей вероятности, *она приняла меня за детеныша своей породы, потому что часто нежно гладила меня по лицу свободной лапой»* (IV, 5).

Оскорбительная для образа Мадонны абсурдность ситуации усугубляется тем, что у Свифта в ней фигурирует обезьяна мужского пола, что из-за невнимательности переводчика по понятным лингвистическим причинам пропадает¹¹.

А по линии «Венер» отвратительно болтающиеся груди самок йэху (возможно, вдохновившие Синяевского) появятся еще раньше:

«Самки были несколько меньше самцов; на голове у них росли длинные гладкие волосы, но лица были чистые, а другие части тела были покрыты только легким пушком, кроме заднепроходного отверстия и срамных частей; груди¹² их висели между передними лапами и часто, когда они ползли на четвереньках, почти касались земли» (IV, 1).

Эротически двусмысленный – отталкивающий, но отчасти и привлекательный – образ самки йэху, к тому же активно пытающейся овладеть Гулливером, вернется в главе 8.

«В одну из моих прогулок день выдался такой жаркий, что я попросил у своего гнедого провожатого позволения выкупаться в речке. Получив согласие, я тотчас разделся догола и спокойно вошел в воду. Случилось, что за мной все время наблюдала стоявшая за пригорком молодая самка йэху. Воспламененная похотью (так объяснили мы, гнедой и я, ее действия), она стремительно подбежала и прыгнула в воду на расстоянии пяти ярдов от того места, где я купался. Никогда в жизни я не был так перепуган. Гнедой щипал траву поодаль, не подозревая никакой беды. Самка обняла меня самым непристойным образом; я закричал во всю глотку, и гнедой галопом примчался ко мне на выручку; тогда самка с величайшей неохотой выпустила меня из своих объятий и выскочила на противоположный берег, где стояла и выла, не спуская с меня глаз все время, пока я одевался.

Это приключение очень позабавило моего хозяина и его семью, но для меня оно было глубоким унижением. Ибо теперь я не мог более отрицать, что был настоящим йэху, с головы до ног, раз их самки чувствовали естественное влечение ко мне, как к представителю той же породы. Вдобавок эта самка не была рыжая (что могло бы служить некоторым оправданием ее несколько беспорядочных инстинктов), но смуглая, как дикая слива, и *не отличалась таким безобразием, как большинство самок йэху*; на вид ей было не более одиннадцати лет» (IV, 8).

В связи с двойственной реакцией Гулливера на прелести смуглянки один из комментаторов (Айзек Азимов) пишет:

«Гулливер, по-видимому, сильно польщен вниманием этой йэху, поскольку обнаруживает, что она чуть более сносна (palatable), чем остальные. Между прочим, проводя в странах Лилипутов, Бробдинггнецов и Гуингнмов по несколько лет, он не имеет там возможностей для нормального секса и однако не высказывает ни малейшего неудобства по поводу такой нехватки» (Swift 1980: 255).

Более того, живя среди гуингнмов, Гулливер настолько проникается их воззрениями (вспомним, что, побывав у великанов, он начинает смотреть на своих соотечественников как на лилипутов), что по возвращении воспринимает свою семью как йэху, со всеми вытекающими отсюда сексуальными последствиями:

«Жена и дети встретили меня с большим удивлением и радостью... но... вид их наполнил меня только ненавистью, отвращением и презрением... Ибо... моя память и воображение были постоянно наполнены добродетелями и идеями возвышенных гуингнмов. И мысль, что *благодаря соединению с одной из самок йэху я стал отцом еще нескольких этих животных, наполняла меня величайшим стыдом, смущением и отвращением.*

Как только я вошел в дом, *жена заключила меня в объятия и поцеловала меня*; за эти годы я настолько отвык от прикосновения *этого гнусного животного*, что не выдержал и упал в обморок, продолжавшийся больше часу. Когда я пишу эти строки, прошло уже пять лет со времени моего возвращения в Англию. В течение первого года я не мог выносить вида моей жены и детей; даже их запах был для меня нестерпим; тем более я не в силах был садиться с ними за стол в одной комнате. И до сих пор *они не смеют прикасаться к моему хлебу или пить из моей чашки, до сих пор я не могу позволить им брать меня за руку.*» (IV, 11).

Забегая вперед, отметим сочетание мотивов секса и еды, которое есть и в «Пхенце».

Отсутствие у Гулливера интереса к сексу, столь удобное для отчужденно-объективного осмеяния всего человеческого, не обязательно возводить к особенностям психофизиологии его автора (что иногда делается в литературе о Свифте). Это родовая черта одного из двух литературных типов путешественников (второй тип – авантюрист-пикаро-романтик, открывающий Другое как раз путем любовных приключений¹³); ср. ироничную формулировку Михаила Кузмина в рассказе «Прогулки, которых не было»:

«Он не знал также, *прилично ли исследователю стран быть связанным любовью*. Конечно, многие именно от несчастной любви и пускаются в дальние странствия, но редко берут с собою жен или невест» (*Кузмин* 1990: 24).

Что касается некоторой привлекательности самки йэху, чуть не изнасиловавшей Гулливера, то она, конечно, диктуется и сугубо структурными соображениями: ведь речь идет каждый раз о разоблачении именно красоты, для чего Свифт и заставляет Гулливера ее констатировать, – в случае как с этой самкой, так и с придворными прелестницами и самой королевой¹⁴.

Кстати, последняя вроде бы оказывается выше всякой критики (вспомним пассаж о ее и Глюмдальклич *душистости* из II, 5), но в другом месте и она становится ее мишенью:

«Сама же королева (несмотря на свой нежный¹⁵ желудок) брала в рот сразу такой кусок, который насытил бы дюжину английских фермеров, так что в течение некоторого времени я не мог без отвращения смотреть на это зрелище» (II, 3).

В результате едва ли не единственным абсолютно привлекательным женским персонажем остается главная бробдинггеская покровительница Гулливера – Глюмдальклич¹⁶. Тот факт, что она существо юное, чуть ли не ребенок (ей 9 лет) и что для вполне взрослого, но миниатюрного, Гулливера она является «нянюшкой» (nurse), придает их отношениям вдвойне детский и, значит, идиллически-асексуальный характер¹⁷.

3

Как легко видеть, техника остранения, примененная в «Пхенце», присуща самому жанру повествования о приключениях в радикально чуждой среде. У Свифта она последовательно, но очень многообразно мотивируется как непосредственными впечатлениями Гулливера и иноземцев (лилипутов, великанов, ученых-лапутян, дикарей-йэху, просвещенных лошадей) друг от друга, так и, шире, взаимными проекциями европейского и тамошнего образа жизни. Кажется, что опробуются чуть ли не все возможные остраняющие перспективы. Однако у Свифта мы не находим той самой общей точки зрения, которая формирует пове-

ствование «Пхенца» в целом, – взгляда на человека глазами растения. У Синявского эта точка зрения проведена последовательно, в частности в плане еды, которая и у Свифта, мы видели, образует частую параллель к сексу.

Восстановим одно пропущенное при цитировании место:

«Она [Вероника], потупив глаза, предложила вместе *поужинать*. <...>

На столе дымилась и скверно пахла еда. Меня всегда поражал садизм кулинарии. Будущих цыплят поедают в жидком виде. Свиные внутренности набиваются собственным мясом. Кишка, проглотившая себя и облитая куриными выкидышами, – вот что такое на самом деле яичница с колбасой.

Еще безжалостней поступают с пшеницей: режут, бьют, растирают в пыль. Не по тому ли мука и мука разнятся лишь ударением?

– Да вы кушайте, Андрей Казимирович, – уговаривает Вероника...

А что если человека приготовить тем же порядком? Взять какого-нибудь инженера или писателя, напшиговать его его же мозгом, а в поджаренную ноздрю вставить фиалку – и подать сослуживцам к обеду? Нет, муки Христа, Яна Гуса и Стеньки Разина – суцая безделица рядом с терзаньями рыбы, выдернутой на крючке из воды. Те по крайней мере ведали – за что».

Большая часть шокирующих деталей – из вегетарианского арсенала, использовавшегося, в частности, Толстым. Зато защита прав злаков предстает на этом более привычном фоне оригинальным вкладом в репертуар остраняющих мотивировок. Она могла быть изобретена Синявским самостоятельно, путем чисто риторической экстраполяции вегетарианского топоса, но есть у нее и литературные источники, причем как раз в области научной фантастики и межпланетных путешествий, более того в производстве, послужившем одним из прототипов «Путешествий Гулливера», – книге Сирано де Бержерака (1619–1655) «Иной свет, или Государства и империи Луны» (1650/1657).

«...слуга взял самого старого из наших философов и увел его в отдельную залу...

– Он не любит, – отвечали мне, – *запах мяса, ни даже запаха растений, если они погибли от насильственной смерти, потому что считает их способными страдать*.

– Меня не удивляет, – отвечал я, – что он воздерживается от мяса и от всего того, что при жизни обладало чувствами, ибо в нашем мире

пифагорейцы и даже некоторые святые анахореты придерживались такого же режима; но *не решаться разрезать кочан капусты из опасения его ранить, это мне кажется совсем смешным.*

– Скажите мне, пожалуйста, этот кочан капусты... не есть ли он так же, как и вы, существо, созданное Богом? <...> Ведь может даже казаться, что он более позаботился о снабжении всем необходимым растения, чем разумного существа... <...> ...капуста может произвести четыреста тысяч [потомков] из одного кочана. Сказать... что *Природа любит человека больше, чем капусту, это значит щекотать наше воображение забавными представлениями... Бог... скорей почувствовал бы нежность к капусте...* которая не может его оскорбить, чем к человеку, который, как он предвидел, будет его оскорблять. Прибавьте к этому, что человек не может родиться без греха... <...> но... первый кочан капусты не навлек на себя гнева своего создателя в земном рае. <...> *Не думаете ли вы, что если бы это бедное растение могло говорить, оно бы не сказала, когда стали бы его резать: «Человек, дорогой брат, что я сделала такого, за что я заслужила смерть?»* <...> ...как только меня посеют в твоём огороде, я, чтобы выразить тебе свою благодарность, тотчас же вырастаю, протягиваю к тебе руки, отдаю тебе своих детей в виде семян, а *в награду за мою учтивость ты меня обезглавливаешь*. <...> Не так велик грех убить человека, ибо он когда-нибудь возродится, как *грех разрезать кочан капусты и отнять у него жизнь, когда он не может надеяться на другую.* <...> Вы... спросите меня, *какие из своих великих мыслей капуста когда-либо сообщала нам?* <...> ...сколько бы ни старалась эта *интеллектуальная капуста*¹⁸ объяснить нам тайную причину... чудесных явлений, мы не могли бы их понять, потому что нам недостает органов, способных воспринять эту высококую материю. Моисей... выражал именно эту истину, когда говорил о древе познания; этой притчей он... хотел научить нас тому, что *растения преимущественно перед нами обладают совершенным знанием.* Помни же, о самый гордый из всех зверей, что *хотя капуста, которую ты режешь, молчит и не говорит ни слова, она тем не менее мыслит. Бедное растение не имеет органов, которые позволили бы выть, как воете вы, у него нет органов ни для того, чтобы плакать, ни рук, чтобы трепетать; однако у него есть такие органы, при помощи которых оно может жаловаться на зло, которое вы ему причиняете, и призывать на вас мщение небес*¹⁹.

Мотив сострадания к боли, испытываемой растением, в частности деревом, представлен в более или менее современном «Пхенцу» рассказе Роальда Даля «Звуковая машина» («The Sound Machine», 1949; переводился также под названиями «Звук дерева» и «Крик дерева»), где изобретается машина, способная слышать и передавать звуки, издаваемые растениями.

«Стрелка продолжала медленно ползти по шкале. Вдруг он услышал крик – страшный, пронзительный крик. <...> Огляделся, словно ожидая увидеть существо, испустившее этот вопль. Но вокруг не было никого, кроме женщины в соседнем саду. <...> Нагнувшись, она срезала чайные розы и клала их в корзинку. Крик повторился снова – злобный, нечеловеческий звук, резкий и короткий. <...>

– Сегодня вечером вы нарезали целую корзинку роз. <...> Каждый раз... я слышал крик боли. Очень высокий звук – примерно 132 тысячи колебаний в секунду. <...> Вы скажете... что у розового куста нет нервной системы, которая могла бы чувствовать, нет горла, которым можно было бы кричать. <...> Откуда вы знаете, что розовый куст, у которого вы срезаете веточку, не ощущает такой же боли, как вы, если бы вам отрезали руку садовыми ножницами? <...> Куст живой, разве не так? <...>

...он поднял топор... и изо всех сил ударил по стволу дерева. Лезвие глубоко ушло в кору и застряло. В... момент удара он услышал в наушниках необычайный звук. Этот звук был совершенно новый, не похожий ни на что, до сих пор слышанное. Глухой, гулкий, низкий звук. Не такой короткий и резкий, какой издавали розы, но протяжный, как рыдание, и длившийся не менее минуты... <...>

Он начал размышлять о других живых созданиях. <...> ...ему представилось поле спелой пшеницы, по которому идет косилка и режет стебли... Боже мой, какой это вопль! Пятьсот растений вскрикивают одновременно, а потом еще пятьсот, и так каждую секунду. Нет, подумал он, я ни за что не выйду со своей машиной в поле во время жатвы. Мне бы потом кусок хлеба не пошел в рот. А что с картофелем, с капустой, с морковью и луком? <...> Картофель, например. Он-то уж наверняка будет кричать... <...>

– Взгляните, доктор. Зашейте это, пожалуйста. – Он указал на след топора. <...>

– Не говорите глупостей... Я не могу зашить дерево. <...>

– Так смажьте рану йодом. <...>

Доктор заколебался. Он увидел, что рука у Клаузнера сжалась на рукояти топора.

– Хорошо, – сказал он. – Я смажу рану йодом.

Он достал склянку с йодом... Подошел к дереву, откупорил склянку, налил на вату йод и тщательно смазал разрез. Краем глаза он следил за Клаузнером, который стоял с топором в руке... и наблюдал за его действиями.

– А теперь другую рану, вот здесь, повыше. Доктор повиновался²⁰.

Риторические ходы напоминают рассуждения как в книге Сирано де Бержерака, так и в «Пхенце»: тут и способность расте-

ний страдать и выражать свои чувства, и вопрос об устройстве их органов²¹, и перспектива применения тех же форм насилия к человеку, и даже упоминание о пшенице, и дерево, поставленное в вершину растительного мира. Примечательно, что ранний Толстой, программно увенчавший «Три смерти» (1859) гибелью дерева, подает ее довольно хладнокровно, подчеркивая невозмутимость продолжающейся жизни леса и почти не давая слова срубаемому дереву (в отличие от Холстомера), хотя и насыщая текст олицетворениями и звуками, в том числе квазиязыковыми сигналами:

«Ранним утром... Серега взял топор и пошел в рощу. <...> Ни одна травка внизу, ни один лист на верхней ветви дерева не шевелились. Только изредка слышавшиеся звуки крыльев в чаще дерева или шелеста по земле нарушали тишину леса. Вдруг странный, чуждый природе звук разнесся и замер на опушке леса. Но снова послышался звук и равномерно стал повторяться внизу около ствола одного из неподвижных деревьев. Одна из макуш необычайно затрепетала, сочные листья ее зашептали что-то... Топор низом звучал глуше и глуше, сочные белые щепки летели на росистую траву, и легкий треск послышался из-за ударов. Дерево вздрогнуло всем телом, погнулось и быстро выпрямилось, испуганно колебаясь на своем корне. На мгновение все затихло, но снова погнулось дерево, снова послышался треск в его стволе, и, ломая сучья и спустив ветви, оно рухнулось макушкой на сырую землю. Звук топора и шагов затихли <...> Ветка... покачалась несколько времени и замерла, как и другие, со всеми своими листьями. Деревья еще радостнее красовались на новом просторе своими неподвижными ветвями. <...> Птицы гомозились в чаще и, как потерянные, щебетали что-то счастливое; сочные листья радостно и спокойно шептались в вершинах, и ветви живых деревьев медленно, величаво зашевелились над мертвым, поникшим деревом» (Толстой 1979: 69–70).

4

Вызывающе мрачный взгляд на женские прелести имеет и почтенную поэтическую родословную. Хрестоматийным образцом является, конечно, «Падаль» Бодлера («Цветы зла», XXIX), но даже и там отталкивающей представлена не живая женщина, а труп лошади, служащий прообразом посмертного превращения красавицы в, выражаясь по-державински, *снедь червей*. Против самой женской красоты Бодлер, однако, не возражал, настаивая лишь на провокационном обращении – извращении – принятых

стереотипов. В «Падали» традиционная мишень очевидна, в «Идеале» (XVIII) он объявляет, что влюблен в образы преступной леди Макбет (*puissante au crime*) и микельанджеловской «Ночи», «чьи прелести сформированы устами Титанов» (*appas façonnés aux bouches des Titans*), а в непосредственно следующей «Гигантше» (или «Великанше», – «La Géante»; XIX; Baudelaire 1975: 22–23), подхватывает и развивает эту тему позитивного переосмысления титанических отрицательных фигур.

В оны дни, как природа в капризности дум, вдохновенно
Каждый день начинала чудовищность мощных пород,
Полюбил бы я жить возле юной гигантши бессменно,
Как у ног королевы ласкательно-вкрадчивый кот.

Я любил бы глядеть, как с душой ее плоть расцветает
И свободно растет в ужасающих играх ее;
Заглянув, угадать, что за мрачное пламя блистает
В этих влажных глазах, где, как дымка, встает забытье.

*Пробегать на досуге всю пышность ее очертаний,
Проползая по уклону ее исполинских колен,
А порой в летний зной, в час, как солнце дурманом дыханий*

На равнину повергнет ее, точно взятую в плен, –
Я в тени ее пышных грудей задремал бы, мечтая,
Как у склона горы деревушка ютится глухая.

(Пер. К. Бальмонта)

Прочерченная как бы пунктиром отсылка к Свифту очевидна и отмечена в бодлероведении (см.: Baudelaire 1975: 874). Ср.:

Пробегать на досуге всю пышность ее очертаний, Проползая по уклону ее исполинских колен... Я в тени ее пышных грудей задремал бы, мечтая...

и:

«Самая красивая из этих фрейлин, веселая шаловливая девушка шестнадцати лет, иногда сажала меня верхом на одном из своих сосков и заставляла совершать по своему телу другие экскурсии, но читатель решит мне не входить в дальнейшие подробности».

Бодлер охотно принимает свифтовское несоответствие масштабов, но на место беззащитного малютки Гулливера, полностью

находящегося во власти игривой великанши²², подставляет себя под вид своего излюбленного alter ego – сладострастного кота (*un chat voluptueux*), каковой, в соответствии с описанной Киплингом природой и в противовес Гулливеру, гуляет по «великолепным формам» (*formes magnifiques*) молодой королевы-гигантши сам по себе.

Таким образом, Бодлер идет не назад, к подорванному Свифтом классическому идеалу, а вперед – к очередному подрыву, теперь уже подрыву свифтовского гротеска. На этом новом витке субверсии он опять получает право прославлять и *плоть*, и *грудь*, и *пышность очертаний*, и *уклон исполинских колен*, и *мрачное пламя*, и *ужасающие игры*... Синявский и Солженицын, как говорится, отдыхают.

5

А как обстоит дело с субверсией и реабилитацией традиционного взгляда на еду в поэзии? Классический пример предоставления слова поедаемой пище, правда, не растительной, а животной – «Ария жареного лебеда» одного из безымянных средневековых поэтов-вагантов, написанная по-латыни и получившая новую жизнь в составе кантаты Карла Орфа «Кармина Бурана» (1935). По-русски она известна в переводе Льва Гинзбурга:

Лебединая песня

Когда-то – к сведенью людей –
я первым был средь лебедей
на родине моей.

Теперь изволь
такую боль:
на раны сыплют соль!

И хоть я лебедь, а не гусь,
как гусь, на вертеле верчусь,
в жаркое превращусь.

Теперь изволь
такую боль:
на раны сыплют соль!

Ах, я бескрылый инвалид!
Я едим уксусом облит.
Все ноет, все болит.

Теперь изволь
такую боль:

на раны сыплют соль!

Кто крыльев белизной блистал,
как ворон черный, черен стал.

Мой смертный час настал!

Теперь изволь
такую боль:

на раны сыплют соль!

Ощипан шайкой поваров,
лежу на блюде. Я готов.

И слышу лязг зубов.

Теперь изволь
такую боль:

на раны сыплют соль! (*Поэзия* 1974: 436–437).

Это как бы гастрономическая параллель к сексуальному уничтожению Гулливера великаншами. Аналогом ее бодлеровского обращения была бы ситуация великодушного и даже радостного приятия пожираемым лирическим «я» своей жертвенной роли. Полного осуществления такой схемы я пока не нашел, но хорошим приближением можно считать стихотворение Окуджавы «Храмули» (1963):

Храмули – серая рыбка с белым брюшком.
А хвост у нее как у кильки, а нос – пирожком.
И чудится мне, будто брови ее взметены
и к сердцу ее все на свете крючки сведены.

Но если взглядеться в извилины жесткого дна –
счастливой подковкою там шевелится она.
Но если всмотреться в движение чистой струи –
она как обрывок еще не умолкшей струны.
И если внимательно вслушаться, оторопев, –
у песни бегущей воды эта рыбка – припев.

*На блюде простом, пересытана пряной травой,
лежит и кивает она голубой головой.*

И нужно достойно и точно ее оценить,
как будто бы первой любовью себя осенить.
Потоньше, потоньше колите на кухне дрова,
такие же тонкие, словно признаний слова!

Представьте, *она понимает призвание свое:*
и громоподобные пиршества не для нее.
Ей тосты смешны, *с позолотою вилки смешны,*
ей четкие пальцы и теплые губы нужны.
Ее не едят, а смакуют в вечерней тиши,
как будто беседуют с ней о спасенье души
(*Окуджава 2001: 240–241*).

Хотя и не высказанное прямо, глубинное самоотождествление лирического «я» поэта с рыбкой, принимающей свое жертвенное хриstopодобное призвание, прочитывается – в общем контексте поэзии Окуджавы – достаточно ясно. Примечательно, что стихотворение было создано в те же годы, когда был написан (хотя еще не напечатан) «Пхенц» и стала широко известна в СССР кантата Карла Орфа²³. В отличие от Бодлера Окуджава берет иную ноту – не вызывающе гедонистическую, а оттепельно-христианскую, но обращение парадигмы, заданной в «Пхенце», налицо.

БЕНДЕР В ЦЮРИХЕ*

В художественной прозе Солженицына я особенно выделяю две вещи: «Случай на станции Кречетовка/Кочетовка» – рассказ о сдаче органам НКВД нестроевого и аполитичного солдата, бывшего актера Тверитинова, лейтенантом Зотовым, alter ego художника в молодости, и выжимку о Ленине из «Красного колеса» (*Солженицын 1975а*)¹, в (антигерое которой автор узнается еще фатальнее. Литературно Солженицын хорош там, где он нацелен на советское в самом себе: на положительного героя соцреализма аскета Зотова, честного доносчика-убийцу, и на параноидального вождя партии.

Не помню, кто из западных коллег доставил мне в Москву «Ленина в Цюрихе» (далее сокр. ЛЦ), шедевр антисоветской полиграфии – красно-коричневый пейпербек УМСА-Press 1975 г. с крупнозернистым, как бы газетным, фото Ильича на обложке. Его можно было бы подложить на любой книжный лоток брежневских времен, и никто не обратил бы внимания. С тех пор я все собираюсь написать сопоставительный анализ этого художественного исследования (авторское определение жанра) с вышедшей в том же году и в том же издательстве нон-фикшн – мемуарным «Теленком» (*Солженицын 1975б*).

Мотивные переключки и текстуальные совпадения между портретами двух одиноких подпольных волков поразительны, и

* Впервые: Звезда. 2011. № 8. С.: 00–00.

они не остались незамеченными². Дошло даже до того, что автору был задан прямой вопрос о степени его родства с его антигероем. Солженицын, смолоду поклонявшийся Ленину, а затем подвергший его радикальной переоценке, предпочитал отрицать сходство³, хотя в своем статусе нобелевского лауреата и признанного героя сопротивления, казалось, мог бы позволить себе отстраненную интроспекцию⁴. Это был его шанс «подстере[чь], ликуя, таинственную кривую ленинской прямой» (Бабель, «Мой первый гусь») – в данном случае зигзаг творческого процесса, поставившего его собственные «мерзости» (Тоголь о себе в «Выбранных местах») на службу искусству. Но мученикам идеи, борцам, пророкам авторефлексия несвойственна. Объективность – дело позднейшего кабинетного анализа.

1

На целостный разбор ЛЦ я здесь не заманусь, но попытаюсь присмотреться к одной из глав – второй по порядку в составе ленинской выборки из Узла II «Октябрь Шестнадцатого», где она фигурирует под номером 38 (по иной нумерации – 37; ЛЦ, с. 7–57). Мотивы этой главы несколько раз подхватываются и в последующих разделах ЛЦ, но для целей нашего «Урока» она может считаться достаточно автономной и завершенной. Фабула ее вкратце такова:

Встречаясь цюрихском ресторанчике с представителями левого крыла швейцарской социал-демократической партии, Ленин всячески подталкивает их к дальнейшему полевению, радикализации, принятию лозунга превращения империалистической войны в гражданскую и идеи вооруженного восстания против своего правительства. Преодолевая инерцию их сопротивления, естественную у граждан благополучной демократической республики, он постепенно доходит до объявления Швейцарии, с ее тремя главными европейскими языками и средним географическим положением в Европе, центром назревающей мировой революции. Однако на съезде с.-д. партии эта программа не проходит, и «в затхлой Швейцарии торжествует бацилла мелкобуржуазного тупоумия. А буржуазный мир – стоит, не взорванный».

Сюжет, основанный на исторических реалиях, в частности на ленинских статьях и выступлениях того времени, несложен и не особенно драматичен. Литературный интерес ему придает из-

бранный автором способ повествования, видный из заключающей мой пересказ цитаты. Вся глава (да и книга) последовательно выдержана в ключе несобственно прямой речи, так что авторский текст двусмысленно-иронически сливается, открыто этого не формулируя, с внутренним монологом протагониста, а фрагменты его прямой речи читаются как пики единой повествовательной интонации, пронизанной навязчивым ленинским взглядом на вещи.

Такое повествование выигрышно в ряде отношений. Оно позволяет сплавить воедино документальную канву ленинской политической мысли; исторически фундированную подачу других персонажей и реальных обстоятельств; убедительный абрис ленинской психологии, смоделированной автором на основе собственного внутреннего опыта; последовательно личный, субъективный, параноидально-утопический характер изложения и, last but not least, систематическую дискредитацию всего этого дискурса.

Последняя задача – опровержения – решается нетривиальным образом. Приемы и модусы подрыва маниакального дискурса героя (типа речей Позднышева в «Крейцеровой сонате», Наполеона в «Войне и мире», рассказчика «Записок из подполья» и некоторых других героев Достоевского) могут составить целый увлекательный раздел поэтики. Как же поступает автор ЛЦ?

В отличие, скажем, от Толстого, охотно перемежающего непосредственное изображение внешности Наполеона, его высказываний, поступков, приказов и внутренних монологов собственными «объективными» комментариями, часто ироническими (в конце концов, история на его, Толстого, стороне!), Солженицын предоставляет трибуну почти исключительно Ленину на протяжении всей книги, лишь иногда позволяя собеседникам, а еще реже себе самому перебивать его (победил-то, правда, не в Швейцарии, а в России все-таки Ленин!). Основная разоблачительная стратегия состоит в насыщении всего этого несобственно прямого дискурса противоречиями.

Ленинская линия и вообще предстает более или менее очевидно противоречащей здравому смыслу и исторической реальности – как в случае с якобы революционной ситуацией в Швейцарии. А время от времени ее ложность выходит и на поверхность: обнажаются ее внутренние несообразности, накладки, недобросовестность. Пример – фраза о «напряженной годовой внутрипартийной войне большинства из двадцати одного против мень-

шинства из двадцати двух» на первой же странице ЛЦ (во втором абзаце главы 22 Узла I «Август Четырнадцатого»; *Солженицын* 1975а: 7), сразу же задающей режим субверсии квазиавторского ленинского дискурса.

Но к этому основному нарративному тропу ЛЦ художественная конструкция рассматриваемой главы не сводится. Перескажем тот же сюжет в несколько иных, структурно более релевантных, терминах.

Перед немногочисленными местными энтузиастами выступает приезжий, претендующий на исключительную роль носителя высшей истины, но зависящий от слушателей (ему нужны деньги, вид на жительство, официальное прикрытие и т. п.). Их он считает недалекими провинциалами, которые подлежат идеологической обработке, сочетающей высокомерие, лесть, соблазнение невероятными перспективами и требование от рекрутируемых определенных жертв. Выступление происходит в обстановке, символизирующей ее выделенность в качестве особого культурного пространства. Развитие сюжета включает прямое взаимодействие протагониста с некоторыми из слушателей-последователей. Кульминацией становится провозглашение провинциального места действия центром событий мирового масштаба.

В этом обобщенном пересказе отчетливо проступают черты «(лже-)пророческого сюжета», в европейской традиции обычно строящегося на имитации/пародировании евангельского. Параллели с последним очевидны. Ленин, живущий в Цюрихе на птичьих правах русского политэмигранта, – пророк из сомнительного места⁵; левые социал-демократы – его апостолы; регулярные встречи левых эсдеков в ресторане Штюссихоф – тайные собрания учеников Иисуса, прообраз будущей христианской церкви, отделяющейся от иудаизма; масса не верящих Ленину «тупоумных швейцарцев» – фарисеи и саддукеи; провозглашение Швейцарии центром мировой революции – обещание царствия небесного, где последние станут первыми; и т. д.

Однако простой опорой на архетипический сюжет о (лже) пророке разработка цюрихского эпизода не ограничивается. Похоже, что Солженицын ориентировался, возможно, сам не отдавая себе отчета, на конкретный пре-текст – главу XXXIV «Двенадцати стульев» (далее сокр. ДС) – «Междупланетный шахматный конгресс» (*Ильф и Петров* 1995 [1928]: 350–364⁶).

2

Начать с бросающейся в глаза ключевой переключки этого заглавия, резюмирующего полет бендеровского красноречия, с вершинами ленинского, выделенными в ЛЦ разрядкой, а затем и прописными буквами:

«– Да знаете вы, что Швейцария – революционнойшей страна в мире??!»

«ШВЕЙЦАРИЯ – ЦЕНТР МИРОВОЙ РЕВОЛЮЦИИ СЕГОДНЯ !!!»

«Кегель-клуб – зародыш III Интернационала!».

В обоих текстах к этим кульминационным точкам пунктиром ведет линия неуклонного нарастания (выделения курсивом здесь и далее мои. – А. Ж.).

В ДС: «– Почему в провинции нет никакой игры мысли? <...> Скучно, девушки! Почему бы вам, в самом деле, не назвать ее [шахсекцию] как-нибудь *красиво* ... Это вовлекло бы в секцию *союзную массу*. <...>

Знаете ли вы, что такое шахматы? Они двигают вперед *не только культуру, но и экономику!* <...> “Шахклуб четырех коней” при правильной постановке дела сможет совершенно *преобразить город Васюки?* <...> Шахматы *обогащают страну!* <...> *Васюки* станут *центром десяти губерний!* <...> ...*(в) Васюках* надо устроить *международный шахматный турнир*. <...> ...как *красиво* будет звучать: “*Международный васюкинский турнир 1927 года*”. <...>

– Но деньги! – застонали васюкинцы <...> – Какие там васюкинцы! *Васюкинцы денег платить не будут*. Они будут их по-лу-чать! <...> Материальных затрат никаких, если не считать *расходов на телеграммы*.

Ведь на турнир с *участием таких величайших вельтмейстеров* съедутся любители шахмат *всего мира*. <...> ...НКПС построит железно-дорожную *магистраль Москва–Васюки*. <...> Три – поднятие сельского хозяйства в *радиусе на тысячу километров*... <...> *Для передачи всему миру* сенсационных результатов турнира придется построить сверхмощную *радиостанцию*. <...> ...*аэропорт “Большие Васюки”* – регулярное отправление почтовых *самолетов и дирижаблей во все концы света, включая Лос-Анжелос и Мельбурн*.

Ослепительные перспективы развернулись перед васюкинскими любителями. Пределы комнаты расширились. Гнилые стены ... рухнули, и вместо них *в голубое небо* ушел стеклянный тридцатитрехэтажный дворец шахматной мысли. <...>

Беседа... была прервана прилетом доктора Григорьева и будущего чемпиона мира Алехина. <...> ...к *аэроплану* была подана мраморная лестница. <...> Вдруг на горизонте была усмотрена черная точка. Она быстро приближалась и росла, превратившись в большой *изумрудный парашют*. Как большая редька, висел на парашютном кольце человек с чемоданчиком. [Ласкер]... <...>

Столица автоматически переходит в *Васюки*. Сюда *перезжает правительство*. *Васюки* переименовываются в *Нью-Москву*... *Нью-Москва* становится *эlegantнейшим центром Европы*, а скоро и *всего мира*. <...> А впоследствии и *вселенной*. Шахматная мысль... изобретет способы *междупланетного сообщения*. Из *Васюков* полетят сигналы на *Марс*, *Юпитер* и *Нептун*. <...> А там... лет через восемь в *Васюках* состоится *первый в истории мироздания междупланетный шахматный конгресс!* <...>

Боюсь, что *Васюки*, *центром мироздания не станут*. Я не думаю, чтобы мастера шахмат приехали к таким дуракам, как вы, даже если бы я их об этом просил. Прощайте, любители сильных шахматных ощущений!..»

В ЛЦ: «– *Швейцарское* правительство бесстыдно продаёт интересы народных масс финансовым магнатам... <...> ...рабоблепствует перед европейской реакцией и теснит демократические права народа... <...> *Швейцарская* социал-демократия должна оказать полное недоверие своему правительству... <...>

“А что б вы считали нужным в положении *швейцарских* с-д, вот сейчас?” <...> “Я бы – провозгласил немедленно Гражданскую войну!” <...> Ленин, единственный в *мировом социализме*, увидел и всем показал: *за войну!* – *но другую* – и немедленно!! <...>

– ...Узколобый эгоизм привилегированных *маленьких наций*... <...> *Республика лакеев!* – вот что такое *Швейцария!* <...> Подачки послушным рабочим в виде социальных реформ, только бы не свергали буржуазию... <...> *Швейцарский* народ голодает всё ужаснее и рискует быть втянутым в войну... <...> ...Идти на бойню за посторонние чужие интересы? Или принести великие жертвы за социализм, за интересы *девяти десятых человечества?* <...> ...“Защита отечества” есть обман народа, а вовсе не “война за демократию”. И со стороны *Швейцарии* тоже... <...>

– Но нашу страну война не может затронуть, мы нейтральны... <...> ...особенности *Швейцарии*... – Да никаких особенностей! *Швейцария* – такая же империалистическая страна! <...> – ...или мы дадим себя убивать в интересах империалистической буржуазии, или ценой меньших жертв совершим *социалистический переворот в Швейцарии*... <...> Социалистическое преобразование *Швейцарии* вполне осуществимо и действительно необходимо. Капитализм вполне созрел для превращения

в социализм... <...> В *Швейцарии* необходимо будет экспроприировать... 30 тысяч буржуа <...> И *Швейцария* – станет пролетарской. <...> В *международном масштабе* – раскол вполне созрел! <...> *Вот со Вторым Интернационалом – и строить Третий!* <...>

– Но в *Швейцарии*... – А что – в *Швейцарии?* <...> Прекрасная демонстрация Вилли на Банхофштрассе! крещение кровью! <...> – Да знаете вы, что *Швейцария* – *революционнейшая страна в мире??!* <...>

А он – *видел!* Он *видел в Цюрихе* – вот, *близкобудущие баррикады*... <...>

– Потому что *Швейцария* – единственная в мире страна, где солдатам отдаётся на дом, на руки – и оружие! и амуниция! <...> Революция это: захватить банки! вокзал! почту-телеграф! и крупные предприятия! <...> И что же для этого нужно? *Только оружие!* И оружие, вот, – *есть!* <...> И чего же вы ждёте? *Чего не хватает вам?* <...>

Он налегал на стол, он был как *косо-крылатый*, и *взлетев* отсюда, из зальчика ресторана Штюссихоф, – вот *взмоет сейчас* над площадью пятиугольной, замкнутой, средневековой, сама-то величиною с хороший зал, *пронесётся над* фигурой комичного фонтанного воина с флагом, *завьётся спиралью* мимо нависающих балконных выступов... и *над черепичными крышами старого Цюриха*, над нагорными пансионами, разукрашенными шале республики лакеев:

– Немедленно начать пропаганду в армии! <...> ...за *немедленный социалистический переворот в Швейцарии!* <...> И – вооружённое восстание!!! Пока вся Европа воюет – а в *Швейцарии баррикады!* <...> А у Швейцарии – *три главных европейских языка!* И по трём языкам в три стороны *на-лётся революция по Европе!* <...> *Уж если вмешаются – то революция вспыхнет по всей Европе!!! Вот почему ШВЕЙЦАРИЯ – ЦЕНТР МИРОВОЙ РЕВОЛЮЦИИ СЕГОДНЯ!!!* <...> (*Кегель-клуб – зародыш III Интернационала!*) *Вы – лучшая часть швейцарского пролетариата!*..»

Общая структурная колодка (с подстановкой Швейцарии/Цюриха на место Васюков и мировой революции на место междупланетного турнира) очевидна. Обращу только внимание на две не сразу бросающиеся в глаза типовые конструктивные детали –

(i) отказное подчеркивание мнимой незначительности требующихся усилий:

ДС: «Почему бы вам, в самом деле, не назвать ее [шахсекцию] как-нибудь красиво? <...> Какие там васюкинцы! <...> Материальных затрат никаких, если не считать расходов на телеграммы».

ЛЦ: «И что же для этого нужно? Только оружие! И оружие, вот, – есть! <...> И чего же вы ждёте? Чего не хватает вам? <...>;

(ii) двоякий мотив воображаемого видения и вдохновенного полета, знаменующий грандиозность и в то же время нереальность пророчества – по контрасту с провинциальным/средневековым городом:

ДС: ...«аэропорт “Большие Васюки” <...> Ослепительные перспективы развернулись перед васюкинскими любителями. <...> ...в голубое небо ушел... дворец шахматной мысли. <...> [П]рилет <...> Алехина <...> ...к аэроплану... подана мраморная лестница. <...> ...большой изумрудный парашют». и т. п.

ЛЦ: «А он – видел! Он видел в Цюрихе – вот, близобудущие баррикады... <...> [О]н был как косо-крылатый, и взлетев отсюда <...> вот взмоет сейчас над площадью... пронесется... над черепичными крышами старого Цюриха, над <...> разукрашенными шале республики лакеев».

3

Развитие темы невероятного пророчества идет рука об руку с развертыванием реакций на него потрясенных слушателей. В ЛЦ тщательно выписан процесс психологической обработки обращаемых учеников, причем неоднократно подчеркивается, как их немного и как все они нужны Ленину. Основной сюжетный стержень, на который это нанизано, – постепенный переход слушателей от недоумения ленинскими пророчествами к удивленному приятию. Сходство с учениками Иисуса прямо не прочерчивается (их всего «девяти»), но иногда походя проскальзывает («...посылал Инессу к швейцарским левым – Нэн *рыбу ловил, а Грабер бельё вешал*, жене помогал, и никому нет дела», ср. рекрутирование «ловцов рыб/человеков» в Евангелии).

«Простоватый широколицый слесарь Платтен... <...> Он ...*всем лицом вбирает* говоримое, такое трудное. *Напряжён лоб* его и в усилении собраны пухлые мягкие губы, помогая глазам, помогая ушам – *слова не пропустить*».

– «[Вилли Мюнценберг]... *воспринимает легко*, ему этого мало даже, беспокойными длинными руками он *протянулся бы взять ещё*».

«А Нобс – *осмотрительный*, вкрадчивый кот... *искоса. Подальше от опасности*».

«В мускульных сдвигах, в мучительном усилии платтеновский лоб, и в усилении и растерянности глаза. Как это трудно, как это трудно – постигать великую науку социализма! <...> А на товарищей покосишься – *всё понимают, и стыдно признаться, и делаешь вид*».

«А Радек... всё это слышал, всё это знает, тесно и мало ему, и медленно. <...> **Про себя барахтается** Платтен, стараясь не проявиться наружно. Очень понятна задача мировой революции – но как трудно применить её к своей Швейцарии. Ум – согласен... А душа неразумная: и как хорошо-мирно живут крестьянские дома... <...>

Не удержал, *не спрятал сомнения* Платтен, отразилось доверчиво, бесхитростно. И Ленин – заметил! И... живо, подвижно, искоса, как метким ударом шпаги, меткое слово – ключ агитации: – *Республика лакеев!* – вот что такое Швейцария!

Радек зароготал... Вилли – *весело ловит взгляд Учителя*... дай ещё! дай ещё!

Да Платтен – *разве спорит?* Платтен – только *в недоумении*. <...> ...лакеи бывают подобоострастны, суетливо-податливы, а швейцарцы – медленны, самоуважительны».

«Под красноватой лампой полно *веры и ожидания* преданное решительное лицо Мюнценберга. <...> Нескладный Шмидт... *недоумевает* с дальнего края скамейки... <...> Нобс пережёвывает янтарный мундштучок... <...> Улыбка у него котяче-приятная, а глаза *недоверчивые* и хохолок с *сомнением*.

«Платтен – откинулся, *лоб нараспаику, лоб застигнутый перегоняет морщины. Сопротивляется чувство непросветлённое*: хоть и крошечная наша Швейцария – а разве не особенная? <...> Но – *напряжением ума заставляя себя*, заставляя *принять* передовую мысль».

«Косолапым не всем понятно... <...> Нобс – как будто *одобритель* и в глазах и в губах – *сочувствие*, а уши – покойно на месте, а *лоб не взморщится*. <...> Нобс отлично *понимает*, что ветер всегда дует слева. Вот – их кучка <...>, а ведь могут повернуть всю швейцарскую партию? Да только не дать им на шею сесть»

«От столба, искоса наблюдает Ленин, всем душевным напором, взглядом толкающим, лбом котловым наклонённым, – и успеваешь поверить, *насколькo в кого втолкнулось*».

«Вот этот шаг и *труден* всем социалистам мира. *Сощурился* Нобс, *как от боли*. Даже винтертурский пролетарий что-то *крив на рот*».

«Хорош наш Ульянов – но *слишком* уж крайний. Уж крайних таких – не то что в Швейцарии, не то что в Италии, – но и во всём мире нет.

Трудно им, трудно. Переменчиво-бегло *осматривает* Ленин все эти разные, уже свои, а *ещё не взятые* головы.

А они все боятся попасть под уничтожающую издёвку его. <...> И через весь стол, на шестерых швейцарцев, по всем шести линиям сразу вмешался, послал, голосом напряжённым... – А путь для этого – *только раскол!* <...> *Вздрогнули. Замерли.* <...> *Как бы ни замерли, что б ни подумали:* – но *уверенность учителя против класса:* даже если весь класс не согласен – прав учитель, всё равно. <...>.

И замер Нобс – от *сладкого страха*, не мурлыкнув. Отвергнешь – тоже потеряешь? Быть может – и лучшее место здесь, за краешком этого стола? И лапа Платтена *замерла* в охвате пивной кружки. О, сколько же тяжёлого ещё будет на пути социалиста! <...> И – *просветлённо и удивлённо полуулыбался* Вилли. Он – готов. <...> Там – ещё двое, *они верить хотят*, но – как это? Живя в своей обычной комнате, вот выйти утром между знакомыми зданиями – и делать революцию? – *как?...* Кто бы показал? Ведь никогда не видано. <...> *Мнутя...* <...> Ему – как не поверить? Он с каждым молодым – как с равным себе, во всю серьёзность, не как отмахиваются от незрелых едва поднявшиеся вожди, но на каждого сил не жалея, беседуя, донимая, донимая вопросами до петли...»

«Да какое ж *терпение не взорвётся с этими лбами корявыми!* И в новом взрыве непостижимого откровения, – сухим полётом, сиплым шелестом прорвавшегося голоса:

– Да знаете вы, что *Швейцария – революционнойшая страна в мире??!*

Как – *ссунуло всех со скамей*, со стола, вместе с кружками, тарелками, вилками, и фонарик на столбе качнулся от ветра голоса, и Нобс *подхватил мундштук рукой, выранивая...*»

«*Что только слышал Фриц Платтен от этого человека, своего рока и судьбы своей!* – *леденило кровь* иногда».

«Прямо идти – и у людей имущество отбирать? Без – закона? *Швейцарцы косолатые помаргивать не успевают.* <...> *Нич-ч-чего не поняли!* Насмешка, но не злая, пронеслась по ленинскому лицу. Делать нечего... <...> Широколобый Платтен – *как откинутый, в лоб ударенный*»

«Опалённые красным пламенем сидели кегель-клубцы, кого в каком положении застало. Мюнценберг выдвинул узкий треугольник *бесстрашного лица – вперёд в огонь*. Подпало и Нобсу пушистость. <...> Вронский *в лукавой меланхолии делает вид, что тоже к бою – готов*. Радек – поёрывает, губы облизывает, *запрыгал задор за глазами:* да если б так – это же штук каких наколоть можно!»

В ДС евангельские параллели прочерчены более явно, хотя число сколько-нибудь индивидуализированных персонажей, подвергаемых обращению, минимально (их всего трое – одноглазый,

блондин и брюнет), как минимальна и разработка психологических деталей. «Обращение» совершается почти мгновенно, а главный драматический поворот состоит, напротив, в крушении гроссмейстерских претензий Бендера по ходу сеанса одновременной игры.

«Единственный *глаз* васюкинского шахматиста *раскрылся до пределов*, дозволенных природой. – Сию минуточку, товарищ гроссмейстер! – крикнул одноглазый. – Присядьте, пожалуйста. Я сейчас.»

«Одноглазый вернулся с *дюжиной граждан* разного возраста. Все они по очереди подходили знакомиться, называли фамилии и *почтительно жали руку* гроссмейстера». (Отметим, что здесь «учеников» ровно двенадцать?).

«Васюкинские шахматисты *внимали* Остапу с *сыновней любовью*»
«– в Васюках надо устроить международный шахматный турнир. – *Как? – закричали все*»

«– Но деньги! – *застонали васюкинцы.* <...> Где же их взять?»
«Ослепительные перспективы развернулись перед васюкинскими любителями».

«Нью-Москва становится элегантнейшим центром Европы, а скоро и всего мира.-- Всего мира!!! – *застонали оглушенные васюкинцы.*»

«– Да-а, – *выдал из себя* одноглазый, обводя пыльное помещение *сумасшедшим взором.* – Но как же практически провести мероприятие в жизнь..?»

«Одноглазый *подталкивал* своих соратников».

«Гроссмейстера *встретили рукоплесканиями.*»

«Все зависит от каждого индивидуума в отдельности. Например, *вон тот блондинчик* в третьем ряду. Положим, он играет хорошо...»

Блондин в третьем ряду *зарделся.* – *А вон тот брюнет*, допустим, хуже. Все *повернулись и осмотрели* также брюнета».

«Краткостью лекции все были *слегка удивлены.* И одноглазый *не сводил своего единственного ока* с гроссмейстеровой обуви. Однако начавшийся сеанс одновременной игры *задержал растущее подозрение* одноглазого шахматиста»

«Всего против гроссмейстера сели играть тридцать любителей. Многие из них были совершенно *растеряны.*»

«Одноглазый сейчас же *схватил свои уши руками и стал напряженно думать...* <...> Один за другим любители *хватались за волосы и погружались в лихорадочные рассуждения.* Неиграющие *переводили взоры* за гроссмейстером».

«Сперва любители, и первый среди них – одноглазый, *пришли в ужас.* Коварство гроссмейстера было несомненно»

«Обхаянному на лекции *брюнету* он пожертвовал даже ферзя. Брюнет *пришел в ужас* и хотел было немедленно сдаться, но только *страшным усилием воли* заставил себя продолжать игру. Гром среди ясно-го неба раздался через пять минут. – Мат! – *пролетел на смерть перепуганный брюнет*. <...> *Гул пробежал* по рядам любителей»

«– Вы неправильно коня поставили, товарищ гроссмейстер, – *алебезил* одноглазый... <...> *Удивленные крики раздавались* в помещении клуба “Картонажник”».

«...гроссмейстер... зачерпнул в горсть несколько фигур и швырнул их в голову одноглазого противника. – Товарищи! – *заверещал* одноглазый. <...> Шахматисты города Васюки *опешили*».

«Между тем преследователи, которые *только сейчас поняли*, что план превращения Васюков в Нью-Москву рухнул... погрузились в большую лодку и с криками выгребали на середину реки. <...> Всем *хотелось принять личное участие в расправе* с гроссмейстером».

4

Среди других существенных сходств между двумя главами в частности,

– «клубное» место действия:

в ЛЦ это – «Кегель-клуб», как швейцарские левые называют свои ресторанные посиделки с Лениным;

в ДС – васюкинская шахсекция, она же «Клуб четырех коней», и клуб «Картонажник», где Бендер читает свою лекцию и устраивает сеанс одновременной игры;

– его переименование, многозначительное в свете (лже-) пророческого сюжета и предвещающее кульминационное переименование Васюков в Нью-Москву (смена имени – известный сакральный мотив, в частности библейский):

ЛЦ: «Кегель-клуб *называли* их собрания в ресторане Штюссихоф, хотя кегельбана не было там. <...> “Кегель-клуб” – из насмешки: что не будет толку с их политики, а много шуму. <...> Но и сами *усвоили название с удовольствием*: будем сшибать мировых капиталистов, как кегли! (Он – воспитал их. Он излечил их от религии. Он внедрил в них понимание насилия в истории.)»

ДС: «Например, вот ваша шахсекция. Так она и *называется*: шахсекция. Скучно, девушки! Почему бы... не *назвать* ее как-нибудь красиво, истинно по-шахматному. <...> ...“Шахматный клуб четырех коней”,

или “Красный эндшпиль”, или “Потеря качества при выигрыше темпа” <...> Идея имела успех <...> Так как бюро шахсекции было тут же, Остап организовал под своим почетным председательством минутное заседание, на котором секцию единогласно *переименовали* в “Шахклуб четырех коней”».

– двухступенчатость сюжетного развития:

в ЛЦ: сначала успешные узкие встречи в кегель-клубе, затем участие в съезде всей партии, кончающееся провалом;

в ДС: сначала успешное соблазнение членов шахсекции межпланетными перспективами, затем публичная лекция и сеанс одновременной игры, кончающиеся бегством из Васюков;

– Жонглирование престижными международными именами и топонимами, в обоих случаях сопровождающееся той или иной демонстрацией собственного влияния и превосходства. В ЛЦ – это имена из репертуара европейского социализма и более давней истории:

«Когда в Четырнадцатом Ленин въехал в Швейцарию *именем Грёйлиха* и устроился здесь *поручительством Гримма* – виделся с ним...»

«А это – не легкомысленная фраза была... в *Берне* закрепил как тезисы, потом перелил в *Манифест ЦК*, потом отстоял в *лозаннской* публичной схватке с **Плехановым...**»

«Но вскочил Ленин и крикнул на письмо *Либкнехта Циммервальду*: “Гражданская война – это великолепно!”»

«Но создалась *циммервальдская* левая как *международное крыло*, и Ленин – *вождь её*, а не какой-то русский сектант».

«В *международном* масштабе – раскол вполне созрел! Уже есть превосходные сведения о расколе среди *немецких социалистов*. И пришла пора – *рвать с каутскианцами своей страны и всех стран!* Рвать со *Вторым Интернационалом*: – и строить *Третий!*»

«В *моей книге “Империализм”* окончательно доказано, что во **всех индустриальных странах Европы** неизбежна скорая революция!»

Ср. также имена Цвингли, Маркса, Энгельса, Парвуса⁸ и мн. др. в остальных главах ЛЦ.

В ДС – имена шахматных чемпионов и чемпионатов:

«– *Гроссмейстер О. Бендер!* – заявил Остап, присаживаясь на стол. – Устраиваю у вас *сеанс одновременной игры*. <...> – Проездом в *Казань*, –

говорил Остап отрывисто, – да, да, сеанс сегодня вечером, приходите. А сейчас, простите, не в форме: устал после *карлсбадского турнира*».

«...*Ласкер* дошел до *пошлых* вещей... <...> Он обкуривает своих противников сигарами».

«Что вы раньше слышали о городе *Земмеринге*? Ничего! А теперь этот городишко богат и знаменит только потому, что там был организован *международный турнир*».

«Приезд *Хозе-Рауля Капабланки, Эммануила Ласкера, Алехина, Нимцовича, Рети, Рубинштейна, Мароцци, Тарраша, Видмар и доктора Григорьева* обеспечен. Кроме того, обеспечено и *мое участие!*»

«Из фешенебельной гостиницы “Проходная пешка” вышел *чемпион мира Хозе-Рауль Капабланка-и-Граупера*. <...> Беседа двух светил, ведшаяся на английском языке, была прервана прилетом *доктора Григорьева и будущего чемпиона мира Алехина*.

«Доктор *Григорьев*... сбежал по ней [лестнице], комментируя на ходу возможную ошибку *Капабланки* в предстоящем его матче с *Алехиным*»

« – Я узнаю *великого философа-шахматиста, доктора Ласкера*».

« – Помирись! Прошу вас от имени широких васюкинских масс! Помирись!»

Хозе-Рауль шумно вздохнул и, потрясая руку *старого ветерана*, сказал: – Я всегда преклонялся перед вашей идеей перевода слона в *испанской партии с b5 на c4*».

« – Товарищи и братья по шахматам, предметом моей сегодняшней лекции служит то, о чем я читал, и, *должен признаться, не без успеха, в Нижнем-Новгороде* неделю тому назад».

– уклонение от официальной роли, отражающее склонность к закулисным манипуляциям:

ЛЦ: «То – соскрести [т. е. с трудом созвать] своих большевиков-заграничников, кто придет. То, *помощью Гримма*, – *женщин десятка три*, Интернациональную Социалистическую Женскую Конференцию, *а самому неудобно присутствовать, а надо их направить*, – так в том же Народном доме *просидеть три дня в кафе*, а Инесса, Надя и Зинка Лилина *бегали ему докладывать и спрашивали инструкции*) <...> То – интернациональную социалистическую конференцию молодежи... <...> и опять три дня *сидеть в том же кафе*, а Инесса с Сафаровым *прибегают за инструкциями*».

«Между тем *тайно* влиял, чтоб натянуть в депутаты побольше своих сторонников: кто против своего правительства – это и будет ядро левого Интернационала!».

«(В Циммервальде почти не выступал, *направлял* своих левых *из тени*. Это – самый *верный расчёт сил*. Уж Радек ли не выступит! – остроумно, находчиво, развязно, самоуверенно. Обязанность же вождя – спланировать своих немногих. <...> А лучше – предусмотреть, и *между заседаниями накачивать своих на секретных совещаниях*)».

«*Осторожность* хороша на 9/10, а в 1/10 надо переступать. <...> Конечно, *рискованно* так эмигранту в нейтральной стране, но – всегда обходилось. А в Циммервальде гнусный подлый немец Ледебур: “Вы здесь подпишете – *вам не опасно, а тем?* Езжайте в Россию – и подписывайте *оттуда!*”

«А резолюция для завтрашнего съезда швейцарской партии у Радека уже лежит готовая. Вот если б Нобс её напечатал... Гм-м-м... А – *кто её на съезде предложит?*.. Гм-м-м...»

«И едва он *поднялся над залом* – *осторожность* овладела им. Как и в Циммервальде, как и в Кинтале, он *не рвался высказать тут главное*, – нет, вся пылкость убеждения естественно приберегалась на закрытое совещание единомышленников. Здесь – он конечно не призывал ни против швейцарского правительства, ни против банков. Стоя перед этой, формально социал-демократической, а по сути буржуазной массой самодовольных мордатых швейцарцев, рассеявшихся за столиками, Ленин сразу ощутил, что его тут не воспринимают, не воспримут, да ему почти и нечего им сказать».

«*Нобс оглядчивый не отказался выступить с резолюцией кегельклуба (радековской): съезду – следовать кинтальским решениям*. <...> ... собрали *отдельно и тайно*... в другом, не съездском доме, приватно, – всех молодых депутатов съезда... План был простой: вместе с ними *выработать (предложить им готовую, Радек уже принёс)* резолюцию, которую они завтра, в воскресенье, *от себя предложат съезду и протолкнут*. На этом приватном совещании... Ленин, как всегда, как любил, *сидел в ряду, незаметно*, и лишь внимательно слушал».

ДС: «Единственный в городе *фотолюбитель* уже взгромоздился было на стул и собирался поджечь магний, но *Остап сердито замахал руками* и, прервав свое течение вдоль досок, громко закричал:

– *Уберите фотографа!* Он мешает моей шахматной мысли!»

“*С какой стати оставлять свою фотографию в этом жалком городишке. Я не люблю иметь дело с милицией*”, – решил он про себя.

Негодующее шиканье любителей *заставило фотографа отказаться от своей попытки*. Возмущение было так велико, что *фотографа даже вытерли из помещения*».

– импровизационность вдохновенных наитий «пророка»:

ЛЦ: «Осторожность хороша на 9/10, а в 1/10 надо переступать. <...> Конечно, *рискованно* так эмигранту в нейтральной стране, но – всегда обходилось!»

«– В международном масштабе – раскол вполне созрел! Уже есть превосходные сведения о расколе среди немецких социалистов. И *пришла пора – рвать* с каутскианцами своей страны и всех стран! *Рвать* со Вторым Интернационалом: – и *строить* Третий!»

(Это всё проверено – ещё на заре века. *Так прорезал и убил* экономистов лучом Что-Делать, замыслом конспиративной профессиональной кучки. *Так стряхнул* раскачкой Шаг-Два-Шага хлипкий липкий мешок меньшевизма <...>).

И это всё – *как тут родилось, вот сейчас за столом, как открытие единомгновенное и покоряющее*: раскол своей партии – и через то победа революции!!»

Установка на импровизацию вписана и в общий нарративный дизайн главы, состоящий в том, что прямая речь Ленина все время прерывается его внутренним монологом, воспоминаниями, наблюдениями над реакцией «учеников», мысленной полемикой с авторитетными марксистами, так что его очередные реплики неожиданно – импровизационно – рождаются из этого хаоса голосов.

В ДС тот же мотив дан еще более обнаженно и иронично, мотивированный сугубо материальной причиной – голодом Остапа.

«...Остапа понесло. Он почувствовал прилив новых сил и шахматных идей».

«Остап организовал под своим почетным председательством *минутное* заседание, на котором секцию единогласно переименовали в “Шахклуб четырех коней”».

«Остап со вчерашнего дня еще *ничего не ел*. Поэтому красноречие его было *необыкновенно*».

« – А там... в Васюках состоится... междупланетный шахматный конгресс!»

Остап вытер свой благородный лоб. Ему *хотелось есть до такой степени*, что <...>»

« – Побьют! – горько сказал Воробьянинов. – Конечно, *риск есть*».

« – Обо мне не беспокойтесь. Я сегодня в форме.

Гроссмейстер... *чувствовал себя бодрым и твердо знал*, что первый ход e2–e4 не грозит ему никакими осложнениями. *Остальные ходы*, правда, *рисовались в совершенном уже тумане*, но это *нисколько не сму-*

щало великого комбинатора. У него был *приготовлен совершенно неожиданный выход* для спасения даже *самой безнадежной партии*».

«Остап *скользнул взглядом по шеренгам “черных”*... и *неустрасливо* принялся за работу».

«Дело в том, что великий комбинатор *играл в шахматы второй раз в жизни*».

«Остап, *незаметно* для окружающих, *украл с доски черную ладью* и спрятал ее в карман».

«...гроссмейстер, поняв, что *промедление смерти подобно*, зачерпнул в горсть несколько фигур и швырнул их в голову одноглазого противника. <...> *Не теряя драгоценного времени*, Остап швырнул шахматной доской в... лампу...».

5

Параллели между двумя текстами значительны, местами очень красноречивы, но в других случаях объяснимы и в качестве взаимно независимых вариаций на общий лже-пророческий сюжет. Не настаивая на гипотезе прямого заимствования, можно, тем не менее, допустить некое фоновое влияние на ЛЦ ильфопетровского текста. Укажем на некоторые литературные и биографические факторы, делающие такое влияние вероятным.

Начнем с триады «ленинских» мотивов в шахматной главе из ДС, выявленной в комментариях Щеглова.

ДС: «Сытый и выбритый Воробьянинов бойко торговал билетами. <...> – ...Бендер, смотрите, какая очередь стоит! <...> Неминуемо побьют! – Когда будут бить, будете плакать, а пока что не задерживайтесь! Учитесь торговать!» – «Учитесь торговать! – Лозунг начала нэпа, выдвинутый Лениным в 1921. Ср. такие его высказывания, как “Государство должно научиться торговать так, чтобы <...> крестьянство торговлей удовлетворяло свои нужды”... <...>; “Овладеть торговлей”» и т. п. (Щеглов 2009: 291).

ДС: «...лозунг на стене: ДЕЛО ПОМОЩИ УТОПАЮЩИМ – ДЕЛО РУК САМИХ УТОПАЮЩИХ» – «Переиначенное изречение [Маркса]... [в] форме, более близкой к тексту ДС, встречается у Ленина: “Мы всегда говорили, что освобождение рабочих должно быть делом самих рабочих”... Этот марксистско-ленинский лозунг часто переиначивался применительно к разным сферам [следуют примеры]» (Там же: 292).

ДС: «...гроссмейстер, поняв, что промедление смерти подобно...» – «Промедление смерти подобно» – очередная ленинская цитата в этой главе... «Промедление в выступлении смерти подобно», – предостерегал В. И. Ленин членов К РСДРП (б) накануне октябрьского восстания; всего в ленинских текстах это выражение встречается 7 раз. <...> Афоризм восходит к Петру... и далее к античности» (Там же: 293–294).

Занимаясь подрывом канонического образа Ленина, Солженицын мог сознательно и бессознательно испытать аттракцию к ильфопетровской разработке темы. Тем более, что специфически ленинские моменты вписываются в васюкинской главе ДС в общую атмосферу иронии по адресу социального и научно-технического утопизма, которой пронизана глава: Щеглов подробно документирует переключки с идеями и текстами Гастева, Хлебникова, Маяковского, Гайдара, Зозули, Никулина и др. (Там же: 289–290). Возможно и прочтение васюкинской главы как пародии непосредственно на идею построения социализма в одной отдельно взятой стране, выдвигавшуюся Сталиным начиная с 1924 г.

Другой мотив, входивший в репертуар официальной ленинианы и в то же время центральный для васюкинской главы, – это шахматы. Биографический факт любви Ленина к шахматам был мифологизирован в качестве одной из черт его образа как революционера-интеллектуала. Хрестоматийными стали соответствующие строки из поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин» (1924):

Знал он / слабости / знакомые у нас – / как и мы / перемогал болезни. / Скажем, / мне бильярд – / отращиваю глаз – / шахматы ему – / они вождям полезней. / И от шахмат перейдя / к врагу натурой, / в люди выведя / вчерашних пешек строй, / становил / рабоче-человечьей диктатурой / над тюремной / капиталовой турой.

Эти стихи

«примыкают к державинской манере подчеркивать принципиальные различия между убогими бытовыми привычками самого панегириста (*Таков, Фелица, я развратен!*) и особой, сакральной человечностью монаршего поведения. В поэме шахматная игра Ленина – колдовской прообраз битвы за диктатуру пролетариата. <...> Портрет Ленина – магического шахматиста был также канонизирован пропагандистской литературой» (*Вайскопф*: 433–434)⁹, в частности книгой П. Лепешинско-

го «На повороте» (1922), «где рассказывается, как Ленин играет в шахматы (и где, между прочим, дана метафора революции – шахматной игры, использованная потом Маяковским)» (*Вайскопф* 203: 505)¹⁰.

В рассматриваемой главе ЛЦ шахматы не упоминаются, но в других главах образ политики и революции как шахматной игры проходит неоднократно.

«Презрение ощущал Ленин к этим разглагольствованиям будто бы революционеров, как они звонко рассуждали о *свободе и революции*, нисколько не охватывая всех шахматных возможностей, при каких эти события умеют идти, и какие враги и как ловко умеют их перехватывать на ходу и даже при начале» (ЛЦ: 174; гл. Л-1 [=338] из Узла III «Март Семнадатого»).

«Как на шахматной доске, уже сделав задуманный ход, ещё больше видишь успеха и возможностей, чем рассчитывал перед тем» (ЛЦ: 221; Гл. Л-3 [= 604] из Узла III «Март Семнадатого»).

В более широком плане эта шахматная аналогия восходит, среди прочего, к изображению Наполеона в «Войне и мире» в качестве игрока и шахматиста.

«Вернувшись после второй озабоченной поездки по линии, Наполеон сказал: – *Шахматы поставлены, игра начнется завтра...* <...> Наполеон подъехал со свитой к Шевардинскому редуту и слез с лошади. *Игра началась*» (III, 2, ХХІХ; первые и последние слова этой главы; *Толстой*: 228, 231).

« – Dites au roi de Naples, – строго сказал Наполеон, – qu'il n'est pas midi et que *je ne vois pas encore clair sur mon échiquier*. Allez... [Скажите Неаполитанскому королю, что теперь еще не полдень и что *я еще не ясно вижу на своей шахматной доске*. Ступайте...] (III, 2, ХХХІV; *Толстой*: 247).

Толстовский Наполеон, естественно, был одним из влиятельных образцов в работе Солженицына над фигурой Ленина, в частности по линии маниакально утопического отрыва от действительности. В этом смысле примечательно, что среди других примеров фантастичности наполеоновского мышления (например, его ожидания депутатии московских бояр, в III, 3, ХІХ; *Толстой* 1951: 331–335) Толстой цитирует длинейший фрагмент из написанного «на острове Св. Елены, в тиши уединения», в котором среди прочего есть фраза: «*Париж был бы столицей мира*, и фран-

цузы предметом зависти всех наций!..». Толстой противопоставляет эти претензии Наполеона на то, чтобы быть благодетелем человечества, его людоедскому любованию, в непосредственно предшествующем абзаце, пятьюдесятью трупами на бородинском поле, которое тем самым было в его глазах *superbe*, «великолепно» (III, 2, XXXVIII; Там же: 265–266).

Кстати, наполеоновские черты есть и в образе Бендера – как в 34-й, так и в других главах ДС.

ДС: «Упрятав деньги в зеленый походный пиджак...» – «Из Лермонтова: *На нем треугольная шляпа / И серый походный стюртук...*; ср. ту же цитату в ЗТ 29//5. Наполеоновский мотив – и в лермонтовской цитате, и в цвете пиджака [см. список всех «наполеоновских» мест обоих романов в ДС5//5]. Мотив еще раз появится в конце главы» (Щеглов 2009: 291).

ДС: « – Что же вы не бьете вашего гроссмейстера?» – «Реминисценция слов Наполеона: “Если среди вас есть солдат, который желает застрелить своего императора, он может это сделать. Я перед вами”... во время... триумфального марша с острова Эльбы на Париж в 1815. Данный эпизод не раз описан... отражен на картинах и гравюрах» (Там же: 294).

Таким образом, целый кластер мотивов, ассоциирующихся с васюкинской главой и образом великого комбинатора, мог обладать притягательностью для автора ЛЦ. Возникает вопрос о знакомстве Солженицына в романами Ильфа и Петрова и его отношении к ним.

Уже в молодости среди книг, которые

«брала для себя [у знакомых] усердная читательница-мать, и сын почитывал вслед за ней..., попался Пильняк, потом похождения Остапа Бендера» (Сараскина 2008: 120; см. также Scammell 1984: 249).

«В... 1929 году десятилетний Саня» сочинил «Стран[у] Пирамид. Фантастический рассказ» [в котором] невероятные приключения героев... обрывались всякий раз на самом интересном месте, уступая розовые листки занимательной смеси, тоже сочиненной мальчиком, – *шахматному турниру “Ростов–Ейск”*, викторинам, словесным играм» (Сараскина 2009: 122–123).

Подражанием Бендеру могли быть продиктованы турпоходы по соответствующим местам, в том числе лодочный по Волге, включавший и ленинский мотив.

«Во время велосипедных походов... возникла... профессиональная потребность наблюдать и *записывать*... Так был составлен отчет о велопоходе *по Военно-Грузинской дороге*... летом 1937 года. <...> Саня, заядлый болельщик, не упустил рассказать, как артистично и авантюрно (совершенно *в духе Остапа Бендера*) он добывал билеты на ту баснословную игру [между тбилисской командой и спортсменами Басконии на стадионе “Динамо”]» (Там же: 142–143).

«Прекрасное победное лето 1939-го увенчалось большим, тщательно спланированным *путешествием по Волге*. <...> ...купили лодку... и 29-го [июля] отплыли из Казани... стояли в Ульяновске... осмотрели город от Свияги до Волги, включая главную достопримечательность – домик *Ульяновых*... И был беспокойный ночлег <...> когда их, мирных туристов, разбудила облава с фонарями, выстрелами и яростным лаем собак. Неизвестных беглецов [зеков] ловили всю ночь, *туристы же поспешили на рассвете уйти, уплыть из проклятого места* подальше» (Там же: 154–155; этот эпизод биографии, отчасти напоминающий финал васюкинской главы, кончается пассажем из лагерной поэмы «Дороженька»: *А что, сейчас бы к Самому / Молодой, второй явись бы Ленин, – / Он бы не попал в тюрьму?...*»)

Наконец, рязанским ученикам Солженицына запомнилось его «замечание о “Двенадцати стульях” (ребята как-то спросили его о романе): “Не понимаю, как можно вдвоем работать над одним произведением”» (Там же: 437). Есть также свидетельства о любви и внимании Солженицына к шахматам (Там же: 239, 359).

Факт непосредственного обращения автора ЛЦ к ильфо-петровскому пре-тексту всем этим, конечно, не доказывается, но с его вероятностью имеет смысл считаться. Могла васюкинская глава влиять и опосредованно – как дополнительный, пусть неосознанный, стимул к опоре на лже-пророческий топос. Кстати, среди важнейших подтекстов-прототипов васюкинской главы Щеглов отмечает те главы «Приключений Гекльберри Финна» Марка Твена, в которых действуют самозванцы Король и Герцог, обольщивающие американских провинциалов (Щеглов 2009: 287, 291, 294). Если же посмотреть на них с точки зрения ЛЦ, то образу Ленина особенно созвучен следующий диалог Джима и Гека (в главе 23-й, «Все короли дрянь»):

« – Гек, а ты не удивляешься, что короли так себя ведут? – Нет... не удивляюсь. – А почему ты не удивляешься, Гек? – Да потому, что такая уж это порода. Я думаю, они все одинаковы. – Гек, ведь эти наши короли – сущие мошенники! Вот они что такое – сущие мошенники! – Ну, а я что

тебе говорю: почти что все короли мошенники, дело известное. – Да что ты! – А ты почитай про них, вот тогда и узнаешь. Возьми хоть Генриха Восьмого: наш против него прямо учитель воскресной школы. А возьми Карла Второго, Людовика Четырнадцатого, Людовика Пятнадцатого, Иакова Второго, Эдуарда Второго, Ричарда Третьего и еще сорок других; а еще были короли в старые времена – и англы, и саксы, и норманны...» и т. д. и т. п. еще на целую страницу (*Твен*: 325–326; пер. Н. Дарузес).

Таковы некоторые из соображений, позволяющих полагать, что литературной подоплекой двойственной установки ЛЦ на сатирическую демифологизацию Ленина и в то же время на подавленную авторскую с ним идентификацию могло быть увлечение Солженицына Ильфом и Петровым и их тоже амбивалентно поданным героем.

ПАНТОМИМЫ ФАЗИЛЯ ИСКАНДЕРА*

Мир, в котором еще осталась полнота жеста, может быть и сам, по чертежу этого жеста, постепенно восстановлен во всей его полноте.

Фазиль Искандер

Прозу Искандера (р. 1929) я люблю вот уже скоро полвека и дважды писал о ней. Один раз в академической работе, рассматривая «Пирры Валтасара» (1979) на фоне исторических романов Скотта, Пушкина и Толстого¹, другой в исповедально-публицистической статье о семидесятых годах, где использовал рассказ «Летним днем» (1969), который близок мне, помимо прочего, тем, что в нем преломлен опыт общения с органами, сходный с моим собственным². А сейчас в связи с задуманным исследованием поэтики Искандера, прочел (перечитал?) «Рассказ о море» (1962)³.

Рассказ ранний и детский, т. е. о детях и в какой-то мере для детей, к тому же вполне советский. Но будущий мастер в нем уже узнается.

Он коротенький – шесть страничек, а главный эпизод, на котором я сосредоточусь, занимает всего четыре. Герой воспомина-

* Впервые: Звезда. 2010. № 6. С. 219–227.

ет, как семилетним мальчишкой он научился плавать. Рассказ так и начинается:

«Я не помню, когда научился ходить, зато помню, когда научился плавать. Плавать я научился сам, а кто учил меня ходить – неизвестно. Воспитывали коллективно».

В первом приближении сюжет сводится к следующему:

Сначала рассказчик вспоминает, как они с товарищем ныряли за старинными монетами, и он, преодолевая себя, донырнул до дна и поднял наверх то, что оказалось блестящими крышечками от бутылок: «Море подшутило над нами».

Затем его воспоминания уходят в более раннее детство. «Я хорошо запомнил день... когда я почувствовал всем телом, что... море держит меня. <...> ...это было совсем новое ощущение, как будто мы с морем поняли друг друга. <...> И научился я сам! Я обогатил себя, никого при этом не ограбив».

Далее он описывает, как он уставал, упорно снова лез в воду, уходил на дно, выныривал, стал всерьез тонуть, захлебнулся и тут был вытащен парнем, сидевшим с девушкой на берегу. Когда он отдышался, парень надоумил его сплавать еще раз и закрепить новый навык.

Хотя рассказчик настаивает, что научился сам, по ходу повествования выясняется, что и тут не обошлось без помощи коллектива, а точнее помощи и руководящей роли старшего товарища, чем без нажима проводится дежурный советский мотив. «Идейно» звучат и слова о неогрании, по-видимому, призванные противопоставить этот образцовый опыт неудачной попытке завладения воображаемым морским кладом – предприятию, надо понимать, буржуазного типа. В начале рассказа есть даже пара абзацев о Серго Орджоникидзе, который до революции сидел в старой крепости, смотрел из камеры на море, «видел больше» других и «потому победил», так что мотив победы в борьбе задается с его идеологически выдержанной помощью.

Рассказ кончается на идиллической ноте личной, общественной и природной гармонии:

«Парень... улыбался мне, и я плыл на улыбку, как на спасательный круг. <...> Я... чувствовал, как в меня входит крепкое, сухое тепло разогретых камней. Так он и ушел навсегда со своей девушкой... мимоходом вернув мне жизнь».

Таков, однако, лишь общий – стандартно детгизовский – абрис сюжета, из которого я старательно опустил все специфически искандеровское. Опустил, чтобы тем нагляднее теперь продемонстрировать.

Излюбленный мотив – даже целый слой мотивов – в прозе Искандера образует своеобразный театр мимики и жеста. Персонажи у него не столько общаются напрямую, сколько разыгрывают друг перед другом сложные сценические этюды. Часто они делают это молча, принимая красноречивые поэты и строя разнообразные мины. А когда говорят – говорят не столько то, что думают, и то, что есть на самом деле, сколько то, что заставило бы собеседника прийти к желанному для говорящего выводу. Со своей стороны, собеседник напряженно вчитывается в разыгрываемые перед ним пантомимы и декламируемые монологи. Текст насыщается оборотами *желая показать, делая вид, как бы, словно, казалось*, а также лексикой понимания – *следил, замечал, догадка, понял*... Читая Искандера, мы погружаемся в мир напряженного семиотического взаимодействия.

В этом отношении (как и в некоторых других) Искандер является продолжателем Толстого: ср. сходные пассажи в нескольких местах «Войны и мира»:

«Князь Андрей наклонил голову *в знак того, что понял с первых слов не только то, что было сказано, но и то, что желал бы сказать* ему Кутузов» (Т. I. Ч. 2. Гл. 3).

«Неволью хозяйка *остановила дольше свой взгляд на тоненькой Наташе. Она посмотрела на нее и ей одной особенно улыбнулась в придачу к своей хозяйской улыбке*» (Т. II. Ч. 3. Гл. 15).

«Камердинер, придерживая пальцем склянку, брызгал одеколоном на выхоленное лицо императора [Наполеона] *с таким выражением, которое говорило, что он один мог знать, сколько и куда надо брызнуть одеколону*» (Т. III. Ч. 2. Гл. 26)⁴.

У Искандера театр искусных сигнализаций, притворств и дешифровок занимает поистине центральное место. Корнями он уходит в любовно, но и с иронией воспроизводимую им архаическую абхазскую культуру, основанную на приметах, обычаях (этнических и мусульманских), клановом взаимопонимании, чести, стыде, мужской сдержанности и т. п. Театральные сценки происходят, как правило, между мужчинами, а также между детьми и взрослыми. Иногда они носят характер символических поединков, иногда соперничества равных, а иногда и борьбы между отстаи-

вающим себя подчиненным и пытающейся подавить его властной фигурой. На местный колорит часто накладывается подсоветская конспиративность, оттепельная игра с официальными установками и их эзоповский подрыв, включающий ранее запретные сексуальные мотивы.

Игровая природа человеческого поведения была четко от-рефлектирована Искандером. В программном рассказе «Начало» (1969) он писал:

«Одно из забавных свойств человеческой природы заключается в том, что каждый человек стремится доигрывать собственный образ, навязанный ему окружающими людьми. <...> Правда, в отдельных случаях человеку удается навязать окружающим свой желательный образ»⁵.

Подробное описание репертуара искандеровских «театральных» мотивов – особая исследовательская задача. Но здесь я прошу поверить мне на слово, чтобы прямо перейти к тому, как этот репертуар представлен в на первый взгляд незатейливом, детском рассказике.

Перед нами текст в хорошо известном жанре – история инициации. Соблюдены ее важнейшие параметры: физическое испытание, опасное для жизни, – символическая, но почти необратимая смерть – символическое возвращение к жизни в новом качестве зрелого члена социума. Причем дело не только в овладении умением плавать, но и в осознании и освоении определенных общественных ценностей. Выше я отнес их по советскому ведомству, но они, конечно, носят более широкий, если не универсальный, характер.

Прежде всего речь идет о новом понимании вещей, начиная с природы. Недаром в первой части рассказа «море **подшутило** над нами», а в начале второй «мы с морем **поняли** друг друга». После чего вступает в действие театр мимики, жеста, притворства и интерпретаций. Проследим за этим спектаклем, идущим в контрапункт к самому уроку плавания.

«Отдыхающих легко было *узнать* по неестественно белым телам или искусственно темному загару [*интерпретация очевидных признаков*]. На вершине каменной глыбы... сидела девушка... Она читала книгу – вернее, *делала вид*, что читает, точнее, *притворялась*, что пытается читать [*констатация притворства*]. Рядом с ней... сидел парень... Он ей *что-то говорил* [*важность не семантики речей, а прагматики самого говорения*]. Девушка... смеялась и шурилась *не то от солнца, не то оттого,*

что парень слишком близко и слишком прямо смотрел на нее [альтернативные интерпретации двусмысленного поведения девушки]. Отсмеявшись, она *решительно* опускала голову, чтобы читать [попытка отказа от двусмысленности, допускающей ухаживание], но парень опять *что-то говорил* [неважно что], и она опять *смеялась* [менее двусмысленно и с противоположным знаком – подаваясь]... Он ей все время *приятно мешал читать* [*обоюдная двусмысленность доводится до оксюморона*]. Я *следил* за ними... и, хоть ничего *не понимал* в таких делах, *понимал*, что им хорошо [интуитивное умение «читать» поведение взрослых, в частности любовный код]. Парень иногда... мельком *глядел* в сторону моря, *как бы призывая его в свидетели* [мимический жест; оборот «как бы»; олицетворяемое море как всеобщий медиатор]. Он *глядел весело и уверенно, как подобает* человеку, у которого все хорошо... [мимический жест].

<...> И вдруг я *понял*, что тону [линии физической и умственной инициаций совмещаются]. *Не знаю почему*, выныривая, я *не кричал* [попытка осмысления собственного неестественно сдержанного поведения]. *Возможно*, не успевал, *возможно*, язык отнимался от страха [альтернативные интерпретации]. <...> Но вдруг у меня... мелькнула неприятная *догадка*, что он не прыгнет в море... в такой белоснежной рубашке... С этой *грустной мыслью* [попытка прочесть намерения потенциального спасителя] я опять погрузился в воду, она *казалась* мутной и *равнодушной* [интерпретация олицетворяемой неодушевленной стихии (ср. выше “море *подшутило* над нами”)]. <...> И тем *обидней* было тонуть у самого берега <...> [моральная интерпретация опасности].

В последний раз погружаясь в воду, я вдруг *заметил*, что *лицо парня повернулось* в мою сторону и *что-то такое мелькнуло на нем, как будто* он с трудом *припоминает* меня [взаимные попытки интерпретации; мимика; оборот «как будто»]. “Это я, я! – *хотелось крикнуть* мне... вы должны меня *вспомнить!*” [мужественный отказ от жизненно важной словесной коммуникации]. Я даже *постарался сделать постное лицо* [попытка мимического жеста – «театр» ценой жизни!]; я боялся, что волнение и страх так *исказили* его, что парень меня не *узнает* [обсуждение адекватности собственного, не видимого самим героем, мимического жеста]. Но он меня *узнал* [успех сигнализации], и тонуть стало как-то спокойней, и я уже не сопротивлялся воде, которая сомкнулась надо мной.

Что-то схватило меня и швырнуло на берег. ...я *очнулся и понял*, что парень меня все-таки *спас*. [совмещение физической и умственной инициации]. От радости... *хотелось тихо и благодарно* скулить. Но я не только *не благодарил*, но *молча и неподвижно лежал с закрытыми глазами* [демонстративный нулевой мимический сигнал]. Я был *уверен*, что мое спасение не стоит его намокшей одежды [интерпретация], и *старался оправдаться серьезностью своего положения* [объяснение нулевого сиг-

нала как притворства]. – *Надо сделать искусственное дыхание*, – раздался голос девушки... [пессимистическая интерпретация состояния героя]. – *Сам очухается*, – ответил парень... [оптимистическая интерпретация].

Что такое искусственное дыхание, я *знал* [адекватная интерпретация слов] и *поэтому* сейчас же *затаил дыхание* [усиление притворства – ради ожидаемого жеста близости – квазипоцелуя – со стороны девушки]. Но тут... *изо рта у меня полилась вода*. Я *поневоле открыл глаза* [непроизвольные – симптоматические – жесты героя, выдающие его притворство] ...Она *положила руку мне на лоб*... [успешная более скромная интимная коммуникация]. Я *старался не шевелиться, чтобы не спугнуть ее ладонь* [продолжение притворной нулевой сигнализации ради поддержания наладившейся коммуникации].

– Трави, травы, – *сказал* парень [первая прямая словесная коммуникация] <...> Когда он *заговорил*, я *понял*, что расплаты за причиненный ущерб не будет [прагматическая интерпретация слов]. Я сосредоточился и “*стравил*” [интерпретация и выполнение прямого смысла слов]: было приятно, что у меня в животе столько воды. Ведь это *означало*, что я *все-таки по-настоящему тонул* [симптоматический жест интерпретируется как доказательство подлинности предыдущего актерства].

– Будешь теперь заплывать? – *спросил* у меня парень... [прямая словесная коммуникация]. – Не буду, – охотно *ответил* я. Мне *хотелось* ему *угодить* [притворная словесная коммуникация]. – Напрасно, – *сказал* парень... [прямая словесная коммуникация]. Я *решил*, что это необычный взрослый и *действовать надо необычно* [успешная интерпретация речи, ранее понятой неадекватно; завершение интеллектуальной инициации]. Я встал и, шатаясь, пошел к морю, *легко доплыл* до своего островка и *легко поплыл* обратно. Море *возвращало силу, отнятую страхом* [успех физической инициации].

Парень... *улыбался мне, и я плыл на улыбку*, как на *спасательный круг*. Девушка тоже *улыбалась*... ..они медленно шли *вдоль берега*... Я лег на горячую *гальку*, стараясь плотнее *прижаться* к ней, и *чувствовал*, как *в меня входит* крепкое, сухое *тепло* разогретых *камней*. Так он и ушел навсегда *со своей девушкой*... мимоходом вернув мне *жизнь*» [галька – еще один медиатор, наряду с морем; финал закрепляет союз мальчика со старшими, любовное сближение старших и общее единение с природой и самой жизнью].

Как видим, театральная линия повествования последовательно сплетается со спортивной. Особенно эффектны кульминационные совмещения: нарочито «постное лицо» утопающего, готового, так сказать, для театра жизни не щадить, а затем менее рискованная симуляция бездыханности (в расчете на квазипоце-

луй) на берегу. Совмещения эти, хотя и доведены до ироиколического градуса, по сути совершенно органичны ввиду социально-символической природы инициации – ритуала, обращенного к социуму. Герой учится плавать не «сам», а в присутствии старших представителей «племени», под их наблюдением, с опорой на их помощь и даже – в самом конце – под их руководством. А то, какие персонажи выбраны автором на роль «старейшин» и в какие взаимоотношения с ними поставлен герой, обогащает сюжет еще одним типовым аспектом инициации – сексуальным.

Роль старших отведена парню и девушке, любовные отношения между которыми завязываются и развиваются параллельно инициации героя, причем именно на этом материале герой проходит свои когнитивные испытания. Но простым пониманием он не ограничивается – он испытывает «имитационное желание»⁶ быть таким, как они, т. е. причастным к намечающейся между ними, – а в будущем ожидающей и его как мужчину – половой близости. В сюжете это принимает вид взаимных визуальных контактов, ощущения сопричастности, идентификации с влюбленными и, наконец, переживания некой физической близости с девушкой. Занятно, что в одном детском издании раннее предвестие такого развития событий было купировано.

В развертывании сексуального подсюжета участвует мотив, занимающий в повествовании очень заметное место, но в моих пересказах и выдержках пока что намеренно приглушавшийся.

Находясь на грани жизни и смерти, герой сомневается, – но, как оказывается, напрасно, – что парень пожертвует ради его спасения неприкосновенностью своей красивой одежды. В плане психологии мальчика это означает недооценку им собственного достоинства, а затем – по ходу инициации, причем именно в момент символической смерти, его авторитетное подтверждение представителем «племени». За этим угадывается архетипический мотив ритуального облачения героя в «царские» одежды, знаменующие его новый статус. Правда, здесь одежды не надеваются на него, а как бы бросаются к его ногам, чем в «советском» плане рассказа опровергается еще одна ложная – материальная – ценность.

Совмещение мотива одежды, обладающего, кстати, богатым потенциалом в качестве театрального реквизита, с мотивами половой инициации и самоотождествления со взрослыми стоит за целым рядом как заметных, так и подразумеваемых деталей. Спасение мальчика и пренебрежение дорогой одеждой позволяет парню показать себя в лучшем виде перед девушкой, т. е. самому

пройти некоторое важное, «брачное», испытание, – показать себя не только в переносном, но и в буквальном смысле, представ перед ней полуобнаженным. Тем самым еще раз проводится тема взаимной причастности героя и его старшего «соплеменника».

Наиболее яркие проявления этого подсюжета уже попали в поле нашего внимания, так как он неразрывно слит с другими – спортивным и театральным. Но для полноты картины восстановим некоторые пробелы.

«...девушка в синем купальнике... ..парень в белоснежной рубашке и в новеньких туфлях, блестящих и черных, как дельфинья спина ..она опять смеялась, и зубы ее блестели, как пена вокруг скалы и как рубашка парня. Он глядел весело и уверенно, как подобает человеку, у которого все хорошо и еще долго будет все хорошо. Мне было приятно их видеть, и я вздрагивал от смутного и сладкого сознания, что когда-нибудь и у меня будет такое. <...>

Но вдруг у меня в голове мелькнула неприятная догадка, что он не прыгнет в море *в таких отутюженных брюках, в такой белоснежной рубашке, что я вообще не стою порчи таких прекрасных вещей. <...>*

Второй раз я вынырнул немного ближе... и теперь совсем близко увидел туфлю парня, черную, лоснящуюся, крепко затянутую шнурком. Я даже разглядел металлический наконечник на шнурке. Я вспомнил, что такие наконечники на моих ботинках часто почему-то терялись, и концы шнурков делались пушистыми, как кисточки, и их трудно было продеть в дырочки на ботинках, и я ходил с развязанными шнурками, и меня за это ругали. Вспоминая об этом, я еще больше пожалел себя. <...>

Я был уверен, что мое спасение *не стоит его намокшей одежды...* <...> – Сам очухается, – ответил парень, и я услышал, как хлопнула вода в его туфле. <...>

Я... увидел лицо девушки, склоненное надо мной. Она стояла на коленях и, хлопая жесткими, выгоревшими ресницами, глядела на меня жалостливо и нежно. Потом она положила руку мне на лоб, рука была теплой и приятной. Я старался не шевелиться, чтобы не спугнуть ее ладонь. <...>

Рубашка потемнела, но у самого ворота была белой, как и раньше: туда вода не доставала... ..я понял, что расплаты за причиненный ущерб не будет. Я <...> “стравил”: было приятно...

Он теперь разделся и стоял в трусах. Ладный и крепкий, он и раздетый казался нарядным».

Дальнейших комментариев, я думаю, не требуется. Обращу только внимание на оксюморон, которым подсвечен момент ини-

циационного обнажения парня («он и раздетый казался нарядным»), скорее всего, почерпнутый из хрестоматийного образца – ахматовских строчек *Смотри, ей весело грустить/ Такой нарядно обнаженной* («Царскосельская статуя», 1916). Почерпнутый – и переведенный из классического скульптурного плана в современный спортивный.

Да, ответу на вопрос, надеюсь, возникший у читателей, о том, какое же место подверглось редакции с пристрастием. Вот это:

«Он глядел весело и уверенно, как подобает человеку, у которого все хорошо и еще долго будет все хорошо. Мне было приятно их видеть, и я вздрагивал от смутного и сладкого сознания, что когда-нибудь и у меня будет такое»⁷.

Действительно, тут *хорошо* (пристойное обозначение оргазма в любовном дискурсе тех времен), и *приятно* (проходящее через весь текст, в частности сцену с прикосновением девушки к герою), и подозрительные *смутное*, *сладкое* и *вздрагивал* (уж не пушкинский ли это *миг последних содроганий?*), и многозначительно неопределенное «такое». А мальчику всего семь. Для Фрейда, конечно, ничего удивительного, но советскому писателю начала шестидесятых, пусть национальному по форме, причем знойно-южной, это позволялось не всегда. Впрочем, в полном соответствии с Фрейдом (теорией сублимации как обхода цензуры сознания, вытесняющей запретные желания), эзоповская изобретательность Искандера и непрофессионализм (или тайное попустительство?) редакторов привели к тому, что даже в детгизовском изводе сохранился целый абзац, насыщенный эротической символикой, – о фаллических шнурках взрослого парня с твердыми наконечниками, продаваемыми в вагинальные дырочки, и пока что постыдно негодных для этого распушенных концах шнурков мальчика.

Я начал с того, что не уверен, читал я этот рассказ в свое время или нет. Думаю, что не читал, и вот почему. Нечто похожее произошло со мной самим – примерно тогда, когда рассказ был напечатан – в 1955 г., т. е. в возрасте 18 лет. Эпизод мне запомнился, и я потом использовал его в собственной прозе:

«Однажды на подмосковном водохранилище я чуть не утонул в двух шагах от берега и еле-еле выкарабкался, руками по дну, туда, где кое-как мог стоять на ногах. Был момент, когда я даже собирался кричать караул, но от стыда, что тону среди купающейся малышни, потерял

голос. Я никому не рассказал об этом и отложил плавание до лучших времен» («На пляже и потом»)⁸.

Не могу себе представить, чтобы я начисто вычеркнул из памяти переключку с прозой любимого автора. Тем более что налицо сходство по многим признакам – таким, как близость берега, опасность, упорство самоучки, отказ от призыва на помощь, скрытое участие социума (присутствие свидетелей, стыд, нежелание рассказывать). Правда, в моем случае не было ни научения, ни, соответственно, помощи старших. Но когда двумя годами позже я таки научился плавать, это было в ободряющем присутствии любимого учителя (Вяч.Вс. Иванова) – в Лидзаве, по соседству с Пицундой, недалеко от Сухуми, т. е. в более или менее той же воде, в которую двумя десятками лет раньше научился входить герой Искандера, да и сам автор.

* * *

На этом я собирался закончить, но не могу удержаться и скажу несколько слов об одном из моих самых любимых искандеровских рассказов – «Богатый портной и хиромант» (1970)⁹. Его ранний, более короткий, вариант появился в «Новом мире» под названием «Богатый портной и другие» (1970, 6: 8–27) и сразу запомнился, особенно эпизод препирательства между двумя участниками 30-х годов, успешным подпольным портным Суреном и неудачливым лоточником Алиханом, а в нем – реплика богатого портного: «Не ври, не может быть, чтобы было так приятно!»

Эпизод разработан в том же театральном и эротизированном (на этот раз более откровенном) ключе, что и «Рассказ о море». Но посвящен он существенно иной – иерархической – коллизии: претензиям тщеславного богача на контроль над независимым маленьким человеком. Другой его особенностью является игра с языком. Поскольку театральность строится на предпочтении пантомимы и сложных речевых маневров прямому слову, постольку в поэтике Искандера важное место занимают паралингвистические жесты, пограничные между собственно языком и внеязыковым поведением. В этом эпизоде они оказываются ключевыми.

Сюжет, о котором идет речь (для простоты я по возможности удаляю перипетии параллельно разворачивающихся взаимоотношений с хиромантом), таков:

Живущий в верхнем этаже портной претендует на то, чтобы контролировать жизнь двора: пытается запретить хироманту устраивать га-

дание, заставить Алихана наняться сторожем к нему на дачный участок, унижить его жену, а также его самого как мужчину и даже зачеркнуть его наслаждение – удовольствие от распаривания своих мозолей. Алихан старается склонить портного к примирению по всем этим линиям.

Вторжение в частную чувственную сферу оппонента доводит властные притязания портного до абсурда и обрекает их на провал. В то же время его попытки опровергнуть подлинность наслаждения Алихана предстают отчасти обоснованными ввиду театральности поведения последнего: свои чувственные, т. е. как бы произвольные и, значит, подлинные, переживания он эксгибиционистски, под аккомпанемент почти нечленораздельных, но все-таки речевых сигналов, демонстрирует публике.

Поединок принимает комические, парадоксально любовные формы по мере того, как портной постепенно «заражается» наслаждением своего антагониста, а его опровержения начинают напоминать упреки женщине в симуляции оргазма. Конфликт заканчивается частичным примирением противников.

Но обратимся к тексту.

«Первой протянула руку хироманту жена Алихана. <...> Сам Алихан сидел у порожка своей хибарки и *парил в теплой воде мозоли* [пантомима по-простецки чувственного и совершенно самодостаточного поведения, переходящего в публичную сферу].

– *Венерин бугор!* – воскликнул хиромант, взглянув на Дашину ладонь. Женщины *вздрыгнули* [волнующая эротическая деталь из дискурса хиромантии; предвестие дальнейших эротических мотивов].

– *Воздух!* – несколько *вяло откликнулся* Богатый Портной [попытка опровержения и контроля].

Алихан *парил* в тазике *мозоли* и, *приподняв круглые брови* над круглыми глазами, доброжелательно *прислушивался*. Видно, гадание ничего плохого не предвещало <...> [пантомима публичного наслаждения собой; внимание к сигналам и их интерпретация].

<...он> с *подчеркнутым спокойствием* прислушивался к гаданию <...> [пантомима] и, *поглядывая* на Богатого Портного, *как бы предлагал* и *ему проникнуться этим спокойствием* [попытка мимикой воздействовать на антагониста, достичь сопричастности]. Но Богатый Портной этим *спокойствием не проникался...* [отказ от сопричастности].

Алихан слегка *прикрыл веки, прислушиваясь...* *не то* к гаданию, *не то* к действию теплой воды на ступни своих ног, изношенных и разбитых поисками утерянного после нэпа коммерческого счастья [альтернативные интерпретации мимики (рассказчиком)].

Видно, уклончивый ответ Алихана, а главное, *внимание женщин двора* к тому, что говорит хиромант, продолжало *раздражать* Богатого Портного <...> [интерпретация (рассказчиком) властной реакции портного на независимые слова, жесты и поступки окружающих].

– [Резник] Хахам тоже *имеет свою коммерцию* [возражение антагонисту, презрительно упомянувшему другого частника], – *сквозь сладостный стон* [сильный паралингвистический сигнал] напомнил Алихан. Сейчас, положив одну ногу в закатанной штанине на колено другой, он *особой ложечкой расчесывал распаренную пятку*. Занятие это всегда приводило его в *тихое неистовство* [пантомима, создающая пропись мастурбации и приближения автоэротического оргазма; переключки с «Венериным бугром», появившимся выше].

– *Уф-уф-уф-уф* [звуки, пограничные между междометием, то есть элементом условного языкового кода, и паралингвистической сигнализацией], – *постанывал* Алихан, доходя до какого-то *заветного местечка* [locus amoenus, точка g]. Доходя до *заветного местечка*, – в каждой пятке у него было *заветное местечко*, – он *замедлял движение ложки, наслаждаясь ближайшими окрестностями его, как бы мечтая до него дойти и в то же время пугаясь чрезмерной остроты наслаждения, которая его там ожидает* [то же, с повторами и задержками, соответствующими технике оттягивания оргазма; оборот «как бы»].

Богатый Портной некоторое время *следил* за Алиханом [попытка интерпретировать наблюдаемую пантомиму], слегка *заражаясь его состоянием* [сопричастность в результате заражения антагониста чувствами, передаваемыми пантомимой]. В то же время *на лице* его было *написано брезгливое сомнение* в том, что такое никчемное занятие может доставлять удовольствие или приносить пользу [одновременная противоположная мимика – попытка отказа от сопричастности].

– *Не притворяйся*, что так приятно, – сказал Богатый Портной, – *все равно не верю...* [попытка разоблачения «театра» – симуляции оргазма].

– *Уй-уй-уй!* – *застонал* Алихан *особенно пронзительно*, поймав это *заветное местечко и быстро двигая ложкой, как при взбалтывании гоголь-моголя* <...> [прозрачная пантомима мастурбации].

– Не люблю, когда *притворяешься*, Алихан! – *с жаром воскликнул* Богатый Портной, *как бы еще больше заражаясь его состоянием и еще решительней его отрицая*. – Никакого удовольствия не может быть... [повтор разоблачения притворства и совмещения сопричастности и антагонизма; оборот «как бы»; «любовные» мотивы в образе портного: «(не) люблю», «с жаром»].

Алихан, *удивленно приподняв бровь* [мимика несогласия с интерпретацией], как-то издали *сквозь райскую пленку наслаждения, немо глядел* [мимика самодостаточности и наслаждения, отказ от речи] на Богато-

го Портного. Наконец *движения руки его замедлились*. Он опять перешел к *окрестностям заветного местечка* [спад автоэротического напряжения, аналог посторгазменного плато; покидание «Венерина бугра»].

– *Ну ладно*, – сказал Богатый Портной и *сделал рукой успокаивающий жест*, – *ну, ла, ла...* [прямое согласие на компромисс; сопричастность/заражение – невольная имитация ручного жеста и переход к паралингвистической коммуникации: «ла, ла» не претендует даже на статус междометия].

Богатый Портной *сделал вид*, что Алихан остановился *под его командой*, хотя *ясно было*, что Алихан *остановился сам по себе* [пантомима контроля и ее опровержение (рассказчиком) как ложной претензии].

– Чем *фантазировать* удовольствие, – сказал он, уже взяв в руки скамеечку и уходя, – *лучше бы посторожил мой сад...* [попытка опровержения пантомимы антагониста и прямое высказывание о главном разногласии].

– *Никогда!* – *просветленно воскликнул* Алихан. – Я *коммерсантом родился и коммерсантом умру* [прямое возражение].

– *Подумай*, пока не поздно, – *проговорил* Богатый Портной, *подымаясь* по лестнице [прямой, полупримирительный ответ и пантомима превосходства (пространственная вертикаль, символизирующая социальную)].

Закончив свою *мучительно-сладкую операцию с ногами*, Алихан *надел тапки, слил воду из тазика, тщательно промыл под краном свою ложку, спрятал ее и сел на свой стул*. *Вид* у него теперь был *ублагодотворенный и особенно благожелательный* [успех маленького человека в отстаивании своей независимости и мира своих радостей].

Вот теперь все, вернее, почти все. Читатель, наверное, заметил, что *врезавшаяся* мне в память реплика портного на самом деле звучит иначе: не «Не ври...», а «Не притворяйся...». Но запомнилась – и 40 лет помнилась – она именно так. И перечитывая рассказ, я был разочарован и даже решил проверить, не стояло ли в журнальном тексте 1970 г. «Не ври». «Не ври», что нет – и там было «Не притворяйся». Формально это, конечно, правильно: Алихан именно притворяется, а не врет, поскольку паралингвистические стоны и даже междометия не образуют словесного высказывания – суждения, которое может быть истиной или ложью. Но должен ли Богатый Портной держаться формальной логики? Почему бы ему, Фазилю Абдулович, не зарваться еще больше и не обвинить Алихана во лжи?!

На этой театральной ноте сопричастности с любимым автором, пожалуй, закончу.

ДУША, ДАЛЬ И ТЕХНОЛОГИЯ ЧУДА (Пять прочтений «Фро»)*

Этот рассказ 1936 г. с интригующе односложным названием поражает широтой тематического охвата. В нем есть любовь и производство, заштатный быт и романтика далеких горизонтов, критический реализм и состязание хорошего с отличным, а вместе с тем пересмотр как официальных, так и особых платоновских ценностей, богатая сексуальная, мифологическая и интертекстуальная подоплека и своеобразная стилистика модернистского примитива. «Фро» в общем никогда не предавалась анафеме и вошла в первые же оттепельные сборники, положившие начало посмертной славе Платонова. Но в дальнейшем рассказ заслонили (не в последнюю очередь из-за былой приемлемости) идейно и стилистически более острые вещи, постепенно возвращавшиеся в литературу, – «Усомнившийся Макар», «Котлован», «Чевенгур». Между тем этот маленький шедевр русской прозы заслуживает пристального внимания. Я начну со структурного анализа «Фро», который затем поставлю в ряд более широких контекстов. Такой плюралистический подход может быть интересен в принципе – как более открытая и полифоническая методика описания. А в практическом плане он обещает обогатить наше понимание рассказа, позволяя прочитать «Фро» на фоне различных родствен-

* Впервые: Вопросы литературы. 1989. № 12: С. 23–49, под названием: «“Фро”: пять почтений».

ных сюжетов и не предвещая вопроса о сводимости этих интерпретаций воедино¹.

1. Структура

Анализ внутреннего строения вещи (он же – гершензоновское «медленное чтение» и американское *close reading*) вовсе не столь безоговорочно имманентен, как обычно считается. Это тоже своего рода контекстуализация, только очень неспецифическая и ограниченная. Неспецифическая – в том смысле, что представляет собой прочтение текста по самым общим правилам художественного восприятия, так сказать, на фоне литературы в целом; ограниченная, потому что в качестве соотносимых «текстов» при этом выступают лишь разные компоненты рассматриваемого произведения (его части, уровни, персонажи и т. п.), а не внешние со-тексты. Таким разбором «Фро» мы и займемся в настоящем разделе.

Сюжет «Фро» вкратце сводится к следующему.

Героиня тоскует по мужу, уехавшему на дальневосточные стройки, и всячески колдует над его возвращением; она безуспешно вопрошает о Фёдоре проносящийся поезд, который «встретил где-то курьерский состав, бегущий на Дальний Восток... [и] был рядом с ее мужем после нее», а затем вступает с мужем в символический контакт, нанявшись «транспорту помогать». Фро получает от Фёдора телеграмму, подтверждающую его любовь, нюхает и прячет в коробочку его волос, тоскует о нем в записях, делаемых на курсах сигнализации, которые затем бросает: «...все равно ей наука теперь стала непонятна. Она жила дома... боясь, что почтальон унесет письмо [Фёдора] обратно». Чтобы гарантировать себе непосредственный доступ к корреспонденции, Фро становится почтальоном, а получив адрес Фёдора, просит отца телеграфировать ему, что она при смерти. Так, перейдя от пассивного ожидания вестей к активному, а далее и к манипулированию средствами коммуникации, Фро осуществляет свое чудо: поезд доставляет ей Фёдора. Но спустя две медовые недели тот уезжает еще дальше («на Дальний Восток... потом в Китай, пока не «поделает все дела... коммунизм, что ль, или еще что-нибудь – что получится!»), а Фро утешается обществом соседского мальчика, играющего на губной гармонике.

Рассмотрим основные коллизии рассказа, скрытую за ними систему ценностных противопоставлений и источники образующей развязку медиации.

Даль, близь, железо, душа. Как легко видеть, оба главных героя заморожены далью, причем каждый своей: муж – революционно-производственной утопией, жена – любовью к далекому мужу. Далью живет и отец Фро, машинист, всегда либо ждущий вызова, либо находящийся в рейсе, либо сидящий на насыпи, «следа плачущими глазами за паровозами».

По отъезде Фёдора он воображал, как «Федька... на курьерском... мчится – зеленые сигналы ему горят... <...> ...механик далеко глядит, машину ему электричество освещает». А в драматический момент возвращения Фёдора, когда машинист «мягко, нежно посадил состав на тормоза... [отец], наблюдая эту вещь, немного прослезился, позабыв... зачем он сюда пришел». Впрочем, «он любил быть с дочерью или с другим человеком, когда паровоз не занимал его сердца и ума, и «побеседовать кратко о душевных интересах», тем более что был вдвойне одинок – после выхода на пенсию и смерти жены (которая по нему «скучала: мещанка была!», а мещанки, по его мнению, – «хорошие женщины были»).

Однако, когда он тянется к дочери, та, в свою очередь, отмахивается от него, ибо занята любовью к дальнему и безразлична к окружающим. Повторяется характерная фигура: один одинокий человек повернут к другому, а тот – к кому-то или чему-то еще. Эта фигура проигрывается в двух ключах: возвышенно-лирическом (Фро–Фёдор) и сниженно-материальном (отец–Фро; в одной из сцен отец плачет, сунув голову в духовой шкаф, а затем вытирает лицо веником).

Та же фигура дважды проведена в эпизоде танца Фро с диспетчером.

Сначала партнер прижимался к Фросе и настаивал на том, что она своя, дочь знакомого машиниста, тогда как Фро «не волновала... скрытая ласка, она любила далекого человека» и уверяла, что она не Фрося, а «Фро!.. не русская... конечно, нет!». Когда же она в забытии «прилегла к его груди» и сквозь «ширинку» (!) его рубашки оросила влагой его «мужественные волосы» (!), то теперь уже он боялся, что невеста изувечит его «за близость» (!) с этой Фро».

Сходные треугольные соотношения есть и в других эпизодах (в частности, в линии второстепенного персонажа – Наташи Буковой).

В менее острой форме тема отвергнутости реализована многочисленными ситуациями оборванного или просто несо-

стоявшегося контакта: с носильщиком и уборщиком на станции; с Наташей, которую Фро теряет на другой день после знакомства; с ее мужем, одиноко сторожащим «склад – казенное место». В состоянии бесприютного сиротства (ср. о Фро: «уснула одна, по-сиротски») пребывает и четвертый из основных персонажей – соседский мальчик, «однообразная песенка губной гармоники» которого звучала для Фро так: «Мать стирает белье, отец на работе, не скоро придет, скучно, скучно одному». Создается атмосфера разобоченности, пустоты, зияния, отсутствия единого центра, в котором могли бы собраться симпатичные, но устремленные в разные дали персонажи.

Ради дали игнорируется даже собственное тело.

Фёдор «мог спать при шуме, ел одинаково всякую пищу – хорошую и невкусную», и «позже детства... не снимался, потому что не интересовался собой и не верил в значение своего лица». Отец Фро, тоскуя по паровозам, забывал о еде, а, принятый обратно в депо, ел лишь потому, что «расценивал сам себя как ведущий железнодорожный кадр». Аналогично поведение Фро, сосредоточенной на том, чтобы «скучать по мужу». Она перестает заботиться о гигиене и красоте и отказывается от еды; более того, даже когда Фёдор приезжает, она готовит «кое-как, невкусно – лишь бы не терять время на материальную, постороннюю сторону любви».

Во всех случаях ближайшие нужды тела так или иначе подчиняются дальним видам его хозяина.

Противопоставление не всегда пространственно: скажем, любовная страсть для Фро важнее столь же физической и близкой, но менее «душевной» еды. Ценностный инвариант рассказа вырастает из таких категорий, как:

далекое	близкое
абстрактное	конкретное
общее	частное
будущее	настоящее
разум	чувство
техника	природа
машина	человек
душа	тело
мужское	женское
взрослое	детское

В мире каждого из персонажей эти оппозиции реализованы в разных комбинациях и с разными знаками. Мужчины, как мы помним, устремлены в «даль».

В их случае даль – это географические понятия (Сибирь, Дальний Восток, «южный советский Китай»), транспортные термины (полоса отчуждения, ближнее сообщение, маршрут), цифры километража («на сорок километров впереди; «на высоте сто километров»), а также научные и философские отвлеченности («мечта древнего мира о небе», «ионизированный воздух», «особые световые, тепловые и электрические условия»).

Но у этих абстракций есть и осязаемые ближние ипостаси, выдержанные в духе программной для эпохи метафоры «человек–машина» и создающие медиационную игру «дали» и «близи».

Так, отец счастливо дремлет, «обнимая одной рукою паровозный котел, как живот всего трудящегося человечества». А Фёдора Фросе приходится в ближнем плане делить с техникой, которую он «чувствовал с точностью собственной плоти. Он одушевлял все, чего касались его руки или мысль... непосредственно ощущал страдальческое, терпеливое сопротивление машинного телесного металла». Он «представлял ей оживленную работу загадочных, мертвых для нее предметов и тайное качество их тонкого расчета, благодаря которому машины живут... она начала понимать их и беречь в уме, как в душе... Обнимая жену... Фёдор сам превращался... в микрофараду и блуждающий ток. Фрося почти видела глазами то, что раньше... не могла понять. Это были такие же простые, природные и влекущие предметы, как разноцветная трава в поле».

В этой экспозиции ценностных установок мужа и жены «мертвое, умственное, машинное» успешно «одушевляется, оживает, обретает природность» и даже гармонически вплетается в их «любовные объятия», но потенциальный конфликт налицо. Ибо у Фро далекая установка выступает в виде романтической, но вполне земной любви к уехавшему возлюбленному. Лейтмотив героини – «влюбленная душа».

С первого появления в тексте (оно же – первое появление мотива пропадающей переписки) душа для Фро противопоставляется железу (Фро «потрогала пальцем железо ящика – оно было прочное, ничья душа в письме не пропадет отсюда») и другим мужским ценностям (Фёдор, напротив, мечтает «о коренном изменении жалкой души человека»). Вначале Фро пытается усвоить железный мужской код: хочет довериться «железу ящика»; посещает курсы железнодорожной сигнализации; обращается к «железным лопатам» и встречному поезду. Но в действительности ей нужна «душа внутри души», т. е. любовь, в частности плотская, а

«железные сердечники засыхают в ее сердце». Попытки перевоспитания Фро вернутся еще раз вместе с Фёдором, но, так сказать, в сугубо мечтательном наклонении.

Ближняя ипостась души – сердце, которое «не терпит отлагательства» в наслаждении, так как связано с телом.

Фро впервые вводится в текст крупным планом ее, выражаясь побахтински, материально-телесного низа. «Посторонитесь, гражданка! – сказал носильщик двум одиноким полным ногам»; эта фраза сразу же эмблематически задает мотивы «близости», «телесности», «социальной отверженности». В дальнейшем ноги Фро прямо связываются с сердцем и половой сферой: «Фрося... работала, спеша утомить ноги, чтобы устало ее тревожное сердце». Один из адресатов спрашивает: «А во время месячных очищений вы тоже ходите или дают послабление?» – «Казенный пояс дают», – отвечает она. Другой адресат усматривает в ее профессии прямой повод для брачного предложения.

Еще один ближний аспект души – дыхательный, т. е. физический и духовный одновременно. Комплекс «душа, дыхание, воздух» проходит через весь рассказ, включая работу в шлаковой яме («дышать было тяжело, зато в душе Фроси стало лучше»; «женщины отдыхали и дышали воздухом»), обморок («сжалось дыхание») и его трагифарсовое отражение в фиктивной телеграмме («Фрося умирает при смерти осложнение дыхательных путей»). Героиня буквально задыхается в железном мире.

Но и у нее есть внешняя опора – пейзаж; недаром, в отличие от мужа и отца, едущих на поездах, ее способ передвижения – пешком, с тяжелой почтовой сумкой². Свое, человеческое, восприятие дали она пытается совместить с их, индустриальным; ср. «свободную ночь, освещенную звездами и электричеством», которую она наблюдает из шлаковой ямы, и встречный поезд, описанный с ее точки зрения, но не ее языком: «паровоз работал на большой отсечке, машина с битвой брала пространство».

Кстати, слово *пространство*, не принадлежа словарю Фро, неоднократно возникает в «ее» пейзажах – это одно из ...общих мест... повествования, объединяющего разных, но сходных в своем максимализме персонажей.

Природное окружение Фро – далекое, но не дальнейшее – состоит из воздуха, ветра, солнца, звезд, неба, поля, травы, сосен, коров, птиц, кузнечиков. Пейзажная обстановка не идилична, но во всех смыслах близка героине.

Природа согревает ей сердце и кровь, напевает песни и обещает «счастье, которое снаружи проникает внутрь человека». А в точке сюжетного надира пейзаж – сочетание индустриальных задворков с природой – предстает крайне неприглядным; вторя состоянию героини, «там росла какая-то небольшая, жесткая, злостная трава. Фрося... постояла в томлении среди мелкого мира худосочной травы, откуда, казалось, до звезд было километра два» (не очень далеко, но недостижимо и к тому же в цифровом коде). Последний контакт Фро с природой – после обморока «среди улицы» (т. е. в городе), от которого она спасается, убежав «в поле».

Люди, музыка, детство. Ищет Фро поддержки и в обществе, причем диапазон человеческих связей, опробуемых ею, очень широк.

В абстрактном плане – это ориентация на безличное человечество вообще, нуждающаяся, однако, в ближнем подкреплении: «Наговорившись, они обнимались – они хотели быть счастливыми теперь же, раньше, чем их будущий усердный труд даст результаты для личного и всеобщего счастья».

В среднем масштабе – это общение в бригаде, в клубе, на курсах, на время освобождающее героиню «от счастья и тоски» («любовь мирно спала в ее сердце»), позволяя «послушать музыку и подержаться за руки с другими людьми».

Еще интимнее «сестринские» отношения с Наташей (и двойничеством с «еще одной Ефросиньей») и потенциально амурные на танцах и при разноске писем. «Ее даже пытались угощать вином и закуской», а «один получатель журнала “Красная новь” предложил Фросе выйти за него замуж», исходя из идей коллективизма: «Это журнал, выходит под редакцией редколлегии, там люди умные... и там не один человек, и мы будем двое! А девушка, это что – одиночка, антиобщественница какая-то!»³

Однако все эти связи так или иначе подрываются, иногда с применением характерной формулы неопределенности: «выйти замуж – в виде опыта: что получится» (ср. «для блага и наслаждения человечества или еще для чего-то: жена точно не знала»; «коммунизм, что ль, или еще что-нибудь – что получится!»). Кульминация неприкаянности Фро – ее слова: «Ах, Фро, Фро, хоть бы обнял тебя кто-нибудь!», совмещающие личную установку («Фро», «тебя») с безличной («кто-нибудь»). Далее последует недолгое свидание с мужем, а затем встреча с маленьким музыкантом.

Музыка в рассказе причастна дали и близи, душе и телу, культуре и природе. В танце «кровь Фроси согревалась от мелодии» (как в других случаях от солнца), и она «часто дышала». Далее в рассказе клубная музыка уступает место природной – пению птиц, треску кузнечиков, поскрипыванию сосен, а также игре соседского мальчика на губной гармонике.

Связь между музыкой природы и игрой мальчика устанавливается рядом способов: по смежности в тексте; по сходству реакций Фро; прямым уподоблением; общими мотивами «дыхания, воздуха, духовного инструмента».

Впервые музыкальная тема вступает в союзе с индустриальной («Паровоз запел на расставание»). Затем этот союз осмеивается (куплеты «Ту-ту-ту-ту – паровоз») и каламбурно опровергается (Фро забывает «высшие гармоники» катушек ради «губной гармоники» мальчика). После ряда пунктирных появлений музыка проходит в отрицательно-модальном ключе («Отчего ты не играешь?») и участвует в описании обморока Фро на лексическом уровне («она закричала высоким, поющим голосом»). Приезд Фёдора полностью заслоняет музыку, но в момент одинокого последнего пробуждения Фро она возвращается.

Музыка противопоставлена мужским средствам коммуникации: транспорту, сигнализации, почте и «умным фразам», которым Фёдор научил Фро, написав «ей целую тетрадь умных и пустых слов... Но Фро сама догадалась про обман» (в частности, предвосхищая Юрия Живаго, она поняла, что не обязательно «после буквы «а»... говорить «б»... если не надо и я не хочу?»⁴ Музыка непосредственно действует на душу и тело, понятна без слов (например, песенка гармоники, смысл которой прозрачен для Фро), а в финале обретает и вещь: мальчик «вытер свою музыку о подол рубашки и направился в дом» к Фро. Это как бы ответ ребенка и женщины на ложную конкретность души в двойном контейнере конверта и почтового ящика и на ближние машинные контакты мужчин – Фёдора и отца Фро («паровозный котел» как «живот трудящегося человечества» и т. п.).

Мальчик похож на Фёдора с детской фотографии:⁵ оба с большой головой, босы, соприкасаются с ближней природой (травой, бревном). Ребенком Фёдор был внимателен к себе и миру, чужд игрушкам и волшебным декорациям. Таков же маленький музыкант: «он еще не выбрал из всего мира что-нибудь единственное для вечной любви, его сердце билось пустым и свободным, ничего не похищая для себя одного». «Пустота» и

«свобода» противопоставляют его односторонним фиксациям взрослых.

Отец, «прожив четыре дня на свободе», т. е. на пенсии, вернулся к паровозам. Фро «видела большую, свободную ночь» благодаря коллективному труду в яме и была «свободна от счастья и тоски» в клубе; но затем чувство свободы пропало, а общение с адресатами показало, что «жизнь нигде не имела пустоты и спокойствия».

Обретая мальчика и отказываясь от претензий на безнадежно далекого Фёдора, Фро делает выбор в пользу «близки» против «дали», но в каком-то смысле происходит медиация, совмещение противоположностей, ибо Фро «знает, как две копейки превратить в два рубля»⁶.

Музыка, до сих пор звучавшая, так сказать, с небес и из мира природы, спускается на уровень быта («Гармония играла не наверху») и входит в комнату. Вместо абстрактного человечества и пожелтевшей фотографии идеала к Фро в лице мальчика является их живое воплощение. «Взяв руки ребенка в свои», Фро повторяет жест, который освобождал ее от тоски по мужу и роднил с людьми в общественных местах. А союз с мальчиком как сиротливым двойником (самой Фроси и ее отца) символизирует примирение родителей и детей (ср. ранее в рассказе: отец «знал, что дети – наши враги»).

Более того, этот союз является также метафорой собственно деторождения, речь о котором заходит в рассказе неоднократно: нарядчик, отпуская работниц, говорит, «кто в клуб танцевать, кто домой – детей починать»; отец, удивляясь равнодушию Фро, думает: «Как же я зачал ее от жены? Не помню!»; Фро ходит «с тяжелой сумкой на животе, как беременная»; а обнимаясь с Федором, она хочет, «чтобы у нее родились дети, она их будет воспитывать, они вырастут и доделают дело своего отца, дело коммунизма и науки»⁷.

Тем не менее финал сугубо проблематичен.

«Фро оставила отца и ушла к себе в комнату», так что отец и Фёдор (который из своего далека велел отцу идти домой и беречь Фро) включены в финал лишь опосредованно – через мальчика. Особенно двусмыслен статус мужа: «Прощай, Фёдор! Ты вернешься...» Но и мальчик здесь временно – у него есть родители. К тому же связь с ним носит черты инцестуального свидания благодаря целому ряду красноречивых деталей: внешнему сходству мальчика с мужем, которого он замещает; переключке с названием фокстрота «Мой беби», под который Фро пре-

дается эротическому танцу с диспетчером, и будучи финальной мизансцены – Фро в ночной рубашке впускает мальчика в спальню.

Таков тот неустойчивый, но богатый синтез основных тематических линий, которым кончается рассказ.

2. Интертексты: традиция

Литературные прообразы Фро разнородны, включая несхожих между собой героинь «Алых парусов» (1923) Грина, «Легкого дыхания» (1916) Бунина, чеховской «Душечки» (1899), а также ряда фольклорных текстов. Об Ассоли и о сказках речь впереди; с Олей Мещерской Фро роднит весь комплекс приравнивания души – дыхания – ветра⁸, но особенно богаты переключки с другой Олей – Племянниковой.

Прототип: «Душечка». За вычетом комического умножения партнеров, «Фро», в сущности, повторяет сюжет «Душечки»⁹. В обоих случаях мужчина все время куда-то уезжает; героиня, с точки зрения которой (хотя и в 3-м лице) ведется повествование, тоскует, ибо привязана к нему, его делу и «мнениям»; в конце она переносит свою фиксацию на чужого ребенка («точно этот мальчик был ее родной сын»). Сходны и многие аспекты структуры.

Связь Оленьки с домом противопоставлена далекой ориентации ее партнеров-мужчин, отлучающихся по делам (а то и на тот свет); в финале она провожает мальчика в школу, как «в дальнюю дорогу».

Связь с далью негативна и тоже происходит по почте (письма от первого мужа; телеграмма о его «хохоронах»; опасность телеграммы об отзыве Сашеньки), а смерти сопоставимы с притворной (телеграфной!) смертью Фро и «почти безвозвратным» отсутствием Федора (есть даже текстуальные совпадения: так, в «Душечке» «ветеринар... уехал... уехал навсегда... очень далеко, чуть ли не в Сибирь», а когда он в дальнейшем вернулся, то затем, чтобы «пожить оседлой жизнью»; ср. первую фразу «Фро» и слова «обратно к оседлой жизни» во второй).

Подобно Фро, Оленька тоже живет с отцом (которого «раньше любила»); мечтает о детях и любви, «которая захватила бы всю душу, согрела бы стареющую кровь»; без мужей плохо ест и спит и чувствует себя «сиротой круглой»; соотнесена с природой и музыкой, а в худшие периоды – с пустым двором и полыньей (ср. «злостную траву» Фро).

В самом общем плане можно сказать, что рассказы объединяет амбивалентная тема природной женской пустоты, страдающей без заполнения культурным мужским началом.

Двойственному прочтению «Фро» – перевоспитание индивидуалистки или проверка утопии критерием реального человека? – предшествовали сходные разногласия в трактовке «Душечки» между ее великим автором и великим почитателем. Согласно Л.Н. Толстому, который восхищался «Душечкой»¹⁰, Чехов «хотел показать, какую не должна быть женщина», но, вопреки авторским намерениям, «не смешна, а свята, удивительна душа Душечки с своей способностью отдаваться всем существом своим тому, кого она любит». В обоих случаях разночтения закономерны, ибо зависят от точки зрения на проблематику женской души в мужском мире, заостренную чрезмерными отлучками героя и чрезмерными претензиями героини.

Фро желала похитить Фёдора для одной себя и «тосковала, что она только женщина и не может чувствовать себя микрофарадой». Переоценка самоотжествления с мужчиной есть и в «Душечке».

Усвоение Оленькой «мнений» ее мужчин сопровождается преступанием личностных границ, которое тонко спроецировано в грамматический план, где оно проявляется в игре с инклюзивным и эксклюзивным «мы»¹¹. Сначала в рассказе дважды обыгрывается инклюзивная формула «мы с...» (сначала с Ванечкой, затем с Васечкой), а затем третий партнер (Володечка) раздраженно отстаивает эксклюзивную интерпретацию местоимения: «Когда мы, ветеринары, говорим между собой, то, пожалуйста, не вмешивайся».

На глубинном уровне душевным вампиризмом Оленьки могут быть объяснены смерти двух ее мужей и центробежная устремленность двух других партнеров (ветеринара и его сына). Вспомним, что в первом браке «Оленька полнела и вся сияла от удовольствия, а Кукин худел и желтел и жаловался на страшные убытки, хотя... дела шли недурно».

Кстати, физическая полнота Оленьки буквально реализует тему «телесности души». Слово «душа» проходит в тексте несколько раз, а заглавное прозвище героини настойчиво ассоциируется с физическим здоровьем и сексуальной аппетитностью. Характерно, что Толстой, акцентировавший «душу Душечки», опустил из собственной редакции рассказа¹² две фразы, связывающие это прозвище с пышностью ее форм: «И когда он увидал как следует ее шею и полные здоровые плечи, то всплеснул ру-

ками и проговорил: “Душечка!”; «Мужчины думали: “Да, ничего себе”. Аналогичные восклицания и даже прикосновения женщин («Дамы не могли... не схватить ее за руку и не проговорить... “Душечка!”») Толстой оставил¹³.

Параллели с «Фро», в частности с полными ногами героини, ее любовным томлением и потребностью подержаться за руки, напрашиваются. Что же касается направления, в котором Платонов, так сказать, переписал Чехова, то, помимо очевидной модернизации сюжета и стиля, несомненна большая серьезность в отождествлении, пусть амбивалентном, рассказчика с героиней.

Архетип: Психея. Корреспондент, сообщивший Чехову о читательской реакции Толстого (И.И. Горбунов-Посадов), слегка искажил заглавие рассказа, назвав его в своем письме «Душенькой». Тем самым он невольно указал на глубинное родство «Душечки» (а для нас, значит, и «Фро») с поэмой Богдановича, «Амуром и Психеей» Апулея и соответствующим кругом фольклорных сюжетов, в русской традиции представленных народной сказкой о «Финисте Ясном Соколе» (в собрании Афанасьева № 234–235) и «Аленьким цветочком» С.Т. Аксакова. Не исключена сознательная ориентация Платонова на подобные источники, иногда открытая, как в «Афродите» (1945), а в данном случае косвенно подтверждаемая более поздней обработкой им сказки о «Финисте» (1947)¹⁴ и упоминанием об «Амуре и Психее» в одном из писем к жене¹⁵.

Мифологизм платоновского мышления и фольклорность его стилистики отмечались неоднократно¹⁶. В. Парамонов недавно предложил в качестве центрального архетипа Платонова (и всей русской литературы) Пенелопу¹⁷, а Э. Найман выявил роль прометеевской и некоторых других мифологем¹⁸ и соотнес мифологически и анаграмматически «Фро» с мифом об Орфее¹⁹. Прозвучало уже и нарицательное выражение «русская психея» в статье С. Семенович, выделяющей платоновскую тему души²⁰. Однако в связи с мифологемой Психеи, насколько мне известно, «Фро» ставится здесь впервые.

В термине фольклористики речь идет о сюжетном типе «поиски потерянного мужа»²¹, с его мотивами забытой невесты, непослушной жены, расколдовывания чудесного или невидимого супруга и некоторыми другими. Более глубокий субстрат этого архаического комплекса образует боязнь экзогамного (говоря упрощенно, межплеменного) брака. Она выражается в переоценке женщиной связей со своим родом (что в рассматриваемых сюже-

тах выражается, например, через козни сестер как ее ипостасей) и собственной роли (в частности, красоты), в недооценке супруга (воображаемого в виде чудовища) и в стремлении к нормализации брака (путем расколдовывания чудесного супруга). Кратко изложим архисюжет, стоящий за всей этой группой текстов.

Исходная ситуация включает отца (реже отца и мать) с тремя дочерьми, из которых две старшие не замужем или имеют обычных супругов. Младшая особенно любима отцом или знаменита своей красотой, приносящей ей поклонников, но не женихов и зависть соперниц (сестер, самой Венеры).

Добрачное знакомство героини с чудесным женихом либо происходит в сюжете (у обедни; при посещении невидимым Амуром, посланным Венерой, чтобы отдать Психею в жены чудовищу, и влюбляющимся в нее), либо подразумевается в заказываемом ею подарке – атрибуте жениха (перышке; аленьком цветочке). Этот атрибут отец получает (у прохожего старика; родственника жениха; сорвав в саду жениха) в ответ на прямое или косвенное обещание руки дочери.

Брак устраивается отцом (с его ведома; по договору с ним; по указанию, данному ему оракулом) с согласия дочери (явного или скрытого). Невеста либо остается в доме отца и сестер, куда к ней по ночам прилетает жених, вызванный своим атрибутом (перышком; цветочком на окне), либо отправляется во дворец к жениху. Такая отправка трактуется как своего рода похороны и осуществляется путем волшебного переноса (с помощью перстня) или оставления на вершине горы (откуда Зефир мягко спускает ее в долину).

Героиня наслаждается любовью, обществом и богатством супруга, несмотря на его чудесное/чудовищное обличье (днем – улетающий сокол, ночью – царевич, невидимый для других; невидимое чудище, лишь позднее являющееся полюбившей его героине; прекрасный, но невидимый Амур, скрывающийся за предполагаемым обликом чудовища).

Оставшись одна (часто одна в поле), героиня ждет супруга, тоскует, отправляется на поиски, узнает (от самого жениха; у ветра и звезд; у прохожих дарителей – Бабы-яги, Цереры), где его искать, и получает волшебные средства. Она должна износить три пары железных башмаков и пройти три испытания, задаваемых женщиной, которая представляет чужой род и с которой теперь живет потерянный муж (будущей тещей – Венерой; новой женой героя), причем третье испытание связано с преодолением сна-смерти. В случае с Венерой, выполняя последнюю задачу (достать у хозяйки подземного царства Прозерпины секрет красоты), Психея опять нарушает запрет (решив сама воспользоваться секретом)

и засыпает мертвым сном (секрет красоты – сон), но подоспевший Амур спасает ее. В случае с новой женой героиня отдает свои волшебные средства в обмен на ночь с ее супругом (чтобы посмотреть на него, отгонять мух и т. п.); дважды жена усыпляет его (сонным зельем, волшебной булавкой), а в третий раз героиня успешно будит его (своей слезой, удалением булавки), и он узнает ее. Простейший вариант у Аксакова, где вернувшаяся с опозданием героиня объявляет о своей любви к супругу, и он возвращается к жизни в облике прекрасного принца.

Супруги воссоединяются, покидают дом соперницы, жених расколдован или освобожден от невидимости, брак признан его противниками (сестрами, Венерой), происходит свадьба, героиня вступает во владение новыми атрибутами (дорогими одеждами; способностью к превращениям; бессмертием).

Попробуем в свете этого архисюжета перечитать платоновский текст заново.

Подобно фольклорной героине, Фро сохраняет полунезамужний статус (ей даже делают предложение) и прикрепленность к отцовской фамилии и квартире, куда наезжает Фёдор²². Окно (правда, не забитое, как в «Финисте», гвоздями, представляющими характерный кастрационный символ) появляется в сценах тоски (ср. в сказке: «опустила аленький цветочек в воду, отворила окошко, да и смотрит в синюю даль»), а также в финальном эпизоде зазывания мальчика в спальню.

Фёдор обладает рядом чудесных черт.

В отличие от Фро, он мог превращаться в микрофарду и «блуждающий ток»²³, «был весь горячий, странный, мог спать при шуме... никогда не болел».

До известной степени он невидим, да и не верит в ценность своего лица, так что Фро (и читателю) приходится довольствоваться его детской фотографией и атрибутами (волосом и запахом; катушками Уитстона) – «священными одухотворенными частями» жениха, обеспечивавшими контакт с ним (ср. перышко Финиста).

В какой-то мере Фёдор расколдовывается на время возвращения, и мы видим его «в шляпе, в длинном синем плаще, запавшие глаза его блестели от внимания». А символически он расколдовывается в самом конце – воплощением в мальчика, который является как бы двойником его детского, т. е. «нормального», облика.

Курсы сигнализации и другие средства коммуникации можно считать своего рода аналогом волшебного дворца (ср. у Апу-

лея и Аксакова разнообразные «технические» способы общения с невидимым супругом – волшебную музыку и голоса, письма на стене, мгновенно доставляемые письма и т. п.), а одиночество Фро подобно в таком случае самочувствию Психеи во дворце Амура (который представляется ей «роскошной тюрьмой»). Попытки Фро расколдовать Фёдора (путем сначала проникновения в его мир, а затем отрывания его от этого мира) сопоставимы с ночным подсматриванием Психеи за Амуром. Последнее особенно относится к сцене, где Фро с любопытством «води́ла пальцем по горячей спине» Фёдора; ср. в некоторых сюжетах расколдовывание поцелуем или сжиганием животной шкуры чудесного супруга²⁴.

Многочисленным фольклорным мотивам смерти (спуску в потустороннюю долину ко дворцу жениха; исчезновению, гибели или усыплению супруга; спуску героини в подземное царство и ее мертвому сну) соответствует ряд деталей в «Фро».

Первая же фраза («Он уехал далеко и надолго, почти безвозвратно») задает этот тематический комплекс, варьируемый и далее (репликами: «Потеряла – не найдешь, кто уехал – не вернется», и наоборот: «Уехал – не умер, назад возвратится!»; а также временностью возвращения Фёдора). Фро тоже почти умирает; спускается под землю; притворяется мертвой; заявляет, что умрет, если Фёдор ее разлюбит, т. е. не превратится в нормального супруга.

Покинутая мужем Фро, как в сказке, оказывается одна в поле и вопрошает ветер, звезды, а также паровозы. Ее союз с ветром реактивирует апулеевскую формулу: Психея – по-гречески «душа», «дыхание» (и «бабочка»), а Зефир – «(западный) ветер». Далее, служба почтальоном может рассматриваться как современный вариант поисков потерянного жениха, смена работ – как серия трудных задач, железная лопата и разноска писем – как испытывание железных башмаков. Еще очевиднее сходства с фольклорными тоской, черствым хлебом, путеводным клубочком (телеграф) и т. д.²⁵

Фёдор возвращается в связи с обмороком и псевдосмертью Фро, подобно Амуру, спасающему Психею от мертвого сна после ее спуска в Аид и нарушения ею очередного запрета. А последующий любовный эпизод в «Фро» соответствует фольклорному мотиву ночи с новонайденным Финистом²⁶. Тут-то и происходит радикальное обращение архетипического сюжета, т. е. центральное для всякой оригинальной художественной структуры отталки-

вание от интертекстов, привлеченных к ее построению²⁷: возвращенная любовная близость вызывает уход жениха не к героине, а от нее.

Неудачный исход поисков исчезнувшего супруга сближает «Фро» с мифами об Орфее (в последний момент упускающем Эвридику обратно в Аид) и Прозерпине (она возвращается на землю лишь на часть годового цикла); интересно, что Прозерпина, а также пытающаяся спасти ее Церера-Юнона фигурируют в легенде об Амуре и Психее в качестве дарителейниц. Что касается Орфея (анаграмматически связанного с Фро), то его ипостась в рассказе можно считать маленького музыканта, спускающегося со своей музыкой к Фро в качестве ее «мужа»²⁸ (хотя, разумеется, прямое соответствие появлению мальчика – это рождение дочери у Амура и Психеи²⁹).

Соотнесение Фро с Психеей не исключает других: с Пенелопой (ср. потенциальных женихов Фро), с Афродитой, давшей имя похожей на Фро заглавной героине более позднего рассказа Платонова³⁰, а также с другой классической женщиной-соблазнительницей – через неграмотную подпись «еще одной Ефросиньи»: «три буквы, похожие на слово «Ева» с серпом и молотом на конце»³¹. Само имя Ефросинья, означающее по-гречески «радостная», принадлежало одной из харит, составлявших свиту Афродиты³² (а исходно – ее титулатуру) и по одной из версий состязавшихся с ней в красоте³³ (ср. отношения между Психеей и матерью Амура Венерой). В пользу связи Фро с Афродитой говорит и то, что Фёдор имеет черты Гефеста (бога кузнечного ремесла – мужа Афродиты), и некоторые другие соображения. Так, внешность Фро вводится через рассматривание ею «своего отражения в окне парикмахерской», т. е. в своего рода зеркале, что является типичной позой и атрибутом Венеры.

Говоря о значимости имени *Фро*, не следует ограничиваться мифологическими параллелями. В современном Платонову культурном контексте оно могло вызывать ассоциации со скандинавским *фру* (известным в России благодаря Ибсену и Гамсуну) и немецкими *фрау*, *фрейлейн*, *фройляйн*; с *фря*, «пошлая женщина с претензиями» (этимологически возводимым к *франт* и/или *фру*, *фрау*³⁴); и с *Фру-Фру*, именем лошади Вронского, смерть которой предвещает гибель Анны³⁵ (в мужском мире; от поезда). Сама же метаморфоза местной *Фроси* в экзотическую *Фро* отсылает к Грину (а возможно, и непосредственно к трансформации Гриневский–Грин).

3. Интертексты: современность

Среди более непосредственных контекстов «Фро» – идейно-эстетическое наследие символизма и постсимволизма и поэтический мир самого Платонова.

Поэтика чуда. Свое отношение к Грину Платонов высказал в рецензии на его сборник, вышедший в 1937 г., т. е. уже после того, как «Фро» была написана и опубликована. Рецензия местами текстурально перекликается с «Фро»³⁶:

«Общая, любимая тема... Грина... – это тема похищения человеческого счастья»; но «любовное счастье пары людей невозможно или оно принимает пошлую, животную форму, если [они] не соединены... с общим движением народа к его высшей судьбе», причем «и «высшее» быстро расходуется, если оно непрерывно не питается «низшим, реальным».

Там же Платонов прямо сформулировал задачу проверки эстетических чудес «скверной конкретности» – путем переселения Ассоль в провинциальный Моршанск³⁷.

Интертекстуальная перелицовка Грина получилась неоднозначной. Свою Ассоль-Фро Платонов сделал труженицей, с душой, подобной «дыханию рабочей птички», а идеалам капитана Грея-Фёдора придал общественную полезность. При этом оба остаются утопистами (Фро романтически мечтает о любви, а Фёдор вовсе не питается «низшим, реальным»), и оба, каждый по-своему, готовы приближать дальние чудеса, перекрашивая реальность под цвет собственной мечты. Ворожа над мужем, Фро действует в духе Грина и целой эпохи, воспитавшей Платонова. Поэтому, когда чудеса, будучи направлены в разные стороны, срываются (по отъезде Фёдора перрон подобен «палубе корабля, оставшегося на мели»³⁸), Платонов а la Флобер может сказать: «Фро – это я»³⁹: в Фро есть доля и его собственного былого утопизма.

Паруса Грина, самодельно алеющие в тумане моря, эпигонски отсылают к символистам с их ожиданием, заклинием и деланием чуда. Вспомним «Песню» (1893) Зинаиды Гиппиус (окно, вечерняя заря, обещание того, чего нет на свете) и «Незнакомку» (1906) Блока, где девичий стан в туманном окне способствует установлению символистских соответствий (correspondances) с очарованной далью, чьим-то солнцем и истиной. Добавим к этому жизнетворческий активизм и утопизм русских символистов, вос-

ходящий к Ницше, Фёдорову и Соловьеву и параллельный марксизму. Учтем также блоковскую диалектическую схему развития символизма⁴⁰, предвосхищающую сюжетный план «Фро»:

Тезис: поэт-ребенок свободно творит в волшебном единстве искусства и жизни. Антитезис: поэт-мужчина в союзе с дьяволом подвергает жизнь анализу, противостоя пассивной и аморальной женственности, которая жаждет страсти, смерти и преждевременного чуда. Синтез: противоположности чудесно примиряются в андрогинном, т. е. сочетающем мужское и женское начала, младенце, который представляет новое человечество.

Эти установки перевоплощаются далее в блоковскую «музыку революции», а затем в футуристский и соцреалистический мифы, проецирующие чудотворство в плоскость социальной инженерии. Если Блоку (в «Незнакомке») *что-то солнце* безлично *вручено*, то Маяковский (в «Необычайном приключении...», 1920) по-хозяйски затаскивает его к себе на литературный чай. Но, подобно тому как веком раньше оптимизм просвещения сменился постреволюционной романтической рефлексией, а затем и полным скептицизмом типа флоберовского, так и теперь наступает период разочарования. Штурм далее подвергается сомнению – поэтикой антиутопий; образом великого провокатора–осквернителя идеалов (Хуренито, Иван Бабичев, Бендер, Воланд); подрывом языковых претензий нового человека (в варварски-идейной стилистике Зоценко); пародированием далекой магии (интересный пример последнего есть в «Зависти» Олеси, где Ваня Бабичев якобы превращает пускаемый им из окна мыльный пузырь в появляющийся вдали аэростат⁴¹). Гротескной игрой с эстетикой самодельного чуда занят и Платонов, выросший на символистах, Федорове и богдановском технологическом утопизме⁴², начинавший с воплощения своеобразного варианта этих идей, но пришедший к их подрыву, впрямую – в «Котловане» (1930), по-эзоповски – уже в подцензурных «Епифанских шлюзах» (1927).

Напротив, неожиданно успешную реализацию чудес, в частности в полуофициальном ключе, мы находим у Пастернака; ср.: *Ты рядом, даль социализма. Ты скажешь – близь?* («Волны», 1931)⁴³. Еще Тынянов отметил в стихах Пастернака «странную зрительную перспективу... внимание к близлежащим вещам, а за ними – сразу бесконечное пространство: *От окна на аршин, Пробирая шерстинки бурнуса, Клялся льдами вершин: Спи, подруга, лавиной вернись*»⁴⁴. Этот «странный» угол зрения представляет со-

бой продукт нового, постсимволистского, освоения Пастернаком символистской далекой перспективы. Оно делается возможным – мотивируется, «натурализуется»⁴⁵ – благодаря метонимизации идеальных сущностей с помощью «прозаической» установки Пастернака на смежность (а не на метафоризм и сходство, лежащие в основе поэзии, особенно символистской), а также на втягивание в контакт третьих участников (Тамара + Демон + ... + льды, вершины, лавина...)»⁴⁶. В результате чуда, вымечтанные символистами, сработанные футуристами и подорванные Платоновым и другими, в пастернаковском мире сбываются. Поезд и перрон охотно перемешиваются с пейзажем; с горизонтом можно вступить в переписку; воздух и даль адресованы человеку; Ленин и молния залетают в комнату; а *Солнце садится и пьяницей Издали, с целью прозрачной, Через оконницу тянется К хлебу и рюмке коньячной* («Зимние праздники», 1959).

Последний пример, в сущности, переписывает по-своему необычайное приключение с солнцем на даче Маяковского. Даже каламбур (на словах «садиться» и «заходить») – общий; ср.: *Солнце садится и пьяницей... тянется и чем так, / без дела заходить, / ко мне / на чай зашло бы!* Перекликается этот пример и с пейзажем в «Фро», где «солнце просвечивало квартиру насквозь и проникало до самого тела Фроси». По-пастернаковски выглядят в «Фро» тени деревьев на стенах домов, сосны, «росшие за окном, начав прямой путь в небесное счастливое пространство» (ср.: «Сосны» (1941), Пастернака), и вся поэтика соотношения близости и дали. Таков, например, крупный план «одиноких полных ног» Фро, следующий за общими планами поезда, «открытого пространства» и перрона, подобного «палубе корабля, оставшегося на мели». Тот же эффект, только в миниатюре, создается словами об «окруженном Сибирью» Фёдоре. Но здесь мы уже затрагиваем богатую тему родства между Платоновым и Пастернаком в сфере языка, где сюжетным приближениям вторит характерное смешение абстрактной и конкретной лексики, – тему, которую по соображениям места нам придется опустить⁴⁷.

Таким образом, в плане поэтики чуда рассказ знаменует шаг Платонова в направлении идиллического, условно говоря, пастернаковского варианта официального постсимволизма из 1930-х годов.

Платоновский фон. Можно считать, что главную тематическую доминанту поэтики Платонова составляет нацеленность на превозмогание непосредственной реальности, на выход за ее пре-

делы, на преодоление, на трансцендирование ее пространственной, энергетической и экзистенциальной ограниченности⁴⁸. Отсюда такие характерные для платоновских текстов противопоставления, как: «экономное сохранение энергии и материи в мире нехватки – энергетическое чудо»; «одинокость – контакт»; «близь – даль»; «родное – неродное»; «привязанность, односторонность – свобода, пустота» и некоторые другие. Все они могут трактоваться амбивалентно, причем даже внутри одного произведения⁴⁹. Этими оппозициями определяется глубинный слой представлений («архидискурс») Платонова о судьбе человека, его личности, семье и макром мире. Я схематично набросаю его основные положения – в надежде, что осведомленный читатель легко опознает в них знакомые платоновские коллизии.

Судьбу героя задают следующие мотивы: стремление и отправка вверх (например, на высокую гору) и вдаль, к невозможным целям (вариант: отправка на поиски утраченных или далеких родителей или родственников или ввиду изгнания из дома нелюбящими родителями), т. е. архетипически и символически – в иное царство/на тот свет; игнорирование близости или, наоборот, жажда немедленного и прямого осуществления идей и желаний; вызов природе и границам человеческого существования; реальная или неокончательная, иногда притворная, смерть, падение, спуск под землю, в яму, рытье могилы, самоубийство; чудесное спасение, воскрешение, воссоединение через границу жизни и смерти или за гробом, почитание могилы; возвращение, смирение, удовлетворение близостью или иной медиацией между далью и близостью.

Человеческая личность состоит из разума, устремленного вдаль; души, сосредоточенной в горле, связанной с дыханием и через него с воздухом, и тела, с его физическими потребностями. Тело расчленимо (часто непосредственно по ходу фабулы) на части, особенно верхнюю, духовную, и нижнюю, физическую. Разум имеет тенденцию игнорировать ближние интересы души и тела, отчего те стынут, томятся, сохнут. Их согревание происходит через питание, наслаждение и тепло, поступающие из внешнего мира, с которым поэтому необходим успешный ближний контакт. Внутри правильного человека (ребенка, большевика, родителя) есть пустое место, куда можно поместить всё/всех (эта пустота связана с дыханием и ветром, с одной стороны, и с ямами – с другой⁵⁰).

Семейная жизнь обычно несчастлива; члены семьи (супруги, дети, родители) по тем или иным причинам (смерть, отлучка, невнимание, бедность, многочисленность) пребывают в состоянии сиротства. Эгоистическое сосредоточение (чаще всего жены) на семье, собственности и

половой жизни изымает супругов из более широких контактов с миром; кроме того, плотская любовь поглощает ресурсы, нужные для далекого подвига. Разрушительны и ревнивые подозрения (жены), часто вызываемые далекой и/или асексуальной установкой супруга и приводящие, в свою очередь, к изменам и даже разрушению семьи. Кризис преодолевается установлением дополнительных связей вне или внутри семьи. Вне семьи – путем взятия приемного ребенка (реже родителя) или супруга (например, примирения с изменой или создания неопределенного в половом отношении тройственного союза); внутри семьи – путем повышения в ранге имеющихся связей (примирения супругов, например, после измены или ухода в другой брак; взаимного «усыновления» детей и родителей; взятия ребенком на себя медиационных, в частности андрогинных, функций; того или иного «воскрешения» родителей или восстановления их могил, возвращения к ним или воссоединения с ними в смерти). Медиация часто заключает соприкосновение рук или иной не сугубо эротический («братский») контакт.

Окружающий мир складывается из природы, техники и человеческого общества, которые могут выступать в далеком и ближнем вариантах. С природой чаще связаны женщины, а с техникой – мужчины, но не обязательно. Так, техника может отождествляться с душой, телом, людьми, семьей, животными, природой⁵¹. Природа бывает источником как вызова человеку (гроза, снег, молния), так и поддержки (солнце, ветер), а ее представители (цветы, бабочки, птицы, животные) часто выступают в качестве персонажей. В социальном плане возможна недооценка личных связей (безразличие вождя или мыслителя к конкретным людям; предпочтение техники людям) и их переоценка (в любви и браке). Для медиации важны средства коммуникации (транспорт, писание писем, почта, телеграф), часто в «непосредственном» варианте (передвижение пешком, доставка с оказией), и искусство, особенно музыка (скрипка, гармонь, радиопередача). Тотальным средством коммуникации является чудесный эфирный тракт, решающий все проблемы жизни и техники.

«Фро» прочитывается как довольно полный вариант платоновской парадигмы. В этом небольшом рассказе действительно «все есть»: отправка на тот свет, претензии на невозможную переделку мира, возвращение, рытье могилы, символические смерти, чудесное спасение, медиация между далью и близью, спрямление далеких линий коммуникации, подавление эротических претензий на супруга, семейное примирение с помощью дополнительных неродственных связей, преодоление сиротства взаимным воскрешением детей и взрослых...

Но платоновский мир представлен тут как бы в умеренно благополучной версии – без реальных смертей, увечий, серьезных антагонизмов и разрывов (Фёдор в принципе ожидается назад). Оригинальность рассказа в том, что он с симпатией следует за героиней, остающейся «здесь», а не за героем, совершающим утопический поиск («квест»), как, например, в «Епифанских шлюзах». Это сродни тому промежуточному случаю, когда в поиск отправляется не прожектор (обычно мужчина), а сирота (часто женщина), чья «даль» более осязаема и человечна; но и по сравнению, скажем, с «На заре туманной юности» (1938) рассказ выделяется асоциальностью героини. Фро – редкая у Платонова женщина, притязания которой на мужа даны без осуждения и от которой в обмен на авторскую симпатию не требуется подвигов⁵². Реабилитация семейной любви продолжится в «Реке Потудань» (1937), где центробежные устремления мужа потеряют общественное оправдание, и далее в «Возвращении» (1946), где они будут окончательно снижены.

От соотнесения «Фро» с инвариантным сюжетом Платонова мы незаметно перешли к конкретным параллелям с отдельными текстами. Систематический обзор таких параллелей должен был бы включить прежде всего все положения и детали «Фро», примененные Платоновым где-либо еще. Они покрывают текст рассказа почти целиком: жена, вызывающая мужа телеграммой о своей смерти, есть в «Эфирном тракте» (1926–1927); расчленение тела на верх и низ – в «Чевенгуре» (1929), «Джан» (1934), «Мусорном ветре» (1936); фразы типа «Прощай – я дождусь» встречаются в «Эфирном тракте», «Такыре» (1934), «Разноцветной бабочке» и т. д. Кроме того, следовало бы соотнести «Фро» с сюжетами, близко варьирующими данный, – с положительным или отрицательным знаком. Тогда к упомянутым выше текстам пришлось бы добавить то, что можно назвать соцреалистической серией Платонова⁵³, – «Любовь к дальнему» (1934), «Среди животных и растений» (1936), «Старого механика» (1940), «Великого человека» (1941), а также «Бессмертие», опубликованное в «Литературном критике» (1936. № 8) вместе с «Фро» по принципу взаимодополняющей двойчатки⁵⁴.

Однако эти сопоставления, как и задача прочитать «Фро» на фоне ряда других релевантных контекстов, в частности соцреалистического канона как такового, выходят за рамки настоящей статьи⁵⁵. За ее пределами остается также интереснейшая тема сравнения конформистски умеренной стилистики «Фро» с открытым сюрреализмом более ранних вещей Платонова.

* * *

Итак, в пяти рассмотренных проекциях «Фро» прочитывается следующим образом. По внутреннему ходу сюжета – как осторожная эмансипация героини (носительницы частных, человеческих, женских ценностей) от далекого мужского утопизма. По отношению к «Душечке» – как ее модернизация, а главное лиризация, несколько неожиданная в контексте стилистики советского производственного романа. На архетипическом фоне рассказ предстает как пессимистическое обращение сказочных хеппи-эндов, т. е. своего рода возврат от сказки к мифу. В (пост)символистском контексте «Фро» знаменует шаг к прозаизации чудес, причем в полуидиллической пастернаковской редакции, амбивалентно сближающейся с официальной. Смягченным, хотя и весьма представительным, вариантом оказывается «Фро» и по отношению к поэтическому миру Платонова в целом, являя пример идиллизации платоновского трансцендирования реальности.

Естественно возникает вопрос о взаимосвязях между прочтениями. Очевидным и непосредственным следствием интертекстуальной полифонии является известный феномен «сверхдетерминации» (*overdetermination*): каждый узловый момент рассказа и чуть ли не каждая деталь предстают продиктованными сразу целой группой факторов. Приведу лишь один пример.

Работа Фроси в шлаковой яме разлагается в нашей партитуре рассказа на четыре «голоса» (чеховский подтекст здесь практически несуществен). В имманентной структуре рассказа это одна из попыток медиации между душой Фро и железным миром транспорта, между ее одиночеством и коллективом, между природой и техникой (из ямы она видит «свободную ночь, освещенную звездами и электричеством»). С мифологической точки зрения перед нами довольно наглядный спуск в подземное царство – одно из ранних появлений в рассказе облика смерти, хотя пока что в очень невинном и даже оптимистическом ключе. В (пост)символистской перспективе это образ контакта с далеким небом, осуществляемого *de profundis* – из ямы. Наконец, на языке характерных мотивов Платонова это еще одна манифестация котлованов, каналов, ям и могил, копаемых героями многих его сюжетов.

Подобные совмещения повышают убедительность повествовательной структуры рассказа не только своим количеством, но и качеством, укореняя ее в общевыразительной, русской, архетипической, современной и специфически авторской литературной почве. При этом связи между разными слоями не сводятся к чисто риторической кумулятивности, а носят глубоко органич-

ный, содержательный характер. Тема души обретает эталонное воплощение в мифологеме Психеи, а лирическая амбивалентность позднего Платонова – в обращении к Чехову. С другой стороны, ориентация на русскую классику находится вполне в русле советской литературы 1930-х годов, как, впрочем, и ориентация на миф⁵⁶. Трактовка актуального советского материала сквозь призму (пост)символистской эстетики служит одновременно его облагораживанию и его подрыву. А то искусство, с которым Платонову удается пронизать скромный реалистический рассказ из провинциальной жизни «эпохи Москвошвея» всей этой многоплановой мотивикой, а также почти полным набором собственных инвариантов, делает «Фро» турдефорсом сложной простоты, высоким образцом жанра классической новеллы.

УРОКИ ИСПАНСКОГО*

Говорят, что в ответ на вопрос журналиста, как становятся писателем, Хемингуэй сказал:

– Как становятся писателем? Наверно, надо любить предложения. Вы любите предложения?

Я люблю предложения. И я думаю, что любить их нужно не только писателям, но и читателям. Ведь читая, важно настроиться на одну волну с писавшими – писавшими, как будет видно из дальнейшего, на волнах, общих с писавшими до них.

Одно предложение, прочитанное четыре десятка лет назад, я помню все это время, периодически пытаюсь разгадать его секрет, и только недавно вроде бы что-то понял.

Предложение это – из одного мелкого рассказа Василия Аксенова, настолько проходного, что, когда я захотел его процитировать, то долго не мог его разыскать, ни сам, ни с помощью знатоков аксеновского творчества.

Оно скрывалось в нижеследующем пассаже:

«Помню пикник. Над лазурными водами Кратовского водохранилища это было. Леночка Рыжикова, юная балерина, вся сияла, вся трепетала, никак не могла успокоиться: вчера у неё был дебют в одном из крупнейших театров республики. Все её спрашивали, шумно вос-

хищались, все трепетали синхронно. Один лишь Стас Рассолов... уловив паузу в общем восторженном разговоре <...> прогудел через силу:

– Как же, как же... Был я вчера в театре, видел, как ты там резвилась с изяществом бегемотицы. Нет, мамаша, не лезь ты в балет со своими данными. Твоё дело – четыре “К”: киндер, кюхе, клайде, койка.

Леночка ахнула, сжала руки на груди. На беду мимо как раз проплывала размокшая газета со статьёй о вчерашнем балете. Любой мог прочесть: “Недюжинным темпераментом порадовала зрителей молодая Елена Рыжикова...” Подписана статья была Глебом Латунным, который сидел среди нас и смотрел на Елену».

Но память мне немного изменила. Она слепила некий оптимальный дайджест, в котором водохранилище, подплывшая газета и отзыв об артистке умещались в пределах одного предложения. А имя артистки я вообще перепутал, полагая, что речь идет об Ирке Ивановой, героине рассказа «Жаль, что вас не было с нами» (1964), – возможно, потому, что этот рассказ более знаменит и дал заглавие целой книге (Аксенов 1969), которую мне в дальнейшем надписал сам автор (*Prof. Z. – Ал. Жолковскому. До сих пор жалею, что Вас тогда не было с нами. В. Аксенов*). Но там искомого предложения нет, и я направил своих добровольных помощников по ложному следу – на поиски несуществующего второго рассказа с Ирккой Ивановой.

Однако, поскольку ключевым было все-таки не имя артистки, а сочетание газеты, водохранилища и рецензии, то в конце концов выловить нужный текст удалось – из Интернета. Выяснилось, что речь идет о рассказе «Ранимая личность», впервые опубликованном на знаменитой в свое время 16-й полосе «Литературной газеты» (1970. № 4), а в новые времена перепечатанном в газете «Литература» издательского дома «Первое сентября» (№ 16/2007) и выложенном на ее сайте (<http://lit.1september.ru/article.php?ID=200701603>).

Ну, кое-что ясно сразу. Дух полуофициальной культурной элиты рубежа 1970-х годов как нельзя нагляднее запечатлен в образе компании, закусьявающей на берегу замусоренного водохранилища, и извлекаемой из воды и тут же зачитываемой случайно подплывшей газеты, каковая, несмотря на всю свою внешнюю, да, подразумевается, и сущностную неприглядность, вдруг оказывается неожиданно близкой персонажам. К тому же броская антитеза: трепетная балерина – размокшая газета. И все это так, между делом, рассказ на этом не задерживается, он, собственно, не о балерине, а о заглавном герое, якобы ранимом хаме.

* Впервые: Иностранная литература. 2010. № 3. С. 250–255.

Но за этими незамысловатыми эффектами мне всегда мерещились какие-то широкие, чуть ли не мировые, литературные горизонты. Выражаясь научно, интертексты.

Я уже писал о подпитывающем толстовском источнике моего любимого эпизода из «Острова Крым», в котором лейтенант Бейли-Лэнд спасает Крым от большевиков¹.

И даже подступал к самому Василию Павловичу с вопросом, не опирается ли вот это мое любимое место из «Затоваренной бочкотары» (1968):

«[Дрожжинин] был единственным в своем роде специалистом по маленькой латиноамериканской стране Халигалии.

Никто в мире так живо не интересовался Халигалией, как Вадим Афанасьевич... ..круг интересов Вадима Афанасьевича охватывал все стороны жизни Халигалии. Он знал все диалекты этой страны... весь фольклор, всю историю, всю экономику, все улицы и закоулки столицы этой страны города Полис и трех остальных городов, все магазины и лавки на этих улицах, имена их хозяев и членов их семей, клички и нрав домашних животных, хотя никогда в этой стране не был. Хунта, правившая в Халигалии, не давала Вадиму Афанасьевичу въездной визы, но простые халигалийцы все его знали и любили, по меньшей мере с половиной из них он был в переписке, давал советы по части семейной жизни, урегулировал всякого рода противоречия»

– не опирается ли оно на вот этот любимый мной пассаж из «Гюи де Мопассана» Бабеля:

«Приютил меня учитель русской словесности – Алексей Казанцев.

Он жил на Песках... Приработком к скудному жалованью были переводы с испанского...

Казанцев и проездом не бывал в Испании, но любовь к этой стране заполняла его существо – он знал в Испании все замки, сады и реки».

Но Аксенов отвечал, что бабелевского рассказа не помнит, а может, и вообще не читал². А что касается небывания в изучаемой стране, то, дескать, это советская жизненная реальность. Вот, например, вы, спросил он, вы, специалист по языку сомали, вы в Сомали бывали? Пришлось признаться, что не бывал.

Я охотно узнавал себя в Дрожжинине и в пикникующих у водохранилища (только мы со Щегловым живали в палатке и при лодке не на Кратовском, а на Тишковском), но упорно верил,

что объяснений надо искать не в жизни, а в литературных архетипах, инвариантах, выразительных конструкциях. Аксенов мог и не заимствовать дрожжининской ситуации из казанцевской, а повторить – и развить ее – в силу сходной художественной логики. Правда, мало того, что Дрожжинин в Халигалии не бывал, далее по ходу сюжета выясняется – сначала постепенно, а потом сразу (как говорится в одном месте у Хемингуэя), что он-то не бывал, а его бывалый друг Володька Телескопов бывал и даже крутил романы с заочно обожаемыми Дрожжининым красотками. А ведь нечто подобное происходит и в рассказе Бабеля: Казанцев в Испании не бывал и все время сидит у себя на чердаке за чтением и переводами, тогда как герой-рассказчик чуть ли не буквально переносится во французский мир Мопассана и, подобно герою новеллы, переводимой им вместе с пышнотелой Раисой, ему удается «позабавиться» с ней.

Разумеется, и это дополнительное сходство может быть чисто типологическим, не доказывающим заимствования. Тем более что бабелевскому Казанцеву, в отличие от Дрожжинина, не приходится пережить момент неожиданного прозрения, скажем, вдруг узнать о проникновении молодого протеже в его испанские замки³.

Констатировав «прозрение» Дрожжинина (который вдруг осознает, что Володька поет «йе-йе-йе, хали-гали» потому, что побывал в Халигалии), я неожиданно испытал и собственное. Я сообразил, что некоторое «прозрение» есть и в пассаже о водохранилище: в случайно подпылывшей газете помещен отзыв одного из собравшихся о другом! Но общий сюжетный ход (прозрение, внезапно подсказываемое с самой неожиданной стороны) реализован в рассказе не так, как в «Бочкотаре», а несколько более традиционным образом – с опорой на документ. В других случаях это может быть письмо Хлестакова к Тряпичкину («Ревизор»), дневник Глумова («На всякого мудреца довольно простоты») или письма штурмана «Св. Марии», которые попадают в руки Сани Григорьева в раннем детстве и лишь потом оказываются имеющими прямое отношение к его жизни и любви («Два капитана»).

Последний случай особенно близок к аксеновскому. Вот самое начало романа:

«Помню просторный грязный двор... Двор стоял у самой реки, и по веснам, когда спадала полая вода, он был усеян щепой и ракушками, а иногда и другими, куда более интересными вещами. Так, однажды мы нашли туго набитую письмами сумку, а потом вода принесла и осторожно положила на берег и самого почтальона. <...>

Сумку отобрал городской, а письма, так как они размокли и уже никуда не годились, взяла себе тетя Даша. Но они не совсем размокли: сумка была новая, кожаная и плотно запыралась. Каждый вечер тетя Даша читала вслух по одному письму, иногда только мне, а иногда всему двору».

«Два капитана» Аксенов, скорее всего, читал (увы, теперь уже не спросишь!), но значит ли это, что свою размокшую газету он взял оттуда? Или у них был общий источник?

В истории европейского романа все дороги ведут к «Дон Кихоту», и вот что в главе IX первого тома сообщает повествователь о том, откуда он почерпнул большую часть рассказываемой им истории.

«Однажды, идя в Толедо по улице Алькана, я обратил внимание на одного мальчугана, продававшего торговцу шелком тетради и старую бумагу, а как я большой охотник до чтения и **читаю все подряд, даже клочки бумаги, подобранные на улице** [не откажу себе и читателю в удовольствии процитировать это по-испански: **leía hasta los papeles que encontraba tirados en las calles**], то... взял я у мальчишка одну из тетрадей <...> и по начертанию букв догадался, что это арабские буквы. Но догадаться-то я догадался, а прочесть не сумел... В конце концов судьба свела меня с одним мориском... он взял в руки тетрадь... и, прочитав несколько строк, расхохотался. <...>

– Здесь, на полях, написано вот что <...> *Дульсинея Тобосская, которой имя столь часто на страницах предлагаемой истории упоминается, была, говорят, великою мастерицею солить свинину и в рассуждении сего не имела себе равных во всей Ламанче.*

Имя Дульсинеи Тобосской повергло меня в крайнее изумление, ибо мне тотчас пришло на ум, что тетради эти заключают в себе историю Дон Кихота. Потрясенный этою догадкою, я попросил мориска немедленно прочесть заглавие, и он тут же, с листа, перевел мне его с арабского на кастильский...: История Дон Кихота Ламанчского, написанная Сидом Ахмедом Бенинхали, историком арабским. <...> Бросившись к торговцу шелком, я вырвал у него из рук все тетради и бумаги и за полреала купил их у мальчишка... Затем мы с мориском зашли на церковный двор, и тут я попросил его за любое вознаграждение перевести на кастильский язык... все, что в этих тетрадях относится к Дон Кихоту. ...и он меньше чем за полтора месяца перевел мне всю эту историю так, как она изложена здесь» (пер. Н. Любимова).

Налицо опять почти весь букет: тексты, находимые практически на помойке, бросают неожиданный свет на персонажей,

которыми интересуется нашедший, причем как у Аксенова, так и у Сервантеса под вопросом оказывается репутация прекрасной дамы (Леночки Рыжиковой, Дульсинеи Тобосской). Единственно, чего у Сервантеса не хватает, это размокшей бумаги. Тут ученики немного превосходят учителя. Но в главном – в демонстративном изготовлении своего нового текста из чужих старых (писем, новелл, газет, биографий, рыцарских романов...) – они следуют за основоположником.

Что еще? Очень бегло: одно из самых потрясающих прозрений при ознакомлении с текстами, найденными где не следует, – у Гоголя в «Записках сумасшедшего».

«Сегодня... меня как бы светом озарило: я вспомнил тот разговор двух собачонок, который слышал я на Невском проспекте. “Хорошо, – подумал я сам в себе, – я теперь узнаю все. Нужно захватить переписку, которую вели между собою эти дрянные собачонки”. <...>

Собачонка... прибежала с лаем... Я увидел, однако же, в углу ее лужкошко. <...> Я подошел к нему, перерыл солому в деревянной коробке и, к необыкновенному удовольствию своему, вытащил небольшую связку маленьких бумажек. <...>

А ну, посмотрим: письмо довольно четкое. Однако же в почерке все есть как будто что-то собачье. Прочитаем...

“Мне кажется, если этот камер-юнкер нравится, то скоро будет нравиться и тот чиновник, который сидит у папа в кабинете. Ах, ma chère, если бы ты знала, какой это урод. Совершенная черепаха в мешке...”

Какой же бы это чиновник?..

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

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

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

Врешь ты, проклятая собачонка! Экой мерзкий язык!»

Истории про умных и даже философствующих собак восходят к Лукиану, непосредственным же вдохновителем Гоголя был Э.Т.А. Гофман, в свою очередь подхвативший традицию, начатую, конечно же, Сервантесом – в «Новелле о беседе собак» (из серии «Назидательные новеллы»). Новаторство Гоголя, как отмечает исследователь, состояло, в частности, в том, что у него собачки обмениваются разоблачительными сведениями не просто о ком по-

пало, а именно о рассказчике, получившем доступ к их текстам⁴. Тем сильнее эффект прозрения. Но в основе все-таки Сервантес.

Ю.К. Щеглов, автор знаменитых комментариев к романам об Остапе Бендере⁵, перед смертью⁶ успел закончить комментарии к «Затоваренной бочкотаре» (которые готовятся к печати)⁷. Того, что я тут утверждаю, он не пишет, но тем не менее сравнивает Дрожжинина с Дон Кихотом!

Если теперь спросить: уснувшим над какой книгой герой бабелевского «Гюи де Мопассана», вернувшийся после любовной ночи с Раисой Бендерской, застаёт никогда не бывавшего в Испании Казанцева, то это будет не бином Ньютона, или, как говорят у нас в Штатах, it doesn't take a rocket scientist. Но все же процитирую:

«Дома спал Казанцев. Он спал сидя, вытянув тощие ноги в валенках. Канареечный пух поднялся на его голове. Он заснул у печки, склонившись над «Дон-Кихотом» издания 1624 года»⁸.

В Испании Бабель не бывал. Во Франции бывал, а в Испании нет. Там бывал Хемингуэй.

Так как же сделан
«Ламарк» Мандельштама?

Загадки знаков Зодиака

Розыгрыш? Хохма? Задача?
О «первом стихотворении»
Набокова

Между могилой и памятником.
Заметки о финале ахматовского
«Реквиема»

Так-так-так («Два Максима»)

Маргиналии к *Postscriptum*'у
Бродского

ТАК КАК ЖЕ СДЕЛАН «ЛАМАРК»
МАНДЕЛЬШТАМА?*

Был старик, застенчивый как
мальчик,
Неуклюжий, робкий патриарх...
Кто за честь природы
фехтовальщик?
Ну, конечно, пламенный Ламарк.

Если всё живое лишь помарка
За короткий выморочный день,
На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень.

К кольцецам спущусь и
к усонгим,
Прошуршав среди ящериц и змей,
По упругим сходням, по излогам
Сокращусь, исчезну, как Протей.

Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь.

Мы прошли разряды насекомых
С наливными рюмочками глаз.
Он сказал: природа вся
в разломах,
Зренья нет – ты зришь
в последний раз.

Он сказал: довольно полнозвучья, –
Ты напрасно Моцарта любил:
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил.

И от нас природа отступила –
Так, как будто мы ей не нужны,
И продольный мозг она вложила,
Словно шпагу, в тёмные ножны.

И подъёмный мост она забыла,
Опоздала опустить для тех,
У кого зелёная могила,
Красное дыханье, гибкий смех...

7–9 мая 1932

* Впервые: Вопросы литературы. 2010. № 3. 150–182.

I

Об этом стихотворении написано много, в том числе ведущими мандельштамоведом; в результате о нем известно, казалось бы, все, если не больше, чем нужно. Выявлена его богатая подоплека: связь с (нео)ламаркистской и соответствующей натурфилософской традицией (в том числе Бергсоном), с биографическим фоном (особенно ролью Б.С. Кузина), с другими произведениями самого Мандельштама (лирикой, «Путешествием в Армению» [далее – ПА], «Разговором о Данте»), с некоторыми литературными топосами (парой Данте–Вергилий; Книгой Бытия), с тютчевским «хаосом», с целым пластом текстов как Золотого, так и Серебряного века русской поэзии (от Гнедича и Баратынского до Мережковского и Хлебникова) и даже с более поздней литературой; отмечены особенности его формальной структуры (включая поэзию грамматики); и с опорой на тот или иной вариант этого инструментария предложены широкие, часто взаимоисключающие, историософские истолкования...¹

Недостатки «ламарковедения» являются, как это бывает, продолжениями его достоинств. Сосредоточение на отдельных сторонах проблемы приносит интересные находки, но оставляет в стороне центральный вопрос о художественной природе вещи². Не будучи поставлены в такую единую перспективу, находки проигрывают в ценности, а главное, обнаруживают свою неполноту. Чтобы наметить целостный анализ стихотворения, желательно руководствоваться следующими соображениями.

«Ламарк» не просто одна из удач великого поэта, а явный «хит», обладающий огромной притягательной силой для читателей. Поэтому секрет его успеха вряд ли может сводиться к аллюзиям на специальные научные источники и поэтические раритеты. Наряду с «упоминательной» клавиатурой текста выявлению подлежит еще одна: стоящие за «вечными шедеврами» мощные прото- и архетипы, базовые – классические и современные – гипогаммы, покоряющие не только своей непосредственной цитабельностью, но и скрытыми в них безотказными психоэстетическими пружинами, которые срабатывают вне зависимости от нашего знакомства с самими претекстами.

Перенос акцента с научной и биографической подоплеку на собственно поэтический модус стихотворения подсказывается также принципиальной амбивалентностью и эллиптичностью мандельштамовской поэтики, без смущения отводящей противоречиям, «пропущенным звеньям» и темным местам роль интригующих

поэтических вольностей/неясностей в составе художественного целого. Такой синтез двух противоположных установок – на элементарные архетипы и алогичную разорванность – характерная черта мандельштамовского и, шире, модернистского письма.

В идеале требуется нащупать главный нерв стихотворения, исподволь определяющий его конкретные черты. Для этого надо сформулировать его тему и продукты ее первичного развертывания – проецирования на разнородный материал и совмещения полученных вариаций. Складывающееся таким образом глубинное решение обычно является сплавом общечеловеческих топосов (экзистенциальных, культурных, идеологических, литературных...) и специфических инвариантов данного автора. Соответственно констатация связей стихотворения с другими текстами поэта должна носить принципиальный характер, не сводясь к простым (центонным) переключкам. С глубинным стержнем стихотворения следует соотнести и организацию его формальных уровней (повествования, тропики, ритма, поэзии грамматики).

Вызывающая трудность (она же – принципиальное преимущество) подобного вывода текста произведения из его темы (так сказать, от нуля)³, состоит в демонстрации творческой природы всех больших и малых составляющих художественной структуры, часто – ввиду своей органичности – принимаемых за очевидное и инертное данное, но в действительности представляющих собой плоды оригинальных конструктивных решений⁴.

Намеченный оптимальный подход предполагает некое полное знание о предмете, а в изложении выглядит очень громоздко. За неимением первого и во избежание второго я пойду по традиционному пути введения новых находок, надеясь, что в сознании доброжелательного читателя контуры целостной картины проступят достаточно четко.

II

1. «Ламарк» написан 5-ст. хореем с чередующимися женскими и мужскими окончаниями, т. е. размером лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...», семантический ореол которого включает, среди прочих окрасок, так называемую тему пути – в буквальном или переносном смысле слова (Гаспаров 1999). Эта связь обычно не замечается (Jcin, Jovanovic 1992), а то и отвер-

гается как нерелевантная (Богомолов 2004: 313). Между тем переключки «Ламарка» с лермонтовским стихотворением не сводятся к внешнему совпадению размеров.

Налицо серия открывающих строки трехсложных глагольных синтагм с ударением на последнем, предцезурном слоге и с общим смыслом «движения, изменения»: *Я займу – Прошуршав – Сокращусь – Обрасту – Мы прошли* (аналогична и предикативная синтагма *Здесь провал*)⁵. К ним примыкают так или иначе близкие к ним глаголы (с отчасти иной семантикой или в иной позиции или с иной просодией): *спущусь – исчезну – вопьюсь – наступает – отступила – опоздала*. Это не случайное скопление глаголов движения, а последовательное развертывание лирического сюжета с перемещением героя по *подвижной лестнице* эволюции.

Ритмическому и фабульному акценту на «пути» вторит лексический мотив «ступания» ([займу] *ступень – наступает – отступила*), семантически близкий мотиву собственно «хождения» (*по сходням – прошли*) и параномастически скрещенный с мотивами «спуска» (*спущусь – отступила – опустить*) и «опоздания» (*опоздала опустить*). При этом как «ступание, шаг, походка», так и «опоздание, забывание, упускание» – инварианты Мандельштама (Павлов 1991; Жолковский 2005).

Есть и другие смысловые и словесные сходства; ср.:

дремали вечно силы – сильнее наших сил; не тем холодным сном могилы – для тех, у кого зеленая могила; темный дуб – темные ножны; уж не жду от жизни ничего я – все живое лишь помарка; вечно зеленея – зеленая могила; чтоб... весь день... вечно зеленея – короткий выморочный день; дыша вздымалась... грудь – красное дыханье; слух лелея... сладкий голос пел – напрасно Моцарта любил... глухота научья...

Обилие переключек позволяет увидеть в «Ламарке» более или менее сознательное⁶ полемическое обращение меланхоличной, но в целом примиряющейся с Божьим миром парадигмы «Выхожу один я на дорогу...»⁷. Таким образом, одним из решающих прототипических ходов «Ламарка» оказывается отталкивание от хрестоматийного текста Лермонтова⁸.

2. Путь – лишь одна из подтем лермонтовского стихотворения; еще одной (релевантной и для «Ламарка») является «могила», к которой он приводит. В этом отношении «Выхожу...» продолжает пушкинские размышления о смерти на фоне вечной

природы в «Брожу ли я вдоль улиц шумных...». Действительно, в обоих текстах фигурируют *дуб*, которому предстоит пережить лирического субъекта, и характерное программирование обстоятельств собственного загробного бытия. А настоятельные финальные *чтоб*, вводящие у Лермонтова список пожеланий (*чтоб... дремали – чтоб дыша вздымалась – чтоб... лелея... пел – чтоб... зеленея... склонялся и шумел*), читаются как развертывание аналогичного пушкинского финала, с его характерным *пусть*⁹:

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать¹⁰.

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

По линии пространственной устремленности к «правильно расположенной могиле» с «Брожу ли я...» переключается и «Ламарк», субъекту которого, однако, добраться до своей *зеленой могилы* не суждено именно ввиду равнодушия природы (*Так, как будто мы ей не нужны*). Это равнодушие, спокойно констатируемое Пушкиным, но своевольно отменяемое Лермонтовым (*Я б хотел, чтоб было то-то и так-то*), Мандельштамом горестно принимается; ср. еще финал его «Века»:

И с высокой сетки птичьей,
От лазурных влажных глыб
Льется, льется безразличье
На смертельный твой ушиб.

Кстати, в «Веке» есть и «зеленый» мотив, контрастирующий с темой смерти и тоже напоминающий «Брожу ли я...» (*Мне время тлеть, тебе цвести*):

И еще набухнут почки,
Брызнет зелени побег,
Но разбит твой позвоночник,
Мой прекрасный жалкий век.

С точки зрения «Ламарка» в «Брожу ли я...» примечателен также акцент на стадиях жизненного цикла и неумолимом ходе времени (в «Ламарке» обращаемом вспять); ср. такие образы, как: молодая жизнь, юноши; цветение, тление, смерть, почивание; время, годы, дни, година, годовщина, час. Более того, в нем есть пара *младенец/патриарх (лесов)* и мотивы спуска вниз (*Мы все сойдем под мрачны своды*), уступания (*Тебе я место уступаю* – ср. *Я займу последнюю ступень* и *И от нас природа отступила*).

3. Еще один классический и тоже взятый с обратным знаком прецедентный текст – «Пророк» Пушкина. Как сама переключка, так и взаимная противоположность метаморфоз бегло отмечены в литературе (*Черашняя* 1992: 93; *Гаспаров Б.* 1994: 203), но заслуживают, на мой взгляд, большего внимания.

Чудесное превращение у Мандельштама претерпевают те же два важнейших органа (и в том же порядке), что у Пушкина: *Моих зениц... ушей коснулся он – Зренья нет... Наступает глухота*. Правда, в «Пророке» далее трансформируются также язык и сердце, чего в «Ламарке» нет, но это соответствует разнице в других аспектах темы («Ламарк» не метапоэтический текст).

Трансформации тела лирического «я» связаны в обоих случаях с проекцией на животный и растительный мир, в частности подводный; ср. в «Пророке»: *Как у испуганной орлицы; И гад морских подводный ход, И дольней лозы прозябанье*. Особенно существенно – в свете мандельштамовских метаморфоз – *жалю мудрья змеи* (ср. *Прошуршав средь ящериц и змей*). При этом очевиден последовательно противоположный смысл всех превращений и их осмыслений.

В обоих текстах метаморфозы совершаются неким Руководителем или по его указанию: у Пушкина операцию проводит *шестикрылый серафим*, творящий волю Бога; у Мандельштама – сам герой, но во имя и под знаком Ламарка и природы.

Цели/результаты операции вербализуются в виде прямого обращения (на ты) Руководителя к Ведомому: в «Пророке» *И Бога глас ко мне возвал: «Восстань, пророк, и виждь, и внемли... И, обходя моря и земли...»*; в «Ламарке» *Он сказал... Зренья нет – ты зришь в последний раз... Он сказал: довольно полнозвучья, Ты напрасно Моцарта любил... Параллелизм касается и «хождения», которое в «Пророке» программируется на будущее, а в «Ламарке», напротив, уже имело место, но вскоре обрывается.*

У Пушкина сюжет кончается объявлением высшего смысла происходящего (*Исполнишь волею моей*), у Мандельштама – кон-

стацией его бессмысленности (*И от нас природа отступила Так, как будто мы ей не нужны*).

Строя свой текст на конверсии (в смысле Риффатерра) влиятельнейших текстов русской поэтической классики, Мандельштам берет поистине высокую, новаторскую и в то же время апеллирующую к широкому читательскому кругу ноту.

4. «Ламарк» принадлежит к излюбленному Мандельштамом роду стихотворений о мировых ценностях: выдающихся творцах искусства («Бах», «Ода Бетховену», «Батюшков», «Ариост»), их произведениях («Домби и Сын», «Silentium», «Я не слышал рассказов Оссиана...») и иных памятниках культуры («Айя-София», «Notre Dame», «Адмиралтейство»). Среди них выделяются стихи, в которых поэт так или иначе примеривает к себе чужой мир, остро переживая отождествление с ним или по крайней мере тяготение к нему (*Чужая речь мне будет оболочкой*), но часто и отталкивание от него и/или неспособность слиться с ним, проникнуть в него и в нем задержаться (*Я не слышал; Я не увижу; Не искушай... Ведь все равно ты не сумеешь*). Таковы, например, его переживания по поводу любимых итальянских поэтов (*Что, если Ариост и Тассо, обворожающие нас, Чудовища с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз?*); *чудовищных ребер* Нотр-Дам; *знаменитой «Федры»*, отделившейся от него *могучей завесой*; померещившихся ему шотландских *дружинников*.

Отличие «Ламарка» в том, что лирическое «я» мысленно превращается в персонажей классика, начинает жить их жизнью и умирает их смертью, оказавшись как бы запертым в своей мутации (подобно студенту Ансельму из «Золотого горшка» Гофмана, магией злой волшебницы закупоренному в хрустальной склянке и не способному пошевелиться¹¹) и буквально воплотив собой идею эволюционного тупика (а в более широком смысле – гамлетовского путешествия в страну, откуда никто не возвращался). Правда, сходные, трагические в своей необратимости метаморфозы намечены в ряде мандельштамовских стихов того же времени; ср.:

Скажите мне, друзья, в какой Валгалле Мы вместе с вами щелкали орехи <...>? И прямо со страницы альманаха <...> Сбежали в гроб – ступеньками, без страха <...> Чужая речь мне будет оболочкой, И много прежде, чем я смел родиться, Я буквой был, был виноградной строчкой, Я книгой был, которая вам снится. («К немецкой речи», посвященное ламаркисту Кузину; отметим сбежание по ступенькам в гроб);

О, как мучительно дается чужого клетота почет: За беззаконные восторги лихая плата стережет! Ведь умирающее тело и мыслящий бессмертный рот В последний раз перед разлукой чужое имя не спасет <...> И в наказание за гордыню, неисправимый звуколюб, Получишь уксусную губку ты для изменческих губ («Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...»).

А в «Ламарке» метаморфозы образуют уже последовательную фабульную серию, внося в лирическое стихотворение сильную нарративную – квазибалладную, лироэпическую – струю¹².

5. Перевод медитаций на ламарковские темы в форму фабульного повествования – основа сюжетной организации «Ламарка». О своем вкусе к подобным решениям Мандельштам впрямую говорит в статье того же времени, посвященной, правда, не Ламарку, а Дарвину («К проблеме научного стиля Дарвина (Из записной книжки писателя)»; *Мандельштам* 1994: 212–216)¹³:

«Приливы и отливы научной достоверности, подобно *ритму фабульного рассказа*, оживляют дыхание каждой главы и подглавки [“Происхождения видов”...] Научный успех Дарвина был в некоторой своей части и литературным» (214–215).

«“Происхождение видов” – такой же *путевой дневник*, как “Путешествие на “Бигле” [...] Путешествие на фрегате вокруг света входило в... план воспитания молодого человека... Вот почему в научных сочинениях Дарвина мы видим элементы географической прозы, *начатки колониальной повести и фабульного рассказа*» (из черновиков той же статьи; *Мандельштам* 1994: 394)¹⁴.

Толчком к подобной динамизации материала могло послужить наблюдение, высказанное все в той же статье о Дарвине:

«Почти столетие отделяет Линнея от зрелого Дарвина... *На место неподвижной системы природы пришла живая цепь органических существ, подвижная лестница*, стремящаяся к совершенству» (212).

А возможность фабульного решения темы с драматическим поворотом, видимо, подсказало двойное рассмотрение Ламарком эволюционного процесса: в прямом, историческом, порядке восхождения от простых видов к сложным и в обратном, чисто аналитическом, нисхождении от сложных видов к простым (*Игошева* 2000: 44). Этому второму – как более интересному и историософ-

ски поучительному – Мандельштам прежде всего и уделяет внимание в *ПА*:

«В обратном, нисходящем движении с Ламарком [...] есть величие Данта [...] Смотрите, этот раскрасневшийся полупочтенный старец сбегает вниз по лестнице живых существ, как молодой человек, обласканный министром на аудиенции или осчастливленный любовницей» (*Мандельштам* 1994: 201–202).

Нисхождение Мандельштам положил и в основу большей части «Ламарка»¹⁵, дополнив его в конце попыткой восхождения. Подобная двухфазность практически обязательна в фабульном построении – он обратился к проверенной формуле. Одним из важнейших аспектов такого повествования является временной, получивший в «Ламарке» тщательную разработку, тем более изоциренную, что изображению подлежало движение во времени вспять.

Событийный ряд «Ламарка» следует сразу двум основным типам фабул. Это и синтагматическая серия пространственных перемещений по *лестнице Ламарка*, и серия соответствующих парадигматических метаморфоз; кстати, именно они порознь заданы двумя классическими претекстами – лермонтовским (путь) и пушкинским (метаморфозы). В обоих типовых вариантах фабулы решающим моментом является попытка возвращения назад, и оба типа, а также их гибриды, имеют богатую архетипическую родословную.

6. Превращения – мотив из фольклорно-мифологического репертуара (миф, волшебная сказка) и его литературных обработок («Метаморфозы» Овидия, «Метаморфозы, или Золотой осел» Апулея, «Тысяча и одна ночь», сказки Перро, братьев Grimm, Гауфа и Гофмана, «Алиса» Кэрролла, в широком смысле – басни Лафонтена и Крылова), а позднее – из области научной фантастики, релевантной для «Ламарка» по научной линии. Важными нарративными моментами этих сюжетов являются: (не)добровольность превращения; перипетии существования в превращенном виде, часто с попытками вернуться в прежнее состояние; средства (часто волшебные, но иногда элементарные, например сон/пробуждение), обеспечивающие трансформации «туда» и «обратно».

Особенно эффектны сюжеты, в которых превращенное состояние сначала предстает желанным приобретением и некоторое время доставляет персонажам удовольствие, пока не возникает

потребность в возвращении, которое, однако, оказывается затруднено и либо все-таки осуществляется, как, например, в «Калифе Аисте», либо нет, как «Коте в сапогах», где великан людоед, будучи превращен в мышку, поедается заглавным героем. В последнем случае превращению подвергается, правда, не протагонист, а антагонист; такой выбор примера объясняется тем, что в сказках, как правило, конец должен быть счастливым для героя и, значит, обратная метаморфоза должна состояться. Зато несчастные концы были востребованы модернистской литературой – таково, например, безысходное «Превращение» Кафки. Интересный промежуточный случай – классические и вполне эпические «Метаморфозы» Овидия, где превращения окончательны, но приемлемы, ибо способствуют сохранению гармонической устойчивости мира в целом (Щеглов 2002). В связи с «Ламарком» следует заметить, что превращение в малые низшие существа не элементарный случай, а совмещение двух разных подтипов метаморфоз, представленных в литературе и по отдельности. Уменьшение в размерах есть, например, в сказках Перро и Гауфа и в «Алисе» Кэрролла, превращения в птиц, волков – в огромном количестве сказок, а и то и другое сразу – в том же эпизоде с великаном, обращающимся в мышку. Особый вариант проблем с обратимостью превращений представлен в сюжетах типа гетевского «Ученика чародея», где заигравшийся герой теряет власть над вызванными к жизни волшебными силами (и положение спасает лишь возвращение Руководителя).

В целом круге сюжетов «необратимая фиксация» метаморфозы происходит в порядке наказания (обычно богом) отрицательного персонажа (человека или животного) за нехорошее поведение. Последнее может быть любым (злым, подлым, тщеславным), но иногда носит специально «метаморфический» характер – состоит в желании казаться или стать не по чину кем-то иным. Сама форма наказания тоже может быть как произвольной (смерть, боль, фрустрация попыток: в баснях Крылова лягушка, желая раздуться до вола, лопается; обезьяна, подражавшая движению ловца, расставившего силки, попадает в них; ягненок, обрядившийся в волчью шкуру, подвергается укусам и побоям), так и в точности воспроизводящей провинность героя, который наказывается буквальным – преувеличенным до роковых масштабов исполнением его желаний (таков Мидас, своим прикосновением превращающий в золото все, даже пищу). О релевантности же мотива «наказания» для поэтики Мандельштама, в частности для его стихов о покушении на «чужое», мы уже говорили.

7. Передвижения – мотив из фольклорного (как сказочного, так и былинного) репертуара, но также из рыцарской, плутовской и приключенческой литературы и романов о путешествиях, в том числе научно-фантастических – под воду, на другие планеты и вообще в иные миры. Узловыми нарративными составляющими и тут являются причины отправки, средства транспортировки в «иное» пространство и, конечно, возможности возвращения – с добычей, с доказательствами пребывания «там» или хотя бы в целости и сохранности. Особенно драматичны опять-таки сочетания желанности и увлекательности пребывания в ином мире с последующими неприятными перипетиями и проблематизацией возвращения (очень занимавшей Мандельштама, в частности, в связи с Данте, «вернувшимся» из ада)¹⁶.

Интересный для сопоставления с «Ламарком» случай – в «Затерянном мире» Конан Дойла (1912), где переход на искомое плато, богатое древними биологическими видами, совершается по дереву, переброшенному через пропасть, затем этот «мост» обрушивается затаившим месть противником героев, возвращение становится сомнительным, но в конце концов изыскиваются даже два возможных решения – воздушный шар и ранее неизвестный туннель (реализуется второе).

Особый подтип перемещений, характерный как раз для литературы рубежа XX в. и последующей, являют путешествия не в пространстве, а во времени, где «иным» служит прошлое или будущее. Влиятельными ранними образцами этого жанра стали романы Марка Твена «Янки при дворе короля Артура» (1889) и «Машина времени» Уэллса (1895), в мандельштамовское время вдохновившая, в частности, Маяковского (путешествия в будущее в «Клопе» и «Бане») и Булгакова (путешествие в прошлое и обратно в «Иване Васильевиче»). В романе Твена герой переносился в прошлое, а у Уэллса – в будущее, причем в два приема, через тысячу и через миллионы лет, и на втором этапе будущее оказывалось подобным древнейшему прошлому, в котором землю населяли лишь какие-то первобытные крабы. А в сравнительно менее далеком феодальном прошлом у Твена трагическая кровавая развязка включала образы замка и рва, заваленного трупами и заливаемого водой, откуда герой переносился уже в современность.

Поэтический вариант гибельного путешествия в иное время, включающего глаголы движения (*мы проскочили; и промелькнув*), метаморфозы, опоздания, попытки остановиться и образ моста, есть в стихотворении Гумилева «Заблудившийся трамвай» (1920–1921). Сама идея метаморфозы, прокручивающей биогра-

фическое время в обратном порядке, «соотносима с концепцией пьесы Хлебникова “Мирсконца” (упоминаемой в статье Мандельштама: “Буря и натиск”)), где есть и «ироническое упоминание о... происхождени[и] видов» (*Лекманов* 2000: 544). А в хлебниковскую пьесу 1912 г. «основное сюжетное движение... от старости обратно в детство», по-видимому, перешло из «Рассказа о Ксанфе, поваре царя Александра, и жене его Калле» Кузмина (1910, опубл. в 1913), в свою очередь, восходящего к мотиву поиска живой воды в восточной традиции, причем финальной метаморфозой этого сюжета является превращение героев в (земно)водные существа – тритона и наяду (*Панова* 2006, 1: 431, 642).

Еще один возможный претекст «Ламарка» по этой линии – ряд стихотворений Михаила Зенкевича, собрата Мандельштама по акмеистическому цеху, из его книги «Дикая порфира» (1912) – «Свершение», «Ящеры», «Махайродусы», «Человек», «В зоологическом музее», «Радостный мир», «Марк Аврелий», «Навуходоносор». В них разрабатываются темы обращения времени; родства человека с миром древности, в частности с как бы ожившей палеонтологией; и обнаженно физиологического представления о мозге. А эпиграф (*И в дикую порфиру древних лет Державная природа облачилась*), давший название книге и перекликающийся в «Ламарке» с образами властной природы и облачения в мантию, взят из «Последней смерти» Баратынского, – мрачного пророчества о будущем человека и природы, которое в начале XX в. могло читаться как прототип «Машины времени», оставшийся неизвестным ее автору¹⁷.

8. Из совмещений метаморфоз с путешествиями для нас интересны не простые соположения (скажем, многочисленные приключения Луция в ослином облике), а такие гибридные образования, где приход в новую точку закономерно сопрягается со сменой облика, т. е. такие сюжеты, как «Одиссея», «Пер Гюнт», «Мертвые души» и тому подобные, строящиеся по принципу *В Риме веди себя, как римляне* и *В Аляску сослан был, вернулся алеутом*. Так в шахматах происходит превращение пешки в ферзя по достижении противоположного края доски, легшее в основу соответствующего эпизода «Алисы в Зазеркалье», и, конечно, именно такова логика превращения во все более примитивные существа по мере спуска по ступеням эволюционной лестницы в стихотворении Мандельштама¹⁸. В какой-то мере гибридными оказываются и сюжеты с путешествиями (будь то в пространстве или во времени), приводящими героев к столкновению с радикально иными существами,

в частности представляющими эволюционное прошлое, например, в «Затерянном мире» и во втором путешествии в будущее в «Машине времени».

Примечательный подтип гибридных совмещений представляет встреча Данте в седьмом круге ада с грешником, обращенным в терновый куст, – Пьером делла Винья¹⁹. В *ПА* Мандельштам вспоминает этот эпизод²⁰ – всего за несколько страниц до своего знаменитого сопоставления Ламарка с Данте²¹.

Итак, сюжет «Ламарка» совмещает целый веер рассмотренных вариаций, складывающихся в картину «необратимого превращения в малое и низшее по мере поступенного пространственного перемещения (спуска), символизирующего движение в биологическое (филогенетическое) прошлое».

9. Сюжет стихотворения не сводится, однако, к простой занимательности волшебных приключений-метаморфоз. За ними стоит поиск некоего Святого Грааля – смысла жизни, бытия, эволюции, истории, науки – квест, обычно осуществляемый (подобно спуску Данте в ад под водительством Вергилия и земной миссии Христа, творящего волю Бога-отца) по заданию и под началом Руководителя и предпринимаемый здесь, так сказать, со шпайгой в руке. Переключка «Ламарка» с дантовским топосом (самой «Божественной комедией», а также «Разговором о Данте») прекрасно изучена, но стоит подчеркнуть и релевантность евангельского сюжета, включая трагический момент Моления о Чаше – обращение к пославшему Сына Небесному Отцу: «Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты меня оставил?» (Мк. 15: 34).

Подобная двойственность/расщепленность протагониста, состоящего из высшей, отправляющей инстанции и низшей, отправляемой куда-то вдаль и вниз, чтобы кенотически разделить участь малых сих, очевидным образом сродни коллизии «Ламарка». А в какой-то мере она присутствует и в более популярных вариантах квестовой сюжетики, например в «Янки при дворе короля Артура» и его более позднем потомстве (типа «Трудно быть богом» братьев Стругацких).

10. Еще один жанровый слой «Ламарка» – модернистский топос пристального взглядывания-вживания в мир фауны, в том числе ее биологически или поэтически низших видов. Этот топос активно разрабатывали футуристы, в первую очередь Хлебников, с его «Кузнечиком» (1908) и «Зверинцем» (1909, 1911), и Маяковский, с его «Вот так я сделался собакой» (1915), «Хорошим отно-

шением к лошадям» (1918), а в дальнейшем – обэриуты, главным образом Заболоцкий и Олейников. Однако анималистские стихи обэриутов, в частности о змеях и пауках, писавшиеся в конце 1920-х – начале 1930-х годов, в печати, как правило, не появлялись («Лицо коня», «Прогулка» и «Змеи» Заболоцкого, все 1929; «Кузнечик», 1926, «Карась», 1927, «Доедает муху паук...», 1929, Олейникова), во всяком случае до 1932 г., как, например, очень интересное для сопоставления с «Ламарком» «Служение науке» Олейникова (1932, опубл. в 1934). Близость Мандельштаму этой линии очевидна; ср. хотя бы его открытую вариацию на хлебниковские темы «О бабочка, о мусульманка...» («Восьмистишия. 3»; написано в 1933).

Оригинальным поворотом заданного Хлебниковым топоса было стихотворение ценимого Мандельштамом Кузмина «Природа природствующая и природа оприроденная (Natura naturans et natura naturata)» (1927), где лирический субъект отказывается от посещения зоосада, который он уподобляет аду (!):

Кассирша ласково твердила:
– Зайдите, миленький, в барак,
Там вам покажут крокодила,
Там ползает японский рак. –
Но вдруг завyla дико пума,
Как будто грешники в аду,
И, озираяся угрюмо,
Сказал я тихо: «Не пойду!
Зачем искать зверей опасных,
Ревущих из багровой мглы,
Когда на вывесках прекрасных
Они так кротки и милы?»

Здесь, как и в «Зверинце» Хлебникова, с точки зрения «Ламарка» важны не только отдельные сходства, но и, прежде всего, сам принцип многофигурной панорамы животного царства, а кивающее в сторону «Божественной комедии» упоминание о пуме и аде должно было быть Мандельштаму особенно близко.

11. В «Ламарке» весь этот общечеловеческий экзистенциально-идеологический комплекс подан в типично мандельштамовском ключе. Отчасти об этом уже говорилось, здесь просто перечислю основные относящиеся к делу инвариантные мотивы Мандельштама²²:

двойственность, амбивалентность;
эллиптичность, мышление пропущенными звеньями;
приверженность культуре, текстам;
устремленность к чужому;
завороженность простейшими формами бытия;
возвращение к истокам, бесформенности, океанической стихии;
опоздание, упускание, способность заблудиться; перепутанность;
неустойчивые эмоциональные позы – ребячливость, спесь, обида;
уменьшительность, ласкательность.

Инвариантами Мандельштама пронизаны каждый сюжетный ход и каждая строка «Ламарка», к непосредственному рассмотрению которых мы и перейдем.

III

В стихотворении восемь четверостиший, попарно образующих четырехчастную композицию: Преклонение перед Руководителем – Добровольная отправка в его мир – Суровые последствия – Роковая необратимость маршрута.

1. Строфы I–II. Изображение Ламарка напоминает почтительное рассматривание его портрета в учебнике, энциклопедии, его книге или на стене школы²³. Амбивалентность его облика (застенчивый дуэлянт, мальчик-патриарх) вторит известным двойственным самоописаниям Мандельштама, что соответствует тяге поэта к самоотжествлению с культурными героями и вообще с «иным» и служит предвестием дальнейших фабульных двусмысленностей. Так, возрастная двойственность (*мальчик-старик*) сразу же задает хронологический аспект сюжета об эволюции, а ряд *живое – помарка – короткий выморочный день* – тему жизни и смерти; ср. далее: *исчезну – последнюю ступень – последний раз – сильнее наших сил – зеленая могила*.

В 8-й строке впервые появляется местоименное лирическое «я», сразу же заявляющее о решении лично испытать суть учения Ламарка, поставив научный опыт на самом себе – приступить к приключениям-метаморфозам, описанным в текстах Руководителя. Эта начальная точка метаморфического процесса отмечена «полнотой, цельностью» (Ламарка, лирического «я», подвижной эволюционной лестницы, всего живого), которой по ходу сюжета

предстоит сокращаться, демонтироваться, разбираться на отдельные составные части (ступени, органы и т. п.) – вплоть до полного растворения в природе²⁴. Характерно отличие этого «демонтажа» как от овидиевских метаморфоз, где комплекс свойств исходного существа (обычно человека) поэлементно – и очень плавно – трансформируется в комплекс же свойств нового существа (обычно животного или растения)²⁵, так и от хирургической операции в пушкинском «Пророке», где органы не столько трансформируются, сколько, так сказать, пересаживаются, но опять-таки с подчеркнутой количественной эквивалентностью замен.

Вся двустрофная экспозиция выдержана в узуальном прошедшем и настоящем времени²⁶, кроме последней строки, забегающей вперед с переходом к собственно действию в будущем времени (совершенного вида).

2. Строфы III–IV. Метаморфическая двойственность, ранее сосредоточенная на самоотождествлении «я» с Ламарком, здесь дополняется самоотождествлением с низшими существами. Эта первая половина метаморфического квеста, осуществляемого лирическим «я», а точнее планируемого и предвкушаемого, но еще, возможно, не совершающегося реально и в этом смысле типично «утопического» (даже и формально вводимого под конвоем условного придаточного с *Если...*), носит двойкий характер: герой действует по собственному желанию, но явно в ущерб себе. Последнее вытекает из кенотической природы его предприятия: он уменьшается в размерах, теряет ценные качества, почти буквально перестает существовать. Однако ведет он себя при этом самостоятельно и активно – в волевом 1-м л. ед. ч. буд. вр.: *спущусь – исчезну – откажусь – обрасту – вольюсь* (это *вольюсь* замечательно своей агрессивностью и, значит, повышенной жизненной силой), а некоторые из своих действий подчеркнуто описывает как приобретения: *обрасту – мантию надену* (последнее звучит, учитывая королевские коннотации мантии, особенно эффектно). Внушительно выглядит и *откажусь*: утрата горячей крови подается как сознательный широкий жест²⁷.

Вся эта добровольная активность вдохновляется идеей овладения – в духе «зоопаркового» топоса – целым новым, пусть примитивным, миром, который, впрочем, окрашивается в самые роскошные и аристократические тона. Ср. в *ПА*:

«Длинные седые усы этой бабочки имели остистое строение и в точности напоминали ветки на воротнике французского академика <...>

Головка незначительная, кошачья. Ее глазастые крылья были из прекрасного старого адмиральского шелка [...] И вдруг я поймал себя на диком желании взглянуть на природу нарисованными глазами этого чудовища» (202; ср. «французского академика» и «адмиральский шелк» с «[королевской] мантией», а также с фехтовально-феодалным топосом «Ламарка»).

Чудовищная дикость и в то же время привлекательность такого двойственного взгляда на мир – своими и чужими глазами – высказана у Мандельштама и в других стихах, современных «Ламарку»; ср.:

Что, если Ариост и Тассо, обворожающие нас, Чудовища с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз?

Шестого чувства крошечный придаток Иль ящерицы темной глазок, Монастыри улиток и створчаток, Мерцающих ресничек говорок. Недостижимое, как это близко: Ни развязать нельзя, ни посмотреть...²⁸

Позитивное восприятие этого чужого мира выражается также в обильном употреблении уменьшительно-ласкательных суффиксов и им подобных: *кольцецам – ящериц – присосками – завитком* (последним таким словом станет *рюмочками* в следующей строфе, после чего уменьшительность из текста исчезнет; в I строфе аналогично звучал *мальчик*).

Параллельно с акцентированием уменьшительности и реальным сокращением в размерах происходит и «демонтаж полноты»: в кадр попадают названия органов, частей тела, органических функций и даже форм (как утрачиваемых, так и сохраняемых); ср. семантику слов *кольцецы, усоногие, мантия, горячая кровь, присоски, завиток*. Этот ряд будет продолжен *рюмочками глаз*, утратой *зренья* и *полнозвучья* и финальным разложением на такие компоненты, как *зеленое, красное и гибкое*.

Не забудем упомянуть о *сходнях*, продолжающих предметный мотив *лестницы*, который будет подхвачен в последней строфе (*подъемный мост*). О двойственном значении *Протея*, как греческого бога изменчивости и одновременно (со строчной буквы) как примитивного вида морских существ в мандельштамоведении уже писалось.

3. Строфы V–VI. Здесь путешествие вступает в свою вторую, трагическую фазу, и тональность повествования меняется. Исчезают: напористо предвкушаемое будущее время – оно сме-

няется реальным прошедшим (*Мы прошли; Он сказал*); четкое 1-е л. ед. ч., т. е. собственно лирическое я – оно сменяется несколько двусмысленным *мы*; и лирический герой как субъект самостоятельных действий – этот агент сменяется пациенсом, претерпевающим воздействие непреодолимых безличных сил (*зренья нет, наступает глухота*); и, главное, заманчивые преимущества «чужой оболочки» – теперь констатируются только бесспорные и ничем не компенсируемые потери.

Совершенный вид прошедшего времени глагола (*прошли*) переводит повествование в неотменимо фактический модус, заодно подтверждающий – задним числом и без радужной раскраски – реальность предыдущих событий. Но в прямой речи Ламарка возникает (вернее, возвращается из начальных строф) панхронное настоящее время законов природы и вечных истин, что подчеркивается еще и безглагольностью именных конструкций: *природа вся в разломах, Зренья нет; Здесь провал* (ср. *Все живое лишь помарка*). Этим игра с настоящим временем не ограничивается: в строке *Ты зришь в последний раз* оно уже не панхронное, а крупным планом поданное актуальное, дпящееся в описываемый момент²⁹. В VI строфе – в прямой речи Ламарка, открывающейся тем же анафорическим зачином, но занимающей уже все четверостишие, игра со временем возгоняется до еще более высокого градуса: актуальная драма настоящего момента подается в ретроспективном прошедшем (*напрасно... любил*), отбрасывающем тень теперешней потери также и на все прошлое субъекта³⁰. Ретроспективный взгляд в прошлое был подготовлен оборотом *зришь в последний раз* в конце V строфы, чему в VI симметрично отвечает проспективное *наступает глухота*, где глагол настоящего времени по смыслу направлен в будущее.

Местоимение *мы* продолжает разработку двойственности субъекта, осуществляющего свой квест: в этой точке повествования он и формально как бы сливается с Руководителем в единую фигуру. Впрочем, и сама эта двойственность двоится: *мы* может относиться и к некоему неопределенному множеству учеников/последователей Ламарка, не включающему самого учителя, чему способствует и лексическая двусмысленность глагола *проходить*, одно из значений которого – «прохождение материала на уроке», так что *мы прошли* можно понимать как «мы, читатели/ученики Ламарка изучили/прошли под его руководством». С другой стороны, дальнейшее настойчивое обращение Ламарка на *ты* к лирическому «я», говорит в пользу наивного понимания *мы* как «мы (= я) с Ламарком». Так или иначе, усложнение местоименной кар-

тины накладывается на аналогичное усложнение временной, обостряя кумулятивный эффект этих двух строф.

Из других эффектов отметим *наливные рюмочки глаз*, в последний раз играющие с уменьшительностью и, возможно, навеянные образом Ламарка, который в *ПА* «выплакал глаза в лупу» (202)³¹ – во фразе, непосредственно следующей за сообщением, что он «чувств[овал] провалы между классами».

4. Строфы VII–VIII. Происходит трагическая развязка сюжета. Почти до самого конца она разворачивается в реальном прошедшем времени и лишь в двух финальных строках возвращается в панхронное настоящее.

В VII строфе ситуация описывается главным образом в метаморфических терминах (*продольный мозг она вложила... в... ножны*), а в VIII – в модусе путешествия, замыкающем пространственный сюжет об отправке и (несостоявшемся) возвращении: спуску по лестнице и сходням должно было бы соответствовать обратное восхождение по фигуральному подъемному мосту (вносящему излюбленные Мандельштамом европейские коннотации; ср. выше о мотивах фехтования, французских академиков и адмиральского шелка), но этого, увы, не происходит. Впрочем, оба варианта фабулы совмещаются и тут: пространственное слово (*подъемный мост*, появляющееся в VIII в той же просодической позиции, что (*продольный*) *мозг* в VII, и практически рифмующееся с ним, имеет и специальное значение, описывающее как раз тот участок биологической структуры, о метаморфической утрате которого идет речь (*Кацис* 2002: 495–499). А в строфе VII метаморфический приговор природы (отнятие продольного мозга) обрисован с помощью «путевого» глагола *отступила*. К нему мы вскоре вернемся, но сначала остановимся на временной перспективе эпизода.

Она строится вокруг очень чуткого к времени типично мандельштамовского глагола *опоздала*. Это значит, что, спохватись природа немного раньше, мост был бы опущен вовремя и *мы* бы к нему успели. Натуральнее вроде было бы, если бы опоздала не природа, а пытавшиеся вернуться *мы*, и напрашивается мысль, что это один из случаев, когда у Мандельштама заблудились не только персонажи, а и сам поэт, так что *все перепуталось*, и остается лишь *сладо повторять* те или иные *блаженные слова*. Но можно понять дело и так, что, пока природа забывала и вспоминала, стало поздно именно для *нас*, которые безнадежно завязли где-то по ту сторону крепостного рва, потеряв способность к передвижению или вообще погивнув (недаром в тексте появляется *могила*).

Некая импрессионистическая неясность вообще характерна для финала «Ламарка», но в любом случае роковую роль здесь играет временная нестыковка.

Тем поразительнее немедленный последующий перескок к вневременной, онтологической, перспективе именного типа в строках о *тех, у кого зеленая могила* и т. д., замыкающих общую рамку стихотворения³². Это заключительное придаточное интересно и с местоименной точки зрения. На протяжении последних двух стрóf доминировало 1-е л. мн. ч. (*нас, мы*), унаследованное из предыдущей пары стрóf с сохранением возникших там двусмысленностей. Но теперь *мы* сменяется более безличным, обобщенным и отчужденным *тех*, потенциально включающим уже все человечество и высших животных (если ориентироваться на черновик, то позвоночных³³).

Впрочем, идентичность этих *тех* – законных обладателей зеленой могилы, красного дыхания и гибкого смеха – опять-таки двусмысленна и, во всяком случае, трактуется исследователями по-разному: то ли это, действительно, высшие животные, способные дышать, смеяться и претендовать на захоронение, то ли, напротив, какие-то примитивные формы жизни, сводящиеся к элементарным физическим проявлениям (*Гаспаров 1994*), то ли, наконец, люди, подобно лирическому герою, сознательно опростившиеся до инфузорий в поисках исходной точки для альтернативного, более осмысленного, нетупикового, варианта эволюции (*Pollak 1995: 30, 37*)³⁴.

Актантная структура последних двух стрóf не сводится к игре местоимений. В качестве мощного антагониста героев здесь впервые выступает *природа*, упомянутая в I строфе, почти не называвшаяся по имени в последующих (где «я» либо действовало само, либо подвергалось действию безличных сил) и лишь бегло промелькнувшая в V строфе, но тоже не в качестве субъекта действий. Теперь она берет на себя роль, традиционно отводимую в финалах классических стихотворений Богу (*И Бога глас ко мне воззвал; И в небесах я вижу Бога*), но несет лирическому герою не спасение или умиротворение, а бесславную гибель. Прописано не вполне ясно, но, скорее всего, следует понимать, что действует она в финале не вопреки, а (как и в строфах V–VI) согласно борцу за ее честь Ламарку, так что трагедия закономерно постигает не его, а самонадеянно пожелавших испытать на себе обратный ход эволюции и, так сказать, заигравшихся. По их собственной природе (*phusai*) им полагается – полагалась бы – *зеленая могила*, но по логике спуска в эволюционную преисподнюю им в этом теперь

отказывается Природой с большой буквы – в духе мифологических и басенных наказаний путем осуществления неразумных желаний³⁵.

В заключение присмотримся к небольшой, но поучительной балетной сценке, развертывающейся в самом начале VII строфы. «Путевой» предикат *отступила* приписан на этот раз не герою фавулы, а его антагонисту, но по направлению он продолжает движение героя, доводя его до логического конца. *Природа*, так сказать, предвосхищает очередное желание «я», спускающегося по лестнице вниз и отказывающегося от своих преимуществ (*От горячей крови откажусь*). И то, что это выражено именно в терминах «ходьбы» (отметим также переключку приставок *от*), акцентирует в ее акции черты иронического, «басенного» наказания «исполнением желаний вздорного персонажа». Более того, в ее решении и жесте – в союзе *И*, открывающем предложение, и словах *Так, как будто мы ей не нужны*, – слышится эмоциональная личная реакция, чуть ли не обида³⁶, что способствует превращению природы (еще одна метаморфоза!) в психологически полноценного персонажа развертывающейся драмы. Впрочем, собственно обида длится недолго: *природа* как бы говорит: «Не хочешь – не надо, мне все равно», с опорой на романтический образ «невозмутимого строя» (Тютчев) «равнодушной природы» (Пушкин). А метафорическая работа природы с ножнами, а затем и подъемным мостом продолжает фехтовальный мотив, тем самым придавая природе не просто человеческий облик, но и любимые Мандельштамом черты носителя европейской культуры. Ее заключительный пируэт сродни неуклюжей пламенности застенчивого Ламарка, и он закономерно венчает композицию.

Я попытался по возможности адекватно³⁷ очертить структуру «Ламарка», несущую его собственно художественный смысл, его, так сказать, сигнификат. От дальнейшей интерпретации я сознательно воздержался, поскольку она предполагает наложение «посторонних» смыслов, дикуемых идеологическими, культурными, эмоциональными и иными установками различных читателей на этот имманентный (и потому обязательный смысл). Сам я склонен соглашаться с теми, кто видит в стихотворении мрачное эзоповское предупреждение о наступающей культурной катастрофе, но – соглашаться и только. Наслаждаюсь же я «Ламарком» вот уже полстолетия именно как захватывающей и эстетически совершенной медитацией на общеэкзистенциальные темы.

ЗАГАДКИ «ЗНАКОВ ЗОДИАКА»*

Вот... <...> ...последние стихи. <...> За них меня похваляют... <...> Первые два куса читать монотонно, как бы в полусне. Следующие два кусочка – о Разуме – с чувством, с подъемом, чуть-чуть риторично. А последний кусочек – опять монотонно-монотонно – тут успокоение, примирение, убаюкивание, засыпанье больного человека¹.

Н.А. Заболоцкий

Стихотворение Заболоцкого «Меркнут знаки Зодиака» (1929 / опубл. в 1933 г.; *далее* – МЗЗ) – одно из его знаменитейших.

Меркнут знаки Зодиака	Руки крепкие, как палки,
Над просторами полей.	Груды круглые, как репа.
Спит животное Собака,	Ведьма, сев на треугольник,
Дремлет птица Воробей.	Превращается в дымок.
Толстозадые русалки	С лешачихами покойник
Улетают прямо в небо,	Стройно пляшет кекуок.

* Впервые: Звезда. 2010. № 10. С. 219–230 (краткий вариант); Н.А. Заболоцкий: pro et contra: 2-е изд., испр. / Сост., коммент. Т.В. Игошевой, И.Е. Лоцилова. СПб.: РХГА, 2010. С. 867–910 (полный вариант).

Вслед за ними бледным хором
Ловят Муху колдуны,
И стоит над косогором
Неподвижный лик луны.

Меркнут знаки Зодиака
Над постройками села,
Спит животное Собака,
Дремлет рыба Камбала,
Колотушка тук-тук-тук,
Спит животное Паук,
Спит Корова, Муха спит,
Над землей луна висит.
Над землей большая плоска
Опрокинутой воды.
Леший вытащил бревешко
Из мохнатой бороды.
Из-за облака сирена
Ножку выставила вниз,
Людоед у джентльмена
Неприличное отгрыз.
Все смешалось в общем танце,
И летят во все концы
Гамадрилы и британцы,
Ведьмы, блохи, мертвецы.

Кандидат былых столетий,
Полководец новых лет,
Разум мой! Уродцы эти –
Только вымысел и бред.
Только вымысел, мечтанье,
Сонной мысли колыханье,
Безутешное страданье, –
То, чего на свете нет.

Высока земли обитель.
Поздно, поздно. Спать пора!
Разум, бедный мой воитель,
Ты заснул бы до утра.
Что сомненья? Что тревоги?
День прошел, и мы с тобой –
Полузвери, полубоги –
Засыпаем на пороге
Новой жизни молодой.

Колотушка тук-тук-тук,
Спит животное Паук,
Спит Корова, Муха спит,
Над землей луна висит.
Над землей большая плоска
Опрокинутой воды.
Спит растение Картошка.
Засыпай скорей и ты!²

МЗЗ часто упоминается в литературе, но до сих пор не получило основательного монографического описания³ и по-прежнему сохраняет ореол магической загадочности. Не претендуя на окончательную разгадку тайны, я попытаюсь всмотреться в некоторые из его сигнатурных черт; боюсь, впрочем, что это лишь повысит его многозначность.

I

1. Начну с первой, поистине колдовской строки. Что такое *знаки Зодиака*, понятно: это созвездия, которым в астрологической традиции приписывается влияние на судьбы людей, откуда их релевантность для лирического сюжета. Но почему и в каком смысле они *меркнут*, т. е. перестают сверкать и вообще быть видны на небе? Ведь тому бесовскому шабашу, который следует

далее, естественно разворачиваться в самое темное, ночное, т. е. символически знаменательное полночное, время, когда звезды не меркнут, а, напротив, светят максимально ярко, если, разумеется, не закрываются тучами.

Но не срабатывает и предположение, что дело происходит перед рассветом, когда звезды действительно гаснут, – поскольку луна при этом светит всюду:

И стоит над косогором Неподвижный лик луны. <...> Над землей луна висит. Над землей большая плоска Опрокинутой воды⁴.

Действия нечистой силы явно приурочены к полнолуннию и полночи – так же как в эпизоде с балом у Сатаны в «Мастере и Маргарите», где проговаривается ключевой принцип подобных судьбоносных событий: «Праздничную полночь приятно немного и задержать».

Итак, перед нами несомненное противоречие, вполне, впрочем, уместное в мифопоэтических текстах: звезды меркнут в полночь. Нагнетается двойной мрак: темно и оттого, что ночь, и оттого, что не светят, а становятся темными, излучающими «мрак», звезды! (Но в то же время не отбрасывается и версия их предрассветного угасания.) Сознательно ли Заболоцкий задумал такой эффект или произвел его в некоем «затмении разума», соответствующем центральной теме МЗЗ и всей «меркнувшей/мерцающей» подсветке ночного бдения-предсонья, не важно.

Типологически имеет место применение – если не обнажение – известного художественного приема (сформулированного Гёте в беседе с Эккерманом 18 апреля 1827 г.⁵): никак не мотивируемого совмещения двух взаимоисключающих ударных моментов. Или, на языке обэриутского манифеста: «...Кто сказал, что “житейская” логика обязательна для искусства?» (Манифесты 2000: 477).

Как же обеспечивается эта двойная тьма? Можно предположить воздействие на звезды неких зловещих сил – в духе «Ночи перед Рождеством» любимого обэриутами Гоголя. Ср.:

«...вместе с дымом поднялась ведьма верхом на метле. <...> ...так высоко, что одним только черным пятнышком мелькала вверху. Но где ни показывалось пятнышко, там звезды, одна за другою, пропадали на небе. <...> ...черт крался потихоньку к месяцу... <...> Подбежавши, вдруг схватил он обеими руками месяц... <...> ...наконец поспешно спрятал в карман... <...> ...Как только черт спрятал в карман свой месяц, вдруг по

всему миру сделалось... темно... Ведьма, увидевши себя вдруг в темноте, вскрикнула. Тут черт, подбравшись мелким бесом, подхватил ее под руку и пустился шептывать на ухо то самое, что обыкновенно шептывают всему женскому роду».

Правда, тут гасятся не только звезды, а еще и луна, но переключки значительны: связь ведьмы с дымом (ср. *Ведьма, сев на треугольник, Превращается в дымок*) и последующие шуры-муры между чертом и ведьмой (ср. шабаш лешачих в МЗЗ). Однако фабульной мотивировкой меркнувших созвездий этот предположительный подтекст не становится.

Еще одна возможная подспудная мотивировка индуцирует (в контексте мощного лунного сияния) известным с древности мотивом затмевания звезд луной. Ср. строки 46–48 оды Горация «К Клио» (I, 12):

...micat inter omnis/ Iulium sidus velut inter omnis/ luna minores; ...и средь них сверкает/ Юлиев звезда, как в кругу созвездий/ Царственный месяц (пер. Н. Гинцбурга),

восходящие к лунному фрагменту Сапфо:

ἀστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σαλάναν/ ἀψ ἀπυκρῖπτοισὶ φάεινον εἶδος/ ὀπλοτὰ πλήθοισα μάλιστα / λάμπει/ γὰρ (ἐπι παῖσαν) – Близ луны прекрасной тускнеют звезды, Покрывалом лик лучезарный кроют, Чтоб она одна на всей земле светила Полною славой (пер. Вяч. И. Иванова); *Звезды близ прекрасной луны тотчас же Весь теряют яркий свой блеск, едва лишь Над землей она, серебром сияя, Полная, встанет* (пер. В.В. Вересаева).

Ср. у Пушкина:

У ночи много звезд прелестных, Красавиц много на Москве. Но ярче всех подруг небесных Луна в воздушной синеве. Но та... Как величавая луна, Средь жен и дев блестит одна («Евгений Онегин», 7, LI; подразумевается, что звезды все-таки тоже видны)⁶.

Впрочем, в мотиве затмевания роль яркого светила чаще отводится солнцу – как в «Вакхической песне» Пушкина (1825):

Ты, солнце святое, гори! Как эта лампада бледнеет Пред ясным восходом зари, Так ложная мудрость мерцает и тлеет Пред солнцем бессмертным ума...

К соотношению МЗЗ с подобной топикой мы еще вернемся. В любом случае, существенно, что затмеваются/меркнут не просто звезды – источники света, а *знаки зодиака*, т. е. как бы страницы Книги Судеб, поддающиеся истолкованию. То, что в первой же строке МЗЗ они *меркнут*, сразу задает тему «поражения разума», пусть представленного астрологией. Парадоксальный зачин – предвестие того разнообразного абсурда, которым пронизан последующий текст.

2. Но вернемся к образу двойной тьмы. Занимаясь десяток лет спустя стихотворным переводом «Слова о полку Игореве»⁷, Заболоцкий столкнулся с аналогичной семантической проблемой. В «Слове» есть место, где речь идет о меркнувшей ночи, заре и знаменующем смену ночи днем поведении птиц. Как можно видеть из текста оригинала и его переводов (предшествовавших и отчасти современных работе Заболоцкого), налицо серьезный разброс в осмыслении лексики фрагмента и описываемой ситуации.

Оригинал: *Дльго ночь мръкнетъ. Заря свѣтъ запала, мѣгла поля покрыла, щекотъ славии успе, говоръ галичь убудися* (Слово 1967: 46).

Неизвестный автор XV II в.: *Ночь мраком покрывается, зари светлой не видать еще; мглою поля устилаются, соловьиный свист умолкает и галки щебетать перестали* (1790-е; Слово 1967: 99–100).

В. В. Капнист: *Поздно. Ночь меркнет. Свет зари темнел, мгла покрывает поля. Песнь соловья уснула; говор галок умалился* (1809–1813; Слово 1967: 110).

В. А. Жуковский: *Ночь меркнет, Свет-заря запала, Мгла поля покрыла, Щекот соловьиный заснул, Галичий говор затих* (1817–1819; Слово 1967: 123).

А. Н. Майков: *Ночь редеет. Бел рассвет проглянул, По степи туман пронесся сизый; Позамолкнул щекот соловьиный, Галчий говор по кустам проснулся* (1870–1893; Слово 1967: 151).

К. Д. Бальмонт: *Меркнет ночь, заря запала, сумрак-мгла поля покрыла, Дремлет повсвист соловьиный, говор галочий забредил* (1929–1930; Слово 1967: 168).

С. В. Шервинский: *Долго ночь не светлеет, зари не видать, Пал туман на поля, Щекот смолк соловьев, Говор галок проснулся* (1934–1967; Слово 1967: 181).

Л. А. Дмитриев, Д. С. Лихачев и О. В. Творогов: *Долго ночь меркнет. Заря свет зажгла, туман поля покрыв, щекот соловьиный затих, галичий говор пробудился* (1950?; Слово 1967: 58).

Н. А. Заболоцкий: *Долго длится ночь. Но засветился Утренними зорями восток. Уж туман над полем за клубился, Говор галок в роще пробудился, Соловьиный щекот приумолк* (1938–1946; Слово 1967: 269).

Разночтения касаются даже поведения птиц: древнерусское *убуди(ся)* большинством переводчиков трактуется как «проснулся», но тремя самыми ранними – как «затих», и в любом случае возникает переключка с МЗЗ, где одни существа спят или дремлют (ср., кстати, глагол *дремлет* в бальмонтской версии), а другие летают, танцуют и т. п. Особенно интересен веер истолкований оборота *ночь мръкнет*. Одни переводчики (аноним, Шервинский, Заболоцкий) проясняют его смысл в сторону «тьмы», другие (Майков) – в сторону света (*Ночь редеет*), многие же (Капнист, Жуковский, Бальмонт, Дмитриев и др.) прибегают к услужливому, но двусмысленному (ложному?) другу переводчика – русско-му этимологическому эквиваленту *меркнет*. По поводу смысла этого ключевого слова комментаторы пишут:

«В древнерусских текстах глагол *меркнути* употребляется обычно в значении “темнеть”, “угасать”... “сльньце мръкнет”... но нельзя ли предположить, что он мог значить также “блекнуть”, “терять свой цвет”? Ведь под утро бледнеет чернота ночи, гаснут звезды... Тогда перед нами картина наступающего утра: “долгая ночь светлеет... заря свет зажгла”... Большинство исследователей, однако, видит здесь описание вечера». Н.Н. Зарубин переводит слова *дльго ночь мръкнетъ* так: «...Продолжительное время ночь делается темной... Спорным остается и значение слов “заря свѣтъ запала”» и т. п. (Слово 1967: 483–484).

В МЗЗ Заболоцкий воспроизводит – не исключено, что под непосредственным влиянием авторитетного памятника и наличного корпуса его переводов, – ту же мерцающую амбивалентность.

3. Так или иначе, 1-я строка МЗЗ звучит завораживающе. Не последнюю роль в этом играет изощренная звуковая техника. Тут и звуковые повторы: три *К* (в том числе дважды в соседстве с *Н*: *мерКНут зНаКи*), два *З*, два *А*, два *И*, и искусное членение стиха: две первые стопы – это двусложные хорейские слова, а третья, являющееся именем собственным, по длине равно их сумме (*тАта – тАта – тататАта*), причем вторые два слова, в свою очередь, объединены четким фонетическим сходством [*ЗНАКИ ЗОДИАКА*]. В целом создается ощущение плавного перетекания от начала к многозначительному концу.

Конструкция не просто выразительна – она придает стиху ауру непреклонной и самоочевидной истинности, несмотря его смысловую противоречивость. Такой эффект часто объясняется укорененностью текста в поэтической традиции – опорой на вполне определенный, но ускользающий от опознания классический прообраз.

После долгого вслушивания в строку, я, мне кажется, нащупал искомый подтекст – начальную строку, тоже повторяющуюся, пушкинской «Прозерпины», тоже «ночной» и тоже написанной 4-стопным хореем: *Плещут волны Флегетона*. В ней тоже два хорейских слова сменяются третьим, метрически равным их сумме именем собственным, причем греческого происхождения. Сходство простирается в область грамматики и порядка слов: глагол 3-го л. мн. ч. несов. вида наст. вр. – подлежащее в им. пад. мн. ч. – несогласованное определение в род. п. ед. ч. Наконец, подобен и звуковой рисунок: у Заболоцкого ударные гласные *Е–А–А*, у Пушкина *Е–О–О*, что поддержано повторами *Е, Л, Н, Т* и губных *П, В, Ф* (и сочетаниями последних с *Л*: *ПЛ–ВЛ–ФЛ*)⁸.

II

Заговорив о подтекстах, мы затронули большую тему, ибо МЗЗ в высшей степени интертекстуально. Налицо опора на целые гипогаммы – Вальпургиеву ночь, жанр колыбельной, семантику 4-стопного хорей, мост к которым перебрасывается множеством конкретных словесных и стиховых переключек.

1. Так, версификационное эхо 1-й строки «Прозерпины» подкреплено фундаментальным тематическим сходством: пассаж

Разум мой! Уродцы эти – Только вымысел и бред. Только вымысел, мечтанье, Сонной мысли колыханье, Безутешное страданье, – То, чего на свете нет

читается как развертывание заключительных строк: *Дверь, откуда вылетает Сновидений ложный рой*. Есть в «Прозерпине» и прообраз настоящего повтора номинативных конструкций с рифмами на *-анье*:

*Там бессмертье, там забвенье, Там утехам нет конца. Прозерпина в упоенье, Без порфиры и венца, Повинуется желаньям, Предает его лобзанням Сокровенные красы...*⁹

Но отсылка не ограничивается одним точечным адресом, вовлекая сеть поэтических ассоциаций и тем самым создавая для себя более широкий парадигматический фон. Как уже отмечалось, за этим местом МЗЗ стоят также пушкинские строки: *Парки бабье лепетанье, Спящей ночи трепетанье, Жизни мышья беготня* из «Стихов, сочиненных во время бессонницы» (Шубинский 2004).

К Пушкину дело, по-видимому, тоже не сводится, поскольку *колыханье* Заболоцкого может восходить и к программно номинативному стихотворению Фета «Шепот, робкое дыханье...», с которым МЗЗ роднят многие другие аспекты (хорей, темы ночного света, сна и др.); ср. *Серебро и колыханье Сонного ручья, Свет ночной, ночные тени, Тени без конца <...> И заря, заря!*. В результате формируется интертекстуальный кластер, включающий такие структурные и семантические черты, как нанизывание номинативных конструкций, рифмы на *-анье/-енье*, ночной пейзаж, романтическая аура, любовные свидания, атмосфера сновидения, нереальности и т. д., и МЗЗ получает возможность релятивизирующей отсылки ко всей этой поэтической топике XIX в.

2. Продолжая обзор интертекстуальных координат МЗЗ, остановимся на группе «ночных, зловещих, бесовских и иных экзотических» стихов Пушкина, написанных тем же 4-стопным хореем¹⁰. Ср.:

*Буря мглою небо кроет, Вихри снежные крутя; То, как зверь, она завоет, То заплачет, как дитя... <...> Что же ты, моя старушка, Приумолкла у окна?... Или дремлешь под жужжаньем Своего веретена? Вытьем, добрая подружка Бедной юности моей... («Зимний вечер», 1825; отметим обращение с вопросами на «ты»; ср. *Разум, бедный мой воитель, Ты заснул бы до утра. Что сомненья? Что тревоги?*).*

*Сквозь волнистые туманы Пробирается луна, На печальные поляны (ср. *Над просторами полей*) Льет печально свет она. <...> Дремля смолкнул мой ямицик («Зимняя дорога»).*

«Тятя! тятя! наши сети Притащили мертвеца.» «Врите, врите, бесенята... <...> Долго мертвый меж волнами Плыл качаясь, как живой... <...> Что же? голый перед ним: С бороды вода струится... <...> Страшно мысли в нем мешались, Трясая ночь он напролет («Утопленник»).

*Мчатся, сшиблись в общем крике. Посмотрите! каковы?... Делибаши уже на тике А казак без головы («Делибаш»; ср. *Все смешалось в общем танце и Людоюд у джентльмена Неприличное отгрыз*).*

Невидимкою луна Освещает снег летучий; Мутно небо, ночь мутна. Еду, еду в чистом поле... <...> Страшно, страшно поневоле Средь неведомых равнин! <...> «В поле бес нас водит, видно... <...> «Что там

*в поле ?» – «Кто их знает? пень иль волк?» Вижу: **духи** собралися Средь белеющих **равнин**. Бесконечны, безобразны, В мутной **месяца** игре **Закружились бесы разны...** <...> **Домового** ли хоронят, **Ведьму** ль замуж выдают? <...> Мчатся **бесы** рой за роем В беспредельной **вышине**, Визгом жалобным и воем **Надрывая сердце мне** («Бесы»).*

Мне **не спится, нет огня**; Всюду **мрак** и **сон** докучный <...> **Что тревожишь ты меня?**

Что ты значишь, скучный шепот? <...> От меня **чего ты хочешь?** <...> Я **понять тебя хочу, Смысла я в тебе ищу...** («Стихи, сочиненные...»).

К этим 4-стопным хорям примыкают хорей с чередованием четырех- и трехстопных строк, причем не только фетовского типа (ср. выше о «Шепот, робкое дыханье...»), но и лермонтовского, восходящие к его «Казачьей колыбельной песне» (о ней ниже).

Разумеется, источники ведьмовщины МЗЗ можно найти и вне 4-стопного хоря, в частности у Пушкина; ср.

*Там чудеса: там **леший** бродит, **Русалка** на ветвях сидит; Там на неведомых дорожках*

*Следы невиданных **зверей** <...> Там лес и дол **видений** полны <...> Там в **облаках** перед народом*

*Через леса, через моря **Колдун** несет **богатыря...** («Руслан и Людмила», Вступление; характерен и сам перечислительный тон).*

*И что же видит?.. за столом **Сидят** чудовища кругом: Один в **рогах** с собачьей **мордой**, Другой с **петушьей** головой, Здесь **ведьма** с **козьей бородой**, Тут **остов** чопорный и **гордый**, Там **карла** с **хвостиком**, а вот **Полужуравль** и **полукот**. ...Вот **рак** верхом на **пауке**, Вот **череп** на **гусиной шее...** («Евгений Онегин», 5, XVI–XVII).*

3. Но в МЗЗ романтические ужасы даны в сниженном, по-обэриутски – а то и по-зощенковски – нарочито оглушенном и потому отчасти обезвреженном модусе.

Так, строчки *Людоед у джентльмена Неприличное отгрыз* напоминают размышления пьяницы в «Землетрясении» Зошенко (опубликованном в сентябре 1929 г., т. е. во время работы Заболоцкого над МЗЗ):

«...спасибо, думает, во дворе прилег, а ну-те на улице: мотор может меня раздавить, или **собака может чего-нибудь такое отгрызть**»¹¹.

Деромантизированные *толстозадые русалки* приводят на память «Русалку» А. Аверченко (1911), правда, стройную, но от-

талкивающе пропахшую рыбой. А в *общем танце* средней части МЗЗ слышны интонации украинской народной песенки «Баба сеяла горох...» (тоже в Х4, но с иной системой окончаний):

*...Баба стала на носок, А потом на пятку. Станцевала **гопачок**, А потом впрысдаку... Танцевала **риба** з **раком**, А **петрушка** з **пастернаком**, А **цибуля** з **часником**¹², А **дівчина** з **козаком**. **Ми** танцюем **та співаєм**, **Гоп-гоп, гоп-гоп**, А **тепер** відпочиваєм – **ГОП!***

На «инфантильность» – одновременно фантастичность, глуповатость и нестрашность – ночных видений работают также уменьшительные формы слов (*дымок, колотушка, плошка, бревешко, ножка, уродцы*), мелкость некоторых персонажей (*Муха, блохи*), несуразность сочетаний (*лешачих с кекуоком, гамадрилов с британцами, людоеда с джентльменом, стройно с пляшет* и т. п.), клоунские репризы (про *отгрыз*¹³), и ощущающаяся за всем этим атмосфера поэзии для детей, в частности знаменитых к концу 1920-х годов стихов Чуковского; ср. в особенности фрагменты, написанные (целиком или частично) 4-стопными хорями:

***Муха, Муха-Цокотуха, Позолоченное брюхо!** <...> Приходили к **Мухе блошки** <...> Вдруг какой-то старичок **Паучок** Нашу **Муху** в уголок Поволок – **Хочет бедную убить, Цокотуху погубить** <...> Вдруг откуда-то **летит** Маленький **Комарик** <...> **Подлетает к Пауку**, Саблю **вынимает** И ему на **всём скаку** Голову **срубают!** <...> Музыканты **прибежали**, В **барабаны застучали**. **Бом! бом! бом! бом!** **Пляшет Муха с Комаром**. А за нею **Клоп, Клоп** Сапогами **топ, топ!** **Козявочки с червяками, Букашечки с мотыльками**. А **жуки рогатые, Мужики богатые, Шапочками машут, С бабочками пляшут** <...> **Будет, будет мошкара Веселиться до утра** («Муха-Цокотуха», 1923).*

***Солнце по небу гуляло И за тучу забежало**. Глянул зайнька в окно, Стало зайньке **темно**. А сороки-Белобоки Поскакали по **полям**, **Закричали журавлям**: «Горе! Горе! Крокодил **Солнце в небе проглотил!**» **Наступила темнота** <...> **Плачет серый воробей**: «**Выйди, солнышко, скорей!**...» («Краденое солнце», 1926/1933).*

Сходства МЗЗ с этими текстами бросаются в глаза. Особо отмечу написание в «Мухе-Цокотухе» названий животных как имен собственных, начатое уже в «Крокодиле» (1917), где фигурируют *Крокодил, Бегемот, Носорог, Шакал, Гиппопотам, Слон, Кит* и *Горилла* (а в «Краденое солнце» – *Крокодил* и *Медведь*).

Стилистика этих текстов Чуковского, а с ними и МЗЗ, восходит, среди прочего, к жанру детской считалки¹⁴. Ср. авторскую считалку:

Раз, два, три, четыре, пять, Вышел зайчик погулять; Вдруг охотник выбегает, Прямо в зайчика стреляет... Пиф-паф! ой, ой, ой! Умирает зайчик мой! (Ф. Миллер, «Раз, два, три, четыре, пять...», 1851/1880),

а также фольклорные:

Вышел месяц из тумана, Вынул ножик из кармана. Буду резать, буду бить, Все равно тебе водить.

Ехал Грека через реку. Видит Грека в реке рак. Сунул в реку руку Грека. Рак за руку Грека – цап.

Тише, мыши, Кот на крыше! А котятка еще выше, Кот пошел за молоком, А котятка кувырком, Кот пришел без молока, А котятка: «Ха, ха, ха».

Подключению «детской» поэтики к серьезным поэтическим задачам Заболоцкий и другие обэриуты учились у Хлебникова, чья пьеса «Боги» построена как «исполиньски разросшаяся считалка, большая форма считалочного жанра» (Гаспаров 1997: 208; там же см. об интересе Хлебникова к детской зауми и считалкам, с которыми его познакомил Чуковский). В МЗЗ считалка играет не столь центральную роль, но образует отчетливый ритмический и образный фон, на который проецируется серьезная проблематика стихотворения.

Не стоит забывать, что «низкий» дискурсивный слой, включая скабрёзности, характерен и для гётевского «Фауста», в частности для вальпургиевых сцен; ср.

Голос: *Старуха Баубо в стороне Летит на матушке-свинье! <...>*
К р а с а в и ц а: *Всегда вам яблочки нужны: В раю вы ими прельщены. Я рада, что в моем саду Я тоже яблочки найду!* М е ф и с т о ф е л ь (танцующая со старухой): *Встревожен был я диким сном: Я видел дерево с дуплом, В дупле и сыро и темно, Но мне понравилось оно. Ст а р у х а: Копыта рыцарь, я для вас Готова всем служить сейчас: Дупло охотно я отдам, Когда оно не страшно вам и т. д.* (пер. Н.А. Холодковского, 1878).

В целом разброс интертекстуальных адресов МЗЗ способствует эффекту не только иронического снижения, но и беглого, зато всестороннего, охвата действительности.

4. Этот универсализм питается также интермедийной подоплекой МЗЗ. Среди прочего стихотворение ориентировано на лубок (ср. образ толстозадых русалок, у которых *Руки крепкие, как палки, Груды круглые, как репа*); на врубелевского «Пана» (1899) (ср. *Над землей большая плоска Опрокинутой воды. Леший вытащил бревешко Из мохнатой бороды*); на «Безумную Грету» Брейгеля (Альфонсов 1966: 204–207) – все это в соответствии с общеавангардным принципом синтеза искусств. (Любовь Заболоцкая к Брейгелю, Доре, Анри Руссо, Шагалу, Филонову известна.)

Еще один интермедийный мотив – упоминание о *кекуоке*.

«В 1897–1900 г. [кекуоки] захлестнули ноттно-издательский рынок <...> Олицетворением стиля раннего регтайма, практически неотделимого от кекуока, является “Кукольный кекуок” Дебюсси [1908] из “Детского уголка” <...> [Дебюсси назвал свое произведение не “Кукольный кекуок”, как у нас переводят, а “Кекуок Голливога” (“Golliwog’s S cakewalk”). Голливог – название гротесковой черной куклы мужского пола <...> и персонаж[ей] в спектаклях черных менестрелей. Кстати, на обложке первого издания “Детского уголка” изображена менестрельная маска.]¹⁵ Громадная сила воздействия кекуока была очевидно связана с тем, что он оказался носителем общественной психологии Запада, отвергнувшей “викторианство” <...>

Не только в музыке, но и непосредственно в хореографии кекуок наметил новые пути. Он дал жизнь ряду танцев, вытеснивших из культурного обихода <...> популярные танцы недавнего прошлого. Эти новейшие танцы – гриззли-бэр (Grizzly Bear), банни-хаг (Bunny Hug), тексас томми (Texas Tommy), тарки-трот (Turkey Trot) и др. отличались особенной двухдольностью, неотделимой от кекуока, и его характерным эффектом “качания”. Их эволюция завершилась всем известными тустепом (two step) и фокстротом (foxtrot) [Названия почти всех этих танцев связываются с движениями животных (или птиц). Так “гриззли-бэр” означает “бурый медведь”, “банни-хаг” – “заячье объятие”, “тарки-трот” – “индюшачий шаг”. В русле этой традиции и возникло название “фокс-трот”, что значит “лисий шаг”.]» (Конен 1984, глава «Регтайм и его истоки», http://www.guitar-club.ru/history/Jazz_hist/Regtime2.htm).

Многочисленные параллели к МЗЗ очевидны: детскость, кукольность, анти-викторианство, плясовое начало, качание, животные мотивы.

В русской литературе кекуок появляется не позднее 1906 г. – в «Гамбринусе» Куприна. Пионером его поэтической апроприации, но сначала только в шуточном ключе и в домашнем кругу,

был, по-видимому, Анненский с его «Кэк-уоком на цимбалах» (1904/1923), синкопически разностопным, но открывающимся строками Х4 (*Молоточков лапки цепки. Да гвоздочков шапки крепки...*). Андрей Белый, сам страстный танцор, ввел *безумный кэк-уок* в свой «Пир» (1905, 1923, 1929; строфа с кэк-уоком появилась в тексте 1923 г.)¹⁶. По меньшей мере трижды фигурирует кэк-уок в сборнике Петра Потемкина «Герань» (1912) (в «Мщении», «Тапере» и «Елке»).

С точки зрения МЗЗ существен выход текстов Анненского и Белого в 1920-х годах, к концу которых относится появление в Ленинграде джаза. На фоне «Столбцов» (1929) ночные пляски в МЗЗ, в частности кекуок, читаются как продолжение соответствующих смысловых и словесных тем первого сборника – образов:

пивной, дикого карнавала, цирка, барабанов, бала, танцев (в частности *танца-козерога* в «На рынке»), плясок, кастаньет, фокстрота¹⁷, гитар, цимбал (!), ревущих труб, оркестра, бродячих музыкантов, струн, рефрена *Тилим-там-там* (ср. *Колотушка тук-тук-тук*), песен и т. п. «Музыкально-хореографическим» переключкам вторят настойчивые мотивы качания (эта лексема – родственная как кекуоку, так и колыбельной – одна из самых частотных в «Столбцах»), полета/парения, сирен/девок¹⁸, дыма, зари, усыпления, покойника, толстых/мясистых баб («На рынке», «Свадьба»), грудей/грудок, ног/ножек, и др.

Продолжение органичное, но и преображенное, поскольку в МЗЗ эти мотивы транспонируются – под знаком классических реминисценций и в рамках колыбельного формата – из изобразительно-разоблачительного плана в сублимированно-медитативный¹⁹.

III

Обратимся к еще одной достопримечательности МЗЗ – оборотам *животное Собака, птица Воробей, рыба Камбала, животное Паук*. Они стали настолько классическими, что охотно тиражируются поэтами более поздних поколений, в частности Д.А. Приговым; ср.:

И даже эта птица козодой Что доит коз на утренней заре Не знает, почему так на заре Так смертельно, смертельно пахнет резедой И даже эта птица воробей Что бьет воров на утренней заре Не зна-

ет, отчего так на заре Так опасность чувствуется слабей И даже эта травка зверобой Что бьет зверей на утренней заре Не знает, отчего так на заре Так нету больше силы властвовать собой («И даже эта птица козодой...»; 1978?)²⁰.

1. В чем особенность аппозитивных конструкций (существительное + приложение) типа «страна Германия», «город Москва», «птица воробей»? Ответ напрашивается: в их тавтологичности (всем ясно, что собака – животное, так что это категориальное слово можно без потерь опустить; относительно козодоя ясность есть не у всех), а тем самым и некоторой глуповатости, которая была излюбленной мишенью и одновременно орудием обэриутского юмора²¹. Однако тональность МЗЗ не пародия, стихотворение вроде бы серьезно. Что же в нем делают эти тавтологии?

То, что наименования животных написаны с заглавных букв, т. е. как бы превращены в имена собственные, понятно. Это ставит их вровень с подразумеваемыми знаками зодиака²² – Овном, Львом, Раком, Скорпионом, Рыбой, Тельцом, Козерогом – и в то же время опирается на традицию детских стишков. Но зачем введены избыточные категориальные слова «животное», «птица», «рыба»? Прежде всего, наверное, чтобы отличить эти земные существа от небесных и в то же время с иронической отсылкой к введенной символистами моде писать излюбленные философские и эстетические сущности с прописных букв: Красота, Судьба, Смерть... Непосредственным адресатом могли послужить «Морозные узоры» Бальмонта (1895)²³, с которыми МЗЗ переключается также размером (Х4жм) и мрачной ночной тематикой; ср.

Бьют часы. Бегут мгновенья. Вечер вспыхнул и погас <...> Луч Луны кладет узоры На морозное стекло <...> Нет отрады, нет приветов Вне Земли и на Земле <...> Мир молчит, а сердце внемлет, Мчатся годы и века, Не заснет и не задремлет Неустанная тоска. В Небесах плывут Светила Безутешной чередой <...> И бесцельной Красотою Вспыхнул светоч Бытия <...> Кто-то плачет, кто-то стонет Полумертвый, но живой и т. д.

Однако дело не только в этом. Подобные аппозитивные словосочетания несут на себе печать особого, несколько наивно-го – «общеобразовательного» – дискурса, применяемого в упражнениях по языку, букварях, справочниках, загадках, кроссвордах, викторинах, типа:

Что такое яблоко? Яблоко – это фрукт, который...

Назовите фрукт, цветок и животное. Фрукт – яблоко, цветок – роза, животное – собака.

Арбуз – это не фрукт, а ягода.

По вертикали: домашнее животное, 6 букв. и т. п.²⁴

При употреблении в аппозитивной форме (как в МЗЗ) тавтологичность обнажается, и обороты вроде «животное собака» звучат нарочито тривиально. Но в контексте стихотворения в целом и, главное, кульминационного разговора с бедным разумом, нуждающимся в усыплении, они как раз и представляют некий элементарный, «детский», уровень разумности – в силу своей элементарности одновременно и надежный, заслуживающий подражания (*Спит животное Собака – Засытай скорей и ты!*), и чересчур примитивный, вызывающий снисходительное недоверие (*Разум, бедный мой воитель, Ты заснул бы до утра*).

2. Образ «разума», как и образ меркнувших созвездий, подан в двояком свете. Он возникает после парада частей тела (задов русалок, их рук и грудей, бороды лешего, ножки сирены и, наконец, неприличного органа джентльмена) и по контрасту с ними. С одной стороны, это воинствующий разум эпохи Просвещения (*былых столетий*)²⁵ и вообще Нового времени и революций (*Полководец новых лет*), включая Октябрьскую (в тексте слышны отзвуки «Интернационала»; ср. *Кипит наш разум возмущённый И в смертный бой вести готов <...> Мы наш мы новый мир построим*²⁶). С другой стороны, он *бедный*, не универсальный, а лично мой, и не более чем кандидат, – в смысле то ли достойного, но скромного, ученого звания «кандидат прав», то ли, еще скромнее, лишь кандидата на титул Разума с большой буквы. Определение *воитель* довершает эту двусмысленную аттестацию: в устаревшем книжно-поэтическом значении оно значит «воин», а в современном (Заболоцкому, в частности, при написании МЗЗ, см.: *Ушаков* 1935: 346), разговорно-шутливом – «забияка, драчун».

Влиятельный литературный прецедент совмещения мотивов «бедности, беспомощности» и «помрачения рассудка» являют «Записки сумасшедшего» Гоголя, особенно их финал:

«Нет, я больше не имею сил терпеть <...> Они льют мне на голову холодную воду! <...> Чего хотят они от меня, бедного? Что могу дать я им? <...Г>олова горит моя, и все кружится предо мною <...> Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; <...> Матушка, спаси твоего бедного сына! урони

слезинку на его **больную головушку!** <...> прижми ко **груди** своей **бедного** сиротку! <...> пожалей о своем **больном дитятке!**...»²⁷

Несколько иной поворот той же темы – в «Жил на свете рыцарь бедный...» Пушкина (опять-таки в 4-стопном хоре):

Жил на свете рыцарь бедный <...> С виду сумрачный и бледный, Духом смелый и прямой. Он имел одно виденье, Непостижное уму <...> Странный был он человек. Проводил он целы ночи Перед ликом Пресвятой <...> Дух лукавый подоспел, Душу рыцаря собирался Бес тащить уж в свой предел...

Что касается ночного разговора лирического «я» с собственным разумом (или душой), то этот мотив имеет почтенную родословную²⁸, в русской поэзии связанную прежде всего с именем Тютчева, поэта, особенно близкого Заболоцкому. Ср. находящиеся отзвук в МЗЗ характерные мотивы меркнувшего света, ночи, дня, внутреннего разлада, верха/низа, страха, сна, тревожного вопрошания в самых хрестоматийных стихах Тютчева:

Мы едем – поздно – меркнет день, И сосен, по дороге, тени Уже в одну слилися тень <...> Ночь хмурая, как зверь стокий, Глядит из каждого куста! («Песок сыпучий по колени...»).

На мир таинственный духов <...> Покров наброшен златотканый Высокой волею богов. День – сей блистательный покров, День, земнородных оживленье, Души болящей исцеленье, Друг человеков и богов! Но меркнет день – настала ночь <...> И бездна нам обнажена С своими страхами и мглами, И нет преград меж ей и нами – Вот отчего нам ночь страшна! («День и ночь»).

Не рассуждай, не хлопочи!.. Безумство ищет, глупость судит; Дневные раны сном лечи, А завтра быть чему, то будет. Живя, умей все пережить: Печаль, и радость, и тревогу. Чего желать? О чем тужить? День пережит – и слава богу! («Не рассуждай, не хлопочи!...»).

О вещая душа моя! О, сердце, полное тревоги, О, как ты бьешься на пороге Как бы двойного бытия... Так, ты – жилища двух миров, Твой день – болезненный и страстный, Твой сон – пророчески-неясный, Как откровение духов («О вещая душа моя!...»).

Откуда, как разлад возник? И отчего же в общем хоре Душа не то поет, что море (ср. *То, чего на свете нет*), *И ропщет мыслящий тростник?* («Певучесть есть в морских волнах...»).

Примечательна амбивалентность Тютчева по поводу как ночи, так и дня: страшна вроде бы ночная бездна, а день сулит оживление и исцеление души, но, с другой стороны, болезненным и страстным предстает и день, который хорош не сам по себе, а тем, что он может быть пережит, а его раны рекомендуется лечить сном! Ср. в МЗЗ:

*Высока земли обитель. Поздно, поздно. Спать пора! <...>
Что сомнешья? Что тревоги?
День прошел, и мы с тобой – Полузвери, полубоги – Засыпаем на пороге
Новой жизни молодой²⁹.*

Кстати, подобную двойственную мудрость Заболоцкий и Тютчев могли почерпнуть и у гораздо более «дневного» автора, но тоже озабоченного проблемой неадекватности разума:

*Ну вот и день прошел, и с ним Все призраки, весь чад и дым
Надежд, которые мне душу наполняли* (Грибоедов, «Горе от ума», IV, 3).

IV

1. Каким же образом разнообразные составляющие МЗЗ – картина ночного неба, животный антураж, «детское» сознание, бесовский шабаш, тревожное состояние духа, кризис разума, целительность сна, вопросительно-повелительный дискурс на «ты», реминисценции из медитативной лирики, 4-стопный хорей – собираются воедино? Удобным и едва ли не единственно возможным форматом для этого кластера оказывается жанр колыбельной. При всей своей естественности это художественное решение глубоко оригинально и в ряде случаев способствует неожиданной трактовке материала.

Некоторые совмещения вполне органичны – они, так сказать, сами собой разумеются. Колыбельная предполагает обращение баюкающего взрослого к засыпающему ребенку; включает обращение к нему на «ты» с вопросами, почему он не спит, и пожеланиями заснуть; приравниваясь к психологии ребенка, подчеркивает снижает интеллектуальный уровень дискурса; строится на параллелизме с засыпанием ночной природы, в том числе животных, призванным – путем, так сказать, симпатической магии – погрузить в сон и ребенка; пытается развеять его страхи по поводу

злых сил, обещая защиту от них и радостное пробуждение наутро; а из стихотворных размеров предпочитает 4-стопный хорей (иногда 3-стопный или смешанный 3- и 4-стопный), диктующийся метрикой лейтмотивных оборотов (*баю-баюшки-баю, спи, молодец..., спать пора...* и подобных).

Русская колыбельная существует в двух существенно различных, хотя и родственных, ипостасях – фольклорной и литературной, проанализированных в фундаментальной монографии В. Головина (*Головин 2000*); дальнейшие ссылки даются на страницы этой книги).

«Стимулом исполнения фольклорной колыбельной является ситуационная оппозиция “не сон – сон”, в преодолении которой реализуется основная функция жанра <...> определяющая поле остальных <...>: охранительной, прогностической, эпистемологической. В [такой] литературной колыбельной, где адресатом является образ ребенка, оппозиция “сон – не сон” может быть как <...> основой лирической коллизии, так и <...> своего рода метафорой жанра. В литературных колыбельных с другим образом-адресатом основная коллизия определяется производной оппозицией: “неуспокоенность – успокоенность” (тревога – покой), разрешение которой <...> связано с состоянием сна исключительно метафорически» (С. 293).

Литературную колыбельную отличают доминирующая в ней эстетическая функция и установки на письменную адресацию к читателю, на структурную самодостаточность и на особый авторский мир. Отличному набору функций соответствуют и различия в наборе мотивов: традиционные мотивы переосмысляются и появляются новые, заимствуемые из других фольклорных и литературных жанров. Так, в фольклорной колыбельной мотив «пуганья» и соответствующий типовой персонаж-вредитель имеют ограниченное хождение; особого драматизма не допускается, круг вредителей невелик (это в основном *Бука, волк, волчок, кот, собака* и некоторые др.). Для литературных же колыбельных характерно мощное развитие мотива пуганья с опорой на другие жанры (волшебную сказку, литературную балладу; С. 311), а также использование традиционных вредителей в качестве успокоителей³⁰. В. Головин подробно останавливается на ряде жанрообразующих текстов, начиная с «Колыбельной песенки, которую поет Анюта, качая свою куклу» А.С. Шишкова (1773), и выявляет важнейшие инновации, внесенные последующими авторами (Лермонтовым, Майковым, Фетом, Сологубом, Брюсовым, Ахматовой, Бродским

и др.). МЗЗ в книге не рассматривается, и я позволю себе высказать три группы соображений о месте стихотворения в общей картине колыбельного жанра.

2. Что касается животных персонажей, то Заболоцкий проявляет большую свободу не только в их именовании (о чем речь уже шла), но и в их подборе.

Так, собака, в МЗЗ фигурирующая под знаком усыпительной функции (мотива «все спят и ты спи»), в фольклорной колыбельной «относится к негативным образам <...> и как все “чужие” животные проходит по устойчивым формулам колыбельной нечисти» (С. 245).

Рыба тоже традиционно «может выступать <...> в виде образа пугания: *Уж ты на воду падешь –// Тебя рыбка заклюет*)» или «добыч[и] в мотиве благополучного будущего: *Будешь бегать и ходить, Будешь рыбоцку ловить*» и лишь иногда в усыпительной роли, но не по формуле «все спят...» (как в МЗЗ): *Баю-баю-баю-бай/ Рыбка-семга приплывай* (мотив кормления-взрождения) (С. 269).

Появляющаяся в МЗЗ в рамках формулы «все спят – и ты спи» Муха (*Спит Корова, Муха спит*) встречается в фольклорных колыбельных редко, причем в роли не успокоителя, а вредителя – варианта Буки (С. 270). Редок и воробей, также относимый к разряду вредителей (С. 269).

Тем более вызывающе выглядит введение таких успокоителей, как *животное Корова, Паук и растение Картошка* (венчающее серию), знаменуя обэриутское своеволие автора³¹.

Но фауна стихотворения определяется игрой не только с колыбельно-анималистским репертуаром, но и с зодиакальным. При этом Заболоцкий начинает с тех имен, которые имеют прямые зодиакальные соответствия, иногда несколько снижая их, потом они у него начинают путаться, переплетаясь с существами, лишь отчасти напоминающими о настоящих созвездиях, а там процесс гипостазизирующей номинации переходит и на объекты, которые тезками созвездий никогда не являлись. *Лес* (попавший в стихи Гумилева и Хлебникова, а здесь представленный бытовоей *Собакой*) и *Рыбы* (конкретизированные в виде *Камбалы*) – это древние, знаменитые и прекрасно видимые на территории России созвездия. Созвездие Муха тоже существует, но в России его можно увидеть только в атласе звездного неба³². Паук близок Мухе и одновременно годится в бытовые заместители Скорпиона. Прозаическая Корова возникает по аналогии с небесным Тельцом (или Овном), и лишь под конец появляется

ни в зодиакальные, ни в колыбельные ворота не лезущая Картошка³³.

3. В усилении мотива «пугания», как и во многом другом, Заболоцкий следует традиции литературной колыбельной, в частности «Колыбельной песне» Брюсова (1902), где «мир ночи <...> насыщается драматизмом» (С. 300).

Спи, мой мальчик! Птицы спят; Накормили львицы львят <...> Дремлют рыбы под водой; Почивает сом седой. Только волки, только совы По ночам гулять готовы, Рыщут, ищут, где украсть, Разевают клюв и пасть. Ты не бойся, здесь кроватка, Спи, мой мальчик, мирно, сладко. Спи, как рыбы, птицы, львы, Как жучки в кустах трав <...>; Вой волков и крики сов, Не тревожьте детских снов!

Многочисленные параллели в МЗЗ очевидны и комментариев не требуют.

Особой зловещести пугание достигает в «Жуткой колыбельной» Сологуба (1913):

Не болтай о том, что знаешь, Темных тайн не выдавай. Если в споре угрожаешь, Я пошлю тебя бай-бай. Милый мальчик, успокою Болтовню твою И уста тебе закрою. Баюшки-баю.

Чем и как живет воровка, Знает мальчик, – ну так что ж! У воровки есть веревка, У друзей воровки – нож. Мы, воровки, не тиранки: Крови не пролью, В тряпки вымакаю ранки. Баюшки-баю.

Между мальчиками ссора Жуткой кончится игрой. Покричи, дитя, и скоро Глазки зоркие закрой. Если хочешь быть нескромным, Ангелам в раю Расскажи о тайнах темных. Баюшки-баю.

Освещу ковер я свечкой. Посмотри, как он хорош. В нем завернутый, за печкой, Милый мальчик, ты уснешь. Ты во сне сыграешь в прятки, Я ж тебе спую, Все твои собрав тетрадки: – Баюшки-баю!

Нет игры без перепуга. Чтоб мне ночью не дрожать, Ляжет добрая подруга Здесь у печки на кровать, Невзначай погою тронет Колыбель твою, – Милый мальчик не застонет. Баюшки-баю.

Из окошка галерейки Виден зев пещеры той, Над которою еврейки Скоро все поднимут вой. Что нам, мальчик, до евреек! Я тебе спую Слаще певчих канареек: – Баюшки-баю!

Убаюкан тихой песней, Крепко, мальчик, ты заснешь. Сказка старая воскреснет, Вновь на правду встанет ложь, И поверят люди сказке, Примут ложь мою. Спи же, спи, закрывши глазки, Баюшки-баю.

Сологубовская колыбельная

«внешне использует композиционный прием традиционного жанра: после каждого очередного “пугания” обязательно возникает “успокоительный” маркер-рефрен, но семантика этого успокоения как раз и создает ощущение жути», а «последняя строфа <...> окончательно проясняет непрерывно рождающиеся при чтении стихотворения догадки: а кто же убаюкивает младенца? Декларируемая победа лжи над правдой не оставляет сомнений: “поет” колыбельную кто-то из царства тьмы и лжи» (Головин 2000: 315–316).

Кощунственная травестия коммуникативного формата колыбельной, как бы передающая самый жанр во власть не успокоителя, а вредителя³⁴, была опробована К. Случевским во втором стихотворении цикла «Мефистофель» (написанном, в отличие от других частей, 4-стопным хореем):

*Мефистофель шел, гуляя, По кладбищу, вдоль могил... <...> Мусор, хворост, тьма оенок, Гниль какого-то ручья... Видит: брошенный ребенок В свертке грязного тряпья. Жив! он взял ребенка в руки, Под терновником присел И, подделавшись под звуки Детской песенки, зашел: «Ты расти и добр, и честен <...> Не воруй, не убивай! <...> **Нынче время наступило, Новой мудрости пора** <...> Для меня добро бесценно! Нет добра, так нет борьбы!» <...> Покончив с пеньем, Он ребенка положил И своим благословеньем В свертке тряпок осенил!» («На прогулке», 1881)³⁵.*

Это стихотворение, очевидным образом развивающее мотивы гётевского «Фауста»³⁶, опирается и на русскую колыбельную традицию –

«перекликается со стихотворным циклом “Смерть” (1875–1877) Арсения Голенищева-Кутузова, <...> У Случевского <...> Мефистофель в конце пения уподоблен смерти <...> обрекая [его] на верную гибель <... М>отив перевоплощения важ[ен] и для Голенищева-Кутузова. Смерть в [его] цикле <...> например, изображена в облике рыцаря. Случевский, заставляя Мефистофеля выступить в роли смерти, намекает на тот же мотив перевоплощения <... У> Кутузова <...> смерть освобождает от страданий <...>

У Случевского колыбельная Мефистофеля пародийна и <...> отсылает к известной некрасовской пародии на Лермонтова – “Колыбельной песне” (1846)» (Пильд 2006)³⁷.

Собственно, установка на нагнетание негативной образности восходит к самой «Казачьей колыбельной песне» Лермонтова (1838/1840), с ее образами смертельной угрозы, защиты от нее и вырастания в воина:

Спи, младенец мой прекрасный, Баюшки-баю. Тихо смотрит месяц ясный В колыбель твою <...> По камням струится Терек, Плещет мутный вал; Злой чечен ползет на берег, Точит свой кинжал. Но отец твой старый воин, Закален в бою <...> Сам узнаешь, будет время, Бранное житье; Смело вденешь ногу в стремя И возьмешь ружье <...> Богатырь ты будешь с виду И казак душой <...> Стану я тоской томиться <...> По ночам гадать <...> Спи ж, пока забот не знаешь, Баюшки-баю <...> Да готовься в бой опасный, Помни мать свою...

Источник этой мотивики, отсутствующей в фольклорной колыбельной, обнаруживается в балладной традиции, в частности в балладе-колыбельной В. Скотта («Lullaby of an Infant Chief», 1815; Головин 2000: 398 сл.). Некрасовская пародия ознаменовала переход к открыто иронической травестии жанра.

МЗЗ опирается на эту негативизирующую линию, а конкретный материал для пугания черпает из образов волшебных сказок, Вальпургиевой ночи и бесовского ореола 4-стопного хореем, подвергая весь этот комплекс мотивов по-модернистски свободному варьированию. Переключка со Случевским – и через него с дьявольской аурой «Фауста» – дополнительно подкрепляет вальпургиевские коннотации МЗЗ, а отзвук его слов *Нынче время наступило, Новой мудрости пора* и непосредственно слышится в строчках: *Кандидат былых столетий, Полководец новых лет <...> Засыпаем на пороге Новой жизни молодой* и по соседству с *Поздно, поздно. Спать пора!*

4. В числе важнейших прецедентных для МЗЗ текстов следует назвать «Колыбельную песню сердцу» Фета (1843), относящуюся к поджанру «колыбельных самому себе» (С. 348).

Сердце – ты малютка! Угмон возьми... Хоть на миг рассудка Голосу вонми. Рад принять душою Всю болезнь твою! Спи, господь с тобой, Баюшки-баю!

Не касайся к ране – Станет подживать; Не тоскуй по няне, Что ушла гулять; Это только шутка – Няню жди свою. Засытай, малютка, Баюшки-баю!

А не то другая Нянюшка придет, Сядет, молодая, Песни запоет: «Посмотри, родное, На красу мою, Да усни в покое... Баюшки-баю!»

Что ж ты повернулась? Пржежней няни жаль? Знать, опять проснулась Старая печаль? Знать, пуста скамейка, Даром что пою? Что ж она, злодейка? Баюшки-баю!

*Подожди, вот к лету Станешь подрастать, – Колыбельку эту
Надо променять. Я кровать большую Дам тебе свою И свечу задую.
Баюшки-баю!*

*И долга кроватка, И без няни в ней Спится сладко-сладко До скон-
чанья дней. Перестанешь биться – И навек в раю, – Только будет спать-
ся: Баюшки-баю!*

Здесь «сердце» выступает в роли младенческой, подлежащей убаюкиванию-успокоению ипостасью лирического «я», и весь текст строится на искусном переплетении нескольких лирических планов – детского, любовного, медитативно-философского.

«Уникальность <...> стихотворения Фета обусловлена <...> синтезом двух жанровых полей: традиционной колыбельной и любовной лирики <... Это> позволяет субъекту лирического переживания <...> особым образом объективировать свое сердце, дистанцироваться от него. На фоне романтической традиции объективации сердца (ср., напр., со строками К. Батюшкова: *О память сердца! Ты сильнее Рассудка памяти печальной*) опыт Фета выглядит весьма эффектно, так как жанр колыбельной вследствие своей специфической ритуальности и закрытости наделяет образ сердца-«малютки» экзистенциальностью особой силы» (Головин 2000: 350).

МЗЗ явно написано в этой традиции колыбельной самому себе³⁸. Но если у Фета в роли мудрой, взрослой, ответственной инстанции выступает рассудок (*Хоть на миг **рассудка** Голосу вонми*), то у Заболоцкого он подставлен на место беспомощного и потому нуждающегося в убаюкивании «малютки»!³⁹ Именно ему предлагается успокоиться и заснуть: *Разум, бедный мой воитель, Ты заснул бы до утра <...> Спит растение Картошка. Засынай скорей и ты!* Тем самым Заболоцкий – по стопам Случевского и Сологуба – передоверяет свой авторитетный лирический голос некой иррациональной инстанции. Эффект усилен тем, что, хотя приметы колыбельного жанра задаются в МЗЗ с самого начала (4-стопным хореем, серией повторов, усыпительными, но и страшными ночными картинками, подсказывающими – хотя и не гарантирующими – последующее разворачивание по формуле «все спят, спи и ты»), однако прямая адресация на «ты» (к убаюкиваемому) и ключевые маркеры (*спать пора <...> Засынай скорей и ты!*) появляются лишь в ходе диалога с «бедным разумом». Этот массивный структурный удар по разуму представляет собой, пожалуй, самую оригинальную находку МЗЗ, смелую, но опира-

ющуюся на свойства жанра и его эволюцию. Гротескно обращая классическую пушкинскую формулу:

*Да здравствуют музы, да здравствует разум! Ты, солнце святое,
гори! Как эта лампада бледнеет Пред ясным восходом зари, Так ложная
мудрость мерцает и тлеет Пред солнцем бессмертным ума. Да здрав-
ствует солнце, да скроется тьма!*

а, вернее симметричную ей гойевскую («El sueño de la razón produce monstruos»; 1797), Заболоцкий, в сущности, констатирует, что единственной возможной реакцией на шабаш чудовищ является усыпление разума.

* * *

Как я попытался показать, интертекстуальная клавиатура МЗЗ представляет собой виртуозный коллаж пестрого множества дискурсов – фольклорных и литературных, живописных и джазовых, поэтических и прозаических, классических и гротескных, романтических и декадентских, традиционных и современных, «высоких» и «низких». Может быть, именно благодаря этому стихотворение было обречено на мгновенный и непреходящий успех.

РОЗЫГРЫШ? ХОХМА? ЗАДАЧКА?*

О «первом стихотворении» Набокова¹

Общепризнанными чертами набоковского звездного имиджа являются его установки на метатекстуальность, литературную игру и многообразную пограничность – языковую (русский/английский), жанровую (проза/поэзия/мемуары) и прочую (литературоведение, энтомология, шахматы и т. д.). Интересующая нас задачка (на шахматном английском – *problem*) коснется всех трех.

1

Одиннадцатая глава автобиографической книги Набокова («*Conclusive Evidence*», 1951; «*Speak, Memoir*», 1967), повествующая о сочинении им в возрасте 15 лет первого стихотворения, отсутствует в авторской русскоязычной версии той же книги («*Другие берега*», 1954). Но постсоветское открытие и последующая канонизация Набокова в конце концов снабдили российского читателя переводом, и не одним, пропущенной главы², в которой вызревание собственных первостихов описывается мемуаристом со снисходительной иронией и сопровождается подробным формальным анализом их рабского следования русской поэтической

* Впервые: Империя N: Набоков и наследники: Сб. статей / Сост. Ю. Левинг, Е. Сошкин. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 429–441.

традиции XIX в.³ Теме юношеской подражательности вторит ряд других мотивов.

«До меня доходили разнообразные звуки. Это мог быть обеденный гонг или что-нибудь менее обычное, вроде противных звуков шарманки. Где-то у конюшен старый бродяга вертел ручку шарманки, и, опираясь на более непосредственные впечатления, впитанные в ранние годы, я мог его представить, оставаясь на своем насесте. На передней стенке инструмента были нарисованы всякие балканские крестьяне, танцующие среди пальмообразных ив. Время от времени шарманщик менял руку. Я видел кофту и юбку его маленькой лысой обезьянки, ее ошейник, свежую рану у нее на шее, цепь, за которую она хваталась всякий раз, когда хозяин дергал, делая ей больно. Я видел несколько слуг, они стояли вокруг, глаза, скалясь, – простые люди, ужасно потешавшиеся над обезьяньими ужимками...

Наступление вечера привело в действие семейный граммофон – еще одну музыкальную машину, звуки которой проникали сквозь мое стихотворение... Из его медной пасти вырывались так называемые цыганские романсы, обожаемые моим поколением... безымянные подражания цыганским песням – или же подражания таким подражаниям... Когда снова стало тихо, мое первое стихотворение было готово» (*Набоков* 1999b: 748–749).

Шарманка, обезьяна, граммофон, цыганские романсы – все это подано как вариации на тему «подражательности/обезьяничанья». Но как всегда у Набокова, за этими саморазоблачениями скрывается больше, чем видно невооруженным глазом, особенно глазом англоязычного читателя, хотя какие-то улики, разумеется, разбросаны там и сям по тексту. Лейтмотивом абзаца про шарманку служит парадокс «видения/невидения»: из подчеркнуто мысленного, припоминающего взгляда («опираясь на более непосредственные впечатления, впитанные в ранние годы, я мог... представить, оставаясь на своем насесте») вырастает детальный – «пустовский» – визуальный крупный план («Я видел... Я видел...»). Воспоминания эти могли быть непосредственными, но не исключено, что вторичными, например позаимствованными из стихотворения «С обезьяной» Бунина (1906–1907, публ. 1908), стихи которого Набоков любил с юных лет⁴. Другой вероятный источник – «Обезьяна» Ходасевича (1918–1919, публ. 1919)⁵, где набор действующих лиц тот же, что у Бунина, но кульминацией является поразительное межвидовое рукопожатие.

Была жара. Леса горели. Нудно
 Тянулось время. На соседней даче
 Кричал петух. Я вышел за калитку.
 Там, прислонясь к забору, на скамейке
 Дремал бродячий серб, худой и черный.
 Серебряный тяжелый крест висел
 На груди полуголой. Капли пота
 По ней катились. Выше, на заборе,
 Сидела обезьяна в красной юбке
 И пыльные листы сирени
 Жевала жадно. Кожаный ошейник,
 Оттянутый назад тяжелой цепью,
 Давил ей горло. Серб, меня слышав,
 Очнулся, вытер пот и попросил, чтоб дал я
 Воды ему. Но, чуть ее пригубив –
 Не холодна ли, – блюдце на скамейку
 Поставил он, и тотчас обезьяна,
 Как пальцы в воду, ухватила
 Двумя руками блюдце.
 Она пила, на четвереньках стоя,
 Локтями опираясь на скамью.
 Досок почти касался подбородок,
 Над теменем лысеющим спина
 Высоко выгибалась. Так, должно быть,
 Стоял когда-то Дарий, припадая
 К дорожной луже, в день, когда бежал он
 Пред мощною фалангой Александра.
 Всю воду выпив, обезьяна блюдце
 Долой смахнула со скамьи, привстала
 И – этот миг забуду ли когда? –
 Мне черную, мозолистую руку,
 Еще прохладную от влаги, протянула...
 Я руки жал красавицам, поэтам,
 Вождям народа – ни одна рука
 Такого благородства очертаний
 Не заключала! Ни одна рука
 Моей руки так братски не коснулась!
 И, видит Бог, никто в мои глаза
 Не заглянул так мудро и глубоко,
 Воистину – до дна души моей.
 Глубокой древности сладчайшие преданья
 Тот нищий зверь мне в сердце оживил,

И в этот миг мне жизнь явилась полной,
 И мнилось – хор светил и волн морских,
 Ветров и сфер мне музыкой органной
 Ворвался в уши, загремел, как прежде,
 В иные, незапамятные дни.

И серб ушел, постукивая в бубен.
 Присев ему на левое плечо,
 Покачивалась мерно обезьяна,
 Как на слоне индийский магараджа.
 Огромное малиновое солнце,
 Лишенное лучей,
 В опаловом дыму висело. Изливался
 Безгромный зной на чахлую пшеницу.

В тот день была объявлена война.

Это стихотворение не могло быть известно начинающему поэту (в 1914 г. оно еще не было написано), но было хорошо знакомо зрелому мемуаристу, о чем ниже.

Переключкой по линии шарманки/обезьянки сходство «первого стихотворения» Набокова с ходасевичевской «Обезьяной» не ограничивается. Глава одиннадцатая начинается с объявления о намерении мемуариста «восстановить то лето 1914 года»; в следующем предложении время действия уточняется: это июль. Исторический смысл такой датировки отчасти проясняется в конце все того же длинного начального абзаца приведением «надписей типа ... “Долой Австрию!”» на двери деревенской беседки (pavilion), бывшей излюбленным убежищем юного стихотворца. Затем история практически исчезает со страниц этой главы (если не считать упоминаний о Балканах в описании шарманки), чтобы вернуться в ее финале:

«Когда я нес его [первое стихотворение] домой, все еще незаписанное, но такое законченное, что даже знаки препинания отпечатались у меня в голове... То, что, она моя мать, может быть именно в тот вечер слишком поглощена другими событиями, чтобы слушать стихотворение, вообще не приходило мне в голову... Рядом с ней на стеклянном столике сиял белый телефон... Несмотря на позднее время, она все еще ждала, что отец позвонит из Петербурга, где его задерживало напряжение приближающейся войны».

Война была объявлена 19 июля (по старому стилю), и именно «в тот день» Ходасевич обменялся знаменательным рукопожатием со своей обезьяной, тоже на даче, только подмосковной. Кстати, идея о симультанном восприятии («космической синхронизации») разнообразных впечатлений как определяющей черте поэтического сознания – один из лейтмотивов главы. А центральную тему набоковской книги образует преодоление времени, чему и соответствует приглушение известия о крупнейшем историческом событии.

Таким образом, время и – в некотором смысле – место совпадают, как совпадает и шарманочный мотив, у обоих восходящий к Бунину, но теперь ненавязчиво повернутый в актуальную «панславянскую» сторону: у Бунина шарманщик – хорват, у Ходасевича – серб, а Набоков усредняет колорит до обобщенно балканского. Дальнейшие параллели прослежены быть не могут, поскольку стихотворение, по-видимому, так и осталось «незаписанным». Предполагаемое первое издание стихов Набокова (1914) то ли утрачено, то ли никогда не существовало (Маликова 1999: 769, *Pro et contra*: 931), а никакой из известных ранних сборников не содержит стихотворения, целиком отвечающего приметам, указанным мемуаристом (рифмованный ямб; обороты *утраченные розы*, *горестные грезы*, *воспоминанья жало*, образ «старомодного очарования дальней шарманки». Все, что на сегодняшний день попало в сачок набоковедов, это некоторые переключки с ранним стихотворением «Дождь пролетел» (1917) (Бойд 1990: 108; Маликова 1999: 769–770), к чему можно добавить обезьяну в сарафане и тушканчика в клетке, которые фигурируют соответственно в стихотворениях «Обезьяну в сарафане...» и «В зверинце», написанных уже в эмиграции, в начале 20-х годов.

Судя по всему, мы имеем дело не просто с легким налетом беллетризации автобиографического письма⁶, а с настоящей мистификацией – скрытой апроприацией почтенного литературного образца, игровым «обезьянничаньем», направленным к тому же ни больше, ни меньше как на текст под названием «Обезьяна». Но тогда глава одиннадцатая в целом теряет право считаться документальным отчетом о первом поэтическом опыте автора, приближаясь к лукавому жанру охотничьего рассказа (сродни «Справке»/«Моему первому гонорару» Бабеля, 1928/1937, где тоже пародируется работа старшего собрата по литературе – «Детство» Горького⁷). Недаром глава одиннадцатая была сначала опубликована в качестве рассказа («First Poem», *Partisan Review*, September 1949) и наряду с главами пятой (= «Мадемуазель О»)

и двенадцатой (= Первая любовь») включалась Набоковым в англоязычные сборники его рассказов.

2

Как если бы одной апроприации было мало, Набоков-мемуарист вплетает в свое повествование еще одно тайное заимствование – то ли чтобы подчеркнуть традиционность своих юношеских поэтических усилий, то ли чтобы подвергнуть дальнейшим испытаниям литературную подготовку читателя. Этот интертекстуальный гамбит, разыгрываемый непосредственно перед чтением сочиненного стихотворения маме, одновременно и повышает эмоциональный накал эпизода, и – на глубинном уровне – иронически его подрывает.

«Мои нервы были предельно напряжены из-за мрака, который незаметно для меня окутал землю, и обнаженности небесной тверди, разоблачения которой я тоже не заметил. Над головой... ночное небо было бледно от звезд. В те годы чудесный беспорядок созвездий, туманностей, межзвездных пространств и вообще все это пугающее зрелище возбуждали во мне неопишное чувство дурноты, настоящей паники, как будто я свисал с края земли вниз головой над бесконечным пространством – земное притяжение все еще держало меня за пятки, но могло отпустить в любой момент» (с. 749–750).

Здесь узнается замаскированный – беглый, прозаический, а в оригинале еще и англоязычный – парафраз классического стихотворения Фета:

*На стоге сена ночью южной
Лицом ко тверди я лежал,
И хор светил, живой и дружный,
Кругом раскинувшись, дрожал.
Земля, как смутный сон,
Немая Безвестно уносилась прочь...>
Я ль неся к бездне полуночной,
Иль сонмы звезд ко мне неслись?
Казалось, будто в длани мощной
Над этой бездной я повис.
И с замираньем и смятеньем
Я взором мерил глубину,
В которой с каждым мгновеньем
Все невозвратнее тону⁸.*

Фет, вместе с Пушкиным и Тютчевым, помянут в главе одиннадцатой в качестве одного из столпов соблазнительной для юного подражателя поэтической традиции:

«Это была действительно жалкая стряпня, содержащая много заимствований, помимо своих псевдо-пушкинских модуляций. Простительны были только эхо тютчевского грома [явная отсылка к хрестоматийному: *Люблю грозу в начале мая, Когда весенний первый гром... – А. Ж.*] и преломленный солнечный луч из Фета [ср. не менее хрестоматийное: *Я пришел к тебе с приветом Рассказать, что солнце встало, Что оно горячим светом По листам затрепетало – А. Ж.*]».

Влияние как Фета, так и Тютчева очевидно в ранней набокской продукции, например в стихотворении «О ночь, я твой...» (1918), с образами ночи, строчкой *я – в нем, оно – во мне* (ср. знаменитое *Все во мне, и я во всем!*.. в «Тени сизые смешались...» Тютчева) и мотивом плавания по ночной тверди, общим для обоих классиков⁹.

3

Апроприация, разыгранная за счет Ходасевича, особенно примечательна в контексте «Дара» (1938), с его двойничеством Федора Годунова-Чердынцева (вымышленного alter ego Набокова-Сирина) с Кончеевым (как бы Ходасевичем), и реальных связей между двумя ведущими писателями берлинской, а затем парижской эмиграции.

В предисловии (1966) к «Память, говори» Набоков мотивировал изъятие главы одиннадцатой из «Других берегов» «психологической трудностью переигрывания темы, подробно разработанной в “Даре”» (Набоков 1999в: 99)¹⁰. Авторское признание о циркуляции фрагментов между «Память, говори» и «Даром» прямо ставит мемуарный текст на одну доску с художественным, смазывая границы между вымышленной и невымышленной прозой, вторя заявленной Набоковым установке на создание «нового гибрида автобиографии и романа» и подтверждая аналогичные наблюдения набокосведов¹¹. Эпизод с шарманкой предстает не независимой автобиографической манифестацией обезьяньего топоса, а изощренной литературной апроприацией предыдущих.

Действительно, в «Даре» речь идет и о подражательной элегии, написанной Федором в 15 лет, и о банальной поэзии еще одного его двойника – Яши Чернышевского (играющего роль «Ленского» по отношению к Федору-«Онегину»), и об устарелой поэтической традиции, и о многоплановой синхронности поэтического мышления, и о вдохновенном сочинении лежа, и о при-

верженности Фету, с отсылкой к его «Бабочке» («Бабочки» Фета и Бунина цитируются в шестой, лепидоптерологической, главе «Память, говори»), но не о «На стоге сена...»! Нет и шарманщика с обезьяной, которые появляются лишь в 1949 г., в журнальной публикации будущей одиннадцатой главы, по-английски, в Америке, вдали от живущего во Франции Бунина и через десять лет после смерти Ходасевича.

По-видимому, параллельное существование двух версий его поэтического дебюта, автобиографической и романной (авторизованный английский перевод «Дара» появился в 1963 г.), устраивало Набокова – постольку, поскольку оно имело место в разных литературных средах, разделенных языковым барьером. «Психологическую трудность» для него составила бы их встреча на русской языковой почве, при жизни им успешно избегавшаяся, но ставшая неизбежной с его посмертной канонизацией в России.

Что касается «присвоения» ходасевичевской «Обезьяны», то первый шаг в этом направлении был сделан Набоковым задолго до того, как он приступил к своему мемуарному проекту, но тоже с соблюдением определенных, в частности хронологических, предосторожностей. На первом году своей американской аватары и два года спустя после смерти Ходасевича Набоков опубликовал переводы нескольких стихотворений Ходасевича, в том числе «Обезьяны». Почти за десять лет до игривого покушения на авторство этого стихотворения под видом невымышленного воспоминания Набоков в буквальном смысле слова *написал* его – по-английски. Вот оно, его первое стихотворение на языке его приемной родины:

The Monkey

The heat was fierce. Great forests were on fire./ Time dragged its feet in dust. A cock was crowing/ in an adjacent lot.//

As I pushed open/ my garden-gate I saw beside the road/ a wandering Serb asleep upon a bench/ his back against the palings. He was lean/ and very black, and down his half-bared breast/ there hung a heavy silver cross, diverting/ the trickling sweat.//

Upon the fence above him,/ clad in a crimson petticoat, his monkey/ sat munching greedily the dusty leaves/ of a syringa bush; a leathern collar/ drawn backwards by its heavy chain bit deep/ into her throat./

Hearing me pass, the man/ stirred, wiped his face and asked me for some water./ He took one sip to see whether the drink/ was not too cold, then placed a saucerful/ upon the bench, and, instantly, the monkey/ slipped down and clasped the saucer with both hands/ dipping her thumbs; then, on all fours, she drank,/ her elbows pressed against the bench, her chin/ touching the boards, her backbone arching higher/ than her bald head. Thus, surely, did Darius/ bend to a puddle on the road when fleeing/ from Alexander's thundering phalanges./ When the last drop was sucked the monkey swept/ the saucer off the bench, and raised her head,/ and offered me her black wet little hand./ Oh, I have pressed the fingers of great poets,/ leaders of men, fair women, but no hand/ had ever been so exquisitely shaped/ nor had touched mine with such a thrill of kinship,/ and no man's eyes had peered into my soul/ with such deep wisdom... Legends of lost ages/ awoke in me thanks to that dingy beast/ and suddenly I saw life in its fullness/ and with a rush of wind and wave and worlds/ the organ music of the universe/ boomed in my ears, as it had done before/ in immemorial woodlands//.

And the Serb/ then went his way thumping his tambourine:/ on his left shoulder, like an Indian prince/ upon an elephant, his monkey swayed./ A huge incarnadine but sunless sun/ hung in a milky haze. The sultry summer/ flowed endlessly upon the wilting wheat.//

That day the war broke out, that very day.

Как сообщает профессор Роберт Хьюз, в 1973 г. переиздавший этот и два других набоковских перевода из Ходасевича (вместе с некрологом, написанным Набоковым в 1939 г. и переведенным на английский им самим)¹²,

«набоковские переводы... впервые появились в альманахе Джемса Лафлина (James Laughlin) *New Directions in Prose and Poetry 1941* (Norfolk, Conn., 1941; с. 596–600)¹³. Профессор Набоков раздавал mimeографированные копии этих переводов своим корнелльским студентам. Следует отметить, что это стихотворные версии, а не буквальные подстрочники (“ponies”), на использовании которых Набоков настаивал в дальнейшем при работе над переводом “Евгения Онегина”» (*Huyhes 1977: 67*)¹⁴.

Любопытно, что, несмотря на, как минимум, трехкратное появление в печати (1941, 1973, 1977¹⁵), эти переводы до сих пор не привлекли должного внимания. В своей биографии Набокова Б. Бойд касается вопроса о вымышленности «первого стихотворения» (*Бойд 1990: 108–109*), включает работу (*Huyhes 1977*) в раздел библиографии, походя упоминает о набоковских переводах из Хода-

севича (*Boyd 1991: 319*), но никак не связывает эти три факта. А имя профессора берклийского университета Хьюза (Robert P. Hughes), в отличие от другого Роберта Хьюза, журналиста-искусствоведа, интервьюировавшего Набокова и сделавшего о нем документальный фильм (*The Novel: Vladimir Nabokov*, National Educational Television, January, 1966; *Boyd 1991: 747*), отсутствует в его указателе имен (хотя и фигурирует в *библиографии* в иной связи).

4

Загадывание всевозможных литературных и иных шарад было любимым развлечением автора «Память, говори»: Набоков постоянно разыгрывал своих неискушенных читателей и рецензентов, чтобы потом поиздеваться над недостатком у них необходимой пронизательности. В предисловии к «Память, говори» он писал:

«Критики читали первый вариант более небрежно, чем будут читать это новое издание: только один заметил мою “злую нападку” (“vicious snap”) на Фрейда в первом абзаце восьмой главы, часть 2; там фигурирует Sigismond Lejoyeux [букв. “Сигизмунд Радостный”; это излюбленный Набоковым жанр двуязычного каламбура: перевод фамилии Фрейда на французский язык. – А. Ж.], и ни один не нашел имени великого карикатуриста и дани уважения ему в последнем предложении части 2, глава одиннадцатая [слова so glowing, по-видимому, намекают на Otto Soglow (1900–1975). – А. Ж.]. Писателю в высшей степени стыдно самому указывать на такие вещи» (*Набоков 1999в: 101*).

Наверное, поэтому писатель постыдился сам указать на еще один из своих приколов – признание (в послесловии к американскому изданию «Лолиты» 1958 г.), будто

«...первая маленькая пульсация “Лолиты” пробежала по мне в конце 1939-го или начале 1940-го года, в Париже, на рю Буало, в то время, как меня пригвоздил к постели серьезный приступ межреберной невралгии. Насколько помню, начальный озноб вдохновения был каким-то образом связан с газетной статейкой об обезьянке в парижском зоопарке, которая, после многих недель улещиванья со стороны какого-то ученого, набросала углем первый рисунок, когда-либо исполненный животным: набросок изображал решетку клетки, в которой бедный зверь был заключен» (*Набоков 1999а: 82*).

Следствием этой стыдливости стали не прекращающиеся до сих пор попытки набоковедов разыскать судьбоносную «статейку», не задумываясь над тем, что упоминания об этом сенсационном факте начисто отсутствуют там, где их следовало бы ожидать с максимальной вероятностью, а именно в соответствующей области науки – истории рисования у обезьян, например, в (*Lenain 1997*)¹⁶.

Как бы там ни было, разгадав несколько набоковских шарад, можно позволить себе встречный, слегка потусторонний, вопрос. Вы, конечно, знали, Владимир Владимирович, что некое этимологическое обезьянство налицо в научном названии открытой Вами бабочки *Euripthecia Nabokovi* (от др.-гр. *eu*, «хороший», + *pithekos*, «обезьяна»), а слегка замаскированно – и в его английском варианте, *The Nabokov Pug*, *букв.*, «набоковская курносница» (лат. *simia* «обезьяна» происходит от др.-гр. *simos*, «плосконосый»). Ведь недаром именно эта бабочка, акт наименования и образ обезьянства/подражания (*aping*) старательно совмещены в финале стихотворения, посвященного Вашей ныне легендарной лепидоптерологической поимке:

Dark pictures, thrones, the stones that pilgrims kiss,/ poems that take a thousand years to die/ but ape the immortality of this/ red label on a little butterfly (*букв.*: Темные картины, троны, камни, которые целуют паломники, стихи, которые не умирают тысячу лет, но повторяют [ape] бессмертие этого красного ярлычка на маленькой бабочке) («A Discovery» [«Открытие»], 1943; как известно, читая эти строчки, Вы особенно выделяли слово *ape*. – А. Ж.) (*Набоков 1998: 442–443*).

Так не восходит ли вся Ваша обезьянья мотивика – в этом стихотворении, в номенклатурном названии Вашей бабочки, в псевдопервоимпульсе «Лолиты», в образе шарманщика, катализирующего синтез псевдопервого стихотворения, к однажды поразившей Вас «Обезьяне» Ходасевича?

P.S. Вступив в ряды профессиональных дешифровщиков набоковских ребусов, невольно задаешься и метавопросом: не лучше ли было бы переиграть их изошренного составителя, просто проигнорировав вызов? Ведь это, в конце концов, не вековые загадки, окутанные мистической тайной, сокрытой в святая святых художественного творчества, а, да простит меня Черчилль, матрешки литературной мистификации – эффектные розыгрыши, прикрытые трюками, спрятанными внутри фокусов, прикинувшихся секретам мастерства. Ловкость рук – и никакого мошенства.

МЕЖДУ МОГИЛОЙ И ПАМЯТНИКОМ

Заметки о финале ахматовского «Реквиема»*

...ж...особая позиция животворящего художника: с одной стороны, он активно конструирует... представления других о себе, а с другой – тщательно маскирует... конструирование, добиваясь... впечатления полной и органичной естественности. Ахматова действовала несравненно более тонко и художественно оправданно [чем другие поэты постсимволистского поколения], создавая облик загадочный и непроницаемый для большинства современников... Смена поколений... породил[а] возможность осмысления... ахматовского творчества... как искусственного, в чем-то весьма неприятного, а отчасти... самопародийного.

Н.А. Богомолов

.. a writer always takes himself posthumously.

Иосиф Бродский

И напрасно люди думают, что десятки рукотворных памятников могут заменить тот один нерукотворный аеге *perennius*.

Анна Ахматова

* Впервые: От Кибирова до Пушкина: Сб. к 60-летию Н.А. Богомолова. М., 2010. С. 114–142.

Речь пойдет о заключительных 18 строках второй и последней главки «Эпилога», которые иногда рассматриваются как ахматовская версия «Памятника»:

...А если когда-нибудь в этой стране
 Воздвигнуть задумают памятник мне,
 Согласно на это даю торжество,
 Но только с условием – не ставить его
 Ни около моря, где я родилась...
 (Последняя с морем разорвана связь),
 Ни в царском саду у заветного пня,
 Где тень безутешная ищет меня,
 А здесь, где стояла я триста часов
 И где для меня не открыли засов.
 Затем, что и в смерти блаженной боюсь
 Забыть громыхание черных марушь,
 Забыть, как постылая хлопала дверь
 И выла старуха, как раненый зверь.
 И пусть с неподвижных и бронзовых век,
 Как слезы, струится подтаявший снег,
 И голубь тюремный пусть гулит вдали,
 И тихо идут по Неве корабли.

Действительно, оборот *воздвигнуть кому памятник* явственно восходит к известной оде Горация (III, 30; «Exegi monumentum...») и ее русским переводам и переложениям¹. Соответственно финал «Реквиема» попадает в силовое поле типичных для «Памятника» мотивов, в частности скромности/гордости авторской самопрезентации, т. е. проблематики очень типичной для Ахматовой с ее фиксацией на собственной личности, признании/непризнании, славе. Ахматова разработала изощренную технику манипулятивного развертывания-сокрытия своего нарциссизма, богато представленную и в этом фрагменте.

Вообще говоря, в дискурсе «Памятника» вопрос о скромности не стоит – он выносится за скобки уже самим выступлением в жанре, предписывающем горделивое перечисление поэтом своих заслуг. «Нескромной» же является решимость обратиться к этому жанру, поставив себя в один ряд с Горацием, Державиным и Пушкиным, решимость, которой со времен Пушкина из русских поэтов достало только у Брюсова, за что он и поплатился соответ-

ствующими нареканиями². Ахматова со свойственным ей жизнетворческим тактом, не последовала его примеру, ограничившись осторожными намеками на престижный жанр.

Собственно, и право на памятник она обосновывает не своими поэтическими достижениями, а горьким опытом матери зека, роднящим ее с другими рядовыми жертвами режима и потому снимающим вопрос о скромности. Однако, во-первых, безымянным страдальцам общественные памятники не ставятся (разве что групповые, типа «Неизвестному солдату»), а во-вторых, Ахматова с самого начала поэмы³ берет на себя роль летописца массовой советской Голгофы (ср. программное «*Могу*» в прозаическом выступлении). И памятник ею мыслится явно персональный, соотносимый с ее биографией и цитатными автореминисценциями, не говоря уже о выпукло поданных бронзовых веках. Так что под сурдинку – органично! – он оказывается памятником поэту, а не просто одной из подсоветских мучениц. Как же выговаривается право на этот памятник?

Опять-таки отступая от традиции, Ахматова не заявляет прямо ни о том, что такой памятник самой себе ею уже возведен, ни о своих заслугах, которые требовали его возведения другими. Она строит замысловатую конструкцию, в которой ее заслуги подразумеваются, а их признание хотя и откладывается по понятным политическим причинам на будущее, но, как ожидается, наступит и приведет к идее торжественной установки памятника, причем произойдет это не по ее инициативе, а само по себе (естественно и органично), от нее же – впрямую не говорится, но подразумевается – почему-то потребует согласие, каковое она уже теперь и дает, таким образом полностью беря всю эту гипотетическую ситуацию под контроль. За деликатной неприязательностью этого рассуждения, построенного по излюбленной Ахматовой формуле скромности паче гордости⁴, отчетливо прочитывается авторская заявка на памятник.

Подобные заявки в русской поэзии не беспрецедентны, но близки не столько к державинско-пушкинской традиции, сколько к советской; вспомним соответствующие строки Маяковского:

...Ну, давайте./ подсажу/ на пьедестал./ **Мне бы/ памятник при жизни/ полагается по чину./** Заложил бы/ Динамиту/ – ну-ка,/ дрызнь!/ Ненавижу/ всяческую мертвечину!/ Обожаю/ всяческую жизнь! («Юбилейное»; 1924);

В курганах книг./ похоронивших стих./ железки строк случайно обнаруживая./ вы/ с уважением/ ощупывайте их./ как старое./ но грозное оружие./ <...>/ Пускай/ за гениями/ безутешною вдовой/ плетется

слава/ в похоронном марше –/ умри, мой стих,/ умри, как рядовой,/ как безымянные/ на штурмах мерли наши!/ Мне наплевать/ на бронзы многопудье,/ мне наплевать/ на мраморную слизь./ Сочтемся славою –/ ведь мы свои же люди, –/ пускай нам/ общим памятником будет/ построенный/ в боях/ социализм. («Во весь голос»; 1930).

Правда, Маяковский вроде бы готов взорвать собственный памятник, но предварительно заявляет, что памятник полагается ему по чину, причем еще при жизни. То есть он по-футуристски обнажает крайности – и вызывающе высокую самооценку, и вызывающе радикальный подрыв традиции. Ахматова же «органично» сглаживает острые углы. Тем не менее в чем-то они сходятся: оба рассчитывают на одобрение некой высшей инстанции, причем не небесной, а земной, институциональной (*по чину; в этой стране*), пусть у Ахматовой и относимой в будущее.

В этом они оба следуют горадиевско-державинской (но не пушкинской!) ориентации на вписывание себя и собственных заслуг в официальный – политический и культурный – пантеон. Гораций обуславливает свою поэтическую долговечность существованием римской культуры, не простирая ожидаемого бессмертия за их пределы⁵, и призывает Мельпомену увенчать его голову венцом, подобным тем, которыми награждаются победители атлетических соревнований⁶. Державин тоже претендует на некое увенчание, хотя и смягчает дерзость финального жеста, призывая музу увенчать не его, а себя самое (то есть его поэтическое alter ego), и не венцом, а некоей неосязаемой *зарей бессмертия*:

О муза! возгордись заслугой справедливой, И презрит кто тебя, сама тех презирай; Непринужденною рукой неторопливой Чело твоё зарей бессмертия венчай (1795).

Пушкин же вообще настаивает на отказе от государственного одобрения, подчеркнуто обращая горадианскую формулу – *не требую венца*. Смычка обоих поэтов советской поры с римским классиком и русским классицистом в противовес романтику XIX в. хорошо согласуется с представлением об эпохе соцреализма как неоклассицистской⁷. Подтверждается парадоксальное родство Ахматовой с советским ампиром⁸.

От «памятничкового» канона финал «Реквиема» отличает и отчетливая установка на физическую реальность проектируемого монумента. Приверженность Ахматовой статуарным мотивам известна своим например:

...А там мой мраморный двойник, Поверженный под старым кленом... И моют светлые дожди Его запекущую рану... Холодный, белый подожди, Я тоже мраморною стану («В Царском Селе. II»; 1911).

Это существенным образом отличает ее от Пушкина, который, будучи верен своему амбивалентному взгляду на бронзовых и иных материальных кумиров⁹, говорит в «Памятнике» исключительно о нерукотворном, символическом монументе, воздвигнутом сугубо поэтическими средствами.

В чистом виде эту линию продолжит Брюсов – приведу первую и последнюю строфы его «Памятника» (1912):

Мой памятник стоит, из стрóф созвучных сложен. Кричите, буйствуйте, – его вам не свалить! Распад невучих слов в грядущем невозможен, – Я есмь и вечно должен быть. <...> Что слава наших дней? – случайная забава! Что клевета друзей? – презрение хулам! Венчай мое чело, иных столетий Слава, Вводя меня в всемирный храм.

Маяковский тоже, хотя и непоследовательно, будет держаться символичности: *бронзу* он захочет взорвать, наплевав на ее *многопудье*, *железки строк* у него будут метафорические (*в курганах книг*), а в качестве памятника своему делу он будет надеяться на *построенный в боях социализм* – объект, в каком-то смысле физический, но главным образом ценностный. Ахматова же имеет в виду конкретную статую с бронзовыми веками и струящимся с них, как слезы, снегом. Из Пушкина это напоминает, пожалуй, «Царскосельскую статую», которая *над вечной струей, вечно печальна сидит* и которой Ахматова посвятила одноименное собственное стихотворение (1916).

Символический характер памятника, крепче меди и выше пирамид, был задан уже Горацием¹⁰. Однако в духе своей ориентации на земные римские институты он придал венцу, мысленно примериваемому им в конце стихотворения, наглядную вещественность:

...Sume superbiam Quaesitam meritis et mihi Delphica Lauro cinge volens, Melpomene, comam – ...О Мельпомена! Свей Заслуги гордой в честь сама венец дельфийский/ И лавром увенчай руно моих кудрей (пер. Фета; Алексеев 1987: 260)¹¹.

Державин еще больше понизил конкретность финального увенчания и первым ввел мотив безразличия к хулителям (*И пре-*

зрит кто тебя, сама тех презирай), далее развитый Пушкиным:

*Вознесся выше он главою непокорной Александрийского столпа <...>
Обиды не страшась, не требуя венца; Хвалу и клевету приемли равнодушно/
И не оспаривай глупца.*

Единственный вещный мотив в пушкинском тексте – это, пожалуй, образ никогда не зарастающей тропы к виртуальному, впрочем, памятнику¹².

В связи с осязаемой металличностью ахматовского памятника возникает вопрос, почему он мыслится именно в бронзе¹³: как она соотносится с упражнениями на эту тему Маяковского¹⁴ и пушкинским кумиром на бронзовом коне и не восходит ли к терминологии советской монументальной практики? В любом случае, бронза – излюбленный материал Ахматовой¹⁵, издавна ассоциировавшийся у нее с Пушкиным как интимно близким ей воплощением посмертной славы; ср.:

*Земная слава как дым, Не этого я просила. Любовникам всем моим
Я счастье приносила. Один и сейчас живой, В свою подругу влюбленный,
И бронзовым стал другой На площади оснеженной* («Земная слава как дым...»; 1914).

«Один и сейчас живой... – По-видимому, Н.В. Недоброво. *И бронзовым стал другой...* – А.С. Пушкин, второй памятник которому был установлен в Царском Селе в 1913 г. – у здания Лицея. Позже, в 1937 г., перенесен к Египетским воротам» (Королева 1998: 793).

2

Примечательное отклонение ахматовского текста от горациевско-пушкинской линии состоит в том, что

«даже настойчивое подчеркивание своей жертвенной причастности общей судьбе совмещено [в “Реквиеме”] с противоположной и очень характерной для Ахматовой фигурой “женского своеволия”: выбор места для памятника строится по формуле “не хочу того-то и того-то, а только вот этого”»¹⁶.

Действительно, выдвижение требований (*Но только с условием...*) относительно свойств предполагаемого монумента (расположе-

ния, дизайна, материала и т. п.) никак не входит в традиционный топос «памятника поэту», зато соответствует неоднократно зафиксированному стремлению Ахматовой контролировать воспоминания о себе современников и свои живописные и скульптурные изображения, а также ее готовности обсуждать идеи перестановки наличных памятников другим поэтам¹⁷.

Правда, в отличие от XIX в.¹⁸, в постнищевском, а тем более в советском XX в., обсуждение поэтами будущих памятников себе стало возможным¹⁹, хотя часто под знаком иронического или скромного отказа. Подобно Маяковскому, в таком отрицательном ключе незадолго до смерти заговаривал о собственном памятнике и Есенин:

*Тогда в мозгу, Влеченьем к музе сжато, Текли мечтанья
В тайной тишине, Что буду я Известным и богатым И будет
памятник Стоять в Рязани мне. <...> На кой мне черт, Что я
поэт!.. И без меня в достатке дряни. Пускай я сдохну, Только... Нет,
Не ставьте памятник в Рязани!* («Мой путь»; 1925).

Из общей логики есенинского стихотворения ясно, что речь, скорее всего, идет о полном отказе от притязаний на материальный монумент (в противном случае текст, наверное, кончился бы более определенными пожеланиями), но эксплицитно отвергается лишь его установка на малой родине поэта. Эту ограниченную негативность подхватывает – сознательно или сама того не замечая – Ахматова, начинающая с просьбы *не ставить его... около моря, где я родилась*, а затем формулирующая свои условия более детально и позитивно, т. е. переходя от запретов к проектированию (*Ни..., Ни..., А...*). Однако свой жизнотворческий активизм она выдает за нечто безобидное – женскую привередливость, к чему ее маскировочная техника, впрочем, не сводится.

Несмотря на выпадение из «памятничкового» канона, ее подозрительно настойчивая формула воспринимается – как на смысле, так и на синтаксическом уровне – вполне органично. Секрет, полагаю, в том, что вводится она, так сказать, не от себя, а заимствуется из другого почтенного топоса, родственного «памятничковому», – «могильного». Тогда как постановка памятника – мероприятие общественное, институциональное, то выбор могилы и, шире, обстоятельств смерти трактуется в культурной и поэтической традиции как частное дело, относящееся к ведению самого умирающего²⁰.

Традиция, по-видимому, восходит, к Пушкину, подхватывается Лермонтовым и его эпигонами, например Фофановым, а в XX в. новаторски модифицируется Кузминым и Гумилевым:

*И хоть бесчувственному телу Равно повсюду истлевать, Но ближе к милому пределу Мне все б хотелось почивать*²¹. *И пусть у гробового входа Младая будет жизнь играть, И равнодушная природа Красою вечною сиять* («Брожу ли я вдоль улиц шумных...»; 1830);

...Я ищущу свободы и покоя! Я б хотел забыться и заснуть! Но не тем холодным сном могилы... Я б желал навеки так заснуть, Чтоб в груди дремали жизни силы, Чтоб дыша вздымалась тихо грудь; Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея, Про любовь мне сладкий голос пел, Надо мной чтоб вечно зеленея, Темный дуб склонялся и шумел («Выхожу один я на дорогу...»; 1841);

Хотел бы я уснуть под свежее сиреню Под рокот соловья весеннею порой, Когда всю ночь заря лобзается с зарей И сумрак озарен оранжевою тенью... Хотел бы я уснуть, измученный борьбой, Исчерпавший всю жизнь до горького осадка. Как роковой бокал, уснуть, забыться сладко Под шум весенних гроз и жизни молодой... Хотел бы я уснуть без жалобы и муки И потонуть в лучах негаснущего дня, Рассыпаться теплом лазурного огня, Разлиться в аромат, в ласкающие звуки... Хотел бы я уснуть – и возродиться вновь Во взорах ласковых, в приветии уст румяных... (Фофанов, «Хотел бы я уснуть под свежее сиреню...»; 1893);

Сладко умереть/ на поле битвы... /<...>/ Сладко умереть/ маститым старцем... /<...>/ Но еще слаще, еще мудрее,/ истративши все именье... поужинать/ и, прочитав рассказ Апулея/ в сто первый раз,/ в теплой душистой ванне,/ не слыша никаких прощаний,/ открыть себе жилы;/ и чтоб в длинное окно у потолка/ пахло левкоями,/ светила заря,/ и вдалеке были слышны флейты (Кузмин, «Сладко умереть...»; 1906).

И умру я не на постели, При нотариусе и враче, А в какой-нибудь дикой щели, Утонувшей в густом плюще, Чтоб войти не во всем открытый, Протестантский, прибранный рай, А туда, где разбойник, мятарь И блудница крикнут: вставай! (Гумилев, «Я и вы»; 1917).

Ядро топоса составляет примирение со смертью – ее освоение и принятие как чуть ли не желанной. Частью этой апроприации смерти становится приобретение символического права распоряжаться ее параметрами, у Пушкина скромно сводящееся к

приблизительному выбору места, а у Лермонтова и у Фофанова развертывающееся в подробный реестр заказываемых услуг. Тем самым подспудно нарастает «своеволие» лирического субъекта, предвкушающего смерть, и готовится поворот от освоения неизбежности естественной смерти у Кузмина – к гедонистическому обставлению невынужденного суицида²², а у Гумилева – к выбору программно «иногo» образа жизни и смерти.

Характерными чертами словесного оформления этого топоса являются: оптативные и сравнительные обороты (*хотел бы, желал бы, хотелось бы, я ищущу; сладко; чтоб; и пусть/пускай; все б ближе, еще слаще, еще мудрее*); отрицательные и уточнительные местоименные формулы (*но не тем..., а...; так, чтоб...; не..., а..., не..., а туда, где...*); и те или иные, часто многочисленные, однородные конструкции (глагольные, инфинитивные, причастные, деепричастные, номинативные), оформляющие перечисление выдвигаемых пожеланий.

Помимо таких элегических размышлений об оптимальной оркестровке собственной смерти уже в XIX в. появились более активистские, в частности гражданские, трактовки могильного топоса; ср. «Завещание» Шевченко (1845):

Как умру, похороните На Украине милой, Посреди широкой степи Выройте могилу, Чтоб лежать мне на кургане, Над рекой могучей, Чтобы слышать, как бушует Старый Днепр под кручей. И когда с полей Украины Кровь врагов постылых Понесет он... вот тогда я Встану из могилы – Подымусь я и достигну Божьего порога, Помолюся... А куда Я не знаю бога. Схороните и вставайте, Цепи разорвите, Злою вражескою кровью Волю окропите. И меня в семье великой, В семье вольной, новой/ Не забудьте – помяните Добрым тихим словом (пер. А. Твардовского; 1939).

Мотивы выбора места для могилы, виртуального воскресения, формулировка посмертных желаний, обороты с *чтоб* и нагнетание однородных конструкций – традиционны, но повелительное наклонение (вместо сослагательных оптативов), отрицание Бога, коллективистское обращение во 2-м л. мн. ч. и призывы к общественной акции представляют собой новшества, вытекающие из «завещательной» установки.

В XX в., особенно в рамках советской поэзии, повелительно-коллективистский мотив постепенно вошел в состав могильного топоса; ср. стихотворение, написанное более или менее одновременно с «Реквиемом»:

Если я заболел, к врачам обращаться не стану, Обращаюсь к друзьям (не считайте, что это в бреду): постелите мне степь, занавесьте мне окна туманом, в изголовье поставьте ночную звезду. <...> ...забинтуйте мне голову горной дорогой и укройте меня одеялом в осенних цветах. Порошков или капель – не надо. Пусть в стакане сияют лучи.<...> От морей и от гор так и веет веками, как посмотришь, почувствуешь: вечно живем... (Смеляков, «Если я заболел...»; 1940)²³.

Налицо совмещение лермонтовского списка аксессуаров желанной смерти, гумилевского отказа от врачей и пастернаковского наложения макромира на быт с последовательной коллективизацией планируемой смерти и нагнетанием завещательных императивов.

Но и за пределами советского дискурса трактовка собственной смерти развивалась в характерном направлении «демонстративного активизма», оригинальный вариант которого являет соответствующий корпус Цветаевой (более двух десятков стихотворений). Стоящий за ним устойчивый – и несколько инфантильный²⁴ – комплекс мотивов можно резюмировать примерно так:

планируемая смерть лирической героини, ведущая к детально вообразимым похоронам (стол, гроб, похоронная процессия) и к традиционному погребению на природе (иногда на высокой точке), а иногда – к костру или распятию), желанна, жертвенна и адресована как весть/упрек одному или многим адресатам, каковым призвана мстительно доказать свою исключительность героини; этому сопутствуют мотивы поэтического (горацианского) бессмертия, (христианского) воскресения, (гумилевской) непохожести на других; а также повелительные формы, обороты с *чтоб* и противопоставительные конструкции с *не*. Ср. (в хронологическом порядке):

Посвящаю эти строки Тем, кто мне устроит гроб. <...> «Мне в гробу еще обидно Быть как все». <...> Лягу – с кем-то по соседству? – До скончанья лет. Слушайте! – Я не приемлю! Это – западня! Не меня опустят в землю, Не меня. Знаю! – Все сгорит дотла! И не приютит могила Ничего, что я любила, Чем жила. («Посвящаю эти строки...»; 1913);

Наши дороги – в разные стороны. <...> Душу – выключешь, Очи – выплачешь. А надо мною – кричать сове, А надо мною – шуметь траве («Отмыкала ларец железный...»; 1916);

...Сквозь легкое лицо проступит лик. О, наконец тебя я удостоюсь, Благообразия прекрасный пояс! А издали – завизжу ли и Вас? – Потянется, растерянно крестясь, Паломничество по дорожке черной... На ваши поце-

луд, о, живые, Я ничего не возражу – впервые. <...> По улицам оставленной Москвы Поеду – я, и побредете – вы. <...> ...И первый ком о крышку гроба грянет, И наконец-то будет разрешен Себялюбивый, одинокий сон («Стихи о Москве. 4 [«Настанет день – печальный, говорят!..»]; 1916);

Ровно облако побелела я: Вынимайте рубашку белую, Жеребка не гоните черного, Не поите попа соборного, Вы кладите меня под яблоней, Без моления, да без ладана. («Говорила мне бабка лютая...»; 1916);

Моя, подруженьки, Моя, моя вина. Из голубого льна Не тките савана. На вечный сон за то, Что не спала одна – Под дикой яблоней Ложусь без ладана («Да с этой львиною...»; 1916);

А настанет срок – Положите меня промеж Четырех дорог. <...> Высоко надо мной торчи, Безымянный крест. <...> С головою меня укрой, Полевой бурьян! Не запаливайте свечу Во церковной мгле. Вечной памяти не хочу На родной земле («Веселись, душа, пей и ешь!..»; 1916);

Что ни ночь, то чудится мне: под камнем Я, и камень сей на сердце – как длань. И не встану я, пока не скажешь, пока мне Не прикажешь: Девица, встань! («Каждый день все кажется мне: суббота!..»; 1916);

О милая! – Ни в гробовом сугробе, Ни в облачном с тобою не прощусь. <...> Нет, выпростаю руки! – Стан упругий Единым взмахом из твоих пелен – Смерть – выбью!.. <...> И если все ж... ..на погост дала себя увесть, – То лишь затем, чтобы, смеясь над тленом, Стихом восстать – иль розаном расцвести! («Любовь! Любовь! И в судорогах, и в гробе...»; 1920);

Знаю, умру на заре!.. <...> Ах, если б можно, чтоб дважды мой факел потух! Чтоб на вечерней заре и на утренней сразу! <...> Я и в предсмертной икоте останусь поэтом! («Знаю, умру на заре! На которой из двух...»; 1920);

(О, этот стих не самовольно прерван! Нож чересчур остер!) И – вдохновенно улыбнувшись – первым Взойти на твой костер («Ученик»; 1921);

*Товарищи, как нравится Вам в проходном дворе Всеравенства – перст главенства: – Заройте на горе! В век: «распевай, как хочется Нам – либо упраздним», В век скопищ – одиночества: «Хочу лежать один» <...> На сорок верст высоты вокруг – Солнечного да кроме Лунного – ни одного лица, Ибо соседей – нету. Место откуплено до конца Памяти – и планеты.<...> Пусть ни единой травки, Площе, чем на столе – Макс, мне будет – так мягко Спать на твоей скале! («Ici – haut!»; 1932–1935; в стихах памяти Володина Цветаева возвращается к своим ранним мечтам о собственной могиле, ср. *Мне в гробу еще обидно Быть как все» <...> Лягу – с кем-то по соседству?*).*

Анне Ахматовой могильный топос, отчасти уже в повелительном варианте, был близок с самого начала; ср.:

Хорони, хорони меня, ветер <...> Закрой эту черную рану Покровом вечерней тьмы И вели голубому туману Надо мною читать псалмы. Чтобы мне легко, одинокой, Отойти к последнему сну, Прошуми высокой осоклой Про весну, про мою весну («Хорони, хорони меня, ветер!...» (1909); Я места ищу для могилы, Не знаешь ли, где светлей? Так холодно в поле. Унылы У моря груды камней. Я келью над ней построю, Как дом наш на много лет. <...> Вот одни мы теперь, на воле, И у ног голубой прибой. («Похороны»; 1911; правда, речь идет не о собственной могиле); На Казанском или на Волковом Время землю пришло покупать. Ах! под небом северным шелковым Так легко, так прохладно спать <...> Как руки мои покроет Парчовая бахрома <...> Мне одной справлять новоселье В свежевыкопанном рву («На Казанском или на Волковом...»; 1914);

Скрещением обеих версий могильного топоса (мечтательной элегической и активистской завещательной) с памятниковым и являются рассмотренные выше распоряжения Маяковского (*Мне наплевать на... Пускай... пускай нам общим памятником будет...*) и в еще больше степени – Ахматовой: *Но не... Ни... Ни... А... Затем, что... И пусть... И... пусть... И...* Совмещая памятниковость с завещательностью, Ахматова следует своей излюбленной манере сочетания жанров²⁵, расширяя таким образом возможности своего речеведения и укрепляя органичность своих волевых, в сущности трансгрессивных, инструкций по возведению собственного монумента.

3

Одним из топосов, промежуточных между завещательным и памятниковым, является «переименовательный», строящийся вокруг заявок (расчетов, надежд...) на переименование в собственную честь мест или иных объектов, связанных с собственной биографией, топос типично советский²⁶. Характерный пример – стихотворение Веры Инбер (начинавшей эпигоном Ахматовой) «Переулочек моего имени» (1933):

...Как бы ни мечтать об этом чуде, Как бы ни стараться и ни силиться, Никогда, увы, тебя не будет, Улица, Моя однофамилица... Ибо я тебя, моя широкая, Честно говорю, не заслужила. <...> Это он, столь близкий мне по духу. Это он – мой будущий читатель, Чье полумладенческое ухо Серебрится персиковым пухом. Как и он, я знаю эту местность, Знаю все туземные проулки, Ибо я, да будет всем известно, Родилась в том самом переулке. В нем жила вторично много позже, Чуть не в девятнадцатом году я, И теперь опять же на него же, Честно говорю, я претендую. <...> Главное

же в том, что новым словом Он никак не переименован, Носит он фамилию, с которой Связаны банкирские конторы. Имя коммерсанта из Пирея Носит он, как носят эплеты. Разве это звонче и бодрее Имени советского поэта? В этом смысле пафос мой отчасти Я прошу рассматривать как просьбу. Я прошу у тех, кто в этом властен, Чтоб мое желание сбылось бы. Чтоб примерно лет через пятнадцать, Вслед за мной подвергшись перестройке, Именем моим бы называться Начал переулочек не простой бы, А просторный, радующий взор бы, Крытый перламутровым асфальтом, Где бы наши собственные форды Запевали юношеским альтином. Где бы листья тополя чертили Солнечные эллипсы и ромбы. Чтобы озабоченный партией, Проходя здесь, осветил лицом бы. Улыбнулся в общем бы и целом И подумал «Здесь всегда легко мне». И при этом песню бы запел он, Автора которой он не помнил (Инбер 1965: 213–216).

Этот поучительный творческий документ сочетает целый набор советских мотивов (напрашивается сомнение: уж не пародия ли он?). Тут и донос на чуждый буржуазный элемент (*коммерсанта из Пирея*), и заискивание перед начальством (*Я прошу у тех, кто в этом властен; чтобы озабоченный партией*), и ссылки на свою духовную близость к детям – символу будущего, и присяга на верность социалистической стройке (*Вслед за мной подвергшись перестройке...*), и напускная скромность (*мечтать о чуде, которого никогда увы... не будет; не заслужила; автора которой он не помнил*), и нескрываемая настойчивость (*я претендую*)... Для нас в первую очередь интересны, конечно, черты, общие с рассмотренными выше топосами – могильным и завещательным. Это: детали желанного пейзажа (*листья тополя* плюс добавленные к ним индустриальные новшества); оптативы (*мечтать; я прошу, прошу рассматривать как просьбу*); многочисленные *чтобы*, а также сослагательные формы с *бы*; наконец, нанизывание однородных конструкций, описывающих желательные посмертные обстоятельства. Особенно красноречивы упоминания об общественных заслугах и открыто прописываемое обращение к властям предержащим (так прямо и названным: *тех, кто в этом властен*) – мотивы, в ином виде знакомые нам по памятниковым текстам Маяковского и Ахматовой.

Любопытно, что начало переименовательному топосу было положено как раз Маяковским, причем еще дореволюционного образца – в поэме «Человек» (1916 – начало 1917; публ. 1918), где автор-герой, вернувшись на землю из скучного небесного бессмертия, узнает о присвоении его имени улице, ставшей местом их с любимой двойного самоубийства:

Куда я,/ зачем я?/ Улицей сотовой/ мечусь человечьим/ разжужженным ульем <...> – Прохожий!/ Это улица Жуковского?/ Смотрит,/ как смотрит дитя на скелет,/ глаза вот такие,/ старается мимо./ «Она – Маяковского тысячи лет:/ он здесь застрелился у двери любимой»./ Кто,/ я застрелился?/ Такое загнут! <...> Швейцара ударами в угол загнол./ «Из сорок второго/ куда ее дели?» –/ «Легенда есть:/ к нему/ из окна./ Вот так и валялись/ тело на теле».

Переименование, причем не подхалимски-конформистское, как у Инбер, за счет греческого банкира, а вызывающе футуристское, за счет Жуковского²⁷, производится без участия властей – надо понимать, силой поэтического и жизнотворческого величия.

Запальчивую ноту, напрочь отвергающую упование на государственные институты, внесла в переименовательный топос Цветаева; ср. ее стихи памяти Волошина:

В стране, которая... Теперь меняют имена... <...> Я гору знаю, что сама Переименовалась. <...> ...гору знаю, что светла Тем, что на ней единый Спит – на отвесном пустыре Над уровнем движенья. Преображенье на горе? Горы – преображенье! <...> Вожатому – душ, а не масс! Не двести лет, не двадцать, Гора та – как бы ни звалась – До века будет зваться Волошинской.

– «Переименовать!» Приказ – Одно, народный глас – другое. Так, погребенья через час, Пошла «Волошинской горою» Гора, название Янычар Носившая – четыре века. А у почтительных татар: – Гора Большого Человека. («Ici – haut. 3, 4»; 1932–1935).

А снижающе деконструктивная пуанта была поставлена в этой серии шуточной автоэпитафией Мандельштама «Это какая улица?...» (1935)²⁸, где присвоение улице имени жившего на ней в ссылке поэта подается как самоочевидный факт – без апелляций не только к начальству, но и к гласу народному и мифологии бессмертия. Характерна подчеркнута отрицательная величина этого памятника в виде не горы или высящегося монумента, а ямы.

Возвращаясь к финалу «Реквиема», имеет смысл предположить, что стихотворение Инбер так или иначе (например, благодаря вниманию, уделенному ему Мандельштамом) присутствовало и в поэтическом сознании Ахматовой. Заряжая ее диссимиляционной энергией²⁹, оно могло послужить дополнительным побуждением как можно решительнее оттолкнуться от прославления места, где она родилась, – той же, что у Инбер, Одессы, а главное – от наивной откровенности в оформлении заявки на официальное увековечение. Не

проскальзывает ли, среди прочего, реакция на Инбер в написанных позже по другому поводу, но тоже на тему о посмертной славе строчках: *Ахматовской звать не будут Ни улицу, ни строфу* («Шиповник цветет. 4»; 1946)³⁰

4

Могильные тексты тяготеют к грамматической неправильности, которая вообще часто сопутствует поэтическому новаторству³¹. Заодно она может прямо – иконически – выражать тот содержательный надрыв, который напрягает структуру, сдвигая, а то и разрушая ее «нормальный» порядок. В могильном топосе линией опасного напряжения является, конечно, метафорическая (и гиперболическая) претензия субъекта на способность управлять своей посмертной судьбой. В область синтаксиса этот рискованный троп иногда проецируется в виде анаколупов (нарушений правил грамматического подчинения), например, у Лермонтова и Кузмина.

В «Выхожу один я на дорогу...» это прежде всего педалированный, но синтаксически не завершённый, оборот *не тем...* (отсутствует ожидаемое продолжение типа *каким...* или *которым...*), а также некоторая шероховатость сочетания глагола *заснуть* с присоединенными к нему с помощью союза *так, чтобы* предложениями, описывающими желанные состояния. Конструкция «заснуть так, чтобы в груди дремали силы» еще, пожалуй, приемлема, но «заснуть так, чтобы надо мной пел голос и склонялся дуб», – это уже явная синтаксическая натяжка. Компенсирует – натурализует – ее совокупное действие ряда факторов: прозрачность подразумеваемого смысла (имеется в виду, «спать в таком месте, где бы пел голос...») аналогия со сходной правильной конструкцией («я б желал, чтобы мне пел голос...») и инерция однородных конструкций (первая из них более или менее правильна, неправильности начинаются вдали от управляющих слов *так заснуть, чтоб*). Задним числом, в стихах, ставших хрестоматийными, аграмматизм практически не замечается.

Анаколуп Кузмина развивает лермонтовский: *Но еще слаще, еще мудрее... поужинать... и чтоб пахло левкоями* и т. д. Предикаты *поужинать* и *чтоб пахло* образуют однородную пару лишь с трудом, но если ее зависимость от *слаще* до какой-то степени приемлема, то от *мудрее* она зависеть уже никак не может. Однако и тут прозрачность семантических и синтаксических намерений и об-

щая инерция периода натурализуют насилие над синтаксисом, а поэтический успех стихотворения закрепляет и узаконивает его.

Как же обстоит дело с грамматической правильностью в ахматовском тексте? Главных тропов и, значит, потенциальных содержательных нестыковок, напрягающих логику, в нем два. Рассмотрим их сначала по отдельности, а затем в связи друг с другом.

Первый состоит в том, что в настоящем времени (времени написания текста) лирическая героиня (сама Ахматова) дает никем не запрашиваемое и ни по каким законам и обычаям не требующееся согласие на предполагаемое пока что только ею возможное будущее решение об установке ей памятника. Противоречивость этого смыслового построения, полного временных скачков, недоговоренностей, подразумеваемых опций и впрямую формулируемых условий, на словесном уровне отражается в виде усложненного, несколько запутанного, но формально более или менее правильного согласования времен и модальностей. Налицо некоторая грамматическая эквилибристика (*если когда-нибудь... задумают... согласье... даю... но только с условием...*), повышающая эмоциональную выразительность – и рискованность – лирического монолога, но за рамки нормативного синтаксиса она не выходит³².

Вторая смысловая неясность кроется в предложении, открывающемся союзом *затем, что* и обосновывающем выбор поэтессой места для своего памятника. На первый взгляд опасение забыть ужасы, описанные в поэме и вновь напоминаемые в этих строках, представляется неправдоподобным – казалось бы, такое забыть невозможно. Но этот риторико-психологический ход хорошо мотивирован всей структурой поэмы, через которую проходит тема забвения–безумия–смерти как освобождения от невыносимого опыта (а двойной зачин *Забывать... Забыть...* черпает дополнительную энергию в опоре на лермонтовское *забыться и заснуть* и вообще на мотив сна-смерти-забвения, центральный для могильного топоса). Ср.:

Это было, когда улыбался Только мертвый, спокойствию рад; Смертный пот на челе... не забыть!; У меня сегодня много дела: Надо память до конца убить, Надо, чтоб душа окаменела; «К Смерти»: Ты все равно придешь. Зачем же не теперь?<...> Я потушила свет и отворила дверь Тебе, такой простой и чудной; Уже безумие крылом Души накрыло половину <...> И поняла я, что ему Должна я уступить победу <...> И не позволит ничего Оно мне унести с собою <...> Ни сына страшные глаза <...> Ни день, ког-

да пришла гроза <...> Ни <...> Ни <...> Ни <...> Ни <...> Слова последних утешений.

Правда, не совсем понятной остается фраза *и в смерти блаженной*: ведь если блаженность смерти будет состоять в избавлении от памяти, то неуместно либо главное для этой аргументации *боюсь* (надо ли бояться блаженного состояния?)³³, либо усиительное *и* (поскольку забвение ожидается только и именно в смерти, а не при жизни). Но к этому, пожалуй, и сводятся синтаксические неловкости предложения. Можно, конечно, отметить его эмфатическую неформальность (с большой буквы дается придаточное предложение, главным к которому мыслится предыдущий пассаж), но синтаксически здесь все правильно.

Тем не менее в общей смысловой перспективе, связывающей выдвижение предварительных условий с разговором о памяти, некоторая неувязка остается. Сама по себе волевая готовность противостоять соблазну забвения/смерти выражена убедительно и соответствует сверхзадаче поэмы («А это вы можете **описать?**») и ее «Эпилога» (*Опять поминальный приблизился час*). Но в качестве мотивировки выбора места, завершающей «памятниковый» фрагмент, ключевые строки о боязни забыть выглядят странно. Если понимать их буквально, то получается, что памятник нужен, чтобы напоминать Ахматовой о пережитых ею ужасах. Напоминать, видимо, не при жизни (хотя и такое прочтение возможно, и тогда было бы уместно проблематичное «*и*»), а после смерти, в горацанско-пушкинском предположении, что вся она не умрет и в заветной лире (слово *заветный* появляется в тексте) тленья убежит, но при таком взгляде металлические памятники вообще не нужны. Наконец, можно понять и в том смысле, что в действительности Ахматова опасается, что забыть могут о ней – о ее причастности к описанному и авторстве описания, и памятник именно ей и именно там нужен для адекватного увековечения ее памяти как жертвы и летописи репрессий. Что, конечно, справедливо, но высказано – если высказано – опять-таки не прямо, как приличествовало бы тексту на подобные темы, а в привычной для Ахматовой манере намеков, уловок и недоговоренностей, грамматически, впрочем, почти безупречной.

Аналогичной двойственностью пронизана разработка темы памяти/забвения³⁴. Параллельно боязни забыть о пережитых ужасах звучит мотив отказа лирической героини от своих прежних ипостасей. Поиск места для памятника строится как серия запретов на «неправильные» площадки, связанные с ее предыдущими

жизнями и текстами, – черноморскую и царскосельскую, во имя «правильной» – околотюремной. Но тем самым, в сущности, производится некая ампутация памяти – памяти о более счастливых и беззаботных годах.

Мотив расщепления личности в поэме уже появлялся:

Нет, это не я, это кто-то другой страдает; Показать бы тебе, наשמнице И любимице всех друзей, Царскосельской веселой грешнице, Что случилось с жизнью твоей; Прислушиваясь к своему Уже как бы чужому бреду.

В этом свете строки *Ни в царском саду у заветного пня, Где тень безутешная ищет меня*, могут читаться как относящиеся не только и не столько к теням утраченных Ахматовой возлюбленных, Недоброво³⁵ или даже Гумилева³⁶, сколько к тени ее собственной былой личности; ср. ранее в поэме:

Желтый месяц входит в дом. Входит в шапке набекрень – Видит желтый месяц тень. Эта женищина больна, и т. д.

Здесь очевидна переключка со стихотворением «1925» (1926):

И неоплаканную тенью Я буду здесь блуждать в ночи, Когда зацветшею сиренью Играют звездные лучи,

а также с «Все души милых на высоких звездах...» (1921), кстати, поднимающим тему поэтического бессмертия автора; ср.:

У берега серебряная ива Касается сентябрьских ярких вод. Из прошлого восставши, молчалива Ко мне навстречу тень моя идет. Здесь столько лир повешено на ветки, Но и моей, как будто, место есть...³⁷

Переключки тем более вероятны, что слова *у заветного пня* могут отсылать к еще одной *иве* – из одноименного стихотворения, написанного в период создания «Реквиема»:

Я лопухи любила и крапиву, Но больше всех серебряную иву <...> И – странно! – я ее пережила. Там пень торчит <...> И я молчу... как будто умер брат (18 января 1940 г.).

Эпиграф к «Иве» (*И дряхлый пук дерев*) взят из одного стихотворения Пушкина («Царское Село»), но знаменательно обыгрывает

мотив из другого, посвященного «могильной» теме, постоянно занимающей Ахматову; ср.: *я ее пережила* с пушкинскими строками:

Гляжу ль на дуб уединенный, Я мыслю: патриарх лесов Переживет мой век забвенный, Как пережил он век отцов («Брожу ли я вдоль улиц шумных...»).

В финале «Реквиема» подобные некогда дорогие самообразы по видимости отсекаются, но в то же время не зачеркиваются, а, напротив, хотя и под знаком отрицания, вновь оживают – как в открытом тексте, так и в его богатой (авто)цитатной подоплеке.

Неполным предстает отказ от прошлого миро- и самоощущения и на стилистическом уровне. Вопреки утверждению, что

Для них соткала я широкий покров Из бедных, у них же [сестер по несчастью] подслушанных слов,

поэма в целом и ее финал написаны в излюбленной Ахматовой стилистике властной, местами кокетливой, загадочности, цитатности и автореминисцентности³⁸.

Искусный манипулятивный ход определяет также динамику движения от отвергаемых площадок к утверждаемой. На первый взгляд происходит спуск из мест, овеянных счастливыми воспоминаниями, в ад, к арене бесспорной трагедии. Но одновременно это и путь вверх – из провинциальной Одессы в светски и поэтически престижное Царское Село, а затем и в столичную Северную Пальмиру. Триумфальность избираемой площадки иконически выражена адмирной (если не топографически, то морально) позицией, откуда открывается подвластный взору типично романтический вид:

И пусть с неподвижных и бронзовых век, Как слезы, струится подтаявший снег, И голубь тюремный пусть гулит вдали, И тихо идут по Неве корабли.

Это напоминает место на круче над Днепром, намеченное Шевченко, пушкинские пейзажи типа «Кавказа», финальное *И пусть...* в «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», а по корабельной и властной линии – пейзаж, набрасываемый в «Скупом рыцаре»:

Читал я где-то, Что царь однажды воинам своим Велел снести земли по горсти в кучу, И гордый холм возвысился – и царь Мог с вышины

*с весельем озирать И дол, покрытый белыми шатрами, И море, где бежали корабли ... Мне всё послушно, я же – ничему; Я выше всех желаний; я спокоен; Я знаю мощь мою: с меня довольно Сего сознанья...*³⁹

На убедительную завершенность серии работает и спиральный принцип развертывания: море – суша – пейзаж с видом на реку.

* * *

Проблема рассмотренного фрагмента (и поэмы в целом) – в типичном для избранного жанра балансировании между личным, лирическим и общественным, эпическим⁴⁰. В случае Ахматовой это означает настойчивые попытки на уровне содержания слить собственное нарциссическое «я» с фигурой рядовой страдальцы, а на уровне стиля – сочетать привычную риторику цитатной недосказанности с установкой на прямую фиксацию ужасных в своей простоте фактов. Попытки эти можно считать удавшимися лишь наполовину: несмотря на отточенность маскировочной техники, они видны мало-мальски вооруженным глазом⁴¹.

ТАК, ТАК, ТАК* «Два Максима»

Так, так, так, – говорит пулеметчик, Так, так, так, – говорит пулемет. Эти строчки знакомы мне с детства. Я их приблизительный ровесник. Они входят в мой основной языковой фонд и окружены в нем некоей бесспорной – ибо подсознательной – аурой позитивной правильности, являя таким образом тяжелое наследие проклятого советского прошлого.

Популярное двустушище – проходящий дважды припев песни С. Каца на слова В. Дыховичного «Два Максима» (1941):

На границе шумели березки,	Крепко связаны дружбою старой,
Где теперь пришлось нам воевать,	Принимали грозные бои
Там служили-дружили два тезки –	Неразлучною дружною парой
И обоих Максимами звать.	Оба тезки – Максимы мои.
Был один – пулеметчик толковый.	Очень точно наводит наводчик,
(Познакомьтесь с Максимом	А «максим», словно молния, бьет.
моим!)	«Так, так, так!» – говорит
А другой – пулемет был станковый	пулеметчик,
По прозвищу тоже «максим».	«Так, так, так!» – говорит пулемет.

* Впервые: Новое литературное обозрение. 2010. № 103. С. 188–200.

За замечания и подсказки я благодарен А.С. Архиповой, Михаилу Безродному, Н.А. Богомолу, Л.Г. Пановой, Марку Фрейдкину и Н.Ю. Чалисовой.

От осколка германской гранаты	А на фронте – горячий и хлесткий
Не случилось уберечься им:	Ураганный бой гудит опять,
Пулеметчик был ранен, ребята,	И опять служат-дружат два тезки,
Поврежден пулемет был «максим».	И обоих Максимами звать.
Дни леченья проносятся мимо,	Снова точно наводит наводчик,
И дружочку был сделан ремонт,	С максимальной силой бьет.
И опять оба тезки Максима	«Так, так, так!» – говорит пулемет-
Возвращаются вместе на фронт.	чик,
	«Так, так, так!» – говорит пулемет!

Текст, скроенный вроде бы наскоро и сшитый на живую нитку, не так прост, как может показаться. Песня «Два Максима» пользовалась прочным успехом у нескольких поколений советских людей и в качестве характерного образчика массовой культуры своего времени заслуживает пристального рассмотрения под исследовательским микроскопом.

1

Начнем с названия, в которое вынесена омонимичная пара – солдат с его пулеметом. Заглавное имя Максим обладало богатой смысловой подоплекой, которая была выявлена и умело пущена в ход авторами.

Как антропоним это имя имело к концу 1930-х годов внушительную советскую родословную. Она включала: рабочего-революционера, героя популярной «Трилогии о Максиме» (1934–1938) Г.М. Козинцева и Л.З. Трауберга; великого пролетарского писателя Максима Горького (Алексея Максимовича Пешкова) и известного большевика-дипломата Максима Максимовича Литвинова (Макса, или Меера-Геноха, Моисеевича Валлаха). Кстати, имя вымышленный герой трилогии получил именно от Литвинова, на биографию которого первоначально ориентировали авторы фильма образ своего персонажа, намереваясь снять в его роли Соломона Михоэлса.

Чем так импонировало деятелям революции имя Максим, можно догадаться. В переводе с латыни оно значит «самый большой», перекликаясь с удачным самоназванием ленинской партии (*большевиков*, в народе – *большаков*)¹ и ее установкой на политический максимализм (недаром пулемет в песне бьет *с максимальной силой*). Отдаленным интернациональным отблеском, по-видимому, ложилась на это имя память о неистовом вожде

якобинцев Максимилиане Робеспьере – среди российских левых большевики слыли якобинцами. А добротный русский ореол с необходимыми демократическими и воинскими коннотациями (и структурной прописью удвоения) нес образ лермонтовского Максима Максимиыча².

Название пулемета восходит к фамилии его создателя – американца Хайрема Мэксима (Hiram Stevens Maxim). Изобретенный в 1883 г., пулемет максим стал родоначальником всего автоматического оружия, применялся и в России, махновцами, а затем и красной кавалерией, устанавливался на тачанках³, а после успеха в 1934 г. фильма «Чапаев» (это стрельбе из максима трогательно обучается Анка-пулеметчица) сделался символом красноармейской героики времен Гражданской войны.

Таким образом, слаженный дуэт Максима-человека и максима-пулемета аккумулировал мощную военно-революционную традицию, а главное, эстетический капитал двух популярнейших фильмов 1930-х годов.

2

Прочность этого сцепления обеспечивается в песне рядом приемов. Прежде всего, конечно, совпадением обрусевшего уже имени Максим и фамилии иностранного оружейника, давшего название своему изобретению⁴. Но это не простая игра слов, а глубоко эшелонированная художественная конструкция. Каламбурное совпадение имен становится словесной эмблемой парности героев, опирающейся на целый комплекс литературных мотивов и работающей на метафорическое повышение в ранге неодушевленного партнера-пулемета.

Сюжет с парным героем⁵ – распространенный тип повествования. Пару могут составлять два антагониста, существенно, вплоть до двойничества, связанных друг с другом (Жан Вальжан и Жавер, д-р Джекилл и м-р Хайд, Голядкины старший и младший, Иван Иванович и Иван Никифорович, Володя большой и Володя маленький); водитель и ведомый (Вергилий и Данте, Мефистофель и Фауст); герой и его помощник (Шерлок Холмс и д-р Ватсон); господин и его сниженный дублер, часто слуга (Дон-Кихот и Санчо Панса, Дон Жуан и Сганарель/Лепорелло; м-р Пиквик и Сэм Уэллер; Бендер и Воробьянинов) и, наконец, два сходных, более или менее равноправных героя, в пределе – два брата («Два гренadera», «Братья-разбойники»).

Особый подтип парности – легендарный союз мастера с его любимым орудием труда (станком, прибором, например Стаханова с его отбойным молотком); музыканта с его инструментом (гаммельнского крысолова с флейтой, Фрица Крайслера с его скрипками Страдивари и Гварнери) и, конечно, эпического или авантюрного героя (воина, охотника, путешественника) с его снаряжением или четвероногим другом, часто получающими личные имена (Ахилла с его щитом, короля Артура с его мечом, Александра Македонского с Буцефалом, Дон-Кихота с Россинантом, капитана Немо с Наутилусом, ремарковских трех товарищей с их автомобилем Карлом, пограничника Карацупы с его верным псом Ингусом); и т. д.

Помимо помощных животных и одушевленных или квазиодушевленных транспортных средств, собственным именем могло наделяться и любимое оружие героя, прежде всего меч: Экскалибур Артура, Бальмунг Зигфрида, Дюрандаль Роланда, Зульфикар Магомета. Но судьбоносная – как бы предначертанная на лингво-поэтическом небе – встреча воина с оружием, носящим точно такое же имя, как он сам, и благодаря этому обретающим как бы равный с ним статус, является, по-видимому, оригинальным изобретением авторов песни⁶. Оригинальным, но в то же время естественно вытекающим из творческого замысла: спарить, в ответ на срочный социальный заказ военного времени, образ из трилогии Козинцева и Трауберга с пулеметом из фильма «братьев» Васильевых (отметим заодно еще два авторских дуэта). Прототипом такого каламбурного решения могла послужить зарубежная пара «Максим-оружейник/Максим-пулемет», взывавшая о переносе на российскую почву.

Есть, однако, тонкое, но существенное различие между отношениями изобретателя с его изобретением, носящим его имя, и отношениями пулеметчика с его тезкой-пулеметом. В первом случае это действительно особые, личные, родственные отношения: оружейный мастер Максим является единственным и полноправным автором созданной им уникальной конструкции – пулемета системы максим, своего рода платоновской «идеи» в мире ноуменов. Во втором случае солдат по имени Максим – это всего лишь рядовой пользователь омонимичного ему физического объекта в мире феноменов, одного из многих тысяч однородных экземпляров, продуктов массового производства. Так что в качестве названия конкретного пулемета *максим* представляет собой по сути не собственное имя (подобное имени *Дюрандаль*), а имя нарицательное⁷.

Впрочем, интимное сближение и даже породнение солдата с его оружием и другими реалиями военного быта, пусть родовыми, а не уникальными – традиционный мотив, систематически разработанный, например, в песне «Солдатушки, браво-ребятушки»:

Солдатушки, браво-ребятушки, Где же ваши деды? «Наши деды – славные победы, Вот где наши деды!» Солдатушки, браво-ребятушки, Где же ваши мамы? «Наши мамы – белые палатки, Вот где наши мамы!» Солдатушки, браво-ребятушки, Где же ваши жены? «Наши жены – ружья заряжены, Вот где наши жены!» Солдатушки, браво-ребятушки, А есть у вас и тетки? «Есть у нас и тетки – две козушки водки, Вот где наши тетки!» Солдатушки, браво-ребятушки, Где же ваши сестры? «Наши сестры – штыки, сабли острые, Вот где наши сестры!» Солдатушки, браво-ребятушки, Где же ваши детки? «Наши детки – пули наши метки, Вот где наши детки!» Солдатушки, браво-ребятушки, А где же ваша хата? Наша хата – лагерь супостата, Вот где наша хата!»⁸

В «Двух Максимах» принципиальная асимметрия личного/серийного искусно закамуфлирована и как бы снята – с опорой на фольклорную традицию и благодаря основному метафорическому ходу, который превращает массовый продукт, обладающий некоторой механической активностью, в неповторимое одушевленное существо, носящее не типовое нарицательное наименование, а личное имя собственное. Авторам удалось создать новую вариацию на тему центрального для советской культуры 1920–1930-х годов топоса «человек и машина», запечатленного, например, в стихотворении Маяковского «Товарищу Нетте – пароходу и человеку» (1926).

3

В песне братание двух Максимов проведено очень последовательно⁹. Собственно, художественным построением является уже само эмблематическое число заглавных героев – *два*: один солдат – один пулемет. Расчет пулемета состоял из наводчика и помощника¹⁰. но в песне фигурирует и взаимодействует с пулеметом только один, *наводчик*, а *помощник* – как третий лишний – опущен.

Мотив парности поддержан:

настойчивой разработкой соответствующего семантического гнезда (*тезка, пара, оба, тоже, вместе, дружба, дружный, дружочек, неразлучный*);

парными оборотами (*служили-дружили, наводит наводчик, служат-дружат; звать – по прозванию*);

синтаксическими и семантическими параллелизмами (*один – другой, ранен – поврежден, лечение – ремонт*);

лексическим и фонетическим сходством слов *пулемёт* и *пулемётчик*, образующих соседние рифмы припева и почти рифмующихся друг с другом.

Последний эффект накладывается на ключевую поэтическую находку – излюбленное присловье героя, опять-таки каламбурно (поскольку каламбур, двусмысленность, *double entendre*, как нельзя лучше подходит для воплощения «парности») совпадающее со звукоподражательным идеофоном пулеметной очереди. В сочетании еще и с каламбурным употреблением в обеих репликах одного и того же глагола *говорит* это делает две рефренные строчки (разумеется, их именно две) почти в точности одинаковыми. В результате каждая из частей текста, описывающих деятельность тезок соответственно до ранения и после возвращения в строй (и таких частей, конечно, тоже должно быть ровно две)¹¹, завершается наглядной демонстрацией максимального слияния двух заглавных героев (перед вторым проведением рефрена появляется и слово *максимально*)¹². А вынос в припев (и тем самым в финал) двух по-мужски немногословных, но все-таки вербальных манифестаций сдвоенного героя окружает эти строки ореолом почтенной поэтической традиции: стихи венчаются метасловесным высказыванием – песня предстает текстом о тексте, словом о словах, музыкальным номером о дуэте.

Присмотримся к игре на слове *говорит* и к двум почти тождественным репликам заглавных героев более внимательно. Каламбуром повтор слова *говорит* является потому, что применительно ко второй из реплик это опять-таки троп, закрепляющий переносное олицетворение-одушевление пулемета¹³. Игрой слов, т. е. тоже тропом, оказывается и приравнение реплик, поскольку их смысл вовсе не одинаков.

Диалог между заглавными персонажами – характерная составляющая сюжетов с парным героем (таких, как упомянутые выше «Два гренадера» и «Братья-разбойники»); собственно, это одна из выгод раздвоения персонажа.

Что говорит пулеметчик? Семантический ореол его слов включает истинность, положительность, согласие, исполнительность, готовность подчиниться неким сигналам свыше (от начальства, от сложившейся ситуации или даже от самой судьбы), но в то же время и некоторую неторопливую раздумчивость, способность принять самостоятельное – в пределах возможного – решение.

А что отвечает на это пулемет? Георгий Виноградов, прославивший «Двух Максимов» своим исполнением, подчеркивает разницу двух реплик, отчетливо интонируя механичность второго *так, так, так* (http://www.youtube.com/watch?v=tY_Tj5QbqD0). Кстати, написание с дефисами вместо запятых встречается в некоторых письменных вариантах песни, которая вообще бытует во многом подобно народной. Следует сказать, что дефисы вернее передают характер этого идеофона (ср. *тик-так* о часах, *ку-ку* о кукушке и т. п.), написание же через запятую, напротив, представляет собой еще одну метафору, теперь уже окончательно – графически – уподобляющую пулеметный идеофон словам пулеметчика. Собственно, на их уподобление ориентирован и нестандартный (независимо от пунктуации) вариант этого идеофона, предпочтительный здесь по сравнению с более принятыми в изображении стрельбы, но отличными от членораздельной речи *трах-тах-тах, трах-тарарах-тах-тах-тах-тах* (так в «Двенадцати» Блока); *та-та-та; ра-та-та-та; тах-тах-тах*¹⁴; и др. По смыслу же реплика пулемета вполне прозрачна: в буквальном смысле это изображение его очереди, а в переносном – демонстрация его согласия со словами пулеметчика и приведение их в исполнение, перевод слов в дело.

4

Чья же речь важнее, кто из двух главный, какой тип симбиоза человека с машиной тут реализован? Естественно, чтобы ведущую роль играл человек. На первый взгляд так и есть. Солдат решает, что делать, ему принадлежит первое слово, его речь богаче смыслами¹⁵, пулемет лишь выполняет его волю¹⁶. Однако финальная позиция не менее, если не более сильная, нежели начальная, ибо именно заключительная строка эмблематически подытоживает суть дела. Последнее слово остается за пулеметом. Кроме того, в плане песни как художественного целого взаимопонимание между героями достигнуто не столько путем возвышения машины до уровня человека, сколько путем спуска человека до уровня машины.

Прежде всего, очевидны простота и бедность, можно сказать, минимализм речей персонажей. Разумеется, от пулемета особого красноречия ожидать не приходится, и пулеметчику не остается ничего, кроме как подстраиваться под него. Это выражается в предельной лаконичности слов пулеметчика, который, вообще говоря, мог бы сказать или подумать и что-нибудь еще, помимо того, что созвучно таканью пулемета. Словесное обращение героя к любимому оружию входило в число мотивов средневекового эпоса и могло быть очень развернутым и красноречивым – таковы речи Роланда, обращенные к Дюрандалю («Песнь о Роланде», строфы XXXIV, CLXXI–CLXXIV)¹⁷. Но в нашей песне высказывание пулеметчика сводится к троекратному повтору одного и того же слова, причем слова не однозначного, а служебного – то ли частицы, то ли междометия. Налицо установка текста на апофатику, но апофатику обедненного, а не углубленного типа.

Сокровенный диалог двух интимно близких персонажей, понимающих друг друга с полуслова, будь то человека с человеком (братом, сестрой, другом, любимой, женой) или человека с чем-то бессловесным (домашним животным, диким зверем, птицей, деревом, стихией, вещью), широко распространенный мотив. При этом чудесное взаимопонимание часто оттеняется апофатическим минимализмом реплик, но вовсе не обязательно предполагает элементарность сообщаемой информации. Так, у Толстого при всей его установке на опрощение Левин и Китти объясняются друг другу в любви при помощи предложений, состоящих исключительно из начальных букв – *в каждой строчке только точки, догадайся, мол, сама*, и они догадываются. Точно так же знаменитый дуб, ранней весной голый и лишь в июне, наконец, зазеленевший, передает князю Андрею – и тот успешно декодирует – очень конкретные сообщения. Аналогична смена советов, подаваемых герою Некрасовского «Зеленого шума» (1863) сначала «косматой зимой», а потом песней весны, слышащейся «в лесу, в лугу»¹⁸. Возможны и такие симбиотические пары, где «младший» партнер не обладает ни личным именем, ни даром речи, и никакого словесного обмена вообще не происходит, что не мешает богатой полноте апофатических взаимоотношений; вспомним бессловесную заглавную героиню «Шинели», связь с которой прочувствована косноязычным Акакием Акакиевичем очень своеобразно¹⁹.

Песня о двух Максимах восходит в общем к этой апофатической традиции, являя в ее рамках предельно упрощенный случай. В контексте же советской мотивики она, напротив, представляет

собой образец довольно гармоничного – фольклорного – равноправия партнеров.

5

Если что задним числом и удивляет в военной песне времен великих исторических сражений, то это ее пасторальная бесконфликтность. Война изображается как нечто веселое, легкое, разговорно-песенное. Даже вражеская граната²⁰ бессильна против героического тандема: ранение и повреждения оказываются незначительными, и уже через несколько дней тезки возвращаются в строй, отделавшись, что называется, легким испугом²¹. Но этому есть объяснение: песня, написанная в июле 1941 г., сразу же после немецкого вторжения, отражает довоенную шапкозакидательскую доктрину победы «малой кровью», продолжавшую официально исповедоваться и в первые месяцы войны. А заодно беспечную веру в пулемет старой конструкции, которому, несмотря на срочную модернизацию (1941 г.), все же предстояло (начиная с 1943 г.) заменяться более совершенным пулемётом системы Горюнова²².

Любопытно, что неуместной идиличность сюжета кажется не только в ретроспективе, – сходным было впечатление некоторых из работников радио, ознакомившихся со свежесочиненной песней.

На радио, куда принес ее композитор С. Кац, к «Двум Максимах» отнеслись по-разному. Одним она показалась легковесной, написанной не ко времени, другие считали, что песня такая очень даже своевременна и нужна. В конце концов, не придя к единому мнению, решили все-таки проверить песню на слушателях и пригласили разучить и исполнить ее в одной из передач популярного киноактера Бориса Чиркова, блестяще сыгравшего роль питерского рабочего парня Максима в трилогии Г. Коцинцева и Л. Трауберга, поставленной в довоенные годы.

«Сначала он спел “Крутится, вертится шар голубой...” с новым текстом, написанным В. Лебедевым-Кумачом, – вспоминает о премьере своей песни автор ее музыки, – а потом обратился с теплым приветствием к фронтовикам от имени своего героя из “Выборгской стороны” и закончил свое выступление песней о двух тезках Максимах. Отклики на передачу посыпались молниеносно. Сотни писем – фронтовых треугольников – начало получать радио с просьбой повторить песню. В них бойцы обещали драться так же, как сражался Максим со своим пулеметом...»

Вскоре солист Всесоюзного радио Георгий Виноградов, призванный к тому времени в армию и проходивший службу в Образцовом ор-

кестре РККА, записал ее сначала на пластинку, а затем снялся в фильме-песне, созданном на Куйбышевской студии кинохроники “Боевые песни” (1941 г.), где исполнил эту песню в сопровождении небольшого джаз-оркестра. Благодаря этому она широко распространилась и полюбилась на фронте и в тылу (<http://www.sovmusic.ru/text.php?fname=2maxim3>).

Виноградовское исполнение, как ни странно, усугубляет «легковесность», встревожившую первых редакторов. Ангельски-сладкий (хочется сказать, кастратский) лирический тенор Виноградова полностью переключает песню в любовный регистр. Это приводит на память издевку над аналогичным фронтовым романом, написанную Маяковским в годы Первой мировой:

По морям, играя, носится с миноносцем миноносица. Льнет, как будто к меду осочка, к миноносцу миноносочка. И конца б не довелось ему, благодуюшью миноносьюему. Вдруг прожектор, вздев на нос очки, впился в спину миноносочки. Как взревет медноголосина: «Р-р-р-астакая миноносица!» Прямо ль, влево ль, вправо ль бросится, а сбежала миноносица. Но ударить удалось ему по ребру по миноносьюему. Плач и вой морями носится: овдовела миноносица. И чего это несносен нам мир в семействе миноносьюном? («Военно-морская любовь»; 1915)

Трудно сказать, что более цинично и жестоко: открытая кровожадность «нормальной» боевой песни (а также «нормального» революционного санизма, например, у Маяковского, и «нормального» футуристического милитаризма, например, в «Занг-тум-тум» Маринетти) – или выдача автоматической стрельбы на массовое поражение невидимого врага без особого риска для собственной жизни («малой кровью») за сам собой разумеющийся и как бы безвредный домашний разговор человека и его железного друга в сугубо положительном ключе (*так, так, так* дышит успокаивающе уютной утвердительностью). В любом случае восхищает скорость, с которой авторы (тоже своего рода тезки – два Абрамовича, Сигизмунд и Владимир), оперативно – и мастерски – сочинили актуальную песню. А также ловкость, с которой ее композитор сумел преодолеть бдительность редакторов путем апелляции к популярности исполнителя заглавной роли в одном из источников песни – трилогии о Максиме²³.

МАРГИНАЛИИ К *POSTSCRIPTUM*’У БРОДСКОГО*

Речь пойдет о стихотворении двадцатисемилетнего, но уже вполне зрелого поэта:

Как жаль, что тем, чем стало для меня
твое существование, не стало
мое существование для тебя.
...В который раз на старом пустыре
я запускаю в проволочный космос
свой медный грош, увенчанный гербом,
в отчаянной попытке возвеличить
момент соединения... Увы,
тому, кто не способен заменить
собой весь мир, обычно остается
крутить щербатый телефонный диск,
как стол на спиритическом сеансе,
покуда призрак не ответит эхом
последним воплям зуммера в ночи.
1967

* Впервые: Звезда. 2010. № 2. С. 226–238.

На разных уровнях – композиции, тропики, тематики, поэтического языка – ощущается единство мастерски исполненного замысла. Какого в точности? Говоря пока приблизительно, я бы отметил как опору на стереотипы, так и их преодоление, стилистическую игру одновременно на повышение и на понижение, наконец, заветную преданность скорее поэзии и языку, чем жизни и любви. Многое в стихотворении блестяще, а кое-что запоминается навсегда. Присмотримся к тексту.

1

Первоначальное заглавие «Сонет» (так в сборнике «Остановка в пустыне»; 1970) было менее конкретно по содержанию, зато давало формальную подсказку. Впрочем, действительно ли это сонет? В стихотворении 14 строк, и оно написано «сонетным» 5-ст. ямбом, но белым стихом – строки не рифмуются, как не «срифмовались» персонажи¹, – так что о схеме сонета как твердой формы говорить не приходится, да и порядок чередования мужских и женских окончаний сонетного рисунка не образует.

Нерифмованный 5-ст. ямб вообще применяется широко: уже у Пушкина в драмах («Борис Годунов» и «Маленькие трагедии»), элегических медитациях на свободные темы («...Вновь я посетил...»), в том числе любовные («Как счастлив я, когда могу покинуть...»). Правда, более ранние нерифмованные «Сонеты» есть у Бродского в той же «Остановке в пустыне» («Великий Гектор стрелами убит...», 1961; «Мы снова проживаем у залива...», 1962; «Прошел январь за окнами тюрьмы...», 1962), и свои жанровые названия они в дальнейшем сохраняют – можно полагать, потому, что в них есть подобие сонетных членений на терцеты и катрены, чего в *Postscriptum*'е нет совсем. Позднее, в «Двадцати сонетах к Марии Стюарт» (1974/1977), Бродский перейдет к озорной игре с сонетной формой при полном соблюдении рифмовки, но здесь граница между сонетом и вольной медитацией о несчастной любви не столько напрягается, сколько размывается. То есть в плане трактовки сонетной формы происходит как бы дальнейшее понижение поэтического накала ситуации – вдобавок к прозаизации стиха прозаизируется сам жанр. Этому созвучен и окончательный заголовок, ориентирующий не на саму драму, а, так сказать, на ее эпилог, вернее, заметки постфактум².

Postscriptum открывается трехстрочным пассажем, который сразу поражает своей безобразностью³, но затем следует серия эф-

фектных тропов. В одной из немногих работ о Бродском, уделяющих внимание этому стихотворению, его семантическим ядром объявляется перифраз: строки *я запускаю в проволочный космос свой медный грош, увенчанный гербом, в отчаянной попытке возвеличить момент соединения...* расширяваются так:

«я опускаю в телефонный аппарат монетку, чтобы соединиться с любимой. Но это лишь предметный смысл, на деле же “проволочный космос” намного шире телефонного аппарата – это вся система сложных нитей связи, создающих возможность или невозможность контакта [...] “Медный грош, увенчанный гербом” – это тоже не просто монетка⁴, а еще и бесплодность усилия [...] – коннотация, идущая от выражения “гроша медного не стоит”. И все это действие – “отчаянная попытка возвеличить момент соединения”, где соединение понимается не только впрямую [...], но и метафорически – соединение любовное [...] *духовное* [...] как акт преодоления пространства»⁵.

Не пускаясь в дискуссию о том, перифраз это или система метафор⁶, обратим внимание, что далее в тексте идет бесспорный перифраз: вместо простого *я* фигурирует обобщенно описывающий его коллизию оборот (*тому, кто не способен заменить собой весь мир*), потом возникает еще один куст разветвленных сравнений (*крутит щербатый телефонный диск⁷, как стол на спиритическом сеансе, куда призрак не ответит эхом*), а затем еще одна метафора, она же метонимия (*вопли зуммера*, – а по сути, лирического «я», – *в ночи*).

Среди функций перифраза, наряду с описательной (состоящей у всех тропов в обогащении реалий текста проекцией на нечто «иное»), иногда выделяют эвфемистическую, имеющую целью обход табуированных тем. Перифразы *Postscriptum*'а выполняют обе эти задачи.

В качестве «запретной» темы выступает подсказываемая жанром (будь то сонет или элегия), прекрасно известная обоим партнерам, но по имени не называемая – «любовь». В ее сторону прозрачно кивают три первые строчки, а также последующие ламентации о неспособности заменить собой весь мир и призрачные попытки созвониться. Однако прямого признания в любви, пусть отвергнутой и, по-видимому, угасшей, но, может быть, не совсем, так и не делается. А развертываемая по ходу текста могучая переносная образность направляет внимание читателя не столько на любовь и на образ любимой, сколько на собственное красноречие лирического «я». Отстранению от любовной конкретики спо-

собствуют также дурная повторность, а не актуальность, ситуации (*В который раз...*) и обобщенность типового самоописания (*Увы, тому, кто... обычно...*).

Впрочем, красноречие субъекта носит не чисто риторический характер, а выполняет вполне определенную смысловую сверхзадачу. В орбиту текста, помимо лирической пары (*меня и тебя*), медной монетки, телефонного диска и старого пустыря, вовлекается целый круг макроявлений – государственный герб, запуск спутника, космос, спиритический сеанс, призрак, эхо, военно-полевой телефон. Тем самым лирический герой хотя бы на словах осуществляет то, что не удалось ему в реальных взаимоотношениях с героиней, – преподносит ей, так сказать, *весь мир*.

Можно полагать, что сугубо словесный статус этого «всего мира» как раз и обрекает их любовь на неудачу, и мы присутствуем при очередной демонстрации безнадежной виртуальности предпринимаемого контакта. Ее оборотной стороной становится противоположная установка – на снижающее (*старый, проволочный, грош, крутить, щербатый*) самоотстранение (*в который раз, остается, в отчаянной попытке*). Совмещение этих противоположностей проявляется, среди прочего, в характерном для Бродского пристрастии к иностранной, научно-технической и философской лексике: скопление таких слов, как *существование, космос, диск, спиритический, сеанс, зуммер*, одновременно и поднимает интеллектуальную планку дискурса, и умеряет его эмоциональный накал.

Телефонный вариант любовного топоса⁸ был интенсивно разработан в поэме Маяковского «Про это» (1923), введшей в поэтический обиход чуть ли не все лексемы из соответствующего словарного гнезда (*аппарат, звонки, звончонки, звончище, кабель, номер, телефон, телефонная сеть, телефонная станция, (телефонная) барышня, трубка, шнур*), метафорически связав их с образами контакта, горизонта, дуэли, смерти... (ср. *вопли зуммера* у Бродского).

А в годы, близкие к моменту создания *Postscriptum*'а, один из вариантов телефонного топоса, телефон-автоматный, был представлен популярным стихотворением Андрея Вознесенского «Первый лед» (1959):

Мерзнет девочка в автомате, Прячет в зябкое пальтецо Все в слезах и губной помаде Перемазанное лицо. Дышит в худенькие ладошки. Пальцы – льдышки. В ушах – сережки. Ей обратно одной, одной Вдоль по улочке ледяной. Первый лед. Это в первый раз. Первый лед телефонных фраз. Мерзлый след на щеках блестит – Первый лед от людских обид.

Бросается в глаза предельная мелодраматизация коллизии, пускающая в ход и ледящий мороз, и слезы, и уязвимость юной героини, и исключительность первого раза, чему способствует местоименная перспектива рассказа, ведущегося от 3-го лица, но с полной симпатией к жертве.

Бродский как бы выносит эту накопленную топосом мелодраму за скобки (ср. разницу между его *в который раз* и *в первый раз* Вознесенского). Вообще говоря, в 1-м лице можно было бы держаться более открыто⁹, но герой принимает позу самоиронии. Она, разумеется, вполне в русле элегической традиции и далека от цинизма, эффектно разрабатываемого, скажем, в более поздней, игриво-сказовой поэтике Владимира Вишневского (ср. его телефонное одностиишие: *Ты мне роди, а я перезвоню!*).

Более релевантной для Бродского, во всяком случае в плане конструктивного продолжения, была телефонная топика Мандельштама, но не в ее крайнем, суицидальном варианте, как в стихотворении «Телефон»¹⁰, а в сравнительно умеренном, но тоже сосредоточенном на проблеме контакта. Ср. седьмое стихотворение из цикла «Примус» (1924/1925):

Плачет телефон в квартире – Две минуты, три, четыре. Замолчал и очень зол: Ах, никто не подошел. – Значит, я совсем не нужен, Я обижен, я простужен: Телефоны-старички – Те поймут мои звонки!

А более или менее прямым мандельштамовским подтекстом Бродскому могла послужить знаменитая медитация в белом 5-ст. ямбе «Еще далеко мне до патриарха...» (1931/1966), тоже содержащая мотивы телефона, хрупкости связи с миром и монетки; ср.:

Когда подумаешь, чем связан с миром, То сам себе не веришь: ерунда! Полночный ключик от чужой квартиры, Да гривенник серебряный в кармане, Да целлулоид фильмы воровской...¹¹ Я, как щенок, кидаюсь к телефону На каждый истерический звонок: В нем слышно польское: “Дзенькуе, пани”, Иногородний ласковый упрек Иль неисполненное обещанье.

Спиритический мотив как аккомпанемент любовной темы тоже привлекается Бродским не без опоры на литературный прецедент – на написанный белым 5-ст. ямбом «Первый удар» из цикла «Форель разбивает лед» Кузмина, где строчка *Я был на сти-*

ритическом сеансе появляется между двумя эротически волнующими образами – сначала женским, потом мужским.

Слабее связь между любовным сюжетом Postscriptum'a и космической топики¹², зато мотив замены всего мира имеет к изображению страсти нежной более прямое отношение. Из современной раннему Бродскому поэзии можно привести стихи Коржавина (1952/1961):

Мне без тебя так трудно жить, А ты – ты дразнишь и тревожишь. Ты мне не можешь заменить Весь мир... А кажется, что можешь. Есть в мире у меня свое: Дела, успехи и напасти. Мне лишь тебя недостает Для полного людского счастья. Мне без тебя так трудно жить: Все – неудобно, все – тревожит... Ты мир не можешь заменить. Но ведь и он тебя – не может.

Вероятный классический источник этого стихотворения, да и Postscriptum'a, следует, по-видимому, искать в лермонтовском «К*» («Я не унижусь пред тобою...») с его мотивами целого мира, замены и вообще меновой стоимости чувств; ср.:

И так я слишком долго видел В тебе надежду юных дней, И целый мир возненавидел, Чтобы тебя любить сильнее. Как знать, быть может, те мгновенья, Что протекли у ног твоих, Я отнимал у вдохновенья! А чем ты заменила их? Быть может, мыслию небесной И силой духа убежден, Я дал бы миру дар чудесный, А мне за то бессмертье он? Зачем так нежно обеща-ла Ты заменить его венец, Зачем ты не была сначала, Какою стала наконец! <...> Не знав коварную измену, Тебе я душу отдавал; Такой души ты знала ль цену? Ты знала – я тебя не знал!

Примечательно, что и у Лермонтова, и у Коржавина (не) способность заменить собой весь мир связывается с образом женщины, к которой обращены стихи, а не с лирическим «я» мужчины. Это естественно, поскольку в традиционной, мужской, лирике именно образ женщины – Музы, возлюбленной, Беатриче, Лауры, Вечной Женственности – подается как средоточие мировых ценностей¹³. Поэтому зеркальные ожидания адресатки Postscriptum'a скорее неожиданны и воспринимаются как оригинальные.

2

Наряду с предметными мотивами, одним из ведущих в разработке топоса неразделенной любви является стилистический: антитеза, наглядно выражающая описываемый конфликт в виде броского – подчеркнутого синтаксисом, композицией строк и тождеством лексики – контраста между чувствами героев. Ср. уже приводившуюся концовку лермонтовского «К*» (*Ты знала – я тебя не знал!*) и ряд аналогичных зачинов и концовок:

Вам дорог я, твердите вы, Но лишний пленник вам дорожке; Вам очень мил я, но, увьи! Вам и другие милы тоже (Баратынский, «К***» [«Приманкой ласковых речей...»]; конец);

Кого жалеть? печальней доля чья? Кто отягчен утратою прямою? Легко решить: любимым не был я; Ты, может быть, была любима мною (Баратынский, «Размолвка»; конец; отметим оборот *Кого жалеть* – возможный источник *Как жаль* у Бродского);

Красавицу юноша любит, Но ей полюбился другой; Другой этот любит другую И назвал своею женой (Гейне; пер. А. Плещеева, 1859; начало);

Старинная песня. Ей тысяча лет: Он любит ее, А она его нет. <...> Так что ж мне обидно, Что тысячу лет Он любит ее, А она его нет? (Наум Коржавин, «Песня, которой тысяча лет»; 1958/1961; начало и конец; эпиграфом Коржавин берет начальные строки «Песни» Гейне).

Иногда иконичность формулы простирается дальше простой передачи контраста между чувствами партнеров; ср.:

Я вас любил: любовь еще, быть может... <...> Я вас любил безмолвно, безнадежно... Как дай вам бог любимой быть другим (Пушкин, «Я вас любил: любовь еще, быть может...»); начало и конец).

Здесь уступание любимой другому воплощено в постановке этого другого под рифму к главному предикату стихотворения («любить»), так что финальная рифма оказывается и «той же» (на -им, как если бы там стояла форма *любим*), и «другой» (в виде слова *другим*), тогда как ожидавшаяся под рифмой форма *любим* появляется в подчеркнуто «другой», нерифменной позиции¹⁴.

Напротив, в стихотворении Коржавина «Предельно краток язык земной...» (1945/1961), более открыто, чем Postscriptum,

опирающемся на пушкинское¹⁵, переход к «другому» дан впрямую, афористично, но без неожиданной иконики; ср.:

Пределно краток язык земной, Он будет всегда таким. С другим – это значит: то, что со мной,

*Но – с другим. А я победил уже эту боль, Ушел и махнул рукой: С другой... Это значит: то, что с тобой, Но – с другой*¹⁶.

В сущности, *Postscriptum* открывается антитезой того типа, что в приведенной выше серии. А последний пример из Коржавина релевантен и еще в двух отношениях: в нем тоже любовь не называется впрямую и тоже применяется перифрастическая (*то, что со мной; то, что с другой*). Заявленную «пределную краткость языка» Коржавин буквализует, прибегая к систематическим повторам слов, причем слов не столько полнозначных, сколько служебных, в частности местоименных. Перед нами как бы алгебраические обозначения (6 с(о), 4 другим(ой), 3 это(у), по 2 то, что и но и по одному он, таким, мной, тобой и уже), связываемые знаками равенства (2 значит). Бродский, как мы видели, сочетает перифразы с богатой тропикой, но некая тенденция к обеднению языка у него тоже налицо – в начальных строках, состоящих почти исключительно из повторов.

На мой взгляд, эти три строки – самое сильное место в стихотворении, и его секрет давно меня занимает. Не уверен, что разгадал его полностью, но вот что я думаю.

Это типичная антипеза любви/нелюби, однако трактована она необычно. Поставлена она, как полагается, в довольно сильную – начальную – позицию, новоглигие от принятого, только в начальную, но не в более сильную конечную¹⁷. Отклонение от стандарта вроде бы ослабляет эффект, понижая симметричность конструкции и ее заостренность к концу, но сама оригинальность хода действует в противоположном – усилительном – направлении.

Это отклонение можно связать с другими, тоже работающими и на снижение, и на повышение. В стиховом плане – с отказом от рифмы¹⁸, с нечетностью числа строк, отведенных под антитезу (их 3, а не 2 или 4), а в плане тропики – с отказом как от афористической прямоты, так и от пышной образности. В результате зачин проигрывает в эмоциональности и «поэтичности», но выигрывает в интеллектуальной серьезности.

Рассуждение о *существовании* вместо объяснения в любви – еще один перифраз, что проявляется не только в самой подмене терминов, но и в переключке слов *тем, чем* с появляющимися далее *тому, кто*. У этого оборота есть, по-видимому, прямой источ-

ник – строки, завершающие послание Баратынского «Дельвигу» (написанное тоже 5-ст. ямбом, но рифмованным):

*Еще позволь желание одно Мне произнестъ: молюся я судьбине, Чтоб для тебя я стал хотя отныне, Чем для меня ты стал уже давно*¹⁹.

Однако, будучи переведена Бродским из комплиментарного дружеского модуса в негативный любовный, антитеза-перифраз меняет свой ореол. Зачин Бродского звучит снижающе-уклончиво и в то же время интеллектуально-стимулирующе: нам предлагается догадываться, чем именно был первый член уравнения, чтобы вычислить, чем же так и не стал другой. Впрочем, загадка эта не очень трудна, а введение в поэтическую речь слова *существование* опять-таки подсушивает эмоциональную непосредственность лamentsации (*Как жаль...*), придавая тексту характер размышления на экзистенциальные темы.

Какова же тональность дважды повторенного *существования*? Снижающая замена любви более прозаическим понятием может принимать крайние формы; ср. обэриутскую вариацию на тему антитетической формулы в «Генриетте Давыдовне» Олейникова (1928/1982):

Я влюблен в Генриетту Давыдовну, А она в меня, кажется, нет – Ею Шварцу квитанция выдана, Мне квитанции, кажется, нет. <...> Полюбите меня, полюбите! Разлюбите его, разлюбите! (начало и конец).

Существование(ье) не так шокирующе, как *квитанция*, но в какой-то мере пренебрежительные, так сказать, чисто биологические, коннотации этому слову свойственны наряду с вполне серьезными, натурфилософскими и даже возвышенными, родственными иногда появляющемуся рядом с ним, а иногда заменяющему его слову *бытиё*. Ср. диапазон смысловых обертонов «существования» в следующих примерах, а также появление по соседству с ним других слов, переключаемых с *Postscriptum*'ом:

[Мое] беспечное незнанье Лукавый <?> демон возмутил, И он мое существованье С своим навек соединил (Пушкин, «Бывало, в сладком ослеплень...», набросок; 1823);

А где-то там мятутся средь огня Такие ж я, без счета и названья, И чье-то молодое за меня Кончается в тоске существованье (Анненский, «Гармония»; 1910);

А снизу стук, а сбоку гул, Да все бесцельней, безымянней...
И мерзок тем, кто не заснул, Хаос **полусуществований!** (Анненский,
«Зимний поезд»; 1910);

И для чего признание, Когда бесповоротно Мое **существование**
Тобою решено? (Мандельштам, «Не спрашивай: ты знаешь...»; 1911)²⁰;

Хотеть, в отличие от хлыща В его **существование** кратком, Труда
со всеми сообща И заодно с правопорядком (Пастернак, «Столетье с лиш-
ним – не вчера...»; 1931);

Не помню твердо,/ было все черно и гордо./ Я забыл/ **существова-
ние**/ слов, зверей, воды и звезд./ Вечер был на расстояньи/ от меня на мно-
го верст. <...> Человек стал бес/ и покуда/ будто чудо/ через час исчез./
Я забыл **существование**,/ я созерцал/ вновь/ расстоянье (Введенский,
«Гость на коне»; 1931–1934/1974);

И голос Пушкина был над листвою слышен, И птицы Хлебникова
пели у воды, И встретил камень я. Был камень неподвижен, И проступал в
нем лик Сквороды. И все **существования**, все народы Нетленное хранили
бытие, И сам я был не детище природы, Но мысль ее! Но зыбкий ум ее!
(Заболоцкий, «Вчера, о смерти размышляя...»; 1936/1937);

Какой-то отголосок **бытия** Еще имел я для **существования**, Но
уж стремилась вся душа моя Стать не душой, но частью мироздания (За-
болоцкий, «Сон»; 1953/1957)²¹;

Я вовсе не мудрец, но почему так часто Мне **жаль весь мир** и че-
ловека **жаль**? <...> Вселенная шумит и просит красоты... Я разве только
я? Я – только краткий миг Чужих **существований**. Боже правый, Зачем
ты создал **мир**, и милый и кровавый, И дал мне ум, чтоб я его постиг!
(Заболоцкий, «Во многом знании – немалая печаль...», 1957/1965);

Как призрачно мое **существование**! А дальше что? А дальше –
ничего... Забудет тело имя и прозвание, – Не **существо**, а только **веще-
ство**. Пусть будет так. Не жаль мне плоти **тленной**, Хотя она седьмой
десяток лет Бессленно служит зеркалом **вселенной**, Свидетелем, что **су-
ществует свет**. Мне жаль моей любви, моих любимых. Ваш краткий век,
ушедшие друзья, Исчезнет без следа в неисчислимых, Несознанных веках
небытия (Маршак, «Как призрачно мое существование!...»; 1958);

И музыка со мной покой делила, Сговорчивей нет в мире никого. Она
меня нередко вводила К концу **существования** моего (Ахматова, «И было
этим летом так отрадн...»; 1963/1969).

У Бродского **существование(ье)** встречается в стихах неод-
нократно, – согласно конкордансу Патера (Patera 2003: 311), еще
13 раз помимо *Postscriptum*'а, но до него, по-видимому, только од-
нажды:

Жизнь вокруг идет как по маслу. <...> Я не знаю, в чью пользу саль-
до. Мое **существование** парадоксально. Я делаю из эпохи сальто... («Речь
о пролитом молоке»; 14 января 1967).

По смыслу же к *Postscriptum*'у ближе употребление этого слова в
«Вертумне» (1990), посвященном памяти Джанни Буттафавы²²:

В дурно обставленной, но большой квартире,/ как собака, остав-
шаяся без пастуха,/ я опускаюсь на четвереньки/ и скребу когтями пар-
кет, точно под ним зарыто – / потому что оттуда идет тепло –/ твоё
теперешнее **существование**.

Аккумулировав целый спектр «философских» коннотаций,
существование сразу задает в *Postscriptum*'е подчеркнуто серьез-
ный прозаический тон разговору²³. Этому способствуют его больш-
шая длина (6/5 слогов), усиленная почти точным повтором (при-
нятым в антитезах, но здесь сильно перегружающим строки), и
подчеркнуто асимметричное размещение по строкам почти всех
сопоставляемых членов антитезы, в частности непопадание под ло-
гический акцент (или в конечные позиции в стихах) самых главных
из них (скажем, *стало/не стало*; ср. *Ты знала – я тебя не знал!*)²⁴.

В том же направлении работает синтаксическое оформле-
ние ключевой антитезы, заменяющее риторическую броскость
нарочитой нескладностью старательных поисков истины. Рассмо-
трим этот аспект структуры.

Необычно уже то, что стихотворение сразу же начинается с
высокого уровня синтаксической сложности – с вдвойне сложно-
подчиненного предложения (*Как жаль, что тем, чем... стало... не
стало...*). Обычное постепенное развитие от простого синтаксиса
ко все более разветвленному, и дальше Бродский тоже будет на-
ращивать сложность – до поистине готических масштабов. Одно-
временно усложненность сразу же уравнивается незамыс-
ловатостью приступа *Как жаль* и тавтологичностью словесных
повторов.

Двойственен и порядок, в котором разворачивается первое
предложение.

С одной стороны, оно разворачивается в порядке, обратном к
нормальному. Наличный словесный материал естественнее было
бы расположить так: *Как жаль, что мое существование не стало
для тебя тем, чем твоё существование стало для меня*. Кстати,
тогда повторение слов **существование** и **стало** оказалось бы совер-
шенно избыточным, и их можно было бы опустить. Но в инвер-

тированном варианте повторение необходимо, так что сложность зачина возрастает как качественно (инверсия затрудняет понимание), так и количественно (повторы удлиняют текст).

С другой стороны, избранный порядок в каком-то смысле правилен, поскольку соответствует глубинной логике делаемого утверждения: *Как жаль, что я люблю(ил) тебя, а ты меня нет (...что на мою любовь ты не отвечаешь взаимностью)*. Действительно, ведь первична и реальна любовь субъекта к героине (*я вас любил...*), и отсчет логично вести от нее, в частности констатировать, что она, к сожалению, безответна.

Такова внутренняя противоречивость синтаксического построения, описывающего ситуацию.

Аналогичная двойственность имеет место также внутри каждого из оборотов, составляющих антитезу. Вместо простого и прямолинейного *так, как я люблю(ил) тебя* сказано *тем, чем стало для меня твое существование*. Сказано не только длиннее и зануднее (на то и перифраз), но еще и с изощренным синтаксическим поворотом (чтобы не сказать, вывертом) из числа конверсивных преобразований. Простейший тип конверсии – это замена действительного залога страдательным, например, глагола (*по) любить* его конверсивами *полюбитьсЯ/ быть любимой(ым)*. Так, в уже приводившейся «Размолвке» Баратынского в антитезе фигурируют исключительно пассивы:

*Кого жалеть? печальной доля чья? Кто отягчен утратою
прямою? Легко решить: любимым не был я; Ты, может быть,
была любима мною,*

кстати, как было отмечено выше, по соседству с родственными зачину Бродского словами о жалости.

Уже перевод в страдательный залог, операция вроде бы чисто формальная, не затрагивающая сути дела, семантически не совсем стерилен. Он лишает субъекта (а в «зеркальных» случаях, как у Баратынского, – обоих партнеров) самостоятельной роли в происходящем и, значит, ответственности за него, внося характерную «пассивную» ауру фатальной предопределенности. Но Бродский идет в своей конверсивной стратегии еще дальше. Он делает подлежащим (т. е. главным синтаксическим актантом) пары контрастных предложений вообще не кого-либо из партнеров, а связывающий их предикат – еще более безличное, неодушевленное, но зато философски значительное *существование*²⁵. В результате (и в сочетании с другими осложняющими и утяжеляющими синтаксическими фактора-

ми) ситуация предстает совершенно объективной – «холодной» – натурфилософской реальностью, взывающей к медитативному осмыслению, но не личному воздействию²⁶. Тем самым достигается максимальная дистанцированность от происходящего, простой смысл которого, однако, четко просвечивает сквозь причудливое описание, создавая эффект двойной экспозиции.

Подобная перифрастика, устремленная не к пышной орнаментальности, а, напротив, к «бедной», тавтологичной недосказанности, граничит с техникой остранения. Приведу пример, близкий к рассмотренным Шкловским и тоже из Толстого, примечательный тем, как почти все составляющие его слова повторяются по два, а то и более раз:

«Очевидно, он что-то знает такое, чего я не знаю, – думал я про полковника. – Если бы я знал то, что он знает, я бы понимал и то, что я видел, и это не мучило бы меня». Но сколько я ни думал, я не мог понять того, что знает полковник... Что ж, вы думаете, что я тогда решил, что то, что я видел, было – дурное дело? Ничуть. «Если это делалось с такой уверенностью и признавалось всеми необходимым, то, стало быть, они знали что-то такое, чего я не знал», – думал я и старался узнать это. Но сколько ни старался – и потом не мог узнать этого. А не узнав...» («После бала»; 1903/1911).

По сравнению с по-толстовски правдоискательским – а выражаясь языком любимой Бродским поэзии английских metaphysicals – метафизическим зачином *Postscriptum*'а дальнейший текст выглядит сравнительно традиционным. Стихотворение начинается на самой сильной – своим «прозаизмом» – ноте, перетекающей затем в более привычную, хотя и исполненную со свойственной поэту виртуозностью, – «поэтическую» – мелодию.

Мелодраматическая, лишь слегка тронутая иронией, концовка, с ее *воплям[и]... в ночи*, замыкает композиционную рамку, открывшуюся тоже «душевным», но уже настроенным на резиньяцию *как жаль*.

...Каждый из поэтов преодолевает неприятный опыт своему: Пушкин – щедрым (на грани тонкой издевки) уступанием женщины другому, Баратынский – чтением ей морали, Лермонтов – гневными обвинениями, Пастернак – христианским сочувствием мучительнице, Лимонов, вслед за Маяковским, – вызывающей беззащитностью, Бродский – сочетанием сразу нескольких традиционных поз, из которых лучше всего ему удастся философствующее самоотстранение.

I

Одна абсолютно счастливая пещера

¹ Недавно, заинтересовавшись знаменитым футуристическим лозунгом о том, как следует поступить с Пушкиным, Толстым и Достоевским с помощью плавередства, я обнаружил, что большая часть моих образованных коллег охотно цитируют его по памяти, но, как правило, делают в трех словах две ошибки. Впрочем, тем же грешил и я сам, пока не занялся этим текстом вплотную; см.: (*Жолковский* 2009).

² См.: (*Платон* 1994: 3: 296–297 (пер. А.Н. Егунова).

³ О подобных контрастных предвестиях, эквивалентных «отказному движению», см.: (*Жолковский, Щеглов* 1996: 54–76).

⁴ Интересные соображения о платоновской притче в свете пост-модерного эмигрантского опыта были развиты Борисом Гройсом (*Гройс* 1994).

Гройс 1994 – *Гройс Б.* Возвращение в пещеру (Лекция, прочитанная 09.12.94 г. в московской мастерской Кабакова) // Место печати. 1994. № 7. С. 96–113.

Жолковский 2009 – *Жолковский А.К.* *Сбросить* или *бросить?* // Новое литературное обозрение. 2009. № 96. С. 191–211.

Жолковский, Щеглов 1996 – *Жолковский, А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс-Универс, 1996.

Платон 1994 – *Платон.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994.

¹ *Герхардт* 1984: 55.

² *Афанасьев* 1957, 3: 218–219 (<http://feb-web.ru/feb/skazki/texts/af0/af3/af3-147-.htm>).

³ Эти сказки относятся к широкому классу сюжетов о «вранье», в частности, но не обязательно, о «(состоянии во) вранье с целью получить невесту», и их отличает как раз отсутствие заказа (от хана, шаха и т. п.) на рассказывание небылиц ради женитьбы, да и вообще полное отсутствие обрамления. Отчасти сходные соображения см.: *Архимова, Козьмин* 2011. Авторы рассматривают и вопрос о географических и хронологических аспектах соотношения нескольких типов сюжетов и выдвигают (со ссылкой на Ю.Е. Березкина) «предположение, что сюжет “огонь у лесного демона за небылицу” является очень поздним вариантом мотива “огонь демона”, но с “несерьезным” наполнением, возникшим в эпоху распада “установок на достоверность” архаической мифологии. Такой процесс может быть определенным образом связан с временем активных мир-системных взаимодействий в Евразии, когда складывается общеевразийский фонд... сюжетов классической сказки».

⁴ *Афанасьев* 1957: 2: 126–133 (<http://feb-web.ru/feb/skazki/texts/af0/af2/af2-102-.htm>).

⁵ *Афанасьев* 1957: 3: 66 ([HTTP://HYAENIDAE.NAROD.RU/STORY4/260.HTML](http://HYAENIDAE.NAROD.RU/STORY4/260.HTML)).

⁶ Согласно С.Ю. Неклюдову, «требование к гостю рассказывать небылицы в известном смысле созвучно обычаю... на юго-востоке Монголии: “Раньше, если кто-то остановится в чужой юрте, он должен был всю ночь рассказывать сказки”, или “если ночевать в доме узумчина [это такое монгольское племя], надо рассказать 10 загадок, а хозяева должны рассказать 5 сказок”» (электронное письмо ко мне от 8 февраля 2009 г. – А. Ж.).

⁷ О докучных сказках см.: (*Амроян* 1996). В предисловии составительницы (с. 3–20), опирающейся на основополагающую работу (*Никифоров* 1932), подчеркивается пародийная нацеленность докучных сказок не на смысл, а на форму и условности «настоящих» сказок, а также на диалог со слушателем, на обман его ожиданий и провоцирование его разочарования и досады. Таким образом, очевидно их типовое сходство со сказками о перебивании: суть и тут не в «правде», а в эстетической игре.

⁸ К сожалению, апокрифом оказывается легенда, будто он мог начать новый роман и в тот же день, если по окончании предыдущего еще оставалось рабочее время, что было бы идеальной аналогией к стратегии Шехерезады (и технике анжамбмана, о которой пойдет речь ниже).

⁹ См.: (Hall: 1991 30, 73–74, 144, 153, 163, 169, 170, 195, 204–205, 211, 226; Oxford Reader: 25, 484, 591–592).

¹⁰ Еще одна параллель к разнообразным примерам игры в «(не) перебиваемость» текста – докучные сказки усеченного типа.

«Они также несюжетны, но основная тема в них более развита. Сказка создает иллюзию сюжетно оформленной – вслед за традиционным зачином идет развитие основной темы быстрым и коротким путем до некоторой точки, а потом – обрывание развязки:

Жил-был один мудрец, вздумал он из человеческих костей построить... мост. Собирал он кости не год, не два, а целых сорок лет, и пустил их, чтобы были мягкими, мочнуть в воду... (Молчание).

Слушатель ждет, ждет и спрашивает: “Ну что же дальше не говоришь?”, а рассказчик отвечает: “Еще кости не размокли”. Тем сказка и кончается» (Амроян 1996: 12–13 (предисловие); другие примеры усеченных сказок см. Там же: 35).

¹¹ Лишь в № 427 насилия нет вообще, а наказание противника ограничивается взиманием оговоренной денежной суммы.

¹² См.: (Elliott 1960: 3–48) (разделы о Греции, Аравии и Ирландии). В арабо-персидской классике было распространено определение поэзии как «дозволенной магии»; см.: [Bürgel 1988].

¹³ (Михайлова 2008: 225–241; MacKillop 1998: 253; Elliott 1960: 18–48).

¹⁴ Написание этих слов в англоязычных источниках колеблется: glám(m) díc(h)in(n)/ díc(h)en(n)/ dícin(d)... (MacKillop 1998: 253).

¹⁵ Ср. историю с первым греческим поэтом-сатириком Архилохом, чья инвектива на отца невесты, взявшего назад обещание благословить брак, заставила отца и дочь повеситься (Elliott 1960: 6–12).

¹⁶ См.: (Похищение быка 1985: 334–338).

¹⁷ Ср.: (Elliott 1960: 33).

¹⁸ См.: (Elliott 1960: 41–44). Аналог ирландских сюжетов о филидах есть в древнеисландском фольклоре, например история о мести скальда Торлейва ярлу Хакону за разграбление его имущества (Михайлова 2008: 233–234).

Явившись инкогнито ко двору Хакона, Торлейв исполняет якобы хвалебную песнь: «Но по мере того, как рассказывается песнь, с ярлом начинает твориться неладное: во всем теле у него, а более всего в заду возникает такая сильная чесотка и зуд, что мочи нет терпеть. Зуд этот был так силен, что ярл велел расчесывать себя гребнями, где можно, а чтобы чесать там, где так было не достать, приказал взять мешковину, завязать на ней три узла и чтобы два человека протаскивали ее у него между ног».

Хакон велит схватить скальда, но тот исчезает. Хакон долго болеет, но выздоравливает и в дальнейшем подсылает к Торлейву заколоданного убийцу (Прядь о Торлейве 1999: 452–453; http://www.ae-lib.org.ua/texts-c/_thorleifs_thattr_jarlsskalds__ru.htm#_ednref8).

¹⁹ Более того, не исключено, что и в сказках за запретом на перебивание стоит выветрившаяся магическая функция.

«Отвлекая внимание и вместе с тем развлекая злых духов, сказки... получают функцию оберегов. Гуцулы верят, что “байка” (сказка) вредна для упырей (вампиров). Одна украинская упырица пустила на ночлег странника, но предупредила его, что он отнюдь не должен рассказывать сказок. Странник почуял в этом... запрете что-то недоброе и, кушая капусту с репой, повел рассказ о капусте... и... завел повесть об... огородных работах... Ночью упырица... хотела выпить у своего ночлежника кровь, но не смогла... около спящего странника она видела ограду (остріг), которая не позволяла подступиться к спящему. Это рассказанная странником “байка” о капусте и встала около него оградой» (Зеленин 2004: 31). Подсказано С.Ю. Неклюдовым.

²⁰ Принципы построения таких переходов рассмотрены в: (Архипова, Давлетшин, Козьмин 2008).

²¹ См.: (Архипова, Козьмин 2011).

²² Кстати, в этой сказке богаче развита и тема «(вымышленной) власти над всем миром», включающая и повелевание временем: свои небылицы герой начинает словами: «Родился я раньше отца, пас верблюдов своего деда...» Об этих сюжетах см.: (Архипова, Козьмин 2011; там же см. литературу вопроса, в частности ссылки на: (Потанин 1893: 379–38, 381; Березкин онлайн).

²³ См.: (Архипова, Давлетшин, Козьмин 2008: 199). В этой статье рассматривается и редкий случай парирования хитрости героя противником, что образует нетривиальную параллель к отражению поэтического шантажа филида Даланна королем Аэдом.

«Однако и сам хан может подстроить коммуникативную ловушку для рассказчика. В немногочисленных версиях, носящих название, например, “71 небылица”, рассказчик заканчивает свое повествование следующими словами: “А теперь, хан, вы отдадите в жены вашу дочь”... – “[А это твоя с]емьдесят вторая небылица”» (Там же: 202).

²⁴ Разумеется, гибель, грозящая героям сказок, не обязательный атрибут ретардации, но один из частых и характерных.

²⁵ Можно сказать, что принятие удивительного рассказа в оплату за услугу (о таких «выкупных» рамках см.: (Герхардт 1984: 360–373)) – это половинный вариант более сложной, двусоставной развязки нашей сказки, включающей наказание оставшегося враждебным вредителя. Характерно, что сказки с волшебными превращениями, рассказываемые

джинну, при всей своей чудесности держатся нарративной логики – в отличие от небылиц в № 421.

²⁶ Впрочем, согласно (*Герхардт* 1984: 356–360), отсрочивающая рамка (и ее переключки с обреченными сюжетами) в целом выдержана в «1001 ночи» слабо. Что же касается придания выдумкам достоверности, то в арабских сказках часто фигурируют непосредственные свидетели событий и посредники, по цепочке передающие их свидетельства повествователю данной сказки (Там же: 337–342). Это внимание к передаче информации (заимствованное сказителями из ученой традиции удостоверения не вошедших в Коран высказываний Пророка) переключается с мотивом *грамотки* в нашей сказке.

²⁷ Первым рубежом, ознаменовавшим переход от архаических представлений к более поздним, можно считать смену мифологической стадии фольклорной.

«Коммуникативные трюки в анализируемом типе текстов построены на том, что... [п]роигрывает тот, кто воспринимает вымышленный мир как реальный... Такой тип текста может развиваться в культуре, где противостояние текстов истинных и вымышленных уже существует, и... невозможен для культур с архаической мифологией, где мир мифологический – и правильный, и истинный... для которых не существует “нескольких семантик”, а значит, не может быть... и небылицы» (*Архипова, Давлетшин, Козьмин* 2008: 202).

²⁸ О нем см.: (*Жолковский, Ямпольский* 1994: 174–189).

²⁹ В мифологическом плане Верин номер можно рассматривать как своего рода «иное, загробное царство», а ее саму как гибрид невесты героя и лесной хозяйки/Бабы-Яги (*Жолковский, Ямпольский* 1994: 152–156). Ср., кстати, как мужские, так и женские фигуры «демонов огня» в сказках разных народов.

³⁰ Примечательно признание Троллопа, что мучительство со стороны одноклассников оставило неистребимый след в его душе, сделав его на всю жизнь «по-женски зависимым» от одобрения уже взрослых сверстников – коллег по профессии, товарищей по охоте, карточных партнеров, сотрапезников в клубе и т. д. (*Oxford Reader* 1999: 25). Кстати, среди древнеирландских филидов были и женщины, одна из которых пыталась помериться силами с Кухулином; а двух арабских женщин-сатириков (*hija*) Магомет даже казнил (*Elliott* 1960: 25, 32–33, 17).

³¹ Хотелось бы, чтобы и ирландское *glám dicinn* оказалось образованным от того же корня, тем более что в кельтских сказаниях часто происходит *casting of glamour*, «напускание чар». Но словари этого не подтверждают. *Glám(m)* родственно словам: др.-исл. *glaumr*, «шумное веселье», др.-гр. *χλευή*, «шутка», и рус. *глумление* (а значит, и *Глумову* Островского), но не *гламуру* и *грамматике*.

Амроян сост. 1996 – Русские докучные сказки / Сост. и коммент. И.Ф. Амроян. Тольятти, 1996.

Архипова, Козьмин, 2011 – *Архипова А.С., и Козьмин А.В.* Чего не было в Китае? Комментарий к двум монгольским записям Г.Н. Потанина (сказочные сюжеты АТУ 1920Н и АТУ 852) // Литература Китая и сопредельных стран. М.: РГГУ, 2011.

Архипова, Давлетшин, Козьмин 2008 – *Архипова А.С., Давлетшин А.И., Козьмин А.В.* О структуре коммуникативного трюка // Миф, символ, ритуал. Народы Сибири / Сост. О.Б. Христофорова. М.: РГГУ, 2008. С. 327–338.

Афанасьев 1957 – Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. / Подгот. В.Я. Проппа. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 3. С. 218–219.

Березкин – *Березкин Ю.Е.* Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам: Аналитический каталог. <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/index.htm>

Герхардт 1984 – *Герхардт М.* Искусство повествования. Литературное исследование «1001 ночи». М.: Наука, 1984.

Жолковский, Ямпольский 1994 – *Жолковский А.К., Ямпольский М.Б.* Бабель/Babel. М.: Carte Blanche, 1994.

Зеленин 2004 – *Зеленин Д.К.* Религиозно-магическая функция фольклорных сказок // *Зеленин Д.К.* Избранные труды. Статьи по духовной культуре. 1934–1954. М.: Индрик, 2004. С. 19–44.

Михайлова 2008 – *Михайлова Т.А.* Апология поэта: Волдыри позора и Атирне Настырный // Германистика. Скандинавистика. Историческая поэтика (К дню рождения О.А. Смирницкой) / Под ред. Е.М. Чекалиной, Т.А. Михайловой и др. М.: МАКС Пресс, 2008.

Никофоров 1932 – *Никофоров А.И.* Російска докучна казка // Етнографічний вісник (Київ). 1932. Кн. 10.

Потанин 1893 – *Потанин Г.Н.* Тангутско-тибетская окраина Китая и Центральная Монголия. Т. 1. СПб., 1893.

Похищение быка 1985 – Похищение быка из Куальнге / Подгот. Т.А. Михайловой, С.В. Шкунаева. М.: Наука, 1985.

Прядь о Торлейве 1999 – *Прядь о Торлейве* Ярловом Скальде / Пер. Е.А. Гуревич // Исландские саги: В 2 т. / Вступ. ст. М.И. Стеблина-Каменского; Под ред. О.А. Смирницкой. СПб.: Нева & «Летний Сад», 1999. Т. 2. С. 452–453 (http://www.ae-lib.org.ua/texts-c/_thorleifs_thattr_jarlsskalds_ru.htm#_ednref8)

Bürgel 1988 – *Bürgel J.C.* The Feather of Simurgh: The Licit Magic of the Arts in Medieval Islam. N. Y.; L., 1988.

Elliott 1960 – *Elliott R.C.* The Power of Satire: Magic, Ritual, Art. Princeton: Princeton UP, 1960.

Hall 1991 – *Hall J.* Trollope: A Biography. Oxford: Clarendon, 1991.

MacKillop 1998 – *MacKillop J.* Oxford Dictionary of Celtic Mythology. Oxford: Oxford UP, 1998.

Oxford Reader 1999 – Oxford Reader's Companion to Trollope / Ed. by R.C. Terry. N. Y.: Oxford UP, 1999.

Прекрасная маркиза

¹ Сегодня это можно послушать, например, вот тут: <http://www.youtube.com/watch?v=CDG9lW8M72k&feature=fvw>

и тут: http://www.dailymotion.com/video/x1uru1_brassensmarquise;

² Современную, немного ироничную, декламацию полного французского текста «Стансов» можно послушать вот здесь:

<http://www.nme.com/video/id/77a-mtRStlQ/search/Pierre%20Corneille>.

³ См., например: http://www.youtube.com/watch?v=yS2vPQ62_mA.

Антология 1989 – Колесо Фортуны: из европейской поэзии XVII века / Сост. и подгот. текста А.В. Парина, А.Г. Мурик. М.: Моск. рабочий, 1989.

Nouvelle 1858 – Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours / Ed. Jean Chrétien Hoefer. V. 22. Paris: Firmin Didot, 1858.

Chagny 1961 – *Chagny A.* Marquise du Parc, créatrice du rôle d'Andromaque. Paris: La Nef de Paris, 1961.

Блισταющие одежды

¹ Шрифтовые выделения здесь и далее мои. – А. Ж.

² Интересно сопоставить статичность гофмановской развязки с впечатлениями М.А. Кузмина от оперы Глюка «Орфей», сформулированными в статье «Театр неподвижного действия» (1919):

«Казалось бы, соединение этих слов... немислимо... Но существует ряд пьес, не поддающихся другой трактовке... Конечно, дело идет не о произвольном методе постановки, а о существенном свойстве подобного рода зрелищ... Это – не театр быстрых... действий, не театр настроений... не театр фабулистический, а обрядовое чередовние символических формул...»

К редким образчикам подобного искусства принадлежит... опера Глюка «Орфей»... которую надо разбирать как произведение... литургическое...»

Погребальная, загробная, полусонная атмосфера застилает и туманит все движения, блаженная дремота теней распространяется на неж-

ные звуки, и чувствуешь себя наполовину живым, наполовину мертвым, скорбно и благородно».

³ В 1757 г. папа Бенедикт XIV присвоил Кристофу Виллибальду Глюку титул рыцаря и наградил его орденом Золотой шпоры, и с тех пор он подписывался «Кавалер Глюк» [Ritter von Gluck].

В XVIII в. музыканты были обязаны появляться перед коронованными особами, на службе у которых состояли, в парадном кафтане и камзоле, со шпагой (декоративной). Таким образом, в финале «кавалер Глюк» предстает перед рассказчиком, так сказать, в мундире соответствующего ведомства, чем удостоверяется его творческая идентичность.

⁴ Гофман применяет распространенный прием, описанный под названием Затемнения в (*Жолковский, Щеглов 1996*: 113–136).

⁵ Возможным заимствованием из Гофмана представляется построение сюжета «Апеллесовой черты» Пастернака вокруг загадочно анахроничного «Генриха Гейне» – поэта, действующего в эпоху телефонов; развязка, однако, применена там не «заставочная», а традиционно фабульная, хотя и поданная с импрессионистической недосказанностью. Не использован и мотив переодевания, но тема самопрезентации и творческого преображения, причем как в искусстве, так и в жизни, звучит явственно: в финале дано сбыться словам, набросанным «Гейне» на обрывке бумаги и предрекающим его любовный успех у возлюбленной соперника и их взаимное переименование:

«Клочок этот заключал в себе часть фразы, без начала и конца: “но Рондольфина и Энрико, свои бывлые имена отбросив, их сменить успели на небывалые доселе: он – Рондольфина! – дико вскрикнув, Энрико – возопив – она”».

Примечателен также мотив ярко освещенных театральных подмостков, позволяющих чем случайней, тем вернее проявиться вечности:

« – Я вас не понимаю. Или это – новый выход? Опять подмостки?..»

– Да, это снова подмостки. Но отчего бы и не позволить мне побыть немного в полосе полного освещения?.. В жизни сильнее всего освещаются опасные места: мосты и переходы... На таком мосту, пускай это будут и подмостки, человек вспыхивает, озаренный тревожными огнями, как будто его выставили всем напоказ, обнесши его перилами, панорамой города, пропастями и сигнальными рефлекторами набережных... Синьора Камилла, вы не вняли бы и половине моих слов, если бы мы не столкнулись с вами на таком опасном месте... **Существуют часы, существуют и вечности.** Их множество, и ни у одной нет начала. При первом же удобном случае они вырываются наружу».

«Апеллесовой черте» предвосхищены многие из пастернаковских мотивов, родственных рассматриваемому комплексу:

– художника/артиста как заложника вечности в плену у времени («Ночь»);

– таланта, который в жизни и на сцене помогает убежать из этих оков («Вакханалия»);

– панхронного палимпсеста творческих личностей: автора романа «Доктор Живаго» – его заглавного героя – персонажей его стихотворения «Гамлет» – актера/Гамлета/Христа;

– чудесное опережение времени великими творцами – Христом, Петром, Лениным (*Смоковницу испекли до тла. Найдись в это время минута свободы У листьев, ветвей, и корней, и ствола, Успели вмешаться законы природы. Но чудо есть чудо, и чудо есть Бог. Когда мы в смятении, тогда средь разброда Оно настигает мгновенно, врасплох; «Чудо»*);

– театр как акт божественного творения (*Так играл пред землей молодого Одаренный один режиссер, Что носился как дух над водою И ребро сокрушенное тер. И, протискавшись в мир из-за дисков Наобум размещенных светил, За дрожащую руку артистку На дебют роковой выводил; «Мейерхольдам»*);

– вечность, проникающая в повседневность (*Надо, чтоб елкою святочной Вечность средь комнаты стала; «Зимние праздники»*)

и другие аналогичные.

Однако единой сцены, реплицирующей гофмановскую, у Пастернака как будто нет.

⁶ Слово «мастер», противопоставленное узковедомственному «писатель» Ивана Бездомного и восходящее к латинскому *magister*, играет также магическими, властными, учительными, а возможно, и масонскими обертонами. Кроме того, «“мастером” в древности называли учителя, преподававшего грамоту по церковным книгам (а следовательно, знатока евангельских сюжетов). Это значение слова “мастер” еще в XIX в. сохранялось в орловском областном диалекте..., а орловский диалект для семьи Булгакова был родным (дед писателя – орловский священник, отец – окончил орловскую духовную семинарию)». См.: *Галинская* 1986 (гл. 2. «Криптография романа “Мастер и Маргарита” Михаила Булгакова»); далее автор обосновывает гипотезу о прототипической связи булгаковского «мастера» с украинским философом Григорием Сковородой.

⁷ По частям важнейшие компоненты этого комплекса намечены в незаконченном повествовании Булгакова «Записки покойника. Театральный роман». Это

– сакральное освещение: «И вдруг потемнело, голландки потеряли свой жирный беловатый блеск, *тьма сразу обрушилась – за окнами зашумела вторая гроза. Я стукнул в дверь, вошел и в сумерках увидел наконец Ксаверия Борисовича.*

– Максудов, – сказал я с достоинством. Тут где-то далеко за *Москвой молния распорол небо, осветив на мгновение фосфорическим светом Ильчина.*

– *Так это вы, достолюбезный Сергей Леонтьевич!* – сказал, хитро улыбаясь, Ильчин... И под воркотню грома Ксаверий Борисович сказал зловеще:

– Я прочитал ваш роман» (гл. 1);

– театрализованное переодевание: «Лишь только в малюсеньком зале потухал свет, за сценой где-то начиналась музыка и в коробке выходили одетые в *костюмы XVIII века. Золотой конь* стоял сбоку сцены... я наслаждался... Мне очень хотелось *надеть такой же точно кафтан, как и на актерах,* и принять участие в действии. Например... выйти *внезапно сбоку, наклеив себе колоссальный курносый пьяный нос, в табачном кафтане, с тростью и табакеркою в руке* и сказать очень смешное, и это смешное я выдумывал, сидя в тесном ряду зрителей. Но произносили другие смешное, сочиненное другим, и зал по временам смеялся» (гл. 8);

– торжественная самопрезентация: «[Я] страстно старался убедить Бомбардова в том, что я, лишь только увидел коня, как сразу понял и сцену, и все ее мельчайшие тайны. Что, значит, давным-давно, еще, быть может, в детстве, а может быть, и не родившись, я уже мечтал, я смутно тосковал о ней. И вот пришел!

– *Я новый, – кричал я, – я новый! Я неизбежный, я пришел!*» (гл. 13).

⁸ Эта вымышленность нарочито обнажается в последнем разговоре двух писателей:

« – Вы и вправду думаете, что лучший способ быть мертвым – это терять время на болтовню со мной?

– Не стройте из себя дурака, Эрнест, – сказал Гёте. – Вы хорошо знаете, что в эту минуту мы лишь фривольная фантазия романиста, который заставляет нас говорить то, что мы, по всей видимости, никогда бы не сказали».

⁹ В русском переводе слово «БОГ» дано с прописной буквы – как и в оригинале («*Johanne, říkal Hemingway, “ty jste dnes krásný jako Bůh”*»). Представляется, однако, что это небрежность со стороны автора или издателей, поскольку очевидно, что в подобного рода оборотах в качестве эталона красоты мыслятся не Бог-отец или Бог-сын Священного писания, а боги греческого пантеона, типа Аполлона. Интересно, что в соответствующем месте английского перевода фигурирует «*a god*».

¹⁰ Приведу ключевое место того же эпизода по Торе в двух разных переводах (Гирша и Сончино) на русский и соответствующий авторитетный комментарий (Сончино). См.: Пятикнижие 1999: 277–281 (см. также: http://www.machanaim.org/tanach/b-shemot/indb01_3.htm).

Переводы:

«14. Б-г сказал Моше: “Я буду тем, кем Я желаю быть!” Он сказал: Так скажи сынам Израиля: “Я буду!” послал меня к вам. 15. И еще сказал Б-г Моше: Так скажи сынам Израиля: *Б-з*, Б-г ваших отцов, Б-г Авраама, Б-г Ицхака и Б-г Якова послал меня к вам. Таково Мое Имя для далекого будущего, и таково Мое памятование для всех поколений».

«14. И ответил Всесильный, сказав Моше: “Я – Суций, который пребывает вечно!” И сказал еще: “Так скажи сынам Израиля – Вечносуций послал меня к вам”. 15. И еще Всесильный сказал Моше: “так скажи сынам Израиля – Бог, Всесильный Бог отцов ваших, Всесильный бог Авраама, Всесильный Ицхака и Всесильный Якова, послал меня к вам; это имя мое навеки, и это упоминание обо мне из поколения в поколение”».

Комментарий:

«14. *Я – Суций, Который пребывает вечно*. Это имя Всевышнего, которое на иврите звучит *Эйе Ашер Эйе*, не поддается точному переводу. Буквально его следовало бы перевести как “Я Буду Так, Как Я Буду”... Имя “Я Буду Так, Как Я Буду” должно принести поработенному народу надежду на то, что в ближайшем будущем Тот, Кто известен как Бог еврейского народа, проявит Себя в никем не виданных до сих пор чудесах, которые приведут к избавлению от рабства и освобождению.

15. *Бог*. В тексте Торы употреблено четырехбуквенное имя, Тетраграмматон, произнесение которого запрещено законом... Четырехбуквенное имя не является словом языка... Оно состоит из тех же самых букв, которые входят в слова *ная* – “был”, *новэ* – “есть” и *йиһье* – “будет”. В этом содержится намек на вечность и неизменность Всевышнего».

¹¹ Ср. предыдущее примечание; см. также (1992: *Bible*. 64).

¹² Ср. игру Гёте и Хемингуэя с возрастом при их последней загробной встрече в романе Кундеры.

¹³ См. комментарий в (*Bible*: 1376–1377).

¹⁴ В этом рассказе мужик помогает заблудившемуся Петру выйти из лесу.

«Стал дорогой царь мужичка спрашивать:

– ... А видал ли царя?

– Царя не видал, а надо б посмотреть.

– ... Как выедем в поле – и увидишь царя.

– А как я его узнаю?

– *Все без шапок будут, один царь в шапке*.

Вот приехали они в поле.

Увидал народ царя – *все снимали шапки*. Мужик пялит глаза, а не видит царя. Вот он и спрашивает:

– А где же царь?...

– Видишь, *только мы двое в шапках – кто-нибудь из нас да царь*”.

¹⁵ См.: (*Щеглов*: 142 сл.).

¹⁶ (1) « – Где же жогаый?...

– Здесь, ваше благородие, –...

– Что, брат, прозяб?

– Как не прозябнуть *в одном худеньком армяке! Был тулуп*, да что греха таить? заложил вечер у целовальника: мороз показался не велик...

Наружность его показалась мне замечательна: он был лет сорока, росту среднего, худощав и широкоплеч. В черной бороде его показывалась проседь; живые большие глаза так и бегали. Лицо его имело выражение довольно приятное, но плутовское. Волоса были обстрижены в кружок; *на нем был оборванный армяк и татарские шаровары*» (гл. 2).

(2) « – *Он одет слишком легко. Дай ему мой заячий тулуп*...

Мужичок тут же стал его примеривать. В самом деле *тулуп*, из которого успел и я вырасти, *был немножко для него узок*. Однако он кое-как умудрился и *надел его, распоров по швам*. Савельич чуть не завыл, услышав, как нитки затрещали. Бродяга был чрезвычайно доволен моим подарком. Он проводил меня до кибитки и сказал с низким поклоном:

– Спасибо, ваше благородие!.. Век не забуду ваших милостей» (гл. 2).

(3) «Пугачев сидел в креслах на крыльце комендантского дома. *На нем был красный казацкий кафтан, обшитый галунами. Высокая соболья шапка с золотыми кистями была надвинута на его сверкающие глаза*. Лицо его показалось мне знакомо. Казацкие старшины окружали его... На площади ставили наскоро виселицу. Когда мы приблизились, башкирцы разогнали народ и нас представили Пугачеву» (гл. 7).

¹⁷ «Марья Ивановна пошла около прекрасного луга, где только что поставлен был памятник в честь недавних побед графа Петра Александровича Румянцева. Вдруг белая собачка английской породы залаяла и побежала ей навстречу. Марья Ивановна испугалась и остановилась. В эту самую минуту раздался приятный женский голос: “Не бойтесь, она не укусит”. И Марья Ивановна увидела даму, сидевшую на скамейке противу памятника. Марья Ивановна села на другом конце скамейки. Дама пристально на нее смотрела; а Марья Ивановна, со своей стороны бросив несколько косвенных взглядов, успела рассмотреть ее с ног до головы. *Она была в белом утреннем платье, в ночном чепце и в душегрейке*. Ей казалось лет сорок. Лицо ее, полное и румяное, выражало важность и спокойствие, а голубые глаза и легкая улыбка имели прелесть неизъяснимую...

Мысль *увидеть императрицу лицом к лицу так устрашала ее, что она с трудом могла держаться на ногах*. Через минуту двери отворились, и она вошла в уборную государыни.

Императрица сидела за своим туалетом. Несколько придворных

оказали ее и почтительно пропустили Марью Ивановну. Государыня ласково к ней обратилась, и Марья Ивановна узнала в ней ту даму, с которой так откровенно изъяснялась она несколько минут тому назад. Государыня подозвала ее и сказала с улыбкою: “Я рада... Я беру на себя устроить ваше состояние” (гл. 14). Первая из двух встреч содержит некоторые более или менее явные сакральные элементы (памятник, белое платье, спокойную важность, неизъяснимую прелесть). Во второй, правда, налицо трепет наблюдательницы, но узнавание не развернуто сюжетно, а дано заранее, мотив же одежды дан как бы минус-приемом: оставленное за скобками одяние Екатерины нарочито неформально (она принимает Машу в уборной, за туалетом), чем эффект Преображающего переодевания одновременно и смазывается, и акцентируется (на утреннем приеме у императрицы все, кроме нее, разумеется, одеты как положено).

Галинская 1986 – *Галинская И.Л.* Загадки известных книг. М.: Наука, 1986.

Жолковский и Щеглов 1996 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс-Универс, 1996.

Пятикнижие 1999 (5759) – Пятикнижие и гафтарот. Ивритский текст с рус. пер. и классическим комментарием «Сончино» / Комм. д-р Й. Герц, гл. раввин Британской империи. М.: Иерусалим: Гешарим, 1999 (5759).

Щеглов 1996 – *Щеглов Ю.К.* Сюжетное искусство Пушкина в прозе // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Указ. соч. С. 137–156.

Bible 1992 – The Oxford Study Bible: Revised English Bible with the Apocrypha / Ed. M. Jack Suggs, Katharine Doob Sakenfeld and James R. Mueller. N. Y.: Oxford UP, 1992.

Пушкин в роли Трике в роли Пушкина

¹ Интересные соображения о переключках куплета Трике с другими местами романа, в частности со сном Татьяны, см.: (*Вольская* 1996: 103–105).

² Ср.: *И смело вместо belle Nina Поставил belle Tatiana с Ее сестра звалась Татьяна... Впервые именем таким Страницы нежные романа Мы своевольно освятим»* (2, XXIV).

³ Разумеется, это «ты» мотивируется условной риторичностью обращения автора к собственной героине в модусе апострофы.

⁴ Помимо Паизиелло до Россини оперы на сюжет «Севильского цирюльника» написали Л. Бенда (1782), И. Шульц (1786), Н. Изуар (1797) и некоторые другие композиторы, но главную конкуренцию россиниевской составляла именно опера Паизиелло.

⁵ Стоит упомянуть о роли псевдонима в жизни самого Бомарше – урожденного Пьера Огюстена Карона; о выведении им своих врагов под более или менее прозрачными именами в трилогии о Фигаро; о замене, по его собственной просьбе, имени Бомарше на Ронак (анаграмму фамилии Карон) в драме Гёте «Клавиго» (1784), сюжет которой был взят из жизни Бомарше (из его «Четвертого мемуара»); об имени Фигаро, возводимом к fils Caron, т. е. «Карон-сын» (*Артамонов* 1954: 10, 21, 27–28, 35).

⁶ Об относительной позитивности образа Бартоло у Паизиелло см.: (*Гозентуд* 1989: 32).

⁷ «Чайковский совершенно не воспользовался этим мотивом в “Евгении Онегине”. Его Трике мало имеет сходства с пушкинским, а куплет он поет на такой мотив, что его не приладить к стихам Дюфрени. В “Пиковой даме” он проявил большую историчность, введя в эту оперу старые тексты и старую музыку» (*Томашевский* 1917: 70).

«В наскоро сляпанной Чайковским опере <...> Трике, что характерно, поет куплет на совершенно другой мотив <...> [нежели] мелодия Дюфрени-Гранваля» (*Набоков* 1998: 422).

Ср., впрочем (*Вольская* 1996: 102), где упоминаются возможные французские источники куплета Трике в опере Чайковского.

⁸ О параллели Розина – Татьяна см.: (*Вольперт* 1998: 170–171).

Артамонов 1954 – *Артамонов С.Д.* Бомарше 1732–1799 (Очерк жизни и творчества) // Бомарше. Избранные произведения: Пер. с фр. М.: ГИХЛ, 1954. С. 3–37.

Beaumarchais 1988 – *Beaumarchais. Œuvres* / Ed. Pierre Lerthomas et al. Gallimard, 1988.

Бомарше 1954 – *Бомарше.* Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность / Пер. Н.М. Любимова // Бомарше. Избранные произведения. С. 259–338.

Бродский 1932 – *Бродский Н.Л.* Комментарии к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». М.: Мир, 1932.

Вацууро 1974 – *Вацууро В.Э.* Пушкин и Бомарше (заметки) // Пушкин. Исследования и материалы 7. Пушкин и мировая литература / Под ред. М.П. Алексеева и др. М.: Наука, 1974. С. 204–214.

Вольперт 1998 – *Вольперт Л.И.* Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. М.: Языки русской культуры, 1998.

- Вольская 1996 – *Вольская Е.Я.* Куплет Татьяне // Российский литературоведческий журнал. 1996. № 8. С. 101–105.
- Гиллельсон 1967 – *Гиллельсон М.И.* Из архива Вяземских: Пушкин и Трико // Временник пушкинской комиссии 1964. Л.: Наука, 1967. С. 44–47.
- Гляссе 1970 – *Гляссе А.* Об источнике одной лицейской эпиграммы Пушкина // Временник Пушкинской комиссии 1970. Л.: Наука, Ленингр. отд., 1972. С. 77–79.
- Гляссе 2004 – *Glasse A.* «Count Nulin» // А.С. Пушкин. Граф Нулин. Псков: Псковск. обл. типогр., 2004. С. 96–131.
- Гозенпуд 1989 – *Гозенпуд А.А.* Пушкин и русский театр 10-х гг. XIX в. // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 12. М.: Наука, 1989. С. 28–59.
- Гроссман 1926 – *Гроссман Л.* Пушкин в театральных креслах. Картина русской сцены 1817–1920 годов. Л.: Брокгауз–Ефрон, 1926.
- Добрицын 2008 – *Добрицын А.* Вечный жанр. Западноевропейские истоки русской эпиграммы XVIII – нач. XX века // *Slavica Helvetica*. 2008. Vol. 79. Bern: Peter Lang, 2008.
- Измайлов 1982 – *Измайлов Н.В.* Два документа в творчестве Пушкина. «Приметы» Отрепьева и «приметы» Дубровского // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 10. М.: Наука, 1982. С. 305–308.
- Коровин 1917 – *Коровин Г.* Заметки о Пушкине // Поэтика: Сб. ст. Вып. 5. Л.: Academia, 1929. С. 66–67.
- Лотман 1991 – *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // А.С. Пушкин. «Евгений Онегин»: Роман в стихах. М.: Атриум, 1991. С. 317–748.
- Набоков 1998 – *Набоков В.* Комментарии к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Пер. с англ. СПб.: Искусство; Набоковский фонд, 1998.
- Пеньковский 2003 – *Пеньковский А.Б.* Нина. Культурный миф Золотого века русской литературы в лингвистическом освещении: 2-е изд. М.: Индрик, 2003.
- Пушкин 1937 – *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 13. Переписка 1815–1827. М.; Л.: АН СССР, 1937.
- Пушкин 1994 – *Пушкин А.С.* Стихотворения лицейских лет. 1813–1817 // Сост. В.Э. Вацуро и др. СПб.: Наука, 1994.
- Rossini 2008 – *Rossini G.* Il Barbiere di Siviglia (Almaviva, O Sia L'inutile Precauzione): Damma Comico. Libretto di Cesare Sterbini (http://www.librettidopera.it/barb_siv/barb_siv.html).
- Сержан 1974 – *Сержан Л.С.* «Элегия» М. Деборд-Вальмор – один из источников письма Татьяны к Онегину // Изв. АН СССР, СЛЯ (1974). Т. 33 (4). С. 311–327.

Томашевский 1917 – *Томашевский Б.В.* Заметки о Пушкине. О куплете Трике // Пушкин и его современники. Пг., 1917. Вып. 28. С. 67–70.

Томашевский 1927 – *Томашевский Б.В.* Пушкин и итальянская опера // Пушкин и его современники. Л.: АН СССР, 1927. Вып. 31–32. Т. 8. С. 49–60.

Томашевский 1929 – *Томашевский Б.В.* Заметки о Пушкине II // Поэтика: Сб. ст. Л.: Academia, 1929. Вып. 5. С. 68–71.

Цявловский 1991 – *Цявловский И.* Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина 1799–1826. / Сост. М.А. Цявловский; ред. Я.Л. Левкович. 2-е изд. Л.: Наука, 1991.

Чайковский 1963 – «Евгений Онегин» П. И. Чайковского: Оперное либретто 2-е изд./ Ред. И. Уварова М.: Гос. муз. изд-во, 1963.

Черейский 1975 – *Черейский Л.А.* Пушкин и его окружение. Л.: Наука, 1975.

Город и локон. Об одной пушкинской миниатюре

¹ О ГП см.: (*Виноградов* 1999: 297–298; *Цявловская* 1958: 247–292; *Сквозников* 1965: 62–63; *Альми* 2008: 39–40; *Тудоровская* 1996: 116–121; *Бочаров* 2005; *Муравьева* 2009). Интересные соображения о мотивах «малой размерности, яркой цветности и живой подвижности» во второй строфе ГП см.: в работе (*Эшштейн* 2008), посвященной сопоставлению ГП с, по-видимому, вдохновленным тоже им восьмистрочным стихотворением Арсения Тарковского.

² См.: (*Жолковский* 2005: 13–45).

³ См.: (*Бочаров* 2005).

⁴ О конструкциях типа открывающей стихотворение см.: (*Коженикова* 2001).

⁵ На фоне отчетливо звонких интервокальных Ж (в словах *Всё же* и *жаль*) оживает, во всяком случае для глаза, морфонологически звонкое Ж, хотя и звучащее глухо перед глухим К (в *немножко* и *ножка*); см.: (*Панов* 1990: 229). В любом случае в первой строфе всего один шипящий – Ш в *пышно*, а во II их (считая все Ж, Ш) – четыре. Открытым остается вопрос о пушкинском произношении Ч как аффрикаты [Ч] или шипящего [Ш] в *потому что*. В современном московском произношении это – шипящий, в петербургском – аффриката. Пушкин был москвичом, жил в Петербурге, как он произносил такие слова, не установлено (о проблематике произношения Пушкиным сочетаний – *чи*- см.: Там же. 274–276).

⁶ Четкость противопоставления однообразия/разнообразия отчасти компенсируется тем, что в первой строфе рифмуются разные гласные (*Е, И*), а во второй – одна и та же (*О*). Четверостишия как бы обмениваются противоположными свойствами, благодаря чему образ города немного оживляется, а образ героини обретает большую дисциплинированность и внушительность.

⁷ См.: (Виноградов 1991: 297–298).

⁸ См.: (Эйхенбаум 1969: 331).

⁹ Опять-таки (ср. примеч. 6) не следует преувеличивать монотонность «петербургской» строфы. Ее варьируют контрасты (*пышный/бедный*, «неволя/стройность», *свод небес/гранит*) и некоторая динамичность словесного рисунка. Строение первой строки отличает предельная книжность и однотипность (повтор того же существительного, постпозиция прилагательных). Во второй строке двучленность сохраняется, но появляется несогласованное определение (*дух неволи*), а книжная постпозиция прилагательного сменяется более обыденной препозицией (*стройный вид*). В третьей резюмируются многие из предыдущих черт (несогласованное определение, постпозиция и парность прилагательных). А в четвертой пропадают прилагательные и четность именных групп. Таким образом еще в одном плане осуществляется некоторое расшевеливание в целом статичного города.

¹⁰ Напрашивается даже мысль об иконическом соответствии гибких извивов синтаксиса этой строфы образу выходящего локона.

¹¹ Об этом тире, обращении и смене грамматической перспективы и реализуемом таким образом повороте в сюжете ГП пишет (развивая наблюдения из: Виноградов 1999: 297–298) С.Г. Бочаров (Бочаров 2005: 277 сл.).

¹² «**ЖАЛЬ** <...> 2. <...> || О сожалении, вызванном утратой, лишением чего-н. [кого, чего]. Познал я глас иных желаний, Познал я новую печаль; Для первых нет мне упований, А старой мне печали *жаль* <...> Мне *стало жаль* моей напрасной поездки и семи рублей, издержанных даром» (СЯП, 1: 771). Первым в этом словаре, как и в позднейших словарях русского языка, вплоть до наших дней, идет более непосредственное и эмоциональное значение «(О сострадании, жалости к кому-то) <...> Я взглянул на Марью Ивановну; она вся покраснела и даже слезы капнули на ее тарелку. **Мне стало жаль ее...**» (Там же).

Значения эти различные, но родственные, близкие, и они имеют тенденцию смешиваться. Так, при восприятии песенки Вертинского «Ваши пальцы» *Ничего теперь не надо нам, Никого теперь не жаль* требуется сознательное усилие, чтобы правильно понять последнюю строку – как «теперь мы без сожаления вспоминаем о любом ушедшем», а не в напрашивающемся более мелодраматическом смысле: «теперь мы ни к

кому не испытываем жалости». Некое подобное смешение слышится и в ГП, о чем речь ниже.

¹³ На основании биографических данных написание ГП датируется между 5 сентября и 19 октября, чему в тексте соответствуют цвет *небес зелено-бледный* и *холод* (Бочаров 2005: 278), «предположительно [–] второй половиной октября (около 19-го)» (Муравьева 2009).

¹⁴ Натуральнее звучало бы: **Все же мне их жаль немножко* с последующим **Потому что там порой*.

¹⁵ Обратим внимание на совместное присутствие в последнем примере практически тех же самых эмблематических воплощений центральной пушкинской оппозиции: *ножки* и *чугунных перил* (ср. *гранит* в ГП).

¹⁶ Недаром Бочаров выделяет в качестве референтов этих местоименных слов, по-видимому, лишь три составляющие последней строки четверостишия – «скуку, холод и гранит» (Бочаров 2005: 277).

¹⁷ См.: (Riffaterre 1978). О странности этого участка текста свидетельствует, в частности, внимание, уделяемое ему Бочаровым, который удовлетворяется, однако, сведением ее к неожиданности обращения.

¹⁸ В принципе аналогия может быть продолжена: поэт в роли Бога? Авраама? Лота? Оглянувшейся Лотовой жены? Но лучше остановиться вовремя.

¹⁹ Впрочем, уже и *ножка*, сочетании с прилагательным *маленькая* слово *ножка*, по-видимому, обозначает лишь «ступню, pied, foot», – а не «jambe, leg», как в сочетании со *стройная* (ср. в «Евгении Онегине»: *Люблю их ножки; только вряд Найдете вы в России целой Три пары стройных женских ног. Ах! долго я забыть не мог Две ножки...*).

²⁰ Описание приема «Проведение через разное, или Варьирование» было намечено в (Щеглов 1967), а затем разработано в (Жолковский, Щеглов 1977).

²¹ В кратком упоминании о золотом локоне можно видеть нарочито неполную – синекдохическую! – отсылку к топосу «локоны золотые – очи голубые», который сначала всерьез, а затем с иронией разрабатывался Пушкиным вслед за предшественниками, в частности Батюшковым. См.: (Альтман 1971: 124–127).

²² Ср. также прямые упоминания Олениной, но в стихах, обращенных к третьим лицам: *Зачем твой дивный карандаш Рисует мой арапский профиль? <...> Рисуй Олениной черты...* («То Dawe, esqr.»); *Она мила – скажу меж нами – Придворных витязей гроза <...> Но, сам признайся, то ли дело Глаза Олениной моей!* («Ее глаза» – ответ П.А. Вяземскому на его стихотворение «Черные очи», воспевающее А.О. Россет).

²³ Жолковский 2005: 55–56.

²⁴ Впрочем, нельзя ли в духе все того же синекдохического прочтения усмотреть анаграмматический и, значит, косвенный, легкий до

неуловимости, намека на фамилию Олениной в проходящем через весь текст ударном *О* (иногда в сочетании с *Л*), особенно настойчивом в последнем стихе. Автору строк про *Заветный вензель О да Е* такая техника не была чужда.

²⁵ Задним числом это отождествление подкреплено переключкой со строками написанного позже «Медного всадника»: *Прошло сто лет, и юный град... Вознесся пышно, горделиво; <...> Люблю тебя, Петра творенье, Люблю твой строгий, стройный вид, Невы державное течение, Береговой ее гранит.*

²⁶ «[...]стихотворение любовное, чуть ли не мадригал» (Бочаров 2005: 277).

²⁷ Ср. открыто обыгрываемую Маяковским подмену имени возлюбленной в (известном из ее воспоминаний) стихотворном инскрипте на экземпляре книги, подаренной им Л.Ю. Брик: «*Прости меня, Лиленька, миленькая, за бедность словесного мирика, книга должна называться «Лиленька», а называется «Лирика».*

²⁸ По Фрейду, это оговорка, выдающая внутренний конфликт. Ср. интересный случай, рассмотренный П. де Маном, – неграмматичную фразу из II книги «Исповеди» Руссо:

«Elle était présente à ma pensée, je m'excusai sur le premier objet qui s'offrit. Je l'accusai d'avoir fait ce que je voulais faire, et de m'avoir donné le ruban, parce que mon intention était de le lui donner» (Rousseau 1962: 77).

Буквальный перевод выделенных слов примерно таков: «*Я извинился на первое попавшееся...*», с предлогом *на*, как при глаголах *сваливать на*, *обрушиваться на*. В русских версиях эта нескладность спрямляется; ср.:

«Я все думал о ней и *ухватился за первое, что пришло мне на ум*. Я приписал ей то, что сам собирался сделать; сказал, что она дала мне ленту, потому что у меня самого было намерение подарить эту ленту ей» (Руссо 2010: 80).

Неправильный предлог *на* как нельзя лучше передает сложную игру психологических мотивов героя-рассказчика (De Man 1979: 289).

²⁹ Помимо прочего, обилие неграмматичностей и тропических ходов во второй части стихотворения в противовес полной риторической гладкости первой можно считать еще одним проявлением оппозиции «неправильное, живое, свободное/правильное, мертвенное, регламентированное».

Релевантная параллель к конфликтному *вас* в ГП – анаколуп (синтаксическая неграмматичность), замеченный А.Л. Слонимским в пушкинской строке: *Как дай вам бог любимой быть другим*, – недопустимое, вообще говоря, включение повелительной формы (*дай*) в состав придаточного предложения (*Как...*) (см.: Слонимский 1959: 120); место

этого анаколупа в психологической динамике «Я вас любил...» и в системе пушкинских инвариантов обсуждается в (Жолковский 2005: 59).

В обоих случаях неграмматичность представляет собой и иконический образ борьбы страсти с бесстрашием, и ее индексальный след.

³⁰ См. раздел «Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте» (Торогов 1987: 121–132; http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Torogov_Babilon.html).

³¹ Подробнее см.: (Жолковский 1996: 675–680), а также статью «Тонкости чтения» в настоящем сборнике (С. 00–00).

³² Эффект обрамления поддержан на фонетическом уровне: первая строка открывается слогом с ударным *О* (*гОрод...*), а последняя им замыкается (*золотОй*), а лексически текст движется от двухсложного ключевого слова с ударным *О* – *гОрод* – к аналогичному слову *ЛОкон*.

³³ Идя дальше, можно было бы сказать, что парадоксальное сращение двух протагонистов стихотворения ГП способствует не только частичному «оттаиванию» города (что отмечают практически все писавшие о ГП), но и встречному «замораживанию» героини (ее тоже становится *жаль* лишь *немножко*), что в каком-то смысле ставит ее в ряд с «бесстрастно-холодными» пушкинскими женщинами (вспомним Татьяну в VIII главе «Евгения Онегина»: *У! как теперь окружена Крещенским холодом она!*). Разумеется, реального замораживания героини в ГП не происходит: «...вольное скольжение “ножки” и непринужденная грация “локона” не скованы мертвой громадой, – они ею только обрамлены» (Сквозников 1965: 63), скованно держится скорее лирический субъект.

Альми 2008 [1969] – Альми И.Л. О лирике. Из истории миниатюры в русской поэзии XIX–XX веков // Альми И.Л. Внутренний строй литературного произведения. СПб.: СКИФИЯ, 2008. С. 21–61.

Альтман 1971 – Альтман М.С. Читая Пушкина // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти акад. В.В. Виноградова / Под ред. М.П. Алексеева и др. Л.: Наука, 1971. С. 117–127.

Бочаров 2005 – Бочаров С.Г. «Все же жаль мне вас немножко...»: Заметки на полях двух стихотворений Пушкина // Пушкинский сборник / Сост. И. Лоцилов, И. Сура. М.: Три квадрата, 2005. С. 274–285.

Виноградов 1999 [1941] – Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М.: Наука, 1999.

Жолковский 1996 – Жолковский А.К. Les mots: r lire // Русистика. Славистика. Индоевропеистика: Сб. ст. к 60-летию А.А. Зализняка / Отв. ред. Т.М. Николаева. М.: Индрик, 1996. С. 669–689.

Жолковский 2005 – Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии. Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005.

- Жолковский, Щеглов 1977 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* К описанию приема выразительности ВАРЬИРОВАНИЕ // Семиотика и информатика: Сб. ст. М.: ВИНТИ, 1977. Вып. 9. С. 106–150.
- Кожевникова 2001 – *Кожевникова Н.А.* Конструкция типа «Город пышный, город бедный» // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Мат-лы междунар. конф. 23–27 июня 1998 г. / Под ред. М.Л. Гаспарова и др. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 151–163.
- Муравьева 2009 – *Муравьева О.С.* «Город пышный, город бедный...» // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 1: А–Д / Редкол.: М.Н. Виролайнен и др. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 375.
- Панов 1990 – *Панов М.В.* История русского литературного произношения XVIII–XIX вв. М.: Наука, 1990.
- Руссо 2010 – *Руссо Ж.-Ж.* Исповедь / Пер. Д.А. Горбова, М.Я. Розанова // <http://www.klex.ru/books/philosophy/ispoved.zip>; С. 80.
- Сквозников 1965 – *Сквозников В.Д.* Стиль Пушкина // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: В 3 т. М.: Наука, 1965. Т. 3. С. 60–97.
- Слонимский 1959 – *Слонимский А.Л.* Мастерство Пушкина. М.: ГИХЛ, 1959.
- СЯП – Словарь языка Пушкина: В 4 т. / Сост. С.И. Бернштейн и др. М.: Гос. изд. иностр. и нац. словарей, 1956–1961.
- Топоров 1987 – *Топоров В.Н.* Заметки по реконструкции текстов // Исследования по структуре текста / Под ред. Т.В. Цивьян. М.: Наука, 1987. С. 99–132 (http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Torogov_Babilon.html).
- Тудоровская 1996 – *Тудоровская Е.А.* Поэтика лирических стихотворений А.С. Пушкина. СПб.: СПбГУП, 1996. С. 116–121.
- Цявловская 1958 – *Цявловская Т.Г.* Дневник А.А. Олениной // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.; Л.: АН СССР, 1958. Т. 2. С. 247–292.
- Щеглов 1967 – *Щеглов Ю.К.* К некоторым текстам Овидия // Тр. по знаковым системам. Ученые записки Тартуского университета. Тарту, 1967. Вып. 3. С. 172–179.
- Эйхенбаум 1969 [1922] – *Эйхенбаум Б.М.* Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 327–541.
- Эпштейн 2008 – *Эпштейн М.* Золотой локон и розовая точка: Интуиция живого у Пушкина и Тарковского // Топос. 2008. 8 дек. Литературно-философский журнал. (<http://topos.ru/article/6521>).
- De Man 1979 – *De Man P.* Excuses («Confessions») // *De Man. Allegories of Reading.* New Haven: Yale UP, 1979. P. 278–301.

Riffaterre 1978 – *Riffaterre M.* Semiotics of poetry. Bloomington: Indiana UP, 1978.

Rousseau 1962 – *Rousseau J.J.* Les Confessions. Genève: Club des Amis du Livre Progressiste.

«Гривенник серебряный в кармане»

¹ За обсуждение и подсказки я признателен Г.А. Барабтарло, Михаилу Безродному, Н.А. Богомолову, А.А. Долинину, Юрию Левингу, О.А. Лекманову, А.Л. Осповату, Л.Г. Пановой, Ю.Г. Цивьяну, Дитриху Циммеру и Н.Ю. Чалисовой.

² См.: (*Мандельштам* 1990: 515; *Мандельштам* 1995: 585, *Мандельштам* 2001: 651; *Лекманов* 2008).

³ *Горелик* 2006: 52–54.

⁴ *Мандельштам* 1990, 2: 142.

⁵ На эти темы см., например: (*Панова* 2003: 671–672; *Левинг* 2005).

⁶ О трамвайном топосе см.: (*Тименчик* 1987).

⁷ Согласно (*Цивьян* 1991: 40–46), в 1910-х годах цена на билет в кино была различной в зависимости от степени «роскошности» кинотеатра и категории «мест». В так наз. «роскошных кинотеатрах центра» расценки колебались от 1 рубля до примерно 30 копеек, причем детям и учащимся делалась 50%-я скидка (или специально указывалась цена детских мест, в одном случае – 22 копейки). Гривенник же стоили услуги гардероба: «За хранение верхнего платья 10 копеек *Снимать верхнее платье не обязательно*» (афиша петербургского [кино] театра «Сатурн»; 1910; *Цивьян* 1991: 43).

⁸ Первые таксофоны (8 кабин) были установлены в Москве в 1903 г. Вызов станции вращением ручки индуктора был возможен только после оплаты разговора. Автомат предназначался для серебряных монет в 10 и 15 копеек (1905 г.). В 1910 г. появился телефонный автомат, который был снабжен счетчиком количества разговоров и предназначался исключительно для медных монет в 5 копеек. В середине 1920 г. в черте города действовали уже 93 телефона-автомата (<http://www.mgts.ru/articles/3413/material>).

⁹ См.: *Дьяконов И.М.* Книга воспоминаний. СПб.: Европейский университет, 1995. С. 351.

Ср., между прочим, ту же российскую терминологию в гл. 5 «Дара» Набокова (1937) применительно к происходившему в Берлине во второй половине 1920-х годов.

«Всего *гривенник* в кармане, и надо решить: позвонить – все равно значило бы лишить себя трамвая, но позвонить впустую, т. е. не попасть

на самое Зину (звать ее через мать не допускалось кодексом), и вернуться пешком, было бы чересчур обидно. Рискну. Он вошел в пивную, *позвонил...*»

Согласно Дитриху Циммеру, немецкому комментатору Набокова, с 1923 г. проезд на берлинском трамвае стоил 15 пфеннигов, т. е. к *монетке в 10 пфеннигов*, на разговорном языке – *Groschen*, по-набоковски – *гривеннику*, пришлось бы добавить еще *пятак* (Sechser). Звонок из автомата мог стоить 10 пфеннигов, а был ли в пивной автомат или обычный телефон, за пользование которым платили хозяину, – отдельный вопрос.

Groschen = 10 pfennig, 1924–1925 гг.

¹⁰ В стихотворении А. Липецкого «Пленная молния» (1916) телефон и трамвай перечислялись «в ряду электроновинок» (*Тименчик* 1987: 137).

¹¹ К телефонному топосу в одном из комментариев предлагается огнести еще одно место из «Еще далёко...»:

«*Целлулоид* фильмы воровской – целлулоидный рожок; с его помощью можно было звонить по телефону-автомату, не опуская 15-копеечную (sic! – А. Ж.) монету; сообщено Н.Л. Поболем» (*Мандельштам* 1990, 1: 515; в других изданиях Мандельштама это сомнительное свидетельство не приводится).

¹² Согласно И.Т. Кокореву (1826–1853), в конце 1840-х годов это была минимальная плата извозчику низшего разряда – *ваньки*, ср.:

«Не таков извозчик-лихач. Не кочует он по улицам порожняком, не выезжает на промысел ни свет ни заря, не морит себя, стоя до полуночи из-за *гривенника*» (очерк «Извозчики-лихачи и ваньки», 1849 в его кн.: Москва сороковых годов. М.: Московский рабочий, 1959. С. 16). В другом его очерке («Мелкая промышленность в Москве») сообщается, что «в обжорном ряду» на Солянке «на *десять копеек* можно иметь обед из трех блюд», а в семье мелкого частника «последний *гривенник* употребляется на покупку деревянного масла для лампы перед иконами, на свечку в божией церкви» (Там же. С. 10, 12).

¹³ См.: *Мей Л.А.* Гривенник. *Неправдоподобное событие* // Проза русских поэтов XIX века / Сост. А.Л. Ошоват. М.: Сов. Россия, 1982.

С. 264–280. (http://az.lib.ru/m/mej_l_a/text_0110.shtml); впервые: Иллюстрация. 1860. Т. 5. № 101, 102, 103, 104 от 7, 14, 21, 28 янв. С. 6–7, 21–22, 38, 54.

¹⁴ Самарская газета. 1896. № 89, 23 апр.; Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1969. С. 439–442; http://home.mts-nn.ru/~gorky/TEXTS/STORY/PRIM/grvnn_pr.htm.

¹⁵ Киевская мысль. 1916. № 101, 10 апр.; Там же. Т. 14. М.: ГИХЛ, 1972. С. 442–453; <http://www.maximgorkiy.ru/print-sa-at-2693>.

¹⁶ Соображения, в свете общей семиотики денег, о протобольшевистской разработке в этих рассказах Горького традиционно романтического противопоставления «любовь/деньги» см.: (*Постопутенко* 2003: 86–97).

¹⁷ Опубл. посмертно: журнал «Байкал», 1973; http://lib.misto.kiev.ua/IWANOWWS/r_griv.txt.

¹⁸ Возможность говорить о гривеннике как едином архитипическом предмете применительно к культуре 1860-х и 1930-х годов опирается не только на единство слова и место гривенника в системе русских денежных знаков, но и на устойчивость его внешнего облика.

«Монеты достоинством в 10 копеек не меняют своего диаметра на протяжении столетия. Так, 10 копеек времён Николая II, 10 копеек РСФСР 1921 года, а также советские монеты образца 1924, 1931, 1935, 1961 (в том числе и юбилейные обр. 1967 года) и 1991 годов, и даже монеты Российской Федерации обр. 1997 г. (с последующими изменениями) имеют одинаковый диаметр – около 17 мм.» (<http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B9%D0%BA%D0%B0>).

¹⁹ Ср. значительность серебряного гривенника в стихах из романа «Князь мира» (1928), написанного добрым знакомым Мандельштама Сергеем Клычковым: *А и еся на свете царство доброе... Закоулочки выложены полтинниками, Четвертаками, пятиалтынниками, А и для простаков мужиков Избы из медных пятаков, Для начальства, купцов да аришников Из серебряных гривенников...*

²⁰ Ср. еще: С.А. Толстая, «История гривенника. Сказка» (1910); Б. Житков, очерк «Гривенник» (1938).

²¹ См. позже, в воронежском стихотворении, тоже, кстати, начинающемся с «Еще не...», прямой выход на «нищенскую» тему:

Еще не умер ты, еще ты не один, Покуда с нищенкой-подругой Ты наслаждаешься величием равнин... В роскошной бедности, в могучей нищете Живи... <...> И беден тот, кто, сам полуживой, У тени милостью просит (1937).

²² «Сюжет рассказа – литературная обработка старинного поверья, изложенного в “Толковом словаре” В.И. Даля: “Неразменный рубль никогда не истощается; сколько ни меняй, ни издерживай его, он всегда при

хозяине» (Лесков 1994: 545; см. также статью НЕРАЗМЕННЫЙ в словаре Даля, репринт: М.: Русский язык, 1978. Т. 2. С. 533).

²³ Звезда (Пермь). 1926. 9, 11, 13 и 14 июля; Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М.: Правда, 1986. С. 346–358. <http://www.kulichki.com/moshkow/GOLIKOW/gazeta.txt>.

²⁴ Д'Ивуа – псевдоним, настоящее имя – Paul Charles Philippe Eric Deleutre. В русском издании в качестве автора указан только д'Ивуа.

²⁵ О подражаниях этому роману Жюль Верна см.: Бугров В. По следам Филеаса Фогга (http://fandom.rusf.ru/about_fan/bugrov_10_1_2.htm). Подобным чтивом увлекался, например, юный Жан-Поль Сартр (1905–1980).

«Мать пустилась на поиски книг, которые вернули бы меня моему детству; началось с “розовой библиотеки” ежемесячных сборников волшебных сказок, потом я перешел к “Детям капитана Гранта”, “Последнему из могикиан”, “Николасу Никильби”, “Пяти су Лавареда”. Излишней уравновешенности Жюль Верна я предпочитал несурзацы Поля д'Ивуа» (Сартр, «Слова», раздел «Читать»; http://bookz.ru/authors/sartre-jan-pol/_sartre03/page-4-sartre03.html).

²⁶ Переизданный издательством «Вече» 100 лет спустя, перевод 1908 г. снова в продаже (<http://www.labyrinth-shop.ru/books/177160/>). По книге Шабрийи и Д'Ивуа дважды снимались одноименные фильмы: в 1927 г. Морисом Шампрё (Champreux), а в 1939 г. – Морисом Каммажем (Cammage) с Фернанделем в заглавной роли.

²⁷ Су – медная монетка достоинством 5 сантимов; пять монеток (возможно, по числу континентов (хотя Австралии и Антарктиды герои не посещают) – эквивалент 25 сантимов.

5 centimes (= un sou), 1888

25 centimes (= cinq sous), 1903

²⁸ Жюльверновское условие уложиться в определенный срок дополнено, таким образом, твеновским – обходиться без денег.

²⁹ Современное русское название *Туркменабад*, туркменское – *Türkmenabat*, древнее название – *Амуль*. С конца XV в. до 1924 г., а также с

1927 по 1940 г. город был известен как *Чарджуй* (от персидского *چارجو* – «четыре источника»). В 1924–1927 гг. носил название *Ленинск (-Туркменский)*, затем *Чарджоу*, в 1992–1999 гг. назывался *Чарджев* (туркм. *Çärjew, Чәржев*)

(<http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%83%D1%80%D0%BA%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D0%B4>).

³⁰ Глубинное родство денег и ключа/замка отражено в поговорке: «С гривенки на гривенку ступает, полтиною ворота запирает», приводимой в «Толковом словаре» В. Даля (статья ГРИВНА; 2-е изд. Т. 1. С. 395).

³¹ <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B8%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%BA>

³² <http://www.emc.komi.com/02/04/079.htm>

³³ http://clubs.ya.ru/4611686018427398066/replies.xml?item_no=74474&ncrnd=5990

Горелик 2006 – *Горелик Л.* «Таинственное стихотворение “Телефон”» О. Мандельштама // Изв. РАН. Сер. литературы и языка. Т. 65. № 2. С. 49–54.

Левинг 2005 – *Левинг Ю.* Pro captu lectoris: Факультет нужных вещей М.Л. Гаспарова // Новое литературное обозрение. 2005. № 73. С. 155–162; <http://magazines.russ.ru:80/nlo/2005/73/le13.html>

Лекманов 2008 – *Лекманов О.* «Я к воробьям пойду и к репортерам...» Поздний Мандельштам: портрет на газетном фоне // Toronto Slavic Quarterly. Vol. 25; <http://www.utoronto.ca/tsq/25/lekmanov25.shtml>

Лесков 1994 – *Лесков Н.* Русские демономаны. Повести и рассказы / Сост. и примеч. А.А. Шелаевой. СПб.: Северо-Запад, 1994.

Мандельштам 1967 – *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 3 т. / Под ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. 2-е изд. Вашингтон: Междунар. лит. содер. Т. 1. Стихотворения.

Мандельштам 1990 – *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. / Сост. П. Нерлера; коммент. А. Михайлова и П. Нерлера. М.: Худож. лит., 1990.

Мандельштам 1994 – *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. / Сост. П. Нерлер, А. Никитаева. Т. 3. Стихи и проза 1930–1937. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994.

Мандельштам 1995 – *Мандельштам О.* Полн. собр. стихотворений / Сост. и примеч. А.Г. Меца. СПб.: Акад. проект, 1995.

Мандельштам 2001 – *Мандельштам О.* Стихотворения. Проза / Сост. и коммент. М.Л. Гаспарова. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2001.

Панова 2003 – *Панова Л.* «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М.: Языки славянской культуры, 2003.

Постоутенко К. 2003. *Постоутенко К. Die Geburt des Rubels aus dem Geist des Platonismus // Wiener Slawistischer Almanach. 2003. Bd. 49. С. 75–91.*

Тименчик 1987 – *Тименчик Р. К символике трамвая в русской поэзии // Тр. по знаковым системам: Ученые записки Тартуского университета. Тарту, 1987. Вып. 21. С. 155–163.*

Тименчик 1988 – *Тименчик Р. К символике телефона в русской поэзии // Тр. по знаковым системам. Вып. 22. Тарту: ТГУ, 1988. С. 135–143.*

Цивьян 1991 – *Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991.*

Pun and Punishment.

Убийственный каламбур Бертрана Рассела

¹ Понятия «тема» и «поэтический мир» входят в инструментарий «поэтики выразительности», демонстрация методов которой была одной из задач работы (*Жолковский 1980*), легшей в основу данного эссе. В поэтике выразительности (см.: *Жолковский, Щеглов 1975, 1996*) описание структуры художественного текста (например, (1)) имеет форму его вывода из «чисто содержательной» темы (например, (2)) путем применения к ней серии формализованных операций – приемов выразительности. Из настоящего варианта статьи все технические аспекты описания опущены – внимание уделено исключительно портретированию рассматриваемого текста и мира его автора. Однако эссеистский разбор построен так, что все шаги оставленного за скобками вывода имплицитно в нем присутствуют.

² Что касается аллитерации, столь существенной для поэтической оркестровки текстов на английском языке, то один британский лингвист взялся даже утверждать (при обсуждении настоящего анализа в Эссекском университете в декабре 1979 г.), что благодаря ей пара *die – do* подспудно воспринимается чуть ли не как глагольная парадигма по модели *fly – flew*.

³ Фигура «наказание осуществлением желаний» предназначена для посрамления «человеческой глупости» и входит в более широкий класс «наказаний», поучительность которых выражается через сходство между виной и карой. Ср. «наказание увековечением дурных привычек или чего-нибудь другого, связанного с виной»: черепаха, долго убировавшаяся в доме и опоздавшая на вызов бога, обрекается носить дом на себе; стрекозе, которая все пела, предлагается, вместо дома и стола, пойти и поплясать; Мидас, отдавший предпочтение игре Пана, а не Аполлона, в отместку получает от последнего ослиные уши; и т. п.

⁴ Комплекс Шейлока, как и вообще вся ситуация ловли на слове, – частный случай психологической игры NIGYSOB («Now I've Got You, You Son of a Bitch», «Теперь-то Ты Мне Попался, Сукин Сын»), движущим мотивом которой является «оправдание, находимое для бешеной ревности» (*Берн: 74–76*). Помимо названных в тексте элементов этого комплекса укажем еще безжалостность, доходящую до бескорыстия (скрягастовщик предпочитает мясо, т. е. смерть, должника троекратной сумме долга); ср. у Берна: «При игре в покер... игрок типа NIGYSOB... заинтересован в том, чтобы партнер оказался полностью в его власти, больше, чем в денежном выигрыше» (*Берн: 74*).

⁵ В обоснование этого взгляда сошлюсь на психоаналитическую традицию, восходящую к классической работе (*Фрейд 1969 [1905]*), а также на *Кестлер 1967*.

⁶ Если такая альтернатива и возможна в принципе, то текст (1) во всяком случае ее не документирует и не конкретизирует, так что она воспринимается как чисто словесное преувеличение «отказа мыслить», нарочито представленное в виде жестокой дилеммы.

⁷ См. опять-таки работу Фрейда о природе юмора.

⁸ Обе карикатуры на глушцов построены на преувеличении их «инертного безмыслия» до «упрямого нежелания мыслить». Упрямство далее подсказывает применение карикатуры типа «даже», строящейся на контрасте между упорствованием в статусе кво и максимально неблагоприятными для этого условиями. Рассел применяет сразу два варианта такой конструкции – карикатуру через крайность («упорно не думают даже в экстренной ситуации») и карикатуру через большую длительность («упорствуют в не-думании бесконечно долго»).

Пример карикатуры через крайность – анекдот о пьянице, который не попросил воды даже на пожаре; слегка смягченный вариант – попросил воды лишь на пожаре. Аналогичные подтипы (вариант «не изменяется даже...»/ «изменяется лишь...») есть и у карикатуры через длительность. Естественной гиперболой крайности является смерть, а длительности – вся жизнь. Примером карикатуры через смерть на тему упорствования в глупости может служить сцена из «Брака поневоле» Мольера, где философ Панкрас заявляет, что лучше погибнет, чем согласится говорить «форма шляпы» (а не «фигура шляпы»). Пример карикатуры на глупость со ссылкой на «всю жизнь» – фраза «Мысль неоднократно пыталась прийти к нему в голову, но, никого не застав, уходила».

Пара «жизнь»/«смерть» создает оптимальные условия для совмещения обоих типов карикатур по формуле «...не меняются за всю жизнь и даже перед лицом смерти (*вариант: ... и меняются лишь в момент смерти*)». Именно такая комбинация и применена в остроте Рассела к теме

«упрямое не-думание». Ср. еще более черный вариант того же в шутке по поводу убийства Великого князя Сергея Александровича бомбистом Каляевым: «Великий князь впервые в жизни пораскинул мозгами».

⁹ В связи с объективным вариантом «наказания», примененным в расселовской остроте, заметим, что соотнесение «мстительной ненависти» с этической цензурой может давать самые разные результаты. Лонгрен в «Алых парусах» А. Грина мстит за голодную смерть жены отказавшему ей в кредите ростовщику тем, что не протягивает ему руку помощи, когда тот тонет. Еще более утонченное совмещение «мести» с принципом «не убий» – в фильме Дювивье «Дьявол и десять заповедей» (1962), когда монах (Шарль Азнавур) отдает губителя своей сестры в руки полиции, спровоцировав собственное убийство этим гангстером при свидетелях.

¹⁰ Ср. обнажение выдачи «общеобязательной» смерти за специфическое наказание в ответе старой еврейки внуку-гимназисту (моему отчиму Л.А. Мазелю), который обосновывал свое нежелание принимать касторку тем, что древние греки, создавшие великую цивилизацию, вообще не знали касторки: «Ну, так они-таки все умерли?!» Более престижный образец аналогичной выдачи – детальная формулировка Аристотелем (в гл. 14 «Поэтики») тех обстоятельств, при которых должна произойти смерть героя, чтобы вызвать именно чувства сострадания и страха (а не, скажем, отвращения); ср. замечания в том же духе в работе современного античника: «Не всякая смерть желательна в качестве основы трагедии» (*Гаспаров*: 130).

¹¹ «Philosophy's Ulterior Motives» (*Russel* 1950: 64–79).

¹² Высказывания Рассела цитируются (в моем переводе) по следующим источникам: *The Dictionary* 1978, *Russel* 1950: 67, 173–74; 1965: 67; *Hook*: 605 сл.; *The Quotations* 1966.

Berne 1972 – *Berne E.* Games People Play. The Psychology of Human Relationships. L.: Penguin, 1972.

Гаспаров 1979 – *Гаспаров М.Л.* Сюжетосложение греческой трагедии // Новое в современной классической филологии / Под ред. С.С. Аверинцева. М.: Наука, 1979. С. 126–66.

Жолковский 1980 – *Жолковский А.К.* Pun & Punishment: структура одной «убийственной» остроты Бертраана Рассела // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Поэтика выразительности: Сб. ст. Wien: Wiener Slawistischer Almanach. (Sonderband 2). С. 47–60.

Жолковский и Щеглов 1975 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Труды по знаковым системам. № 7. С. 143–167.

Жолковский и Щеглов 1996 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс-Универс, 1996.

The Dictionary 1978 – The Dictionary of Biographical Quotations / Eds. Kenin R., Wintle J. N. Y.: Knopf, 1978.

Koestler 1967 – *Koestler A.* The Act of Creation. L.: Pan, 1967.

Russel 1950 – *Russell B.* Unpopular Essays. L.: Allen & Unwin, 1950.

Russel 1965 – *Russell B.* History of Western Philosophy. Bury St. Edwards, Suffolk: Allen & Unwin, 1965.

The Great Quotations 1966 – The Great Quotations / Comp. G. Seldes. N. Y.: Stuart, 1966.

Flew 1975 – *Flew A.* Thinking about Thinking. Glasgow: Collins, 1975.

Freud 1969 [1905] – *Freud S.* Jokes and Their Relation to the Unconscious / Trans. J. Strachey. N. Y.: Norton, 1969.

Hook 1976 – *Hook S.* Bertrand Russel the Man // Commentary 62 (1): 52–54.

Секс а рамках

¹ Форма *ёбаных* двусмысленна: по форме это причастие несовершенного вида, а по значению – как совершенного, так и несовершенного.

² В восприятии некоторых информантов множественность участников процесса, безучастность его объектов и неназванность субъектов складываются в образ «массового насилия над безгласными жертвами, совершаемого анонимными палачами и описываемого циничными исполнителями-соучастниками». В пользу такой интерпретации, помимо красноречивости «подтаскивания–оттаскивания», говорит также переносное значение глагола *ебать* – «причинять вред, ругать, обижать, обманывать» (ср. построенный на игре прямого и переносного смыслов анекдот о председателе колхоза, который, когда анализ его мочи показал беременность, говорит: «А что, в райкоме меня ебут, в обкоме меня ебут – может, где и подхватил»).

³ См., например: (*Dallenbach* 1976).

⁴ В этой рамочной конструкции предпочтение отдано формальному параллелизму двух основных предикатов (сначала глагол *fututio*, затем глагол *portatio*) перед логикой временного следования и принципом концентрического обрамления (сначала «подтаскивание», потом *fututio*, затем «оттаскивание»). Следствием такого пролиписиса формы *ебать* является усиление шокового эффекта, связанного с употреблением табуированного глагола. О еще одной важной функции этого пролиписиса см. примеч. 14.

⁵ О подобных обрамлениях, в частности, в «Станционном смотрителе», см.: (*Жолковский* 1994: 104–107, с опорой на (*Бочаров* 1974: 157–174; *O'Tool* 1982).

⁶ Важным элементом семантико-синтаксической функции русского дати́ва является указание на спонтанность события, его неподотчетность актанту.

⁷ О них см. (Пермяков 1979: 180–182), где рассматривается Конструктивный тип ПА 2, Группа 20, Подгруппа К, случай А: «Отношение одной вещи к двум другим, находящимся в определенной связи между собой [...], одинаково: как она относится к первой [...], так и ко второй».

⁸ Свидетельством низкой оценки «татар» в русском proverbially-ном менталитете служат два, казалось бы противоположных по смыслу, варианта одной поговорки, но оба исходящие из пренебрежительного отношения к ним: *Незванный гость хуже [лучше] татарина*. Использование «татарского» мотива как готового предмета для разработки темы «неприхотливого безразличия» лежит в основе все растущего жанра поговорок с зачином *Нам, татарам, все равно*, целый ряд которых приводится в статье.

⁹ Ср. один из вариантов рассматриваемой поговорки: *Нам, татарам, одна хуй, что ебать подтаскивать, что ёбаных оттаскивать*, засвидетельствованный, например, в повести Юза Алешковского «Николай Николаевич» (Алешковский 1980: 8). Кстати, здесь «грамматическая ущербность» работает на невовлеченность и непосредственно: нейтрализация рода самой «мужской» лексемы русского языка согласованием с ней женской формы одна, т. е., если угодно, символическая (авто)кастрация татар, служит дополнительной мотивировкой их безразличия.

¹⁰ Ср., напротив, вариант: *Нам, татарам, все равно, что наступать бежать, что отступать бежать*, где направление действий четко выражает ценностное противопоставление, а также вариант *Нам, татарам, все равно, что самогон, что пулемет, лишь бы с ног валило*, где ценностное противопоставление принимает масштабы оппозиции «жизнь/смерть».

¹¹ Впрочем, подобная двойственная самооценка – под давлением идеологизированной внешней точки зрения – представлена и в достаточно ранних текстах, ср. пример из онежской былины: *Тут собака Калин Царь говорил Илье да таковы слова: / Ай ты старья казак да Илья Муromeц! / Да служи-тко ты собаке царю Калину* (см.: Успенский 1970: 24).

¹² Об обеденной проекции содержательных тем (тем «первого рода») на формальные уровни текста см.: (Shcheglov, Zholkovskiy: 47, 78–80).

¹³ Эта рамка в целом отмечена интенсивными повторами на уровне консонантизма: *н-м-т-т-р-м-ф-с-р-в-н*.

¹⁴ О глубинном родстве метафор и метонимий писал Борис Пастернак в статье «Вассерманова реакция»; см.: также (Caller 1981). Что касается вопроса об отождествлении двух групп субъектов и соответственно

обоих основных предикатов поговорки, то он представляет интересную проблему, и я ограничусь здесь лишь контурами ее постановки.

Как уже было сказано, уравнение «татары = fututor'ы» возникает на уровне не прямого, фабульного, содержания поговорки, а ее переносного, поэтического, смысла (риффатерровского significance), еще менее обязательного, чем любое возможное прочтение. В его пользу, вдобавок к риторической привлекательности совмещения двух главных противоположностей текста (невовлеченность, татары/ вовлеченность, fututio) и к примененной в тексте поэтической технике соотношения глаголов portandi и futuendi, говорит следующее.

Кандидатура татар с самого начала выдвигается на роль fututor'ов благодаря пролиписису глагола *ебать* (см. примеч. 4): первым – еще до появления глагола *подтаскивать* – возникает кадр, в котором *татары* и *ебать* естественно монтируются в пару «субъект–предикат».

Последующее вхождение в кадр инфинитива *подтаскивать* отчасти ослабляет очевидность такого осмысления, но не подрывает его целиком – ввиду как житейской вероятности «подтаскивания для себя», так и грамматической распространенности (особенно в устной речи) парных форм типа *сидеть читать; бежать прыгать*.

Последующее развертывание фабулы более или менее окончательно (хотя и не для всех опрошенных информантов) опровергает эту интерпретацию отношений, но самый мотив оказывается отчетливо заданным.

При всей вопиющей несовместности fututio с безразличием (а может быть, именно в силу схождения крайностей – не только в поэтических произведениях, но и в языковой семантике и бытовой ментальности) одним из идиоматических значений основного русского verbum futuendi является как раз безразличие, пренебрежение (*Ебал я ваши именины; Ебал я эти щи; А я ебать хотел этот воскресник* и т. п.; эвфемистическим синонимом этого значения служит глагол *плевать*). Таким образом, в полном соответствии с яacobсоновской идеей проекции парадигматики на синтагматику, поговорка открывается целой серией квазисинонимов, варьирующих тему «безразличия»: *татары – все равно – ебать*.

¹⁵ Стоит сопоставить рассматриваемый текст с отчасти сходной структурой лимерика:

There was once a lady of Spain
Who said: Let us do it again
And again and again
And again and again
And again and again and again,

где, однако, умолчание выдержано полностью; см.: (Жолковский 1996: 6–7; Жолковский 2004).

Алешковский 1980 – *Алешковский Юз*. Николай Николаевич. Маскировка. Ann Arbor: Ardis, 1980.

Бочаров 1974 – *Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина: Очерки. М.: Наука, 1974.

Жолковский 1994 – *Жолковский А.К.* Блуждающие сны и другие работы. Москва: Наука (Восточная литература), 1994.

Жолковский 1996 [1978] – *Жолковский А.К.* How to show things with words (об иконической реализации тем средствами плана выражения) // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 77–92.

Жолковский 2004 – *Жолковский А.К.* На фоне мегаформ // Семиотика. Лингвистика. Поэтика: К столетию со дня рождения А.А. Реформатского / Под ред. В.А. Виноградова. М.: Языки славянской культуры. 2004. С. 517–528.

Пермяков 1979 – *Пермяков Г.Л.* Пословицы и поговорки народов Востока. М.: Наука, 1979.

Успенский 1970 – *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970.

Culler 1981 – *Culler J.* The Turns of the Metaphor // Culler. Pursuit of Signs. Ithaca: Cornell UP, 1981. P. 188–209.

Dallenbach 1976 – *Dallenbach L.* Intertexte et autotexte // Poétique Vol. 27. P. 282–296.

O’Toole 1982 – *O’Toole L.M.* Structure, Style and Interpretation in the Russian Short Story. New Haven, Yale UP, 1982.

Riffaterre 1978 – *Riffaterre M.* Semiotics of Poetry. Bloomington: Indiana UP, 1978.

Shcheglov, Zholkovsky 1987 – *Shcheglov Y., Zholkovsky A.* Poetics of Expressiveness: A Theory and Applications. Amsterdam: John Benjamins, 1987.

I

Очные ставки с властителем. Из истории одной пушкинской парадигмы

¹ См.: *Набоков*: 114–115; *Эйхенбаум* 1969; *Леонтьев*: 112–115; *Битов* 198; *Жолковский* 1991; *Толстая* 1991, *Десятов* 2000; первое сопоставление «Войны и мира» с «Капитанской дочкой» см. в (*Страхов* 1989).

² См., например: (*Bayley* 1968; *Morson* 1994: 68–69; *Рейфман* 1992: 401–403; *Wachtel* 1994: 67–83).

³ Литература о вальтерскоттовском романе, его инвариантах и преломлении на русской почве обширна. См. в особенности: (*Альтшуллер*

1996; *Gifford* 1984; *Daivie* 1961; *Долинин* 1988; *Dolinin* 1999b; *Нейман* 1928; *Петрунина*, *Фридлиндер* 1974; *Реизов* 1965; *Hart* 1966; *Якубович* 1939).

⁴ Об этом предикате см.: (*Макогоненко* 1984: 215).

⁵ Изощренной игрой с неузнаванием, узнаванием, маскировкой, притворством, подсматриванием пронизан «Квентин Дорвард» Скотта; более скромнен эффект затягивающегося неузнавания Минина заглавным протагонистом «Юрия Милославского» Загоскина. О взаимо(не) понимании Гринева и Пугачева см.: *Bayley* 1987: 58–59; *Макогоненко* 1984: 213–220; *Emerson* 1981; о типологии и риторике узнавания в КД и сходных построениях см.: (*Щеглов* 1996).

Первой осторожной пробой Пушкина в этом направлении считается пассаж из гл. II «Арапа Петра Великого», написанного в 1827 г. (*Якубович* 1939: 177):

«Ибрагим вошел в ямскую избу. В углу человек высокого росту, в зеленом кафтане, с глиняною трубкой во рту, облокотясь на стол, читал гамбургские газеты. Услышав, что кто-то вошел, он **поднял голову**. “Ба! Ибрагим? – закричал он, вставая с лавки. – Здорово, крестник!” Ибрагим, **узнав** Петра, в радости к нему было бросился, но почтительно остановился. Государь приблизился, обнял и поцеловал его в голову».

Одним из известных Пушкину образцов постепенного узнавания властителя был визит Уайлдрейка к Кромвелю в «Вудстоке» Скотта (гл. 8; см.: *Якубович* 1939: 175; об этом эпизоде и опоре образа Кромвеля на фигуру Наполеона, над биографией которого Скотт одновременно работал, см.: (*Hart* 1966: 90–92), другим – история о милости, оказанной австрийским императором Иосифом II не узнавшей его бедной просительнице (см.: *Яковлев* 1939; список аналогичных эпизодов, потенциально известных Пушкину, см.: *Рак* 1994: 405).

⁶ Об игре «Автора Уэверли» в инкогнито и ее литературно-прагматических функциях см.: (*Альтшуллер* 1996: 24–25; *Долинин* 1988); (о «[не]узнаваниях» в романах Скотта в этой связи см.: (*Долинин*: 50).

⁷ О совмещении в скоттовской формуле нескольких типов романа писалось неоднократно; см., например: (*Daivie* 1961: 24–38; *Долинин* 1988: 172–184; *Hook* 1985: 18–22).

⁸ Об этом см.: *Долинин* 1988: 191, 1999b; *Заславский* 1996; *Макогоненко* 1984; *Manning* 1992: x; *Осват* 1998; *Frazier* 1993; *Hart* 1966: 230–232.

⁹ Разные подходы к проблематике взаимодействия исторического и беллетристического дискурсов представлены в (*Evdokimova* 1999; *Wachtel* 1994).

¹⁰ Декапитация – один из скоттовских топосов. Мотивы свидания протагониста с осужденным на казнь мятежным властителем и последующей судьбы его головы были разработаны Скоттом в первом же романе –

«Уэверли» (гл. 69; *Якубович* 1939: 188), а в «Дорварде» предьявление головы властителя-разбойника, «Дикого Арденнского Вепря» Гийома де ла Марка, одного из литературных прототипов пушкинского Пугачева, становится залогом финальной награды и женитьбы протагониста, причем голова проходит через ряд перипетий – она отрубается, чуть не выбрасывается, ее несут, «держа за окровавленные волосы», и т. д. (гл. 37).

¹¹ Этот вербальный эффект первым пропадает при невнимательном переводе, чем лишний раз доказывается его изысканность. Ср. в регулярно воспроизводимом английском издании КД:

«Pugachov, who recognized him in the crowd and nodded to him a minute before his lifeless, bleeding head was held up before the people» (*Pushkin* 1936: 126).

Голова, конечно, имплицитно присутствует в слове *nodded*, «кивнул», но теснота сцепления размывается.

¹² Карл IX вкладывает в руки капитана Жоржа Мержи аркебузу, хвалит его меткость, разжигает в нем обиду на вождя гугенотов Колиньи, намекает на безнаказанность в случае покушения. Жорж отказывается от предлагаемой ему роли убийцы и письменно предупреждает адмирала о грозящей опасности. «Письмо это не произвело никакого впечатления на неустрашимую душу Колиньи. Известно, что вскоре после этого, 22 августа 1572, он был ранен выстрелом из аркебузы; выстрел этот произвел некий негодяй по имени Моревель, получивший по этому случаю прозвище “королевский убийца”» (гл. 17).

¹³ В КД-ведении есть тенденция выявлять идейные преимущества Пушкина перед Скоттом. Однако попытки приписать Пушкину какую-то особую приверженность неформальным обычаям и пословичной мудрости в противовес формализму закона, а также более утонченный и метакультурный дискурс представляются неубедительными. Все это есть уже у Скотта (*Davie* 1961: 19–21), кстати, юриста по образованию и любителя этнографических и лингвистических тонкостей, недаром давшего своему знаменитому заглавному протагонисту значащее имя: *Waverley*, букв. «колеблющийся», несколько раз обыгрываемое по ходу романа (в особенности в гл. 25, 37; см.: *Якубович* 1939: 188); ср. в том же романе роль незнакомства протагониста с гэльским языком. Ср. также соображения британского исследователя о проблеме «адекватности/неадекватности языка», центральной для поведения Джини Динз в «Эдинбургской темнице», в частности в ее взаимоотношениях с законом, и о связанной с этим игре на слове «сердце» в английском заглавии романа («*The Heart of Midlothian*»), эмблематизирующей возможность «душевного» отклонения от буквы закона в самой сердцевине одного из его карательных учреждений (*Hart* 1966: 142–148).

¹⁴ О переключке КД с романом Гюго по многим компонентам скоттовской парадигмы, о вероятном влиянии этого романа на пушкинский замысел и даже на имя протагониста (Гринев из *Gringoïre*), а также об отталкивании Пушкина от Гюго в построении судьбы протагониста-литератора в сторону биографически мотивированного конформизма см.: (*Greg* 1994); о сходствах и различиях КД и романа Мериме см.: (*Долинин* 1988: 228–233).

¹⁵ Как на наиболее наглядный пример сошлюсь на всесторонне изученного в этом смысле (со времен пионерской работы *Гершензон* 1919) «Станционного зрителя» и «Повести Белкина» в целом (см.: *Бочаров* 1974).

¹⁶ Отсылки к томам, частям и главам «Войны и мира» даются соответствующими тройными цифрами (типа II. 3. 12).

¹⁷ Правда, в гл. 23 «Юности» Толстого в качестве семейного чтения у Нехлюдовых фигурирует «Роб Рой», а в черновом варианте – «Айвенго» (*Долинин* 1988: 152). Но гораздо выше Скотта он ставил Гюго, который «по мнению Толстого, это не то, что “Байроны и Вальтер-Скотты”, он всегда и у всех останется» (*Гусев* 1957: 688); ср. известную дневниковую запись Толстого от 1 ноября 1853 г.:

«Я читал Капитанскую дочку и увы! должен сознаться, что теперь уже проза Пушкина стара – не слогом, – но манерой изложения. Теперь справедливо... интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий. Повести Пушкина голы как-то».

¹⁸ «...важнейшее для меня соображение касается того малого значения, которое... имеют так называемые великие люди в исторических событиях... [Ч]ем менее наша деятельность связана с деятельностями других людей, тем она свободнее, и наоборот, чем больше деятельность наша связана с другими людьми, тем она несвободнее. Самая сильная, неразрываемая, тяжелая и постоянная связь с другими людьми есть так называемая власть над другими людьми, которая в своем истинном значении есть только наибольшая зависимость от них»; ср. сходные рассуждения в ВМ, венчаемые афоризмом «Царь есть раб истории» (III. 1. 1).

Эти прозрения отчасти предвосхищены в КД, где Пугачев жалуется на свою несвободу как лидера: «Улица моя тесна; воли мне мало. Ребята мои умничают. Они воры. Мне должно держать ухо востро; при первой неудаче они свою шею выкупят моей головою» (ср.: *Beyley* 1987: 30).

¹⁹ Литературный источник этого эпизода – поведение протагониста «Пармской обители» Стендаля при Ватерлоо (в *Бейли* 1987: 49 в этот снижающий ряд ставится и военный опыт Гринева):

Фабрицио мечтал **увидеть** Наполеона; **не заметил** его, когда тот проскакал мимо; оказавшись в эскорте Нея, **не узнал** этого маршала; а его дорогую лошадь у него отняли для спешенного генерала – бывшего

любовника его матери (вероятно, его настоящего отца), причем никакого **опознания не произошло** (гл. 3; см. также *Шкловский* 1953: 203).

Ср., кстати, в ВМ эпизод, где мимо конвоя русских пленных проносится карета французского маршала, и они с Пьером обмениваются взглядами (IV. 3. 14). О влиянии на Толстого стэндалевского снижения военной героики есть богатая литература (сошлюсь на *Шкловский* 1928: 112, 125). Характерная «нерусская» особенность ватерлооского анабасиса Фабрицио – пристальное внимание, уделяемое рассказчиком финансовым аспектам многочисленных приобретений и утрат военного снаряжения и продуктов питания.

²⁰ Ср. восприятие Наполеона как разбойничьего атамана москвичами в единственной сцене очной ставки с ним в «Рославлеве» Загоскина (ч. III, гл. 4), повлиявшем, согласно (*Шкловский* 1928: 30–31), на замысел ВМ, и слова князя Андрея в разговоре с Пьером перед Бородинским сражением о том, что вторгшиеся французы – «преступники все» (III. 2. 25). Ср., напротив, подчеркнуто корректную трактовку Наполеона как законного венценосца в «Леониде» Зотова.

²¹ Сопоставляющий эти главы ВМ со спасением Гриневы от казни в КД английский исследователь подчеркивает важное различие: Даву «узнает» в Пьере не человека, а дворянина (*Beyley* 1968: 70–73, 1987: 57–58); отметим, кстати, тождество личных имен двух протагонистов – Петра Андреевича и Петра Кирилловича.

²² О снижающей игре Толстого в этой главе с французскими историческими материалами и романами Зотова и Булгарина см. в (*Шкловский* 1928: 140–142).

²³ Об этом эпизоде см.: (*Morson* 1994: 132–136).

²⁴ *Долнин* 1988: 194–202, *Dolinin* 1999a, b; *Eikhenbaum* 1982: 185.

²⁵ На металитературном уровне этому вторит иронизирование над тьеровским нераспознаванием Лаврушки, толстовскому рассказчику якобы хорошо известного, а Тьером принимаемого за некое эпическое «дитя Дона»; об этой рискованной игре Толстого см.: (*Wachtel* 1994: 108–109).

²⁶ Исключением, как всегда, остается Кутузов; так, в его очной ставке с Долоховым соотношение обратное имеющему место между Лаврушкой и Наполеоном. Вызов, бросаемый Долоховым властной роли Кутузова, последний полностью осознает, но не воспринимает как угрозу и свою зрительную реакцию сознательно приглушает с позиций мудрого превосходства. Его «зрительная полноценность» еще раз подчеркивается на следующей же странице, где солдаты после смотра переговариваются о том, что Кутузов, хотя и «[в]овсе **кривой**», но «**глазастее** тебя. Сапоги и подвертки – **все оглядел**» (I. 2. II).

²⁷ См.: (*Скобелев* 1972; *Степанов* 1986).

²⁸ См.: *Альтман* 1971: 117–118; развитие этой трактовки и аналогичную реинтерпретацию стратегии Гриневы во взаимоотношениях с Пугачевым см. в (*Заславский* 1996; *Лурье* 1997); о сочетании пассивности и прагматизма в поведении Гриневы см.: (*Freise-Kazaniecka*, 1988).

²⁹ Это композиционное «сокращение» отмечено в (*Davie* 1961: 14, 16). Одним из его следствий становится подмена Джини – медиатора, по сравнению с Аргайлом занимающего крайнюю позицию (*Hart* 1966: 128–129), Машей – компромиссным медиатором и притом главной героиней.

³⁰ Дипломатичность Джини выявлена в (*Харт*: 143) и совершенно упущена в (*Резов*: 390–394); некоторые попытки руководить неискушенной в придворных делах Машей делает в КД ее царскосельская хозяйка Анна Власевна, следующая в этом своему вальтерскоттовскому прототипу – миссис Гласс; самым изощренным дипломатом среди скоттовских героев является Квентин Дорвард. Действия Аргайла в эпизоде с Джини и королевой и описание его положения при английском дворе как представителя интересов его соплеменников интересно сопоставить с оркестровкой самим Вальтером Скоттом визита в Шотландию короля Георга IV (1822 г.), в ходе которого он проявил незаурядные медиаторские и режиссерские способности и четкое осознание своей двойственной культурной роли (см.: *Manning* 1992).

³¹ Ср. актерство Наполеона при Бородине и перед въездом в Москву (III. 2. 26, 28–29, III. 3. 19–20). Особенно интересен в этом отношении прием, оказываемый им Балашеву, послу Александра:

«...он обращался с ним не только ласково, но обращался так, как будто он и Балашева считал в числе своих придворных, в числе тех людей, которые сочувствовали его планам и должны были радоваться его успехам» (III. 1. 7).

Наполеон опять безуспешно разыгрывает мотив из скоттовской парадигмы, на этот раз – «переход протагониста на сторону “чужого” властителя».

В предшествующей этому встрече Балашева с Мюратом отмечу «королевски-милостивый жест» последнего и разнообразно обыгрываемую ненастоящность его титула (вспомним связь «милости» властителя с его «незаконностью»):

«Он так был уверен в том, что он действительно неаполитанский король»; «Как только король начал говорить быстро и громко, все королевское достоинство мгновенно оставило его, и он, сам того не замечая, перешел в свойственный ему тон добродушной фамильярности»; «Потом вдруг, как будто вспомнив о своем королевском достоинстве, Мюрат... » (III. 1. 4).

Что касается актерства Наполеона, то историки отмечают реальные политические и военные успехи, достигнутые с его помощью; см.:

(Тарле 1957: 68; 77; 139–140 (сравнение с «Тальма, у которого он многому научился»); 164; 169–170 («Наполеон артистически разыграл роль человека очень испуганного... опасавшегося битвы», чем подтолкнул Александра и австрийцев к нападению, кончившемуся Аустерлицем). Театральность, составляющая неотъемлемый компонент института власти и других культурных институтов, с точки зрения Толстого, лишь наглядно демонстрирует лживость этих институтов и служит тем более благодарной мишенью для острашения.

³² Сошлюсь на его устное подтверждение в беседе со мной по поводу настоящей работы (31 мая 1999 г.); на его письменном столе лежал в тот день том Толстого.

³³ Рассказ, входящий в «Сандро из Чегема» (Искандер 1989: 217–269), был написан в 1970-х годах и долго ходил в самиздате; впервые был опубликован за границей – в ардисовском издании романа (Искандер 1979: 187–229) и в том же году вышел в английском переводе (Proffer 1979: 335–377); первая публикация в России – «Знамя». 1988. № 9. С. 44–75.

³⁴ Вспомним хотя бы зощенковские «Рассказы о Ленине» (1940), обнажающие благодаря своей «детской» стилистике многие черты жанра: нацеленность протагониста на лицезрение Вождя; идеализированное изображение скромности и справедливости Вождя в противовес ожидавшейся властной жестокости. Эта традиция, разумеется, старше соцреализма и восходит к таким образцам, как эпизод с Екатериной в КД, и к его историческим и литературным источникам и аналогам. Искандер начинает со следования этой традиции, чтобы затем перейти к ее подрыву.

³⁵ Параллель с Ростовым, влюбленным в императора Александра, особенно релевантна, поскольку в ПВ всячески акцентируется любовь всех гостей и участников ансамбля к Сталину, коронным номером выступления является свадебный танец, а в манере Сталина подчеркиваются женские черты. Влюбленность в Сталина – общее место соцреализма, ориентация которого на классику (в данном случае на Толстого) строится на ее депроблематизации (например, «романа» Николая Ростова с Александром). Тем более примечательно, что в своем отталивании от соцреалистического канона Искандер обращается именно к Толстому.

³⁶ О вариантах опознания знакомого на троне вообще и применительно к КД см.: (Щеглов 1996: 142–148). Согласно Щеглову, интервал между двумя встречами обязателен, если протагонисту приходится узнавать в «монархе» старого «знакомого» (в КД так обстоит дело и с Пугачевым, и с Екатериной, но интервал в обоих случаях очень краток), а при опознании в «знакомом» «монарха» повторной встречи и интервала, как правило, не бывает.

Интересный случай этого второго варианта – рассказ Толстого «Петр Первый и мужик», в котором мужик помогает Петру выйти из леса, не зная, кто он, а тот обещает ему, что, когда они выйдут к людям, он увидит царя – единственного, кто останется в шапке; однако мужик и там продолжает недоумевать, пока Петр не говорит: «**Видишь**, только мы двое в шапках – кто-нибудь из нас да царь» (см. примеч. к статье «Блестящие одежды» в наст. сб.). Зрительная парадигма четко тематизирована, а мотивировкой задержки узнавания служит сама **точка зрения** мужика, который **смотрит не на царя, а вместе с ним** на окружающих. Кстати, эта «совместность с царем» носит не чисто композиционный, а содержательный характер и подготовлена тем, что в первой части рассказа мужик держится с незнакомцем-царем подчеркнуто независимо, чем завоевывает его уважение (во-первых, он занят работой, а во-вторых, говорит мудрыми загадками, которые Петр не разгадывает). Хотя мужик отчасти посрамляется в финале, общий баланс сводится в духе примерного равенства: ниже царя мужик не ставится ввиду соответствующих толстовских инвариантов, а выше он не может стоять ввиду законов жанра (здесь, в отличие от ВМ, в частности эпизода с Лаврушкой, Толстой их не нарушает – Петру отводится исключительная в мире Толстого роль «хорошего властителя» типа Кутузова).

³⁷ Об экспроприаторском периоде деятельности Сталина (включая ограбление парохода «Николай I» в Баку) и криминальных чертах его поведения и личности (включая обвинение в убийстве изобличавшего его партийца), см.: *Payne*: 113–120; *Radzinsky*: 50, 61, 82–83; *Троцкий*: 149, 167, 170–171.

Наглядный пример «свидетельского мотива» – в фильме «Some Like It Hot» («В джазе только девушки»; реж. Билли Уайлдер, 1959), где музыканты, случайно присутствовавшие при гангстерской разборке (Тони Кертис и Джек Леммон), уезжают в другой штат – подальше от опасности со стороны гангстеров, но оказываются с ними в одном курортном отеле, присутствуют при еще одной перестрелке, прячутся, опознаются гангстерами (по простреленной теме виолончели), но всячески переигрываются, переодеваются и спасаются бегством.

У этого мотива есть множество манифестаций в произведениях Гюго, Диккенса, Стивенсона, Конан-Дойля, а также в детективно-приключенческой литературе и ее детских изводах, не исключая советских; это особая тема, заслуживающая исследовательского внимания.

³⁸ Ср. глубокое замечание модерниста Юрия Олеши:

«Мне кажется, что Толстой сделал неправильно, избрав героем Левина с его мудрствованиями... и не сделав его писателем. Получается, что это просто упрямый человек, шалун, анфан-террибль, кем... был бы

и сам Толстой, не будь он писателем... Если он умен, то почему же он не писатель, не Лев Толстой?»

Пушкинский Гринева, как и некоторые протагонисты Скотта, балуется литературой: романтическая поэтика предвосхищает модернистский возврат к металитературности.

³⁹ Здесь не исключена сознательная ономастическая игра на именах Сандро – Александр (Пушкин) – Искандер (восточный вариант имени Александр), связующая автора, его героя и архетипического Поэта.

⁴⁰ Неполнота узнавания (на пиру) многостороння: не только Сталин не опознает Сандро, но и Сандро, не припоминая их первой встречи, тем самым упускает из виду важный эпизод собственного детства. В формальном плане это работает на ретардацию финальной разгадки, в содержательном же придает сюжету архетипическую глубину – черты эдиповского (в широком смысле) расследования собственного прошлого и подавленных детских впечатлений.

⁴¹ О сказочной подоплеке КД см.: (Смирнов 1972: 304–20). Сходные соображения по поводу Скотта и архетипического характера сказочных сюжетов см.: (Мэннинг: xxv–xxvi); о психоаналитическом смысле сна Гринева см.: (Эмерсон 1981). Еще один фольклорный слой в дискурсе как КД, так и романов Скотта составляет пронизанность текста и всей художественной структуры пословицами, приметам, ссылками на обычаи и другими проявлениями общинного и народно-поэтического сознания; см. в особенности: (Бетеа 1996; Davidov 1983; Dolinin 1999b; Шмид 1996; ср. примеч. 13). Фольклоризм и этнографизм, вообще входившие в романтическую парадигму, были особенно близки Скотту в той мере, в какой речь о шла об изображении его соотечественников-шотландцев. Ср. его признание в предисловии к собранию сочинений 1829 г.:

«Я... попытался для моей родины сделать... то, что так... удалось мисс Эджуорт с ее Ирландией, – представить... туземных обитателей [Шотландии] жителям братского королевства в... благоприятном свете и... заручиться симпатией к их достоинствам и снисходительностью к их слабостям».

Сходную задачу по отношению к своей родине успешно решает и Искандер, так сказать абхазский Скотт наших дней.

⁴² Что касается роли матери Сталина в эпизоде из ПВ, то в скоттовской парадигме ее можно соотнести с мотивом «отвержение родных и поиск приемных родительских фигур» (о нем см.: Debreczeny 1983: 267–73; Emerson 1981), каковых искандеровский Сталин себе не находит. Интересный контрапункт к этому в ПВ образует отнесенное в самый конец целиком положительное воспоминание Сандро о родном отце – в противовес отвергнутой к этому моменту сюжета квазиотцовской фигуры Сталина и вопреки скоттовской традиции лишь компромиссного при-

мирения с отцом. В жанровом отношении обе идиллические картинки (из альтернативной жизни Сталина и из дореволюционного детства Сандро) могут быть соотнесены с соответствующими мотивами дистопической литературы (место идиллии – вне дистопии).

⁴³ Любопытно, что первые успехи Фабрицио в военном деле тоже основаны на его охотничьем опыте (гл. 4). Отлична трактовка охоты в романе Мериме, где король, закалывающий поверженного оленя, «похож на мясника» (гл. 10); этим предвещается варфоломеевская резня. Прообразом военно-политической развязки сюжета эпизод охоты служит и в «Дорварде»: тайная помощь протагониста королю в борьбе с реальным вепрем (гл. 9) предвещает его роль в победе над «Арденнским Вепрем» де ла Марком.

⁴⁴ См.: (Morson 1994: 156–157). Переосмысленное заимствование этого эпизода обнаруживается в дистопическом романе Василия Аксенова «Остров Крым» (см. статью «Тонкости чтения» в наст. сб.).

⁴⁵ Джек встречается с Кастером восемь раз.

(1) Закадровый голос Джека: «Я никогда не забуду, как я в первый раз *своими глазами увидел* генерала Кастера»; следует эпизод, вызывающий восхищение Джека великим человеком.

(2) Кастер *не узнает* Джека, утверждает, что *никогда не видел* его, *определяет на глаз*, самоуверенно, но ошибочно, что Джек – погонщик мулов.

(3) Джек *наблюдает* разгром войсками Кастера мирного индейского лагеря.

(4) Кастер, *не глядя*, велит повесить Джека как перебежчика. Тот льстиво напоминает о себе как о погонщике мулов, и Кастер *узнает* и милует его, поучает подчиненных, что надо лучше *разбираться в людях*, а сам *упорствует в неправильном распознании*. Униженный помилованием, полученным ценой отказа от идентичности, Джек решает убить Кастера.

(5) Он хитростью проникает в палатку Кастера с ножом, следует *поединок взглядов* и воля, Кастер морально побеждает и с презрением опять милует Джека.

(6) Кастер окончательно унижает Джека, публично назначая его своим «обратным барометром»; он полагает, что так как Джек хочет сбить его со следа индейцев, ему достаточно действовать наоборот. Мечта Кастера – разгромить индейцев и попасть в Белый дом. «Пришло время *посмотреть дьяволу в глаза* и отправить его в ад, где ему и место», звучит голос Джека-рассказчика.

(7) *Игнорируя мнение* других офицеров и мысленно соперничая с полководцем-президентом Грантом, Кастер хочет атаковать индейцев и спрашивает совета у Джека. Тот говорит: если посмеешь, атакуй, но тебя

разобьют, это тебе не женщины и дети. «Я его поймал. На этот раз в руке у меня был не нож, а *истина*». Сделав двойную поправку на совет Джека, Кастер решает атаковать.

(8) Под Кастером убивают лошадь, полубезумный, он принимает героические позы, отдает бессмысленные приказы, произносит политические речи, *воображая, что Джек – это Грант*, и падает, убитый стрелой индейца.

⁴⁶ Сюжет «Маленького большого человека» целиком построен на семейной теме – поисках протагонистом-сиротой отцовских, материнских, братских, сестринских и супружеских фигур.

Альтман 1971 – *Альтман М.С.* Читая Пушкина // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти акад. В.В. Виноградова. Л.: Наука, 1971. С. 117–127.

Альтшуллер 1996 – *Альтшуллер М.Г.* Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. СПб.: Академический проект, 1996.

Бетеа 1996 – *Бетеа Д.* Славянское дарение, поэт в истории и «Капитанская дочка» Пушкина // Автор и текст: Сб. ст. / Под ред. В.М. Марковича, В. Шмида. СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 1996. С. 132–149.

Битов 1988 [1985] – *Битов А.* Фотография Пушкина (1799–2099) // Битов А. Человек в пейзаже. М.: Советский писатель, 1988. С. 417–454.

Бочаров 1974 – *Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина. Очерки. М.: Наука, 1974.

Гаспаров 1994 – *Гаспаров М.Л.* Верлибр и конспективная лирика // Новое литературное обозрение. 1994. № 6. С. 25–33.

Гершензон 1919 – *Гершензон М.О.* «Станционный смотритель» // Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. М.: Книгоиздательство писателей, 1919. С. 122–127.

Гусев 1957 – *Гусев Н.Н.* Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1855 по 1869 год. М.: АН СССР, 1957.

Десятов 2000 – *Десятов В.* Клон Пушкина, или Русский человек через двести лет // Звезда. 2000. № 2. С. 198–202.

Долинин 1988 – *Долинин А.А.* История, одетая в роман. Вальтер Скотт и его читатели. М.: Книга, 1988.

Жолковский 1991 – *Жолковский А.* НРЗБ // Жолковский А.К. НРЗБ. Рассказы. М.: Весы. С. 93–101.

Заславский 1996 – *Заславский О.Б.* Проблема милости в «Капитанской дочке» // Русская литература. 1996. № 4. С. 41–52.

Искандер 1979 – *Искандер Фазиль.* Сандро из Чегема. Ann Arbor: Ardis, 1979.

Искандер 1989 [1979] – *Искандер Фазиль.* Пиры Валтасара / Искандер. Сандро из Чегема. Роман: В 3 кн. Кн. 3. М.: Московский рабочий, 1989. С. 217–269.

Леонтьев 1968 [1911] – *Леонтьев К.* Анализ, стиль и веяние. О романах гр. Л.Н. Толстого. Providence: Brown UP, 1968.

Лурье 1997 [1978] – *Лурье С.* Ирония и судьба // Лурье С. Разговоры в пользу мертвых. Urbi. Литературный альманах / Под ред. А. Пуррина, К. Кобрин. Вып. 13. СПб.; Нижний Новгород: Звезда, 1997. С. 137–166.

Макогоненко 1984 – *Макогоненко Г.П.* Исторический роман о народной войне // А.С. Пушкин. Капитанская дочка. 2-е изд. Л.: Наука, 1984. С. 200–232.

Набоков 1975 – *Набоков В.* Дар. Ann Arbor: Ardis, 1975.

Нейман 1928 – *Нейман Б.В.* «Капитанская дочка» Пушкина и романы Вальтера Скотта // Сборник отделения русского языка и словесности АН СССР, 1928. Т. 101. Вып. 3. С. 440–443.

Осват 1998 – *Осват А.Л.* К источникам пушкинской темы «милость» – «правосудие» («восточная» повесть Ф.В. Булгарина) // POLYTROPON: К 70-летию Владимира Николаевича Топорова / Под ред. Т.М. Николаева. М.: Индрик, 1998. С. 591–595.

Петрунина, Фридлиндер 1974 – *Петрунина Н.Н., Фридлиндер Г.М.* Над страницами Пушкина. Л.: Наука, 1974.

Прянишников 1939 – *Прянишников Н.Е.* Проза Пушкина и Л. Толстого. Поэтика «Капитанской дочки» Пушкина. О некоторых особенностях писательской манеры Л. Толстого. Чкалов: Областное изд-во, 1939.

Рак 1994 – *Рак В.Д.* [Комментарии к «Капитанской дочке»] // А.С. Пушкин. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. Романы и повести. СПб.: Библиополис, 1994. С. 385–406.

Реизов 1965 – *Реизов Б.Г.* Творчество Вальтера Скотта. М.: Худож. лит., 1965.

Рейфман 1992 – *Рейфман И.* Шестая повесть Белкина: Михаил Зощенко в роли Протeya // Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age / Eds. V. Gasparov, R.R. Hughes I. Paperno. Berkeley: UC Press. 1992. P. 393–414.

Скобелев 1972 – *Скобелев А.П.* Пугачев и Савельич (К проблеме народного характера в повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка») // Пушкинский сборник: Ученые записки. Т. 483. Псков: Ленинградский гос. пед. ин-т им. Герцена, 1972. С. 43–58.

- Смирнов 1972 – *Смирнов И.П.* От сказки к роману // Тр. Отдела древнерусской литературы. XXVII. История жанров в русской литературе X–XVII вв. Л.: Наука, 1972. С. 284–320.
- Степанов 1986 – *Степанов Л.А.* «Отличительная черта в нравах наших...» К поэтике комического в «Капитанской дочке» // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское книжн. изд-во, 1986. С. 115–128.
- Страхов 1989 – *Страхов Н.Н.* «Война и мир». Сочинение графа Л.Н. Толстого. Т. I, II, III и IV. Статья вторая и последняя // Роман Л.Н. Толстого «Война и мир» в русской критике / Сост. И.Н. Сухих. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1989. С. 221–255.
- Тарле 1957 – *Тарле Е.В.* Наполеон. М.: АН СССР, 1957.
- Толстая 1991 – *Толстая Т.* Сюжет // Синтаксис. 1991. № 31. С. 100–109.
- Троцкий 1985 – *Троцкий Л.* Сталин. Venson, VT: Chalidze Publications, 1985.
- Цветаева 1980 [1937] – *Цветаева М.* Мой Пушкин. Пушкин и Пугачев // Цветаева М. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1980. С. 327–396.
- Шкловский 1928 – *Шкловский В.* Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М.: Федерация, 1928.
- Шкловский 1953 – *Шкловский В.* Заметки о прозе русских классиков. М.: Сов. писатель, 1953.
- Шмид 1996 – *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 1996.
- Щеглов 1996 [1988] – *Щеглов Ю.К.* Сюжетное искусство Пушкина в прозе // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 137–156.
- Эйхенбаум 1969 [1937] – *Эйхенбаум Б.М.* Пушкин и Толстой // Эйхенбаум Б.М. О прозе; Сб. ст. Л.: Худож. лит., 1969. С. 167–184.
- Яковлев 1939 – *Яковлев Н.В.* К литературной истории «Капитанской дочки» // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. 1939. № 4–5. С. 487–488.
- Якубович 1939 – *Якубович Д.П.* «Капитанская дочка» и романы Вальтер Скотта // Там же. С. 165–197.
- Bayley 1968 – *Bayley J.* Tolstoy and the Novel. L.: Chatto & Windus, 1968.
- Bayley 1987 [1971] – *Bayley J.* A Comparative Commentary: Prose// Alexander Pushkin. Ed. Harold Bloom. N. Y.: Chelsea House, 1987. P. 21–64.
- Berger 1976 [1964] – *Berger T.* Little Big Man: A Novel. N. Y.: Delacorte Press / S. Lawrence, 1976.
- Davie 1961 – *Davie D.* The Heyday of Sir Walter Scott. London: Routledge and Kegan Paul, 1961.
- Davydov 1983 – *Davydov S.* The Sound and Theme in the Prose of A. S. Pushkin: A Logo-Semantic Study of Paronomasia // Slavic and East European Journal. Sbd. 27 (1983). 1: 1–18.
- Debreczeny 1984 – *Debreczeny P.* The Other Pushkin. A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction. Stanford: Stanford UP, 1984.
- Dolinin 1999a – *Dolinin A.* Historicism or Providentialism? Pushkin's «History of Pugachev» in the Context of French Romantic Historiography // Slavic Review 58 (2): 291–308.
- Dolinin 1999b – *Dolinin A.* Swerving from Walter Scott: «The Captain's Daughter» as a Historical Novel // Elementa 4 (4): 1–17.
- Eikhenbaum 1982 – *Eikhenbaum B.* Tolstoi in the Sixties. Ann Arbor: Ardis, 1982.
- Emerson 1981 – *Emerson C.* Grinev's Dream: «The Captain's Daughter» and a Father's Blessing // Slavic Review. 40 (1). P. 60–67.
- Evdokimova 1999 – *Evdokimova S.* Pushkin's Historical Imagination. New Haven; L.: Yale UP, 1999.
- Frazier 1993 – *Frazier M.* «Капитанская дочка» and the Creativity of Borrowing // Slavic and East European Journal, 1993. Vol. 37 (4). P. 472–489.
- Freise-Kazaniecka 1988 – *Freise-Kazaniecka M.* The Main Hero in Pushkin's «Kapitanskaia dochka» // Russian Literature. 24: 363–374.
- Gifford 1984 – *Gifford H.* Tolstoi and Historical Truth // Russian Thought and Society 1800–1917. Essays in Honour of Eugene Lampert. Ed. Roger Bartlett. Keele: University of Keele, 1984. P. 114–127.
- Gregg 1994 – *Gregg R.* Pushkin, Victor Hugo, the Perilous Ordeal, and the True-Blue Hero // Slavic and East European Journal. 38 (3). P. 438–445.
- Hart 1966 – *Hart F.* Scott's Novels: The Plotting of Historical Survival. Charlottesville: UP of Virginia, 1966.
- Hook 1985 – *Hook A.* Introduction // Sir Walter Scott. Waverley; or, 'Tis Sixty Years Since. L.: Penguin 1985, 1985. P. 9–27.
- Manning 1992 – *Manning S.* Introduction // Sir Walter Scott. Quentin Durward. Oxford: Oxford UP, 1992. P. vii–xxviii.
- Morson 1988 – *Morson G.S.* Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials of «War and Peace». Stanford: Stanford UP, 1988.
- Morson 1994 – *Morson G.S.* Narrative and Freedom: The Shadows of Time. New Haven; L.: Yale UP, 1994.
- Payne 1965 – *Payne R.* The Rise and Fall of Stalin. N. Y.: Simon and Shuster, 1965.
- Penn 1970 – *Penn A.* Little Big Man. USA: Stockbridge/Hiller/Cinema Center (Stuart Millar), 1970.

- Proffer 1979 – Contemporary Russian Prose / Eds. Carl and Ellendea Proffer. Ann Arbor: Ardis, 1979.
- Pushkin 1936 – *Pushkin A. The Captain's Daughter* / Trans. Natalie Duddington // Pushkin A. The Captain's Daughter and Other Great Stories. N. Y.: Vintage Books (Random House). P. 1–139.
- Radzinsky 1996 – *Radzinsky E. Stalin*. L.: Hodder and Stoughton, 1996.
- Wachtel 1994 – *Wachtel A. An Obsession with History: Russian Writers Confront the Past*. Stanford: Stanford UP, 1994.

Семиотика «Тамани»

- ¹ Чехов в разговоре с Буниным в Ялте.
- ² Чехов в письме Я.П. Полонскому, 18 января 1888 г.
- ³ См.: *С.И.* Из воспоминаний об А. П. Чехове // Русская мысль. 1911. № 10. С. 46.
- ⁴ Д.В. Григорович в письме к Чехову, 2 апреля 1886 г.
- ⁵ «Это словно какое-то лирическое стихотворение, вся прелесть которого уничтожается одним выпущенным или измененным не рукою самого поэта стихом; она вся в форме» (*Белинский* 1954: 226).
- ⁶ Набоков вообще считал Лермонтова «совершенно беспомощным в изображении женщин» (*Набоков* 1958: xviii).
- ⁷ О гетерогенности «Героя нашего времени», и в частности особой периферийности «Тамани» в составе романа в целом, написано много. Обычно исследователи видят свою задачу в максимальном сведении всех нитей и точек зрения воедино; замечание Набокова о ложности приписывания Лермонтову «прелестной чистоты и простоты» стиля сродни более глубоким (бахтинским, лотмановским и вообще постструктурным) представлениям о динамизме, полифонии и незавершенности текста.
- ⁸ См.: (*Mersereau* 1962: 105–110). Образцом сильного перегиба в эту сторону является глава о «Тамани» в (*Михайлова* 1957: 71).
- ⁹ См.: *Mersereau* 1962: 110–112 с существенной ссылкой на *Локс К.* Проза Лермонтова // Литературная учеба. 1938. № 8. С. 12–14; лермонтовская техника дегероизации Печорина тщательно проанализирована в (*Pease* 1967).
- ¹⁰ См. об этом (*Matich* 1987).
- ¹¹ Эти картинки ждали адекватного прочтения (в *Гершензон* 1919) почти восемь десятков лет.
- ¹² Набоков отмечает абсолютное всеведение Печорина, опирающееся на непрерывное подслушивание и подсматривание (*Nabokov* 1958: xi).
- ¹³ См.: (*Mersereau* 1962: 111; *Михайлова* 1957: 249–250).

¹⁴ Как известно, это приключение могло иметь реальную автобиографическую подоплеку (*Ibid*: 105, 168).

¹⁵ Об агрессивности героини «Тамани» и о сюжете повести как сниженном обращении «Бэлы» см.: (*Garrard* 1982: 136). Что касается женоненавистнического мотива, то в этом отношении Лермонтов может считаться одним из родоначальников традиции, включающей Гоголя, Маяковского, Кузмина и в какой-то мере Олешу: ср. в «Зависти» эпизод из детства Ивана Бабичева, напоминающий первую ссору пушкинского Сильвио с графом, с той разницей, что Ваня нападает не на мужчину-соперника, а на самую затмившую его девочку.

¹⁶ Рассуждение о породистости женщин и лошадей переключается с аналогичным пассажем из «Бэлы», но дано здесь более отстраненно, с сознательной метатекстуальностью («это открытие принадлежит Юной Франции»).

¹⁷ Подслушивание, высмеянное Набоковым, не дает здесь того абсолютного знания, на котором держится интрига «Княжны Мери», а, напротив, работает на неполноту информации. Ср., кстати, отмеченную уже Белинским призрачность происходящего:

«Несмотря на прозаическую действительность... содержания [«Тамани»], все в ней таинственно, лица – какие-то фантастические тени, мелькающие в вечернем сумраке, при свете зари или месяца» (*Белинский* 1954: 226).

Следует сказать, что эти пробелы в информации, взятые в контексте повести в целом, способствуют не только и не столько романтическим ее эффектам (таинственности и т. п.), сколько их прозаическому подрыву (ограниченности героя-рассказчика, отказу от максимальной яркости изображения).

¹⁸ Хотя «есть признаки того, что... новелла была написана раньше «Бэлы» и без связи с «Журналом» Печорина» (*Лермонтов*: 663), и, по мнению некоторых исследователей, в ней «представлен предбайронический вариант Печорина» (*Garrard* 1982: 136), ретроспективный взгляд позволяет увидеть в «Тамани» наиболее зрелый фрагмент романа.

¹⁹ В «Кроткой» пистолет не стреляет гораздо более театральным образом, не говоря о центральной роли, отведенной в рассказе самоубийству героини. В каком-то смысле «Кроткая» синтезирует мотивы целой группы магистральных сюжетов русской литературы: «Бедной Лизы» (социальное неравенство, самоубийство), «Бэлы» (пленная героиня), «Княжны Мери» (психологический поединок), «Выстрела» (болезненное самолюбие, счеты с прошлым); очевидны также гоголевские источники обстановки, сюжета и стиля. Осуществленный таким образом в «Кроткой» вариант слияния лишнего человека с маленьким в единую фигуру подпольного человека имел одним из своих ранних предвестий

умаление лишнего человека в «Тамани».

²⁰ См.: (Чудаков 1972; Жолковский, Щеглов 1986: 21–52, со ссылками на Берковский 1969).

²¹ Тщательно выверенную игру в выстрел/не-выстрел представляет собой, в сущности, все повествование первой из «Повестей Белкина», начиная с раннего упоминания о тройне нереальном выстреле (гипотетическом, безопасном и к тому же скрыто интертекстуальном – à la Вильгельм Тель), под который каждый был бы готов подставить свою голову, и кончая кульминационным холостым сажанием пули в другую пулю и беглым полупоминанием о смертельном попадании «под Скулянами» в эпилоге.

Белинский 1954 – *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: D 18 т. Т. 4. М.: АН СССР, 1954.

Берковский 1969 – *Берковский Н.Я.* Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н.Я. Литература и театр. М.: Искусство, 1969. С. 48–184.

Гершензон 1919 – *Гершензон М.О.* «Станционный смотритель» // Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. М.: Книгоизд-во писателей, 1919. С. 122–127.

Жолковский, Щеглов 1986 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Мир автора и структура текста: Статьи о русской литературе. Tenafly NJ: Эрмитаж, 1986.

Лермонтов М.Ю. – *Лермонтов М.Ю.* Соч.: В 6 т. Т. 6. М.; Л.: АН СССР, 1957.

Лотман 1975 – *Лотман Ю.М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту: ТГУ, 1975.

Михайлова 1957 – *Михайлова Е.* Проза Лермонтова. М.: Худож. лит., 1957.

Чудаков 1972 – *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М.: Наука, 1972.

Эйхенбаум 1987 [1924] – *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки // Эйхенбаум Б.М. О литературе. М.: Сов. писатель, 1987. С. 140–286.

Garrard 1982 – *Garrard J.* Mikhail Lermontov. Boston: Twayne, 1982.

Matich 1987 – *Matich O.* What is To Be Done About Poor Nastya? Literary Prototypes of Nastas'ia Filippovna // Wiener Slawistischer Almanach. 1987. Sbd. 19: 47–64.

Mersereau 1962 – *Mersereau Jr.J.* Mikhail Lermontov. Carbondale: Southern Illinois UP, 1962.

Nabokov 1958 – *Nabokov V.* Translator's Foreword // Mikhail Lermontov. A Hero of Our Time / Transl. by V. Nabokov in collaboration with Dmitri Nabokov. Garden City NY: Doubleday 1958. P. v–xix.

Peace 1967 – *Peace R.A.* The Role of «Taman' "in Lermontov's" "Geroi Nashego Vremeni"» // Slavonic and East European Review. 1967. Vol. P. 45. 12–29.

Быть или не быть богом. К проблеме авторской власти у Достоевского

¹ См.: (Учение 1993: 58, 270).

² См.: (Бочаров 1985).

³ О превращении Алеши из «сына» в «отца», о нем как «авторе» жития Зосимы и о параллели Зосима – Великий Инквизитор см.: (Holquist: 177–197 («[Zosima] has precisely the kind of power sought by Ivan's Grand Inquisitor»). P. 189). Об авторитетности/компрометации дикурсов героев в «Братьях Карамазовых» и о житийном построении образа Алеши с опорой на агиографическую фигуру Алексея человека Божьего см.: (Ветловская 1977).

Бочаров 1985 – *Бочаров С.Г.* Переход от Гоголя к Достоевскому // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М.: Сов. Россия. С. 161–209.

Ветловская Е. 1977 – *Ветловская В.Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л.: Наука, 1977.

Учение 1993 – Учение: Пятикнижие Моисеево / Пер. и коммент. И.Ш. Шифмана. М.: Республика, 1993.

Холквист 1977 – *Holquist M.* Dostoevsky and the Novel. Princeton: Princeton UP, 1977.

Тонкости чтения. Из заметок о Льве Толстом

¹ Замечание Олеси справедливо в целом, но не в частности. На протяжении всего романа (II, 12; III, 29–30; V, 15; VI, 3; VII, 1, 3) Левин пишет книгу, где излагает свои оригинальные взгляды на экономику сельского хозяйства, а также дневник, который перед свадьбой показывает Кити (к ее ужасу; IV, 16). После неудачи со сватовством он видит в сочинении книги чуть ли не смысл жизни, а женившись, относится к ней более спокойно, но по-прежнему серьезно и даже знакомит с ней (без особого успеха) двух московских ученых. Но в VIII части, своего рода эпилоге романа, о сочинении Левина нет ни слова, зато сообщается о выходе провальной книги его сводного брата-философа С.И. Кознышева (VIII, 1, 14). А незадолго до самоубийства Анны упоминается, что она

пишет роман для детей (VII, 9, 10). Ясно, что ни с кем из этих персонажей Толстой не делится своим авторским статусом так, как это рекомендует ему Олеша.

² Об архаических метафорах города как женщины и овладения городом как бракосочетания или изнасилования см.: *Иванов*: 15, *Топоров*: 121–132 («Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте»). Топоров приводит в сноске и рассматриваемый здесь фрагмент из «Войны и мира».

³ Мифологизация в архаических текстах мотивов «матери», «матки» и всего круга половой метафоры, используемой в трактовке «взятия» города, подробно рассматривается Топоровым, но новаторская разработка этого топоса Толстым, нашедшим в «обезматоченности» возможность лишить «наильника-завоевателя» его приза, не попадает в поле его внимания.

Согласно Топорову, архаическое приравнение города женщине имеет своим продолжением мотивы «огороженности» и «четырёхугольности», типичные для города и проецируемые на женщину – в виде «четырёхчленности женской жертвы, соотносимой с аналогичным образом устроенным алтарем» (с. 131; алтарь – еще один символический образ города, женщины и бракосочетания). В связи с этим обращает внимание мифологическая корректность, будь то сознательная или бессознательная, толстовского хода от города-девы к улью, имевшему вид ящика или выдолбленной колоды. О «четырёхугольном и круговом» типах организации архаических городов см.: *Иванов*: 9.

Дополнительный эффект во всю эту игру с «(пчелиной) маткой» вносит тот факт, что пчела была (наряду с орлом и буквой N) хорошо известной эмблемой Наполеона.

Бабель 2006 – *Бабель И.* О творческом пути писателя // Бабель. Собр. соч.: В 4 т. М.: Время, 2006. Т. 3.

Гинзбург 1989 – *Гинзбург Л.Я.* Человек за письменным столом. Л.: Сов. писатель, 1989.

Иванов 1986 – *Иванов Вяч.Вс.* К семиотическому изучению культурной истории большого города // Тр. по знаковым системам. 1986. № 19. С. 7–24.

Мунблит 1989 – *Мунблит Г.* Из воспоминаний // Воспоминания о Бабеле / Сост. А.Н. Пирожкова, Н.Н. Юргенева. М.: Кн. палата, 1989. С. 79–93.

Набоков 1996 – *Набоков В.* Лекции по русской литературе. Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. М.: Независимая газета, 1996.

Олеша 1965 – *Олеша Ю.* Ни дня без строчки. М.: Сов. Россия, 1965.

Паустовский 1989 – *Паустовский К.* Рассказы о Бабеле // Воспоминания о Бабеле / Сост. А.Н. Пирожкова, Н.Н. Юргенева. М.: Кн. палата, 1989.

Топоров 1987 – *Топоров В.Н.* Заметки по реконструкции текстов // Исследования по структуре текста / Под ред. Т.В. Цивьян. М.: Наука, 1987. С. 99–132.

Словарь современного русского литературного языка: 17 т. / Сост. В.И. Черников. М.: АН СССР, 1948–1965.

Маленький метатекстуальный шедевр Лескова

¹ Ссылки на изд.: (*Лесков* 1956–1958) ограничиваются номерами тома и страниц. Большинство справочных сведений о ДГЖ почерпнуто из (*Бухштаб* 1958). Курсив везде мой.

² Так, в подробной обзорной статье ведущего российского специалиста по Лескову (*Горелов* 1994), этот рассказ не упомянут; в двухтомной биографии (*Лесков А.* 1984) он упоминается лишь однажды – в связи с отношением Лескова к спиритизму; в стандартной американской книге о Лескове ему и еще двум рассказам посвящена одна пренебрежительная фраза (*Lantz* 1979: 124), а в (*Sperrle* 2002) о нем нет ни слова. Ценные исключения – (*McLean* 1977; 378–379; *Muller de Morogues* 1991: 91–92, *Поздеев* 2000, *Виницкий* 2008). В свое время рассказом восхищался Тынянов: «Юрий Николаевич любил перечитывать забытые произведения старых писателей. Помню, с каким восторгом он читал вслух “Дух госпожи Жанлис”» (*Степанов* 1983: 238).

³ О святочных аспектах ДГЖ см.: (*Поздеев* 2000).

⁴ «Презрительное отношение Лескова к модному в те годы “духовидству” сказалось в ряде его отзывов... например, в... рассказе “На краю света”» (*Бухштаб* 1958: 513).

«Распространение спиритизма Н.С. Лесков считал явлением сугубо отрицательным. Начало его выступлениям положили статьи... 1869 г., полемика продолжалась в художественной прозе (“На краю света”, 1875 г.; “Дух госпожи Жанлис”, 1881 г.). Лесков называл спиритизм продуктом “большой и очень сильной скуки” высшего общества, иронизировал над “подстольными стряпчими спиритизма”, делая, однако... допущение, что не вся “суть вопроса о причине вещей находится в заведовании партизанов силы и материи”» (*Лесков А.* 1: 472).

О Лескове и спиритизме см.: (*Muller de Morogues* 1983, 1991: 113–132; *Виницкий* 2006, 2007, 2008).

⁵ Во многом сходен с ДГЖ рассказ «Русские демономаны» (1880; *Лесков* 1994: 253–293), состоящий из ряда эпизодов, два из которых

(гл. VII–XI и XII–XXI) особенно релевантны параллелями по линиям: сексуальной (не)испорченности молодых женщин и иронии по адресу озабоченных их духовным спасением светских дам; эротических приставаний и извращений (мужского мазохизма); «порчи» как моды/поветрия; материально-телесного зада (бесовского «помета»); змеиной («пресмыкательной») природы бесов; культа сакральной книги (Евангелия; старинного требника) и обладания ею; чтения-гадания по книге, раскрываемой на произвольном месте, что приводит к мелким чудесам, явлению нечистой силы и иным неожиданно негативным результатам; закрывания книги; соотносённости этих опытов со святками и спиритизмом; личного участия «автора», во многом доверяющего «чудесам»; финального исчезновения персонажей, затронутых «гаданиями».

⁶ См. об этом: (Sperrle 2002: 21–211, 30–36 et passim). В трактовке лесковской поэтики я следую, иногда без ссылок, за фундаментальными исследованиями (McLean 1977; Sperrle 2002).

⁷ В одних случаях к решающему повороту приводит столкновение отрицательного героя с положительным, который своим праведным поступком перевоспитывает его («Зверь»), в других поворот осуществляется персонажем-трикстером, способным манипулировать людьми, иногда с опорой на словесную оболочку событий и на переистолкование сказанного («Маленькая ошибка», «Простое средство»). Ср. также приводимую ниже каламбурную концовку эпизода из повести «Смех и горе».

⁸ Именно в рамках главы о женском образовании ДГЖ рассматривается в (Muller de Morogues 1991), (Ch. 2. L'Instruction de femme. P. 69–100).

⁹ В русской литературе первой половины XIX в. этот мотив был многократно обыгран, среди прочего в полемике вокруг «Руслана и Людмила», включавшей стих из комедии Пирона (1689–1773) «Метромания» (1738): *La mère en prescrira la lecture à sa fille* («Это мать велит читать дочери»), переименованный в критическом отклике И.И. Дмитриева: *La mère en défendra la lecture à sa fille* («Это мать запретит читать дочери»), вольно переведенном Пушкиным в предисловии ко второму изданию «Руслана» (1828): *Мать дочери велит на эту сказку плюнуть*, а затем иронически помянутый в одном из вариантов IX строфы второй главы «Евгения Онегина» (и примечании к нему; 1823): *Не вам чета был гордый [строгий].] Лесков Его стихи [труды], конечно мать, Велела б дочери читать.* «Пироновская цитата была до смерти замучена уже к 1824 г., когда Языков... использовал эту избитую строчку в виде эпиграфа к собранию своих стихотворений» (Набоков 1998: 230–232; см. также: Пушкин 2007: 60–81; ср. также ниже о воспитательных стратегиях матери байроновского Дон Жуана. Опора на Пирона не исключена уже и у Жанлис и ее рассказчика эпизода с Гиббоном.

¹⁰ Иногда телесный момент подается Лесковым в полуприкрытом, но от этого не менее суггестивном виде. В главе 14 «Печерских антиков» (7: 156–158) исцеление дамы от зубной боли, возможное только путем капания чудодейственного лекарства на нижний ряд зубов, осуществляется трикстером при помощи «повертона»: большой пробкой он внезапно распирает ей рот, связывает ей одним платком руки за спиной, а другим – платье вокруг ног, переворачивает ее вниз головой «так, что у нее верхние зубы стали нижними, а нижние – верхними», в результате чего доктор получает возможность применить свои капли. Как если бы сексуальные коннотации «повертона» нуждались в прояснении, Лесков завершает главу так:

«Исцеление... имело... и свои невыгодные последствия... Когда дамы узнали об этом исцелении способом “повертона”, так начали притворяться, что у них верхний зуб болит, и стали осаждать доктора... с просьбами “перевернуть их и вылечить”. Происходило это... оттого, что... они в него влюблялись... А он... не хотел расстраивать семейную жизнь во всем городе и предпочел совсем оставить и Киев, и медицинскую практику».

¹¹ Эдгар По на примере «Ворона» утверждал, что сочинение начинается с кульминации текста и затем движется назад к началу, причем важно следить, чтобы никакие другие эффекты не превышали по силе кульминационный (Poe 1995 [1846]). Разумеется, подобное совпадение творческой истории произведения с логикой его выразительности – лишь один из путей создания текста. Другой типовой маршрут – движение к тексту от идейного импульса, а промежуточный – движение от вдохновившей автора детали. Так, зерном «Леди Макбет Мценского уезда» стали детские впечатления Лескова – очень телесные, но все-таки не центральные в повести:

«Раз одному соседу старику.. нетерпеливая невестка *влила в ухо кипящий сургуч*... Я помню, как его хоронили... *Ухо у него отвалилось*... Потом ее... на площади... *“палач терзал”*. Она была молодая, и *все удивлялись, какая она белая*» («Как я учился праздновать. Из детских воспоминаний писателя»). Рукопись в ЦГАЛИ) (Эйхенбаум 1956: 498).

¹² Лесков познакомился с Иваном Сергеевичем Гагариным (1814–1882) в Париже в 1875 г. и в дальнейшем написал о нем статью «Иезуит Гагарин в деле Пушкина», чтобы снять с его памяти подозрение в авторстве знаменитых анонимных писем.

¹³ Мария дю Деффан (du Deffand, du Deffant), маркиза (1697–1780); Эдуард Гиббон (у Лескова Джиббон), знаменитый историк (1737–1794); Стефани-Фелисите де Жанлис, маркиза Сюльери, графиня Брюслар (1746–1830).

¹⁴ Эта роль *culotte* отмечена в (McLean 1977: 379. С мотивом «задницы» переключается и вынесенная в конец реплика дипломата: «[д]ух подтверждает... мнение, что... чем змея лучше, тем она опаснее, потому что держит свой яд в *хвосте*»». Лесковский образ лучшей, но все-таки вредной змеи восходит, по-видимому, к басне Крылова «Крестьянин и змея» (1813); ср. заключительную реплику крестьянина: «Да, кажется, голубушка моя, И потому с тобой мне не ужиться, Что *лучшая Змея*, По мне, *ни к чорту не годится*». Отсылка тем вероятнее, что, согласно комментаторам, соль басни состояла в сатире и галломанское воспитание детей путем приглашения французских гувернеров (см.: Крылов 1946: 450).

¹⁵ «Привожу [историю с Гиббоном] по известному переводу с французского подлинника... – Далее Лесков приводит несколько измененную и сокращенную цитату из “Воспоминаний Фелиции Л***” (ч. 2, с. 58–61)... *Известный анекдот о французской даме*... имеется в “Воспоминаниях Фелиции Л***” [т. е. Жанлис 1809] (ч. 2, с. 68–69)... *Чтение – занятие слишком серьезное*... – измененная... цитата из “Воспоминаний Фелиции Л***” (ч. 2, с. 106–107)» (Бухштаб 1958: 515). Во французском подлиннике (однотомнике Genliz 1804 г.), по которому, вероятно, читала княжна, все фрагменты, использованные Лесковым, тоже располагаются в близком соседстве: иронические пассажи о Вольтере и визите к нему в Ферней (с. 198–216, 254–256, 323–324), включая лобызание им ее рук (с. 208–209); список французских писательниц (с. 250–251); эпизод с Гиббоном (с. 309–313); история с *culotte* (с. 321–323); рассуждение о вкусах молодежи (359–362).

Забывчивость об источнике истории с *culotte* – очередной трюк Лескова, тем более что Жанлис рассказывает ее с подробностями и именами участников (кроме самой героини, которое заменяет тремя звездочками; впрочем, в более позднем издании это имя прописывается полностью: madame de Blot; Genliz 1879: 126). Но у Жанлис нет ни слова о королеве (введенной Лесковым для усиления эффекта), зато «непристойность» этимологии слова *culotte* акцентирована: «она остановилась после того, как произнесла только первый слог» («le premier syllabe», Genliz 1804: 321). Примечательно, что в русском переводе книги Genliz 1806 (давшей заглавие лесковскому рассказу антологии нравоучительных высказываний из разных книг писательницы) анекдот о французской даме приводится (с отсылкой к Genliz 1804), однако в нем фигурируют только *итаны*, но не *culotte*, так что каламбурный аспект упоминания о «первом складе» французского слова пропадает (Жанлис 1809: 16–19). Напротив, в переводе «Воспоминаний Фелиции» ключевое выражение «исподнее платье» сопровождается французской глоссой (с опечаткой *calotte*), зато несколько смазывается указание на первый слог: «сказавши *первые буквы*, остановилась» (Жанлис 1808: 69).

Кстати, в одном месте ирония по адресу мадам де *** [Blot] совмещается с осуждением Вольтера: «[Она] чрезвычайно привязана [est tres-passionnée] к Вольтеру, читает с восхищением самые вольные [licencieux] книги; и между тем не упавши в обморок, не может произнести вышеупомянутого слова [*culotte*]» (Жанлис 1809, 2: 70; 1804: 323).

¹⁶ Список французских писательниц Лесков дает тоже по Жанлис, причем не совсем правильно, следуя дефектному изданию Жанлис 1808.

¹⁷ «Произв. Ж. были хорошо известны в России в подлиннике и многочисленных рус. пер... Характеризующиеся отчетливо выраженной чопорной нравоучительностью и водянистой пышностью слога, они остались чужды П. [ушкину], назвавшему Ж. ... среди “бездарных пигмеев”, к-рые в XVIII в. “овладевают русск.<ой> сл.<овесностью>”... В “<Романе в письмах>”... ее романы фигурируют как старинные книжки, на к-рых воспитываются провинц. барышни... П. называл “скудной мадам Жанлис” Т.А. Катакази, сестру бессарабского гражд. губернатора... Мемуары Ж. вызвали у П.... большой интерес; узнав об их выходе, он сразу же попросил брата прислать “последнюю Genlis”» (Рак 2004: 143–144).

В «Воине и мире» о мадам де Жанлис знают младшие Ростовы: «– Ты этого никогда не поймешь, – сказала [Наташа], обращаясь к Вере, – потому что ты никогда никого не любила... ты только madame de Genlis (это прозвище, считавшееся очень обидным, было дано Вере Николаем)» (I, 1, XI). Позднее роман Жанлис читает перед боем Кутузов (III, 2, XVI).

¹⁸ Ср.; (Поздеев 2000: 143). Примечательное отличие жанлисовского эпизода, выдержанного в прециозном духе времени, – воображаемость задницы.

¹⁹ См.: (Шкловский 1929: 18–19. По модели загадок типа «Два конца, два кольца, посередине гвоздик» (ответ: «[Не мужчина, а] ножницы»), «Без рук, без ног, на бабу скок» (ответ: «[Не любовник-инвалид, а] коромысло»), загадку, предлагаемую маркизе, можно перефразировать так: «Две щеки, носа нет» (ответ: «[Не задница, а] лицо Гиббона»).

²⁰ Мотив ощупывания лиц слепой женщиной есть у Лескова в двух более ранних произведениях:

В конце повести «Котин доилец и Платонида» (1867) ее героиня «праведница» становится монахиней: «Впоследствии... говорили., что Платонида куда далеко не уходила... и что появившаяся затем в этом ските “провидущая” старица Иоиль была эта же самая Платонида. Она “выплакала очи” и была слепа – ходила ощупью с палочкой, а в глазных впадинах у нее были вставлены “образочки”» (1: 261). В финале «Павлина» (1876) «праведницей» становится много грешившая героиня, которая тоже «слепнет от слез» и вставляет в глаза «кругленькие перламутровые образки» (5: 277), но ощупывание в тексте не упоминается.

²¹ На подмене зрения слухом построена захватывающая сцена в «Королеве Марго» Дюма-отца (ч. 5, гл. 9, «Книга о соколиной охоте»): герцог Алансонский, подложивший по указанию матери Екатерины Медичи на стол Генриху Бурбону книгу с отравленными страницами, прячется в соседней комнате и пытается по звуку определить, попадает ли она в руки Генриха, а зайдя потом к своему брату королю Карлу IX, видит, что тот уже долгое время листает эту книгу, смачивая пальцы языком.

²² Ср. старую графиню в «Пиковой даме», а также пушкинские статуи (см.: *Якобсон* 1987). С «Пиковой дамой» ДГЖ перекликается и по металитературному признаку: пушкинская графиня критически высказывается о современной русской литературе. О «выходе за рамку» см.: *Жолковский* 1996: 89–92).

²³ См.: (*Гейне* 1950: 395–406) (пер. И. Мандельштама). Согласно комментатору тома, это стихотворение (из третьей книги «Романце-ро») «царской цензурой к переводу в России не допускалось» (с. 964). Лесков ссылается на «Диспут», называя по-немецки его персонажей: *Bernardiner und Rabiner*, причем неточно: у Гейне действует не бернардинец, а *Kapuziner, Gardian der Franziskaner*, т. е. «капуцин, настоятель францисканцев».

²⁴ Другой уничтожающий пассаж Жанлис о Гиббоне – анекдот о том, как он, объясняясь в любви мадам де Круза (*Crouzat*), впоследствии мадам де Монтольё (*de Montolieu*), встал перед ней на колени, но по старческой грузности и слабости не мог с них подняться; она вызвала лакея и приказала ему: «Поднимите г-на Гиббона!» Жанлис повторяет этот анекдот в своих гораздо более поздних восьмитомных мемуарах (*Жанлис* 1825, 2: 294), приводя его якобы по «Воспоминаниям Фелиции», однако в (*Жанлис* 1804, 1809) такого места нет. Вообще «Воспоминания Фелиции» и «Мемуары» Жанлис настолько полны язвительных отзывов о Вольтере, Гиббоне, мадам де Бло, маркизе дю Деффан и многих других, что не заметить этого могла только очень невнимательная читательница.

²⁵ Кстати, *локти* – анаграмма *culotte*.

²⁶ В рассказах о гадании встречаются также мотивы просовывающей в избу таинственной руки (*Носилов Н.* Цинга // Чудо рождественской ночи. Святочные рассказы. М., 1993. С. 455–470, см. с. 464–465) и опознания с завязанными глазами (*Полевой Н.А.* Святочные рассказы // Там же 92–105, см. с. 100).

²⁷ Последние, по-видимому, восходят к фигуре матери писателя, рано оставшейся вдовой и сурово обходившейся с детьми и подчиненными (*МакЛейн*: 15–20, 188, 264); на некоторых могли отразиться и тяжелые отношения Лескова с первой женой.

²⁸ В кульминации рассказа, кстати, очень телесной, соблазнительница, «сняв с себя мантию и верхнее платье, легла спать на другом диване,

в одном белом лифе... [Он]... от нее оборотился к стене и усиленно сдремал... очень недолго и опять к ней тихо оборотился, чтобы видеть – спит ли. Но она не спала и, глядев на него, рассмеялась и поцелуй ему губами сделала. Он же... опять заворотился к стене и усиленно искал, чтобы скорее заснуть... но не мог этого сделать, ибо слышал, как она, посмеиваясь, губами вроде поцелуев чмокала до самого утра. А когда утром он проснулся..., то ее уже не было, а он этак же, как она, губами чмокал и доселе с той привычкой остался» (7: 331–332).

²⁹ Более трагичен исход запрета на свободу читательского выбора (любовь к «Дикенцу») в рассказе «О вреде от чтения светских книг, бываемом для многих» (1884). Рассказ, стилизованный, как и все «Заметки неизвестного», под «старую рукопись» (7: 322) и написанный с точки зрения ригориста типа княгини из ДГЖ, кончается следующей моралью: «Так это чтение книг романических столько душ погубило, которые могли бы иметь свои законные радости, и – что дражае того – мужа достойного все родные заботы о кровном и искреннем ни во что обратило. Таков Дикенц» (7: 349).

³⁰ В связи с тургеневским слоем ДГЖ отмечу, что в повести Тургенева «Пунин и Бабурин» (1874) второму из заглавных героев принадлежит фраза: «Пушкин есть змея, скрытно в зеленых ветвях сидящая, которой дан глас соловьиный!», релевантная для темы «чтение как соблазн» и словесно перекликающаяся с ДГЖ.

³¹ Еще вероятнее вымышленность дочери, нужной, чтобы связать эпизод из Жанлис с инвариантным образом княгини.

³² См.: (*Мюллер де Мороз* 1991: 91–92), где документировано также знакомство Лескова с поэмой Байрона (*Лесков*, 8: 488–489, 11: 489).

³³ Ср. в «Дон Жуане» попытки автора помирить родителей героя: *Я пробовал вмешаться. Я имел Отличные намеренья, признаться, Но как-то я ни разу не сумел До них ни днем, ни ночью достучаться: Дом словно вымер, словно онемел. Один лишь раз (прошу вас не смеяться!) Жуан случайно среди бела дня Ведро помоев вылил на меня* (I, 24); а затем – критику воспитательной системы матери Жуана: *Когда б хотел я сына воспитать (А я его, по счастью, не имею!), Не согласился б я его отдать В Инесин монастырь* (I, 52) (*Байрон*: 14, 21).

³⁴ Наглядный пример «кривизны» жизни, особенно российской, – это история питейного соревнования между заглавным героем «Левши» и английским шкипером: пьют они совершенно «поровну», но с далеко не равными результатами: шкипера подбирают и спасают англичане, а Левшу подбирают и бьют городовые, что приводит к его смерти.

³⁵ Таковы, с одной стороны, «Железная воля», а с другой – «Однодум».

³⁶ Пристрастие Лескова к трикстерам связано с его принципиальной «еретичностью», надеждой на исключения и, шире, представлением о конструктивной роли зла (*Sperlle*: 18, 41, 43, 65–68, 71, 85–87, 94, 100–101).

³⁷ Согласно (*Виницкий* 2008), Лесков «переводит спиритуалистическую онтологию в литературный план... [О]бъектом его пародии является... такое тенденциозное отношение к автору..., при котором последний понимается как мертвый дух, вызываемый читателем для подтверждения своих собственных воззрений. Такое отношение... было характерно как для рядовых читателей, так и для тенденциозной критики 1860–70-х годов. Литература же, по Лескову, – даже самая что ни на есть архаическая, вроде сочинений Жанлис, – жива, персональна... Литературное произведение... не пассивный объект чтения и почитания..., но – почти мистическим образом – субъект, способный распоряжаться самонадеянным читателем так, как ему вздумается».

³⁸ Вторую параллель – по линии свидетельского присутствия – Лесков обеспечивает путем редактирования жанлисовского эпизода (ср. примеч. 15). Он не просто сгущает его изложение, но и полностью выпускает из него информацию о том, что Жанлис при описываемом происшествии не присутствовала и пересказала его с чужих слов: «Говоря о Джиббоне, вспомнила я очень забавный о нем анекдот, слышанный мной от Г. Лозеня [M. de Lauzun], который уверял меня в справедливости оно-го, и мне очень хотелось бы в этом не сомневаться» (*Жанлис* 1809, 2: 60; 1804: 312). Апроприация чужого текста имела место уже у Жанлис, но этой параллелью Лесков предпочел свое повествование не отягощать.

³⁹ Биографическая достоверность авторской фигуры дополнительно подрывается отмеченной в (*Виницкая* 2008) хронологической нестыковкой: действие рассказа происходит в 1860-х годах, «Запечатленный ангел» появился в «Русском вестнике» в 1873 г., а с Гагариным Лесков познакомился в 1875 г. Не исключено, что одной из целей этого анахронизма было показать, что уже в 1860-х годах Лесков отошел от катковской благопристойности и теперь открыто над ней подсмеивается в несолидных «Осколках» (где впервые публиковался ДГЖ).

⁴⁰ Ср.: «Всего труднее в большом свете идти всегда по прямой дороге; там встречается множество помешательств. Хорошо бывает стремиться по ней с твердостью, но надобно бывает остановиться, когда загораживают нам путь. Излучистые [tortueuses] дороги очень грязны, но не имеют препятствий (épinés)» (*Жанлис* 1809, 2: 8; 1804: 246).

⁴¹ Сказ такого типа обычно применялся Лесковым для воспроизведения речи малообразованных людей, берущихся говорить о жизни высшего света (например, в «Леоне, дворецком сыне»). В ДГЖ, однако, языковая претенциозность относится на счет княгини, возможно, под-

забывшей русский язык, и подыгрывающего ей автора. Вообще же, согласно МакЛейну, дистанцирующая стратегия Лескова состояла в отказе от изображения высших классов, жизнь которых была ему недостаточно знакома, и сосредоточении на представителях низших сословий, с которыми он был знаком лучше, хотя не принадлежал и к ним.

⁴² О мистификации Лесковым собственного писательского облика как приеме см.: (*Майорова* 1994: 65).

⁴³ «Мелковатая, щуплая, узкогрудая, должно быть чахоточная, с бледным, непримечательным, но неглупым лицом, Паша говорила негромко, двигалась бесшумно, работала умело и неустанно. Оценка ее достоинств росла, положение укреплялось. Она это знала. И все-таки в ее лице не виделось удовлетворенности, с него не сходило месяц от месяца становившееся более заметным приглушенное раздумье» (*Лесков* А. 2: 171).

⁴⁴ В (*Виницкий* 2008) предлагается иная мотивировка нападок княгини на Гончарова – нелестное упоминание о Жанлис в «Сне Обломова».

Байрон 1959 – *Байрон Джордж*. Дон Жуан / Пер. Т. Гнедич. М.: ГИХЛ, 1959.

Бухштаб 1958 – *Бухштаб Б.Я.* Примечания // Лесков Н. Собр. соч. Т. 7. М., 1958. С. 493–568.

Виницкий 2006 – *Виницкий Илья*. Мелькающие руки. Спиритическое изображение Н.П. Вагнера // Новое литературное обозрение. 2006. № 78. С. 179–198.

Виницкий 2007 – *Виницкий Илья*. Русские духи: Спиритуалистический сюжет романа Н.С. Лескова «На ножах» в идеологическом контексте 1860-х годов // Новое литературное обозрение. 2007. № 87. С. 184–213.

Виницкий 2008 – *Виницкий Илья*. Дух литературы. Несколько слов о художественном спиритуализме Н.С. Лескова // Тыняновские чтения (в печати).

Виницкий 2009 – *Vinitsky Ilya*. The Spirit of Literature: Reflections on Nikolai Leskov's Artistic Spiritualism // *Vinitsky Ilya*. Ghostly Paradoxes: Modern Spiritualism and Russian Culture in the Age of Realism. University of Toronto Press (в печати; переработанный вариант статьи Виницкий 2008).

Гейне 1950 – *Гейне Генрих*. Избранные произведения / Вступ. ст. и коммент. Я.М. Металлова. М.: ГИХЛ, 1950.

Горелов 1994 – *Горелов А.А.* Лесков // Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь / Гл. ред. П.А. Николаев. Т. 3. М.: Большая российская Энциклопедия, 1994. С. 340–349.

- Душечкина, Баран 1993 – *Душечкина Е., Баран Х.* «Настали вечера народного веселья...» // Чудо рождественной ночи. Святочные рассказы / Сост. Е. Душечкина, Х. Баран. СПб.: Худож. лит., 1993. С. 5–32.
- Genlis 1804 – *Les souvenirs de Félicie L*** par Mme de Genlis.* Paris: Maradan.
- Genlis 1806 – *Esprit de Madame de Genlis, ou, Portraits, caractères, maximes et pense es, extraits de tous ses ouvrages publiés jusqu'à ce jour.* Par M. Demonceaux, avocat. 2 p. Paris: Maradan, 1806.
- Жанлис 1808 – *Дух госпожи Жанлис, или Изображения, характеры, правила и мысли, выбранные из всех ее сочинений, доньше изданных в свет:* Пер. с фр. В 2 ч. М.: В университетской типографии, 1808.
- Жанлис 1809 – *Воспоминания Фелиции Л.***, состоящие из отборнейших мыслей и изящнейших анекдотов, в недавнем времени изданные госпожою де Жанлис:* Пер. с фр. Ч. 1–2. М.: В Губернской типографии у А. Решетникова, 1809.
- Genlis 1825 – *Mémoires inédits de madame la comtesse de Genlis, sur le dix-huitième siècle et la révolution française, depuis 1756 jusqu'à nos jours.* Bruxelles: P.J. De Mat, 1825.
- Genlis 1879 – *Souvenirs de Félicie par Mme de Genlis suivi des Souvenirs et Portraits par M. le duc de Lévis.* Ed. par M. F. Barrière. Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1879.
- Жолковский 1996 [1978] – *Жолковский А.К.* How to show things with words (об иконической реализации тем средствами плана выражения) // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 77–92.
- Жолковский 2006 – *Жолковский А.К.* Полтора рассказа Бабеля: «Гюи де Мопассан» и «Справка/Гонорар». Структура, смысл, фон. М.: КомКнига, 2006.
- Жолковский 2009 – *Жолковский А.К.* «Из новейших одобрялся несомненно один Тургенев...» // На рубеже двух столетий: Сб. в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова / Сост. В.Е. Багно, Дж. Мальмстад. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 266–282.
- Крылов 1945–1946 – *Крылов И.А.* Полн. собр. соч.: / Гл. ред. Д.Д. Благой. Т. 3.; Подгот. текста и примеч. Н.Л. Степанова (басни), Г.А. Гукковского (стихотворения), С.М. Бабинцева (письма).
- Лесков А. 1984 – *Лесков А.Н.* Жизнь Николая Лескова. По его личным, семейным и несемейным записям и памятям: В 2 т. / Подгот. текста и коммент. В. Туниманова, Н. Сухачева. М.: Худож. лит., 1984.
- Лесков 1956–1958 – *Лесков Н.С.* Собр. соч.: В 11 т. / Ред. В.Г. Базанов и др. М.: ГИХЛ, 1956–1958.
- Hantz 1994 – *Лесков Н.С.* Русские демономаны. Повести и рассказы / Сост. и примеч. А.А. Шелаева. СПб.: Северо-запад, 1994.
- Лэнтц 1979 – *Lantz K.A.* Nikolai Leskov. Boston: Twayne, 1979.
- Майорова 1994 – *Майорова О.Е.* «Непонятное» у Лескова (*О функции мистифицированных цитат*) // Новое литературное обозрение. 1994. № 6. С. 59–66.
- McLean 1977 – *McLean H.* Nikolai Leskov: The Man and His Art. Cambridge, Mass. & London: Harvard UP, 1977.
- Muller de Morogues 1983 – *Muller de Morogues I.* Leskov et le Spiritisme // Schweizerische Beiträge zum IX. Internationalen Slavistenkongress in Kiev (Slavica Helvetica, Bd. 22). Bern; Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 1983. S. 113–132.
- Muller de Morogues 1991 – *Muller de Morogues I.* «Le problème féminin» et les portraits de femmes dans l'oeuvre de Nikolaj Leskov (Slavica Helvetica Bd. 38). Bern; Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 1991.
- Набоков 1998 [1964] – *Набоков В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Искусство-СПБ, Набоковский фонд, 1998.
- Nilsson 1982 – *Nilsson N.A.* Isaac Babel's Story «Guy de Maupassant» // Studies in 20th Century Russian Prose / Ed. N.A. Nilsson. Stockholm: Almqvist and Wicksell, 1982. P. 212–227.
- Poe 1995 [1846] – *Poe Edgar Allan.* The Philosophy of Composition // Poe Edgar Allan. Poems and Essays on Poetry / Ed. C.H. Sisson. Manchester: Carcanet, 1995. P. 138–150.
- Поздеев 2000 – *Поздеев Вячеслав.* Мистика и сатира в святочном рассказе (Рассказ Н.С. Лескова «Дух мадам Жанлис») // Satyra w literaturakh wschodniosłowiańskich IV / Red. Wanda Supa. Białystok, 2000. S. 136–143.
- Пумпянский 2000 [1929] – *Пумпянский Л.В.* Группа «таинственных повестей» [Тургенева] // Пумпянский. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы / Отв. ред. А.П. Чудаков; Сост. Е.М. Иссерлин, Н.И. Николаев; Вступ. ст. и примеч. Н.И. Николаева. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 448–463.
- Пушкин 2007 – *Пушкин А.С.* Сочинения. Вып. 1: Поэмы и повести. Ч. I / Коммент. О. Проскурина при участии Н. Охотина. М.: Новое изд-во, 2007.
- Рак 2004 – *Рак В.Д.* Жанлис // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XVIII/XIX: Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». СПб.: Наука (ИРЛИ РАН), 2004. С. 143–144.
- Степанов 1983 [1965] – *Степанов Н.* Замыслы и планы // Воспоминания о Ю. Тынянове: Портреты и встречи. М.: Сов. писатель, 1983. С. 231–247.

- Тургенев 1962 – *Тургенев И.С.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 6: Повести и рассказы 1854–1860. М.: ГИХЛ, 1962.
- Чудо 1993 – Чудо рождественской ночи. Святочные рассказы / Сост. Е. Душечкина, Х. Баран. СПб.: Худож. лит., 1993.
- Шкловский 1929 [1917] – *Шкловский Виктор*. Искусство как прием // Шкловский Виктор. О теории прозы. М., 1929. С. 7–23.
- Sperrle 2002 – *Sperrle I.Ch.* The Organic Worldview of Nikolai Leskov / Evanston, Ill.: Northwestern UP, 2002.
- Эйхенбаум 1956 – *Эйхенбаум Б.М.* Примечания // Лесков Н. Соч. Т. 1. С. 492–506.
- Эйхенбаум 1969 [1931] – *Эйхенбаум Б.М.* «Чрезмерный писатель» (*К 100-летию рождения Лескова*) // Эйхенбаум Б.М. О прозе: Сб. ст. Л.: Худож. лит., 1969. С. 327–345.
- Якобсон 1987 [1937] – *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 145–180.

«Человек на часах» Лескова: вертикаль смысла

¹ Текст рассказа см.: (*Лесков*, 8: 154–173, комментарии А.И. Батюто – Там же: 576–579).

² См.: *Батюто* 1958: 577; *McLean* 1977: 469; *O'Toole* 1982: 15–16, 20).

³ О структуре и христианской мотивике «После бала» см.: (*Жолковский* 1994).

⁴ См.: *Гроссман* 1945: 255; *McLean*: 469, *O'Toole*: 18–19.

⁵ Сюжет ЧНЧ основан на сведениях, сообщенных Лескову одним из персонажей (Н.И. Миллером); см.: (*Батюто* 1958: 577), соображения о его подаче см.: (*McLean* 1977: 467; *O'Toole* 1982: 18).

⁶ См.: (*Гроссман* 1945: 194; *McLean* 1977: 468; *O'Toole* 1982: 15). Эмблематичности заглавия способствует его четкий просодический и фонетический рисунок – это двухстопный анапест, инструментованный сначала на *-e*, а затем на *-a*.

⁷ Словесная, в частности каламбурная, ткань рассказа подробно проанализирована в (*O'Toole* 1982).

⁸ См.: (*O'Toole* 1982: 35).

⁹ В инвалидные команды (официально введенные в 1811 г., частично упраздненные и переименованные в 1864 г. и окончательно расформированные в 1874 г.) переводились неспособные к полноценному исполнению обязанностей военнослужащие, чтобы действовать во вспомогательных ролях, в госпиталях и т. п.; см.: (*К.К.* 1991).

¹⁰ Мотив экстренности поддержан краткостью главок и частым употреблением словосочетаний типа *за один получас* и *был уже пятый час утра*, перекликающихся с заглавием рассказа и задающих напряженный хронометраж событий (*McLean* 1977: 469–470); кстати, многочисленны также «экстренные» наречия *сейчас (же)* и *тотчас (же)*.

¹¹ Выбор более или менее вынужденный, но Лесковым эффективно использованный.

¹² Об этом аспекте темы см.: (*O'Toole* 1982: 18–20).

¹³ О хорошо известных проблемах Лескова, особенно позднего, с цензурой см., например: (*Горелов* 1994: 345; *McLean* 1977: 467). О соотношении подцензурности лесковского с общей двусмысленностью его повествовательной манеры ср. соображения Л. Гроссмана:

«Начав с осмеяния нигилистов и апологии духовенства и господствующей власти, Лесков под конец жизни обращался к ироническим зарисовкам высших представителей церкви и бюрократии. Но... удары приходилось наносить с оговорками и оглядкой. ...в поздней... сатире он... осторожен и уклончив. <...> Это делалось, конечно, из цензурных соображений, но не только из-за них; Лесков всячески усложнял свой рассказ... автору была удобна такая... “сумбурность” изложения. <...> “В моих рассказах... будто трудно различать между добром и злом и даже порою совсем не разберешь, кто вредит делу и кто ему помогает. Это относили к некоторому *врождённому коварству моей природы*”. Лесков не отрицает этих свойств своей авторской личности» (*Гроссман* 1945: 236; цитируемые Гроссманом без ссылки слова Лескова взяты из его разъяснений к рассказу «Уха без рыбы», 1886, опубликованных в газете «Новь», 1886, 7, с. 352, см.: *Горячкина* 1963: 107–108).

Принципиальность этой «беспринципной» установки Лескова на двусмысленность, «меньшее зло» и трикстеров, а не на рецепты «абсолютного добра» отмечена в (*McLean* 1977: 469); см. также: (*Sperrle* 2002: 19), где подчеркнута отличие позиции Лескова от толстовской; о Лесковской приверженности «кривизне» см. также: (*Жолковский* 2008: 167–169).

¹⁴ Уровень державинского червя представлен смертью, угрожавшей Постникову как в проруби, так и вследствие наказания розгами.

¹⁵ Собственно, не должен был он – в качестве часового – выходить из неподвижности и ради утопающего. Неподвижность Постникова работает как на репутационный компонент сюжета, так и на его христианский слой; она опирается на характерную пассивность фольклорного героя, за которого действуют помощные персонажи, в частности пассивность типового героя русской сказки, в крайних своих проявлениях уповающего на «щучье веленье».

¹⁶ См.: (*Щеглов* 2008).

¹⁷ Ср.: «Оригинальный тип связи находим <...> в «Фальшивом купоне» Толстого – он основан на циркуляции денежного знака, легко проникающего в любые слои общества» (Щеглов 2008: 155).

К числу горизонтальных репутационных сюжетов можно было бы добавить «Горе от ума» и другие аналогичные, но это отвлекло бы нас далеко в сторону.

¹⁸ Это одна из немногих прямых характеристик в описании отрицательных персонажей (гл. 5).

¹⁹ По мнению Маклейна (McLean 1977: 470), добавление сцены с владыкой неорганично и является единственным художественным просчетом Лескова в ЧНЧ. Напротив, О'Тул (O'Toole 1982: 16 сл.) видит здесь интересное развитие сюжета, который иначе остался бы «наивным» и «чисто механическим».

²⁰ О внимании Лескова, особенно в поздние годы жизни, к происхождению и смыслу христианских праздников свидетельствует цикл его статей «Добавки праздничных историй» (1894–1895) в «Петербургской газете»; статью «Крещение» (от 6 января 1895 г.) см. в (Лесков 2000: 245–247).

²¹ См.: (Беловинский 2003: 375–376 – статья «Крещение Господне»; Лихачева б/д).

²² В некоторых местностях отдельные участники обряда практиковали и реальное погружение в ледяную воду.

Батюто 1958 – *Батюто А.И.* Примечания // Лесков Н.С. Собрание сочинений: В 11 т. / Под ред. В.Г. Базанова и др. М.: ГИХЛ, 1956–1958. Т. 8. С. 565–633.

Беловинский 2003 – *Беловинский Л.В.* Энциклопедический словарь российской жизни и истории: XVIII – начало XX в. М.: Олма-Пресс, 2003.

Горелов 1994 – *Горелов А.А.* Лесков // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь / Гл. ред. П. А. Николаев. Т. 3. М.: Большая российская энциклопедия. С. 340–349.

Горячкина 1963 – *Горячкина М.С.* Сатира Лескова. М.: Изд-во АН СССР, 1963.

Гроссман 1945 – *Гроссман Л.П.* Н.С. Лесков. Жизнь – творчество – поэтика. М.: ОГИЗ, 1945.

Жолковский 1994 – *Жолковский А.К.* Морфология и исторические корни «После бала» // *Жолковский А.К.* Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука («Восточная литература»), 1994. С. 87–102.

Жолковский 2008 – *Жолковский А.К.* Маленький метатекстуальный шедевр Лескова // Новое литературное обозрение. 93. С. 155–176 (в наст. сб. с. 00-00).

К.К. 1991 [1894] – *К.К. [Красуский К.А.]* Инвалиды // Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. Репринт. М.: Терра, 1991. Т. 25 [1894: Т. XIII]. С. 44–45 (<http://www.infoliolib.info/sprav/brokgaus/1/1792.html>).

Лесков 1956–1958 – *Лесков Н.С.* Собрание сочинений: В 11 т. / Под ред. В.Г. Базанова и др. М.: ГИХЛ, 1956–1958.

Лесков 2000 – *Лесков Н.С.* Неизданный Лесков: Кн. 2 (Литературное наследство, 101, 2) / Отв. ред. К.П. Богаевская, О.Е. Майорова, Л.М. Розенблум. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000.

Лихачева б/д – *Лихачева О.* Традиции празднования Крещения в Москве XVII в. и в Санкт-Петербурге XIX в. // <http://ricolor.org/history/rt/pn/21/>

Щеглов 2008 [1992] – *Щеглов Ю.К.* К понятию «административного романа» (типологические заметки об «Иване Чонкине» В. Войновича) // Новое литературное обозрение. № 99. С. 143–155.

McLean 1977 – *McLean H.* Nikolai Leskov: The Man and His Art. Cambridge, Mass.; L.: Harvard UP, 1977.

O'Toole 1982 – *O'Toole.* Structure, Style and Interpretation in the Russian Short Story. New Haven; L.: Yale UP, 1982.

Sperrle 2002 – *Sperrle I.* The Organic Worldview of Nikolai Leskov. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 2002.

С душком. Из заметок о Чехове

¹ Это обобщение сделано настолько безосновательным образом, что наводит на мысль о каком-то скрытом подтексте, скажем, о неправедно приговоренном Осетром Ерше Ершовиче. Однако для Чехова характерны подобные нарочито абсурдные «сверхообщения» (*Берковский* 1969: 54) о «сверхзнакомом мире».

² Согласно Н.Я. Берковскому, тема «души, духовной работы» одна из сквозных у Чехова, но «душа» «теплится» (*Берковский* 1969: 150) в «низких», «бытовых формах» жизни, и «лирическое и прекрасное возможны только в чуть-чуть скептических, даже двусмысленных формах» (*Там же*: 99).

³ Интерес Пастернака к Чехову отмечает Н.Н. Вильмонт (*Вильмонт* 1989: 117–134), приписывая заслугу его пробуждения себе.

Берковский 1969 – *Берковский Н.Я.* Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // *Берковский Н.Я.* Литература и театр: Статьи разных лет. М.: Искусство. С. 48–182.

Бунин 1988 – *Бунин И.А.* Собр. соч. В 6 т. Т. 6. М.: Худож. лит., 1988.

Вильмонт 1989 – *Вильмонт Н.Н.* О Борисе Пастернаке. Воспоминания и мысли. М.: Сов. писатель, 1989.

Гитович 1986 – А.П. Чехов в воспоминаниях современников / Сост. Н.И. Гитович. М.: Худож. лит., 1986.

Лакшин 1975 – *Лакшин В.Я.* Толстой и Чехов. М.: Сов. писатель, 1975.

Мережковский 1991 – *Мережковский Д.С.* Асфодели и ромашка // Д.С. Мережковский. В тихом омуте. М.: Сов. писатель. 1991. С. 49–56.

Пастернак 1989 – *Пастернак Е.Б.* Борис Пастернак: Материалы для биографии. М.: Сов. писатель, 1989.

«Ахмат» Бунина, или Краткая грамматика желания

¹ «Отрывки, почти или вовсе лишённые сюжета... содержащие всего несколько строк... Они похожи на заметки из записной книжки, сделанные «для себя»... Читатель может... принять их... за подготовительные наброски... Но если они и интонированы, как наброски... сделанные мимоходом... то это хорошо рассчитанный прием... Много труда должно быть положено на достижение пресловутой легкости» (*Ходасевич* 1996).

Ср. высказывания на эти темы позднего Бунина по воспоминаниям младшей современницы:

«Конечно, Франс своей англичанки не придумал. Где-нибудь встречал он, должно быть, Вернон Ли, именно такой, как на его страницах, она и была. Ее и стилизовать пришлось очень мало. Отвечаю вам за это...

Нет, все, что я пишу, всегда из головы...

– Я считаю “Темные аллеи” лучшим, что я написал... а они, идиоты, считают, что это порнография и к тому же старческое бессильное сладострастие. Не понимают, фарисеи, что это новое слово в искусстве...!» (*Одоевцева* 2001: 188, 197, 200).

² Здесь не исключена опора на известное признание Толстого, приводимое Горьким (в 1919 г.):

«О женщинах он говорит охотно и много, как французский романист, но всегда с тою грубостью русского мужика, которая – раньше – неприятно подавляла меня. Сегодня... он спросил Чехова:

– Вы сильно распутничали в юности?

А.П. смятенно ухмыльнулся и, подергивая бородку, сказал что-то невнятное, а Л. Н., глядя в море, признался:

– Я был неутомимый...

Он произнес это сокрушенно, употребив в конце фразы соленое мужицкое слово» (*Максим Горький*. Лев Толстой. *Заметки*, гл. XX).

³ Бунинская тропика опирается на характерный синдром русского национально-религиозного (под)сознания – совмещение в образе Богородицы черт реальной матери, Матери Божией, матери-сырой земли, матери-Церкви, матушки-России, богоизбранной нации, ее защитницы от чужеземцев и заступницы перед Богом. См.: (*Ранкур-Лаферрьер* 2005: 90–116).

⁴ Интересно, что консуммация не наступает и в вероятном фольклорном подтексте бунинского сюжета:

Ехал на ярмарку Ухарь-купец, Ухарь-купец Молодой молодец... К стыдливой девчонке Купец пристаёт, Манит, целует, За ручку берёт. Стыдно красавице, Стыдно подруг, Рвётся она Из купеческих рук. Красоткина мать Расторопна была, С эдакой просьбой К купцу подошла: «Стой ты, купец, Стой, не балуй, Девку мою На позор не целуй!» Эх, да купец Как тряхнёт серебром: «Нет, так не надо, Другую найдём!»

⁵ Рискованный сексуально-трансгрессивный ореол придается ситуации еще и тем, что реку Угру, через которую осенью 1480 г. так и не решился перейти со своими ордами хан Ахмат, русские стали называть поясом Богоматери.

⁶ Финальная реплика вполне в бунинском духе, ср. его устный рассказ о давнем увлечении женщиной, венчаемый тем же эмоциональным жестом:

«До чего хороша была эта женщина! И как-то... она вечером пришла ко мне в “Лоскутную” [гостиницу]. А я, дурак, в последнюю минуту вдруг чего-то испугался. Жить мне теперь осталось недолго, но я с радостью отдал бы три года жизни, чтобы восстановить этот вечер» (*Бахрах* 2001: 179).

⁷ На реализм призваны работать и народно-диалектные *смаги*, прочитывающиеся как «пятна» и, согласно Далю, значащие «жар, огонь, пыл, сухость, жар во рту, жажда, слизь на губах», но не на лбу.

⁸ О стратегической роли ungrammaticality в построении и восприятии художественного текста см.: (*Riffatere* 1978).

Или, в других терминах: «У человека с развитым логическим мышлением ложная аргументация свидетельствует... об искажающем присутствии желания» (*Russel* 1950: 67).

Или, в еще одной системе понятий: «Психология иконопочитания не требует от верующего исторической осведомленности. Православный христианин вполне может молиться перед той или иной местной иконой, не догадываясь об ее историческом происхождении, иногда он имеет даже вовсе неверное представление об этих аспектах. Например, он верит, что данная икона написана святым Лукой, а это вовсе не обязательно так... Но с точки зрения психологии, проблемы здесь не существует» (*Ранкур-Лаферрьер* 2005: 117).

⁹ «Народ веселился; а Митрополит устави особенный ежегодный праздник Богоматери и крестный ход Июня 23 в память освобождения России от ига Моголов: ибо здесь конец нашему рабству» (Карамзин 1892: 101–102).

¹⁰ По другим данным, отступление произошло 7 (20) ноября.

¹¹ Этот «жаркий день» эмблематичен для всего бунинского творчества, особенно позднего: ср. соображения одного из его наиболее проницательных исследователей:

«[Поэты испытывают... безотчетное влечение к определенному времени года или дня, к ... стихии, как бы именно от них ждущей воплощения. Творчество Бунина связано в своей тайной глубине с образом сияющего полдня... когда кажется, что все остановилось, кроме тяжело струящегося воздуха... И чем больше искусство это с годами углубляется в свою единственность, тем и это воплощение становится полней... Оно родственно паническому ужасу... Оно... и зачатие, и смерть, и снова жизнь... Полдневная зрелость – ею определяется и само искусство Бунина, и место, принадлежащее ему в истории русской прозы. Поздние книги его – не увядание, а цветение; они сильнее и свежее ранних; и в нашей литературе они не сумерки, а полуденный яркий свет» (Вейдле 2001: 430).

¹² Дополнительная тонкость состоит в том, что праведный отрок Артемий Веркольский явился во сне своей состарившейся матери Аполлинарии вместе с другим святым – римским военачальником и тайным христианином Уаром, претерпевшим мученичество за помощь христианам (307 г.), день памяти которого – 19 октября (1 ноября)!

¹³ Бахрах 2001: 185–186.

¹⁴ Интересный иронический штрих в образ «окаянного Ахмата» вносится значением этого имени: по-арабски Ахмад – «похвальный, достойный». Вносится, возможно, невольно, поскольку во владении Бунина арабской этимологией можно сомневаться; с другой стороны, известны его многократные путешествия по странам Востока, в том числе мусульманским, знакомство с Кораном, любовь к поэзии Саади, внимание к фигурам Тамерлана (см. «Темир-Аксак-Хан», 1921) и Мохаммеда (см. рассказы «Камень», 1908, «Ночь», 1925, и стихотворения «Магомет в изгнании», 1906, «Магомет и Сафия», 1914), имя которого от того же корня, что *Ахмат*.

¹⁵ Будучи веротерпимы, татаро-монголы не стремились к искоренению православия – в отличие от того же Юлиана Отступника и других принципиальных супостатов христианства. Программная жестокость чингизидов проявлялась в ведении военных действий, но не в распоряжении покоренными провинциями, где поощрялось самоуправление, обеспечивавшее стабильность поступления дани.

¹⁶ Так, в гл. XIII «Крейцеровой сонаты» Толстого герой говорит:

«Эта ненависть была не что иное, как ненависть взаимная сообщников преступления – и за подстрекательство, и за участие в преступлении. Как же не преступление, когда она, бедная, забеременела в первый же месяц, а наша свиная связь продолжалась?»

¹⁷ Вот ее начало (пер. О. Румера):

Осудивши с горечью жизни путь бесчестный, Приговор ей вынес я строгий и нелестный; Создан из матери слабой, легковесной, Я – как лист, что по полю гонит ветр окрестный. Мудрецами строится дом на камне прочном, Я же легкомыслием заражен порочным, С чем сравнюсь? С извилистым ручейком проточным, Облаков изменчивых отраженьем точным Как ладья, что кормчего потеряла в море, Словно птица в воздухе на небес просторе, Всё ношу без удержу я себе на горе, С непутевой братией никогда не в ссоре. Что тревожит смертного, то мне не по праву; Пуще меда легкую я люблю забаву; Знаю лишь Венерину над собой державу; В каждом сердце доблестном место ей по праву. Я иду широкою юности дорогой И о добродетели забываю строгой, О своем спасении думаю немного И лишь к плотским радостям льну душой убогой. Мне, владыка, грешному ты даруй прощенье: Сладостна мне смерть моя, сладко умерщвление; Ранит сердце чудное девушек цветенье; Я целую каждую – хоть в воображеньи! Воевать с природою, право, труд напрасный. Можно ль перед девушкой вид хранить бесстрастный? Над душою юноши правила не властны: Он воспламеняется формою прекрасной. Кто не вспыхнет пламенем средь горящей серы?... и т. д.

О технике «похвальбы под видом исповеди» в этом стихотворении см.: (Жолковский, Шеглов 1980: 145–204).

¹⁸ Укоренена эта амбивалентность и в самой природе русского «двоеверия» – христианства, замешанного на густой языческой почве, что выражается, в частности, в теологически некорректном обожении Богородицы, столь важном для мифологической подоплеку рассказа. Ср.:

«Есть что-то сущностно нехристианское в использовании образа Богоматери в светских целях... Согласно Новому Завету, у сверхъестественного персонажа – Христа была вполне обыкновенная, редко упоминаемая в Евангелии мать, которая смотрела на него как на простого сына... Но из состояния “смирения рабы” (Лк. 1: 48) Мария была вознесена к сияющим высотам, и почитание ее в России оказывается выше почитания ее сына... – как отголосок величия, приписываемого обычными детьми своим обычным матерям. Никакого другого внебогословского объяснения не получается» (Ранкур-Лаферрьер 2005: 115–116).

Таким образом, языческая чувственность Бунина, находящаяся у него в постоянном неразрешимом конфликте с христианской духовно-

стью, оказывается плотью от плоти и духом от духа глубинных черт русского православия.

¹⁹ Подобная риторика эффектно обнажена в песенке Высоцкого о Нинке-наводчице, все убийственно отрицательные характеристики которой лирический герой парирует одной и той же фразой: *А мне плевать – мне очень хочется!* Ср.:

– *Сегодня я с большой охотой Распоряжусь своей субботой, И если Нинка не капризная, Распоряжусь своею жизнью я!* – *Постой, чудак, она ж – наводчица, – Зачем? – Да так, уж очень хочется!* – *Постой, чудак, у нас – компания, – Пойдем в кабак – зальем желание!* – *Сегодня вы меня не пачкайте, Сегодня пьянка мне – до лампочки: Сегодня Нинка соглашается – Сегодня жизнь моя решается!* – *Ну и дела же с этой Нинкою! Она спала со всей Ордынкою, И с нею спать ну кто захочет сам!.. – А мне плевать – мне очень хочется!* *Сказала: любит, – все, заматано!* – *Отвечу рупь за то, что врет она! Она ж того – ко всем ведь просится... – А мне чего – мне очень хочется!* – *Она ж хрипит, она же грязная, И глаз подбит, и ноги разные, Всегда одета, как уборщица... – Плевать на это – очень хочется!* *Все говорят, что – не красавица, – А мне такие больше нравятся. Ну, что ж такого, что – наводчица, – А мне еще сильнее хочется!* («Наводчица», 1964).

²⁰ Ср. формулировку взгляда на секс у позднего Бунина в недавней статье:

«Не высота, а, я бы сказал, неизбежность секса куда убедительнее в сознании героев, а точнее, героя, а еще точнее – полуреального-полувоображаемого “я” Ивана Бунина» (Боровиков 2002).

²¹ Вейдле 2001: 424. Ср. анализ сходного финального эффекта в рассказе «Благосклонное участие» (1929):

«Юрий Иваск говорил о том, что Бунин дважды проник в рассказ и что он играет две разные роли: критикана-старичка и старой актрисы. Он критикует ее “искусство”, хотя в основном ценит ее самоотдачу. Год за годом она продолжает бороться и никогда не сдается. Она увековечивает устаревший вид искусства (она ассоциируется с Императорскими Театрами, давно вышедшими из моды ко времени действия в рассказе: к первому десятилетию XX века). Но Бунин сам был предан тому, что его враги модернисты называли устаревшей литературой, поэтому у него есть что-то схожее со своим персонажем. Он однажды заметил, что иногда сам удивлялся окончаниям своих рассказов. Здесь он как будто передает повествование в руки критикана-старичка, позволяет ему рассказать с максимальным сарказмом всю историю и подготовить все к полному провалу старой актрисы на сцене, даже к ее смерти. Затем Бунин отправляет его на представление посмотреть кульминацию своих (и Бунина?) планов. Но в финальном абзаце автор уводит повествование

в сторону от критикана-старичка; все оборачивается таким образом, что это он становится предметом насмешки: “И все-таки остался в дураках”» (Боуи: 708).

Амбивалентный зигзаг венчает и «Легкое дыхание» (1916): лейтмотивные слова о секрете женской красоты цитируются незрелой и рано погубившей себя героиней из «старинн[ой], смешн[ой] книг[и]», передаются читателю ее поклонницей – «немолодой девушкой, давно живущей... выдумкой, заменяющей ей действительную жизнь», но в последний момент реабилитируются рассказчиком, на полном серьезе подхватывающим интонацию героини: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире...» (см. об этом: Жолковский: 112).

Минимализм «Ахмата» – в частности, в том, что «судорога» производится без обращения к голосу рассказчика.

²² О треугольной, имитационной природе желания см., например: (Girard: 1–52), а о мотиве мужского бондинга через обладание общей женщиной (Ранкур-Лаферрьер 2004: 31–59).

Еще один психоаналитический аспект желанности беременной женщины, уже почти матери, – эдиповская подоплека обладания ею.

²³ Можно себе представить, как вуаеристский потенциал этой коллизии развил бы Бабель. Купцу он дал бы вступить в связь с беременной, роль рассказчика доверил бы несовершеннолетнему, наивному или циничному, но любопытному и завистливому «молодцу»-приказчику, и по ходу сюжета между одним из мужчин (или даже обоими) и женщиной постепенно возникла бы неожиданная и совершенно бескорыстная эмоциональная близость (ср.: «В щелочку», «Старательную женщину», «Справку»). См.: (Жолковский, Ямпольский 1994: 70–76).

²⁴ Неявная – но неизбежно индуцируемая всей образной системой рассказа – проекция ребенка на младенца-Иисуса повышает градус этой окаянности еще больше.

²⁵ Мастерски выстроенную проекцию изображенного вождения на автора/рассказчика необязательно относить к реальному автору – Бунину, который, согласно ряду свидетельств, беременными женщинами как раз не интересовался, ср.:

«Мне беременность и все, что с нею связано, всегда внушали отвращение. Не понимаю, как можно восхищаться женщиной, которая *стучит непроворно, неся сосуд нерукотворный, в который небо снизошло* – как пышно выразился Брюсов. Страсть Толстого к детопроизводству... я никак... понять не могу. Во мне она вызывает только брезгливость. Как, впрочем, я уверен, в большинстве мужчин» (Одоевцева 2001: 212).

- Аверин Б. В. и др. сост. 2001 – *Аверин Б.В. и др.* И.А. Бунин: pro et contra. СПб.: РХГИ.
- Бахрах 2001 – *Бахрах А.В.* Бунин в халате: По памяти, по записям // Аверин 2001: 168–198.
- Боровиков 2002 – *Боровиков Сергей.* Служители русского эроса, или Мой спор с Никитой Елисеевым // Новый мир. 2002. № 4. С. 213–218; http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/4/bor-pr.html).
- Боуи 2001 – *Боуи Р.* Достоевский и “достоевщина” в произведениях и жизни Бунина // Pro et contra. 2001. С. 700–713.
- Вейдле 2001 – *Вейдле В.* На смерть Бунина // Pro et contra. 2001. С. 419–432.
- Жолковский 1994 – *Жолковский А.К.* “Легкое дыхание” Бунина–Выготского семьдесят лет спустя // Он же. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука (Восточная литература), 1994. С. 103–120.
- Жолковский, Щеглов 1980 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* «Исповедь» Архипоэта Кельнского: глубинная и поверхностная структуры поэтического текста на службе амбивалентной темы // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Поэтика выразительности: Сб. ст. Вена: Wiener Slawistischer Almanach, 1980. Sonderband 2. С. 145–204.
- Жолковский, Ямпольский 1994 – *Жолковский А.К., Ямпольский М.Б.* Бабель/Babel. М.: Carte Blanche, 1994.
- Карамзин 1892 – *Карамзин Н.М.* История государства Российского. Т. VI / Под наблюдением проф. П.Н. Полевого. СПб.: Изд-во Евг. Евдокимова, 1892.
- Одоевцева 2001 – *Одоевцева И.В.* На берегах Сены. Фрагменты // Pro et contra. С. 199–215.
- Ранкур-Лаферрьер 2004 – *Ранкур-Лаферрьер Д.* Гений чистой красоты и вавилонская блудница // Ранкур-Лаферрьер Д. Русская литература и психоанализ. М.: Ладомир, 2004. С. 31–59.
- Ранкур-Лаферрьер 2005 – *Ранкур-Лаферрьер Д.* Традиция почитания икон Богоматери в России глазами американского психоаналитика. М.: Ладомир, 2005.
- Ходасевич 1996 – *Ходасевич Владислав.* «Божье древо» // Бунин И.А. Собр. соч.: В 8 т. / Сост. А.К. Бабореко. М.: Моск. рабочий. Т. 5. С. 13–17.
- Girard 1965 – *Girard R.* Deceit, Desire, and the Novel. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1965.
- Riffaterre 1978 – *Riffaterre M.* Semiotics of Poetry. Bloomington: Indiana UP, 1978.
- Russell 1950 – *Russell B.* Philosophy's Ulterior Motives // *Russell B.* Unpopular Essays. L.: Allen & Unwin. P. 64–79.

III

Зоценко и Чехов: страх, футляр, случай

¹ «Итак, сто лет отделяют нас от него!.. Германская война... началась двадцать три года назад. То есть... до Пушкина было не сто лет, а всего семьдесят семь. А я родился, представьте себе, в 1879 году... Не то, чтобы я мог его видеть, но, как говорится, нас отделяло всего около сорока лет. Моя же бабушка, еще того чище, родилась в 1836 году. То есть Пушкин мог ее видеть и даже брать на руки. Он мог ее нянчить, и она могла, чего доброго, плакать на руках, не предполагая, кто ее взял на ручки. Конечно, вряд ли Пушкин мог ее нянчить, тем более что она жила в Калуге, а Пушкин, кажется, там не бывал, но все-таки можно допустить эту волнующую возможность... Мой отец, опять-таки, родился в 1850 году. Но Пушкина тогда уже, к сожалению, не было, а то он, может быть, даже и моего отца мог бы нянчить. Но мою прабабушку он наверняка мог уже брать на ручки. Она, представьте себе, родилась в 1763 году, так что великий поэт мог запросто приходиться к ее родителям и требовать, чтобы они дали ему ее подержать и ее понянчить... Хотя, впрочем, в 1837 году ей было, пожалуй, лет этак шестьдесят с хвостиком, так что, откровенно говоря, я даже и не знаю, как это там у них было и как они там с этим устраивались... Может быть, даже и она его нянчила... Но то, что для нас покрыто мраком неизвестности, то для них, вероятно, не составляло никакого труда, и они прекрасно разбирались, кому кого нянчить и кому кого качать... И, может быть, качая и напевая ему лирические песенки, она... вместе с его пресловутой нянькой Ариной Родионовной вдохновила его на сочинение некоторых отдельных стихотворений. Что же касается Гоголя и Тургенева, то их могли нянчить почти все мои родственники, поскольку еще меньше времени отделяло тех от других...» («В пушкинские дни»; 1: 418–419).

² Непосредственной мишенью Зоценко были, конечно, полубеллетристические упражнения образца юбилейного 1937 г. (на который он всерьез отозвался изощренной «Шестой повестью Белкина»; см. гл. VI). Эта литературоведческая тематика получила новое развитие в таких рассказах 1960–1980-х годов, как «Звон брегета» Ю. Казакова (1959 г.) и «Фотография Пушкина (1799–2099)» А. Битова (1987 г.); ср. также мои «На полпути к Тартару» и «НРЗБ» (в *Жолковский* 1991).

³ Траектория этого движения была непростой. Зоценко начал с «чеховской формы» («Любовь» [1922 г.], «Война», «Рыбья самка»), потом укоротил ее, переориентировавшись на более краткие вещи того же Чехова (*Вольпе* 1991: 159–160; *Чудакова* 1979: 36, 39–40, со ссылками

на высказывания самого Зоценко), а в «Сентиментальных повестях» и позднее, в 30-х годах, опять обратился к более крупным формам.

⁴ В этом дайджесте поэтического мира Чехова я исхожу из работ: (Шестов 1908; Берковский 1969; Чудаков 1986; Щеглов 1986, 1988, 1994, 1996, Первухина 1993; Porkin 1993 и ряда других).

⁵ Мотив «велосипедной эмансипации» проходит и в «Ариадне» (9: 111); о культурном контексте этого мотива см.: Керн: 11–113, 216–217; о велосипеде у Зоценко см.: (Жолковский 2007 гл. XI).

⁶ Ср. «радостное лицо», с которым умирает жена Якова в «Скрипке Ротшильда» (8: 299); см.: (Щеглов 1994: 85).

⁷ Как легко видеть, здесь совершенно нет того «натаскивания себя на доброту», в котором упрекал Чехова Зоценко:

«Он задал мне вопрос: должен ли писатель быть добрым? И мы стали разбирать: Толстой и Достоевский были злые, Чехов на[та]скивал себя на доброту, Гоголь – бессердечнейший эгоцентрист, один добрый человек – Короленко, но зато он и прогадал как поэт. “Нет, художнику доброта не годится. Художник должен [быть] равнодушен ко всем!” – рассуждал Зоценко, и видно, что вопрос этот [его] страшно интересуется. Он вообще ощущает себя каким-то инструментом, который хочет наилучше использовать. Он видит в себе машину для производства плохих или хороших книг и принимает все меры, чтобы повысить качество продукции” (Чуковский 1991: 425, запись от 26 ноября 1927 г.; см. также: Чудакова 1979: 39–40).

⁸ Шокирующий эффект этого тезиса (развиваемого здесь вполне серьезно) с лихвой превзойден утверждением Д. Галковского, что прототипом Беликова был сам Чехов (см.: Катаев 1996: 69 со ссылкой на Галковский 1991). Любопытным примером авторского самоотождествления с «футлярным» персонажем является аксеновский гротескмейстер в «Победе»:

«Очки также довольно часто выручали его, скрывая от посторонних неуверенность и робость взгляда... Он охотно закрыл бы от посторонних глаз свои губы, но это, к сожалению, пока не было принято в обществе»; ср., кстати, проблематику очков у Зоценко и Гёте, см.: (Жолковский 2007, гл. X, XIII).

⁹ Приведенные слова вложены Пастернаком в уста Юрия Живаго, но в «Людях и положениях» он высказывает ту же мысль от собственного лица: Маяковский напоминает ему «сводный образ молодого террориста-подпольщика из Достоевского, из его младших провинциальных персонажей». Подробнее о феномене «персонажи пишут» (формула, устно предложенная Наумом Коржавиным, причем в сугубо негативном смысле, применительно к Э. Лимонову) в связи с графоманствующими героями Достоевского и литературными фигурами типа Хлебникова и Лимонова

см.: (Жолковский 1994: 54–65). Ср. еще характерное соотношение Альцест (мольтеровский «мизантроп») – Руссо (а также Толстой), см.: (Podgoli 1957, а также происхождение самого Достоевского из гоголевской «Шинели» и пушкинского «Станционного смотрителя», см.: «Бедные люди» и (Бочаров 1985). Применительно к Зоценко идея персонажного письма интересно развита в (Сарнов 1993), где зоценковские идеология и стиль трактуются как пришествие в литературу капитана Лебядкина.

¹⁰ О «гарантированном покое», запирании дверей и параллелях из «Перед восходом солнца» см.: (Жолковский 2007). Кстати, мотив «невыносимости гостей/хозяев» тоже роднит Зоценко с Чеховым; ср. у последнего такие вещи, как «Именины», «Попрыгунья», «В усадьбе», «В родном углу», «Печенег», «У знакомых», «Случай из практики».

¹¹ О Башмачкине как о до старости не повзрослевшем ребенке см.: (Laferrere D. 1982).

¹² О чеховских параллелях к «Иностранцам» см.: (Жолковский 2007, гл. XIII, примеч. 10).

¹³ О зоценковском мотиве «человек – машина» см.: (Жолковский 2007, гл. X, XI, о Гёте – гл. IV, X, о Канте – гл. X).

¹⁴ О комплексе «страх–омертвление–футляр–гроб» и сходстве между Беликовым и гробовщиком по прозвищу Бронза («Скрипка Ротшильда») см.: Щеглов 1994).

¹⁵ «Морской» компонент может быть связан с одной из основных зоценковских фобий, детально рассмотренных в «Перед восходом солнца», – «страхом воды».

¹⁶ В обоих эпизодах «Перед восходом солнца», где Зоценко изображает себя на похоронах родителей, присутствует мотив крышки гроба как последнего барьера между живыми и мертвыми, см.: (Жолковский 2007, гл. VIII).

¹⁷ «Беспокойство» и «страх», навязчивые темы Зоценко, с редким постоянством обнаруживаются и у Чехова («Страх», «Скрипка Ротшильда», «Учитель словесности», «Печенег», «Человек в футляре», «Случай из практики», «Архиерей»); о сочетании «страха» и «футлярности» см.: (Pervukhina 1993).

¹⁸ О зоценковской анатомии брака см.: (Жолковский 2007, гл. V, о «непрочности» – гл. VIII).

Берковский 1969 – Берковский Н.Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н.Я. Литература и театр. Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. С. 48–182.

Бицилли 1994 [1932] – Бицилли П. Зоценко и Гоголь // Лицо и маска Михаила Зоценко / Сост. Ю.В. Томашевский. М.: Олимп- РРР, 1994. 179–183.

- Бочаров 1985 – *Бочаров С.Г.* Переход от Гоголя к Достоевскому // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М.: Сов. Россия, 1985. С. 161–209.
- Вольпе 1991 [1941] – *Вольпе Ц.* Книга о Зощенко // Вольпе Ц. Искусство непохожести. М.: Сов. писатель, 1991. С. 141–316.
- Галковский Д. 1991. Бесконечный тупик. Фрагменты из книги // Независимая газета. 1991. 18 апр.
- Жолковский 1986 – *Жолковский А.К.* Лев Толстой и Михаил Зощенко как зеркало и зазеркалье русской революции // Синтаксис. 1986. № 16. С. 103–128 (а также *Жолковский* 1994: 122–138).
- Жолковский 1991 – *Жолковский А.К.* НРЗБ. Рассказы. М.: Весы, 1991.
- Жолковский 1994 – *Жолковский А.К.* Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука (Восточная литература), 1994.
- Жолковский 1995 – *Жолковский А.К.* Инвенции. М.: Гендальф, 1995.
- Жолковский 2007 – *Жолковский А.К.* Михаил Зощенко: поэтика недоверия. 2-е изд. М.: ЛКИ, 2007.
- Зощенко 1994 [1944] – *Зощенко М.М.* О комическом в произведениях Чехова // Лицо и маска Михаила Зощенко С. 100–104.
- Кадаш 1994 – *Кадаш Т.* Гоголь в творческой рефлексии Зощенко // Там же. С. 279–291.
- Катаев 1996 – *Катаев В.Б.* Чехов и Розанов // Чеховиана. Чехов и «Серебряный век» / Под ред. А.П. Чудакова, М.О. Горячевой и др. М.: Наука, 1996. С. 68–74.
- Молдавский 1977 – *Молдавский Дм.* Михаил Зощенко: Очерк творчества. Л.: Сов. писатель, 1977.
- Сарнов 1993 – *Сарнов Б.* Пришествие капитана Лебядкина (Случай Зощенко). М.: ПИК (РИК «Культура»), 1993.
- Томашевский сост. 1994 – *Томашевский Ю.В.* Лицо и маска Михаила Зощенко / Сост. Ю.В. Томашевский. М.: Олимп-РРР, 1994.
- Чудаков 1986 – *Чудаков А.П.* Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М.: Сов. писатель, 1986.
- Чудакова 1979 – *Чудакова М.О.* Поэтика Михаила Зощенко. М.: Наука, 1979.
- Чуковский 1991 – *Чуковский К.И.* Дневник. 1901–1929. М.: Сов. писатель, 1991.
- Шестов 1908 – *Шестов Л.* Творчество из ничего // Шестов Л. Начала и концы. СПб., 1908.
- Щеглов 1986 – *Щеглов Ю.К.* Молодой человек в дряхлеющем мире (Чехов: «Ионыч») // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Мир автора и структура текста: Статьи о русской литературе. Тенонфу, N.J.: Эрмитаж, 1986. С. 1986. 21–52.

- Щеглов 1988 – *Щеглов Ю.К.* О художественном языке Чехова // Новый журнал. № 172–173. С. 294–322.
- Щеглов 1994 – *Щеглов Ю.К.* Две вариации на тему смерти и возрождения: «Дама с собачкой» и «Скрипка Ротшильда» Чехова // Russian Language Journal. № 48 (159–161). С. 79–101.
- Щеглов 1996 [1982] – *Щеглов Ю.К.* Из поэтики Чехова («Анна на шее») // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Мир автора. С. 157–188.
- James 1936 [1908] – *James H.* The Novels and Tales of Henry James. New York Edition. Vol. 12. N. Y.: Charles Scribners's Sons, 1936.
- Kern 1983 – *Kern S.* The Culture of Time and Space, 1880–1918. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- Laferriere (Rancour-) 1982 – *Laferriere (Rancour-) D.* Out from Under Gogol's Overcoat. A Psychoanalytic Study. Ann Arbor: Ardis, 1982.
- Pervukhina 1993 – *Pervukhina N.* Anton Chekhov: The Sense and the Nonsense. New-York: Legas, 1993.
- Poggioli 1957 – *Poggioli R.* A Portrait of Tolstoy as Alceste // Poggioli R. The Phoenix and the Spider. Cambridge, Mass.: Harvard UP. P. 1957. P. 49–108.
- Popkin 1993 – *Popkin C.* The Pragmatics of Insignificance: Chekhov, Zoshchenko, Gogol. Stanford: Stanford UP, 1993.

О Шарикове

¹ Ср. «Бунин не любил Достоевского... Ни Толстой, ни Чехов “не мешали” Бунину. А. Достоевский явно “мешал”» (Лотман 1993: 172).

² Так, сразу же были отмечены иронические отсылки к Маяковскому – обучению азбуке с вывесок, чешуе огромной рыбы и моссель-промовской рекламе (*Жолковский* 1987; *Fusso* 1989, *Шаргородский* 1991 [1987]); интересное соотнесение «Собачьего сердца» сразу с тремя Толстыми см. в (*Данилевский* 2005; см. также: *Лосев* 2002; *Безродный* 2008а, б, 2009).

³ О связи Шарикова со Смердяковым см.: (*Клейман* 1991), а также несколько более позднюю, но независимую статью (*Жолковский* 1995), где, среди прочего, рассматривается характеристика Горького как «Смердякова с гитарой» в известной статье Мережковского из его «Грядущего хама» (1906) (см.: *Мережковский* 1997[1906]: 645). Добавлю к этому, что связующим звеном между Горьким–Смердяковым Мережковского и Шариком–Чугункиным–Шариковым Булгакова мог послужить солову-бовский образ писателя Скворцова (фигурирующего в опубликованных отдельно в 1912 г. главах «Мелкого беса» (1905–1907; см.: *Сологуб* 2004: 349–373) – литератора-демократа, который пишет под псевдонимом

Шарик и прозрачным прототипом которого был Горький (об этих главах см.: Павлова 2004: 722–738, 821–826). Ср., в частности:

В наружности обоих писателей было нечто родственное <...> Шарик был детина длинный, тощий, рыжий, с косматыми волосами. Называл он себя обыкновенно парнем. Сергей Тургенев был короткого роста, румяный, бритый <...> Он носил пенснэ в оправе из варшавского золота и щурил глаза<...> Шарик очков не носил, а повадки имел преувеличенно грубые <...> Тургенев говорил томно. Шарик рубил и грубил (Сологуб 2004: 350).

Шарик – это значит круглый, упитанный, глупый, овсянку жрет, сын знатных родителей, а он лохматый, долговязый и рваный, шляйка поджарая... («Собачье сердце»).

Дополнительный «смердяковский» элемент в предполагаемую связь Шарика–Горького с «Собачьим сердцем» мог внести ответный полемический ход Горького – карикатура в одной из «Русских сказок» (1912) на писателя-декадента, пишущего под псевдонимом Смертяшкин, в которой Сологуб узнал себя.

⁴ «Русалка» Аверченко как пародийное обращение романтического топоса русской поэзии (о нем см.: Преженцева, Сороматина 2001) была рассмотрена мной в связи с вероятной опорой на этот рассказ одного из эпизодов в «Реке Оккервиль» Татьяны Толстой (см.: Жолковский 2005[1995]: 249–250, 562–563). Но у аверченковской «Русалки» были и непосредственные современные источники. В частности, одноименный рассказ А.Н. Толстого (из цикла «Русалочьи сказки», 1910; о русалках у А.Н. Толстого см.: Толстая Е. 2008), в котором вытасненная старым рыбаком из воды и поселенная в избе русалка своим зверским аппетитом и неумными требованиями постепенно разоряет всю его домашнюю жизнь, а в конце концов убивает и его самого (угадывается скрещение русалочьего сюжета с сюжетом пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке»). Кстати, антагонистом русалки является кот, которого рыбак по ее наущению вешает!

Всплеск интереса к русалкам в начале XX в. отчасти объяснялся популярностью романа Г. Уэллса «The Sea Lady» (1902), – в рус. пер. «Морская дева» (1904) и «Женщина с моря (Наяда)» (1909), заглавная героиня которого соблазняет и уводит под воду – в лучшую жизнь/ в смерть – избранного ею мужчину (роман посвящен сатире на викторианские ценности).

Оригинальный поздний отклик на роман Уэллса – рассказ Дж. ди Лампедуза «Lighea», или «La Sirena» (1961 [1957] (рус. пер. Г. Киселева «Лигия» см. в: Иностранная литература. 1997. № 7).

⁵ Разгадку мюнхгаузеновского подтекста этих строк Мандельштама см.: (Успенский 2008: 78). «Мотив звуков, замерзших, застывших, за-

спиртованных, а затем оттаявших и вновь зазвучавших, присутствует в мировой литературе со времен античности <...> у Лукиана, у Рабле» (Там же: 78).

⁶ Во второй редакции «Собачьего сердца» стояло: «Из шестидесяти тысяч...» (Лосев 2002: 558).

⁷ В статье Данилевского, богатой фактами и идеями, есть и другие соображения об интертекстуальной подоплеке «Собачьего сердца», в частности о нацеленности на фигуру А.Н. Толстого. Среди этих последних, на мой взгляд, лишь отчасти убедительных, отсутствует, однако, упоминание о рассказе А.Н. Толстого «Как ни в чем не бывало» (вышедшего отдельной книжкой в 1925 г.), где фигурирует говорящая собака:

Цыган была серая, худая и очень добрая собака... такая умная, что... уме[ет] даже говорить по-русски... Однажды вечером Цыган... рассказал историю своей жизни.

«Я родился на Крестовском острове, рано лишился матери, и детство мое было очень плачевно. Мальчишки таскали меня за хвост... Кошки фыркали мне в морду и царапали когтями... <...> Одно время попал я на плохую дорожку... <...> Слов нет, – стащишь с прилавка баранинку или вареную колбасу и так плотно покушаешь – хвостом лень муху отогнать. Но в одном кооперативе угостили меня гирей, в другом – мясники-приказчики отрубили часть хвоста и грозились в другой раз поймать – смолоть меня на краковскую колбасу. <...>

“Довольно грабежей”, – сказал я сам себе. И поступил в батраки к одному хозяину – бегать, гавкать по ночам на цепи. <...> А провались, думаю, этот хозяин со своим добром ...

Ушел я от него и заголодал. Неорганизованная наша жизнь собачья, пробиваемся в одиночку. Лежу я однажды на солнышке в саду, даже тошнит есть хочется. Вдруг подходят ко мне Никита и Митя, жалуют меня, гладят, дают булочку. Не забуду этой минуты. <...> С тех пор я счастливый бродяга. <...> А увижу няньку – начинаю глядеть на нее грустно, со слезой, покуда она не поймет, что собака голодная...»

По хронологическим причинам вопрос об интерпретации текстуальных переключек «Как ни в чем не бывало» и «Собачьего сердца» остается открытым, но, бесспорно, заслуживает внимания. Знакомство их авторов друг с другом и их взаимный интерес известны и обсуждаются, в частности, Данилевским.

О топосе «умных и говорящих собак» (у Лукиана, Сервантеса, Гофмана, Гоголя, Кафки и многих других авторов см.: Ziolkowski 1983). В этой связи стоит вспомнить обычно не попадающую в подобные обзоры собаку толстовского Левина – Ласку, превосходящую в понимании охотничьей ситуации своего хозяина (которого парой главок ранее раз-

дражало неадекватное поведение в лесу его городских гостей, особенно светского шалопаю Васеньки Весловского) – длинную цитату см. в статье «Тонкости чтения. Из заметок о Льве Толстом» в наст. издании.

Безродный 2008a – *Безродный М.* Шинель и шуба // <http://m-bezrodnyj.livejournal.com/221301.html>

Безродный 2008b – *Безродный М.* Вонави и Вогопас // <http://m-bezrodnyj.livejournal.com/257350.htm>

Безродный 2009 – *Безродный М.* Вот так я сделался собакой // <http://m-bezrodnyj.livejournal.com/271478.html>

Булгаков 2002 – *Булгаков М.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. Дьяволиада. Повести, рассказы и фельетоны 20-х годов / Примеч. В. Лосева. СПб.: Азбука-классика, 2002.

Данилевский 2005 – *Данилевский А.* Толстые в «Собачьем сердце» // Тр. по русской и славянской филологии. Литературоведение. V (Новая серия). Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2005. С. 206–236.

Жолковский 1987 – *Жолковский А.* Диалог Булгакова и Олеси о колбасе, параде чувств и Голгофе // Синтаксис. 1987. № 20: С. 25–55 (http://imwerden.de/pdf/syntaxis_20.pdf)

Жолковский 1995 – О Смердякове (Булгаков и Достоевский) // Лотмановский сборник. I / Сост. Е.В. Пермяков. М.: ИЦ-Гарант, 1994. С. 568–581 (переработанный вариант вошел в настоящую статью).

Жолковский 2005 [1995] – *Жолковский А. К.* В минус первом и минус втором зеркале // *Жолковский А. К.* Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005. С. 246–268.

Клейман 1991 – *Клейман Р.* Менишпейные традиции и реминисценции Достоевского в повести М. Булгакова «Собачье сердце» // Достоевский: Материалы и исследования. Л.: Наука, 1991. Т. 9. С. 223–230.

Лосев 2002 – *Лосев В.* [Примечания к «Собачьему сердцу»] // Булгаков. Т. 3. С. 546–563.

Лотман 1993 – *Лотман Ю. М.* Два устных рассказа Бунина (К проблеме «Бунин и Достоевский») // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин: Александр. Т. 3. С. 172–184.

Мережковский 1997 [1906] – *Мережковский Д. С.* Чехов и Горький // Максим Горький: pro et contra / Вступ. ст., сост. и примеч. Ю. В. Зобнина. СПб.: РХГИ, 1991. С. 643–686.

Преженцева, Сороматина 2001 – *Преженцева Е., Сороматина Т.* Образ русалки и сюжет о ней: Особенности изображения в русской литературе XIX – начала XX в. // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. Тюмень, 2001. С. 42–49.

Сологуб 2004 – *Сологуб Ф.* 2004. Мелкий бес / Подгот М. М. Павловой. СПб.: Наука (Литературные памятники), 2004.

Толстая 2008 – *Толстая Е.* «Я пою и я – ничья»: К тексту Софьи Дымшиц-Толстой в русской литературе // Toronto Slavic Quarterly. № 24 (Spring 2008) <http://www.utoronto.ca/tsq/24/tolstaya24.shtml>

Шаргородский 1991 [1987] – *Шаргородский С.* Собачье сердце, или Чудовищная история // Лит. обозрение. 1991. № 5. С. 87–92.

Успенский 2008 – *Успенский Ф.* Замер(з)шие звуки // Успенский Ф. Три догадки о стихах Осипа Мандельштама. М.: Языки славянской культуры. С. 73–83.

Fusso 1989 – *Fusso S.* Failures of Transformation in *Sobach'e serdtse* // Slavic and East European Journal. 1989. Vol. 33 (3). P. 386–399.

Ziolkowski 1983 – *Ziolkowski Th.* Talking Dogs: The Caninization of Literature // Ziolkowski Th. Varieties of Literary Thematics. Princeton, 1983. P. 86–122.

Philosophy of Composition. *О структуре одного литературного текста*

¹ «Метафору хочется сравнить с тем узорчатым замком, ключ от которого хранит один лишь поэт... с замком, сквозь скважину которого разве только подсмотришь за таящейся в stanz'e затворницей (см.: Данте, De vulgari eloquio; игра слов: stanza – горница и станс, стихотворная форма)» (*Пастернак Б.* «Вассерманова реакция»; 1914).

² Эйзенштейн ссылается на «Философию композиции» По (1847); см.: (*Эйзенштейн* 1988), а также: (*Ямпольский* 1993: 370–405).

³ См., в особенности: (*Saputelli* 1988, *Field* 1988: 163–164; *Le* 1976: 31–33).

Ямпольский 1993 – *Ямпольский М. Б.* Память Тиресия. М.: Культура, 1993.

Field 1988 – *Field A.* VN: The Art of Vladimir Nabokov. N. Y.: Crown Publishers, 1988.

Эйзенштейн 1988 – *Эйзенштейн С. М.* Психология композиции // Искусствознание и психология художественного творчества / Под ред. А. Я. Зиса, М. Г. Ерошевского. М.: Наука, 1988. С. 267–299.

Le 1976 – *Lee L.* Vladimir Nabokov. Boston: Twayne; L.: George Prior, 1976.

Saputelli 1988 – *Saputelli L.* The Long-drawn Sunset of Fialta // Studies in Russian Literature in Honor of Vsevolod Stchekarev/ Eds. Julian Connolly, Sonia Ketchian. Columbus: Slavica, 1988. P. 233–241.

Вокруг «Пхенца»

¹ *Синявский* 1992, 1: 233–250; все цитаты из «Пхенца» даются по этому изданию, с указанием только номеров главок. «Пхенц» был впервые напечатан по-русски в кн.: (*Синявский* 1967. Согласно М.В. Розановой, он не вошел в первую тамиздатовскую публикацию Абрама Терца (1961) потому, что «Синявский не удержался и прочел его [своему тогдашнему другу-стукачу, и] «уже самим тем, что он прочитан Сереже Хмельницкому, на нем, как на материале, который можно напечатать, был поставлен крест. <...> Потом вышел сборник “Фантастические повести”. В первом варианте этого сборника “Пхенца” нет. Этот рассказ открылся всем и был напечатан только после ареста Синявского» (см.: *Толстой* 2005).

² Курсив здесь и далее мой.

³ Образ обнаженного женского тела, глядящего на мужчину, переключается с бабелевским сюжетом, два варианта которого представлены в рассказах «Справка» (ок. 1932/1966) и «Мой первый гонорар» (1922–1928/1963). Ср.:

«В постели, *слепо уставившись на меня расплывшимися сосками*, лежала большая женщина с опавшими плечами» («Справка»; *Бабель* 2006: 210).

«*Расплывшиеся соски слепо уставились в сторону* <...> Голова моя тряслась у ее груди, свободно вставшей надо мной. Оттянутые *соски* толкались о мои щеки. *Раскрыв влажные веки*, они толкались, как телята» («Мой первый гонорар»; *Бабель* 2006: 219, 223).

Был ли Синявский знаком с бабелевскими рассказами, существовавшими до 1960-х годов лишь в рукописи (а также в английском переводе – «Справка» вышла по-английски в экспортном советском журнале «International Literature». 1937. № 9. С. 86–88), неизвестно. Но сам этот образ опирается на мощный архетип, проанализированный еще Фрейдом, – мотив Баубо. Современной Бабелю и Синявскому вариацией на тему Баубо является, например, картина Магритта «Изнасилование» («Le viol»; 1934) – плечевой портрет с обрамленным волосами женским торсом вместо лица. В связи с Бабелем о Баубо см.: (*Жолковский, Ямтольский* 1994); 307, 419; в связи с текстами Синявского, Виктора Ерофеева и Татьяны Толстой см.: (*Жолковский* 2008: 255–257, 265–266)

⁴ Русский текст «Путешествий Гулливера» (1726) здесь и далее приводится по (*Свифт* 1947). Изменено лишь написание слова *миллут* и его производных – одно «л» вместо двух, английский оригинал – по (*Swift* 1973).

⁵ О детском увлечении «Гулливером» Синявский писал в «Спокойной ночи» (*Синявский* 1992, 2: 466).

⁶ Упомянуты также Геркулес, Робинзон Крузо, Галилей, Пушкин, Лермонтов, Лев Толстой... Подспудно проходит в «Пхенце» параллель с человеком-невидимкой (героем одноименного романа Герберта Уэллса, 1897, и его знаменитой американской экранизации, 1933), – по линии как тайного присутствия-отсутствия в окружающем мире, так и маскировочной роли одежды. Ср.:

«Конечно, понав сюда, я следовал общей моде. <...> К тому же постоянная опасность быть пойманным и уличенным заставляла меня *натягивать поверх тела все эти маскарадные тряпки*. <...>

«Я уже к людям из кустиков несколько дней присматривался. <...> *Задрапировался кое-какими тряпками* (тогда и состоялась моя первая кража, извинительная в создавшейся ситуации) и выхожу из кустиков с приветливым видом. <...>

Как приятно *скинуть одежды, снять парик, оторвать ушные раковины из настоящей гуттаперчи и отстегнуть ремни, стягивающие спину и грудь*. Мое тело раскрылось, точно пальма, принесенная в свернутом виде из магазина. Все члены, затекшие за день, ожили и заиграли» («Пхенц», 2, 3)

и

«Вот человек-невидимка разматывает в отеле бинты, распаковывает голову. Скидывает платье, очки, перчатки и остается абсолютно ни с чем – прозрачный и неуловимый, как ангел – в истинном своем, воодушевленном образе» («Спокойной ночи», 2; *Синявский* 1992, 2: 412).

Есть гипотеза, что значащими в «Пхенце» являются также имя *Вероника*, соотносящее страдания героя с крестным путем Христа, и отчество героя *Казимирович*, делающее его как бы духовным сыном Малевича (*Непомняшчы* 1995: 64–75).

⁷ Ср.:

«Дверь отворила дама, похожая на Кострицкую. <...> *От нее исходил удештеренный запах сирени. Это были духи*. <...> Меня качало от спертого воздуха, *приправленного парами сирени*. Кожа, раздраженная запахом, в нескольких местах воспалилась. Была опасность, что у меня на лице проступят зеленые пятна <...> Кострицкая... вышла, *обдав меня на прощанье жгучим своим ароматом*. <...> Я же подумал ей в отместку, что она *пропитана этим запахом до самого позвоночника*. *Даже экскременты у нее пахнут духами*, а не вареным картофелем и домашним уютом, как это обыкновенно бывает. А мочится она чистейшим одеколоном, и в такой обстановке бедный Леопольд скоро завянет. <...> И зачем ему эта *источающая ядовитый запах Кострицкая?*» (2).

⁸ В христианском варианте эта установка восходит к «Отцу Сергию» Толстого (1911; эпизод с соблазнительницей Маковкиной; гл. 5) и через него ко всей «отшельнической» традиции, от жития св. Антония

Великого (IV в.) до «Искушения святого Антония» Флобера (1874; сцена с Царицей Савской, ч. 2), а в соцреалистическом – к «Как закалялась сталь» Н. Островского (1934), где протагонист совершенно не прельщается красотой классово чуждой Нелли Лещинской («Она стояла в дверях, грациозно изогнувшись; чувственные ноздри, знакомые с кокаином, вздрагивали. <...> Павел выпрямился: – Кому вы нужны? <...> Я бы тебя даже как бабу не взял – такую!»; II, 3; *Островский* 1949: 211), и одинаковым усилием воли, хотя и по разным мотивам, воздерживается от конsummации взаимного желания в отношениях с тремя более близкими ему женщинами (Христиной, Тоней, Ритой – I, 6; II, 1; *Островский* 1949: 82, 97, 149).

Эта установка иронически обнажена в «Самоубийце» Эрдмана (1928/1969):

«Из соседней комнаты слышатся бульканье воды и пофыркивание Марии Лукьяновны. Егорушка на цыпочках подкрадывается к двери и заглядывает в замочную скважину. В это время Серафима Ильинична вылезает из-под кровати.

С е р а ф и м а И л ь и н и ч н а . Вы это зачем же, молодой человек, такую порнографию делаете? Там *женщина голову или даже еще чего хуже моет*, а вы на нее в щель смотрите. Е г о р у ш к а . Я на нее, Серафима Ильинична, с марксистской точки зрения смотрел, а в этой точке никакой порнографии быть не может. С е р а ф и м а И л ь и н и ч н а . Что ж, по-вашему, с этой точки по-другому видать, что ли? Е г о р у ш к а . Не только что по-другому, а вовсе наоборот <...> Идешь это, знаете, по бульвару, и идет вам навстречу дамочка. Ну, конечно, *у дамочки всякие формы и всякие линии*. И такая исходит от нее *нестерпимая для глаз красота*, что только зажмуришься и задышишь. Но сейчас же себя оборвешь и подумаешь: а взгляну-ка я на нее, Серафима Ильинична, с марксистской точки зрения – и... взглянешь. И... *такая из женщины получается гадость*, я вам передать не могу. <...> Вот хотите сейчас, Серафима Ильинична, я на вас посмотрю? С е р а ф и м а И л ь и н и ч н а . Боже вас упаси. Е г о р у ш к а . Все равно посмотрю. С е р а ф и м а И л ь и н и ч н а . Караул!» (II, 12; *Эрдман* 2000: 145–146).

Оригинальное совмещение аскетической установки с великанским мотивом представлено в «Искушении доктора Антонио» – феллиниевской новелле фильма «Боккаччо-70» (1962), где заглавный герой (пародийный потомок флоберовского), ханжески объявляющий всякую демонстрацию женских прелестей порнографией, бросает вызов изображению красотки (Аниты Экберг) на рекламе молока. В ответ изображение оживает в виде гигантской женщины, которая кладет героя-карлика к себе на грудь, одновременно соблазняя и унижая его. Раздираемый ненавистью к красавице и влечением к ней, герой сходит с ума.

⁹ Микроскоп был модным техническим новшеством, им увлекался и Свифт, подаривший его своей подруге, Эстер Джонсон, прославленной им под именем Стеллы; в «Путешествиях Гулливера» микроскоп фигурирует в пассаже о вшах на теле нищих, обнажающем основной прием свифтовской литературной оптики:

«Но омерзительнее всего было видеть вшей, ползавших по их одежде. Простым глазом я различал лапы этих паразитов гораздо лучше, чем мы видим в микроскоп лапки европейских вшей; так же ясно я видел их рыла, которыми они копались как свиньи» (II, 4).

¹⁰ Современные аналоги десакрализации кормления младенца можно встретить у Маяковского и Зоценко – любимых авторов Синявского; ср.:

Мамаша/грудь/ребенку дала./Ребенок/с каплями из носу,/сосет/как будто/не грудь, а доллар –/занят/серьезным/бизнесом («Бродвей»; 1925/1926; *Маяковский* 1963: 68);

«Когда мы в свое время лежали себе в люльке и *крошечными губенками*, мало чего понимая, *тянули через соску теплое молоко*, – какое, наверное, архиблаженство испытывали мы от окружающей жизни. <...> ...мы решительно ниоткуда не ожидали никаких неприятностей... Ну, разве там, предположим, животик у нас неожиданно схватит, либо *там блоха, соскочивши со взрослого, начнет кусать наше еще не окрепшее тельце*» («Голубая книга», IV, 1–2; 1935; *Зоценко* 2008: 555).

¹¹ Немаркированный пол любого животного в английском языке – мужской, так что и *monkey*, «обезьяна», и *baboon*, «павиан», – это прежде всего *he*, «он», тогда как в русском языке немаркированный пол животного определяется грамматическим родом обозначающего его существительного: если не оговорено противоположное, *обезьяна* мыслится как самка, а *павиан* как самец.

¹² В оригинале *dugs*, т. е. «соски» (у животного), «вымя». В позднейшей версии перевода под ред. Франковского стоит «вымя» (см.: <http://lib.ru/INOOLD/SWIFT/gulliver.txt#17>).

¹³ С точки зрения типологии сюжетов, в частности фольклорно-мифологических, речь идет о вариантах мотива «заколдованный супруг», отражающего проблематику экзогамного брака. Расколдовывание царевны-лягушки, Амура (Психеей), Свиного колушка, Финиста Ясного Сокола в сказках, соблазнение экзотических героинь в колониально-романтической литературе и другие подобные сюжетные ходы могут быть успешными или безуспешными, отвергаемыми той или иной стороной, кончающимися счастливо или несчастливо и т. п. В «Пхенце» Вероника пытается расколдовать героя, но безуспешно, а он и не желает ее расколдовывать.

В соцреалистической литературе расколдовывание может принимать форму перевоспитания классово чуждого элемента. В «Как закалялась сталь» буржуазная девушка Тоня пытается, по ее собственным словам, *приручить* возлюбленного протагониста-пролетария Павку и добивается изменений в его костюме и причёске, а он в дальнейшем пытается ввести ее в комсомольскую ячейку, но ее вызывающе изысканный наряд становится толчком к разрыву (I, 3, 9; *Островский* 1949: 46–50; 137–139).

В научно-фантастических травелогах находим как случаи счастливого союза, трагически обрывающегося, однако, до возвращения в реальность, например, в «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» Марка Твена (1889), в «Красной звезде» А.А. Богданова (1908), в «Аэлите» А.Н. Толстого (1923, 1937), в отчасти следующем за твеновским образцом «Трудно быть богом» А. и Б. Стругацких (1964), так и ситуации экзогамного отталкивания, например, в том же романе Стругацких, ср.:

«[Дона Окана] стояла в дверях, *томно покачивая плечами*. Да, она была *хороша!* На расстоянии она была даже *прекрасна*. Она была совсем *не во вкусе Руматы*, но она была *несомненно хороша*, эта глупая, похотливая курица. Огромные синие глаза без тени мысли и теплоты, *нежный многоопытный рот, роскошное, умело и старательно обнаженное тело...* <...>

– Вы ослепительны... <...> Дона Окана прикрылась веером и *лукаво прищурилась*. <...> – Увы, мне остается только открыть ворота крепости и впустить победителя. <...> ...дона Окана... обхватила Румату за шею и с хриплым стоном, долженствующим означать прорвавшуюся страсть, впиалась ему в губы. Румата перестал дышать. От феи *остро несло смешанным ароматом немытого тела и эсторских духов*. Губы у нее были горячие, мокрые и липкие от сладостей. *Сделав над собой усилие*, он попытался ответить на поцелуй... Окана снова застонала и повисла у него на руках с закрытыми глазами. <...>

Теперь эта затея казалась ему совершенно *безнадежной*. *Надо*, думал он. Мало ли что надо!.. <...> ...почему они здесь во дворце *никогда не моются?* <...> Она тащила его молча, напористо, как муравей дохлую гусеницу. <...> ...бросилась на огромную кровать и, разметавшись на подушках, стала глядеть на него влажными гиперстеничными глазами. Румата стоял как столб. В будуаре *отчетливо пахло клопами*. <...> – Иди же ко мне. Я так долго ждала!..

Румата завел глаза, его *подташнивало*. <...> *Не могу*, подумал он. *К чертовой матери всю эту информацию... Лисища... Мартышка...* Это же *противоестественно, грязно...* – К ч-черту... – хрипло сказал Румата. <...> Он... видел блестящие от лака *неопрятные волосы*, круглые голые *плечи в шариках свалывшейся пудры...* <...> *Ничего не выйдет. А жаль, она должна*

кое-что знать... Дон Рэба болтает во сне... <...> Ну? – сказала она раздраженно. <...> – Мерин! – крикнула она ему вслед. – Кастрат сопливый! Баба! На кол тебя!..

Румата распахнул... окно и *спрыгнул в сад* («Трудно быть богом», 4; *Стругацкие* 1992: 168–170).

Многочисленные переключки с эпизодом «Гулливер и самка йэжу» очевидны, однако есть различия. Это, во-первых, попытка принуждения себя к сексу ради выведения информации; во-вторых, наличие параллельной сюжетной линии идиллического союза с положительной туземкой (Кирой), гигиеническая безупречность которой в тексте не мотивируется (как и в случае гулливеровской нянюшки).

Обыгрывание необходимости в интересах дела переспать с привлекательной антагонисткой может восходить к знаменитой реплике Джеймса Бонда: «The things I do for England!» («Что приходится делать ради Англии!») по поводу соблазнения им Хельги Брандт в фильме «You Only Live Twice» (1967; сценарий Роальда Даля по роману Яна Флеминга, 1964).

¹⁴ Впрочем, он не останавливается и перед удвоением уродства:

«Однажды <...> по сторонам кареты столпились нищие, и тут для моего непривычного европейского глаза открылось самое ужасное зрелище. Среди них была женщина, пораженная раком; *ее грудь была чудовищно вздута, и на ней зияли раны такой величины*, что в две или три из них я легко мог забраться и скрыться там целиком» (II, 4).

¹⁵ В оригинале *weak*, «слабый».

¹⁶ Невинность еще одной женщины (на этот раз из высшего лилипутского круга), поставленную под сомнение слухами о ее «безумной страсти к моей особе», Гулливер отстаивает с комически обстоятельным красноречием, хотя немыслимость подобной амурной связи очевидна (I, 6).

¹⁷ И Свифт, и Синявский дают иногда почувствовать мальчишескую детскость своих путешественников.

¹⁸ Знаменитые слова современника Сирано Блеза Паскаля (1623–1662) о человеке как мыслящем тростнике, увидели свет немного позже – в составе его посмертных «Мыслей» (1669). Не исключено, что Синявский и задумал своего героя как овеществление паскалевской метафоры.

¹⁹ Цитирую по Интернету (<http://epizodspace.testpilot.ru/bibl/fant/sirano/s2.html>). Книга Сирано де Бержерака вышла в русском переводе (В.И. Невского) в 1931 г. в издательстве «Academia» и могла быть известна Синявскому.

²⁰ Цит по сб.: «Практичное изобретение» библиотеки Зарубежной фантастики, 1974 (http://lib.ru/INPROZ/DAL/r_mashina.txt).

²¹ Кстати, многоглазие героя «Пхенца» можно соотнести с рассуждением самого Синявского о картинах Ван Гога:

«Куда деваться от страшной голубизны его небес и цветков в горшке? От всюду всажённых в холст, под видом мазков, будто занозы, глаз. Репродукции, мнилось, были усеяны испуганными глазами, где колкий зрачок тонул в радужной оболочке художника» («Спокойной ночи», 5; *Синяевский* 1992, 2: 579).

²² О кастрации, эмаскуляции и феминизации Гулливера в этой связи см., например: (*Nussbaum* 1995: 325–327).

²³ Первая монография о нем вышла в 1964 г., а журнальные публикации появлялись и раньше; см.: (*Леонтьева* 1964).

Бабель 2006 – *Бабель Исаак*. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Время, 2006.

Бодлер 1970 – *Бодлер Ш.* Цветы зла. М.: Наука, 1970.

Жолковский 2005 – *Жолковский А.К.* В минус первом и минус втором зеркале // *Жолковский А.К.* Избранные статьи о русской поэзии. М.: РГГУ, 2005. С. 246–268.

Жолковский, Ямпольский 1994 – *Жолковский А.К., Ямпольский М.Б.* Бабель/Babel. М.: Carte Blanche, 1994.

Зоценко 2008 – *Зоценко Михаил*. Голубая книга. М.: Время, 2008.

Кафка 1999 – *Кафка Франц*. Избранное. Харьков: Фолио, СПб.: Кристалл, 1999.

Кузмин 1990 – *Кузмин М.* Несобранная проза // *Кузмин М.* Проза: В 12 т. Т. 9. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1990.

Леонтьева 1964 – *Леонтьева О.* Карл Орф. М.: Музыка, 1964.

Маяковский 1963 – *Маяковский В.В.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М.; Л.: Сов. писатель, 1963.

Окуджава 2001 – *Окуджава Б.* Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2001.

Островский 1949 – *Островский Н.* Романы. Речи. Статьи. Письма. М.: Худож. лит., 1974.

Поэзия 1974 – *Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов*. М.: Худ. лит., 1974.

Свифт 1947 – *Свифт Дж.* Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера... / Пер. с англ.; под ред. А. Франковско-го. М.: ОГИЗ, 1947.

Синяевский 1967 – *Синяевский А. Д. (Абрам Терц)*. Фантастические повести / Вступ. ст.: Б. Филиппов. Нью-Йорк: Междунар. лит. содружество, 1967.

Синяевский 1992 – *Синяевский А.Д. (Абрам Терц)*. Собр. соч.: В 2 т. М.: СП Старт, 1992.

Солженицын 1990 – *Солженицын А.* Рассказы. М.: Центр «Новый мир», 1990.

Стругацкие 1992 – *Стругацкие А.Н. и Б.Н.* Попытка к бегству. Трудно быть богом. Хищные вещи века: Повести. М.: Текст, 1992.

Толстой 1979 – *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 22 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1979.

Толстой 2005 – *Толстой И.* Андрей и Абрам: Путешествие по биографии Синяевского. К 80-летию со дня рождения писателя / Автор и ведущий Иван Толстой // Радиостанция «Свобода» <http://archive.svoboda.org/programs/otbl/2005/otbl.100905.asp>

Эрдман 2000 – *Эрдман Н.* Самоубийца. Екатеринбург: У-Фактория, 2000.

Baudelaire 1975 – *Baudelaire Ch.* Oeuvres complètes.: 2 v *Кузмин М.* / Ed. par Claude Pichois; notes par Jean Ziegler. Paris: Gallimard, 1975. Vol. 1.

Nepomnyashchy 1995 – *Nepomnyashchy C.* Abram Tertz and the Poetics of Crime. New Haven. L.: Yale UP, 1995.

Nussbaum 1995 – *Nussbaum F.* Gulliver's Malice: Gender and the Satiric Stance // Swift. J. Gulliver's Travels. Complete, Authoritative Text with Five Contemporary Critical Perspectives / Ed. by Christopher Fox. Boston; N. Y.: Bedford Books of St. Martin's Press, 1995.

Swift 1973 – *Swift J.* The Writings of Jonathan Swift. Authoritative Texts. Backgrounds. Criticism / Ed. By Robert Greenberg and William Bower. N. Y.: W.W. Norton & Co. Inc, 1973.

Swift 1980 – *Swift J.* The Annotated Gulliver's Travels / Notes by I. Asimov. N. Y.: Clarkson N. Potter, Inc., 1980.

Бендер в Цюрихе

¹ *Солженицын* 1975а; все цитаты и отсылки даются по этому изданию.

² На эту тему есть целая литература, см., в частности, (*Коган*: 17, 200–201, 215–220).

³ См., например, (*Scammell* 1984: 943, *Thomas* 1977: 439) о переписке на эту тему между А. Солженицыным и Н. Струве.

⁴ Впрочем, какие-то элементы такой интроспекции есть в его переписке с о. Александром Шмеманом, см. (*Сараскина* 2008: 730–731).

⁵ Ср.: «Нафанаил сказал ему: из Назарета может ли быть что доброе?» (*Иоан.* 1, 46).

⁶ От этого канонического варианта главы (1938 г.) ее более ранняя редакция, под номером XXXVII, восстановленная и прокомментированная в кн: (*Ильф и Петров* 1997 [1928]: С. 368–384), в существенных для настоящей статьи отношениях не отличается.

⁷ Ироническое «подражание Христу» – один из очевидных лейт-мотивов образа Бендера в обоих романах (см., в частности, *Щеглов* 2009: 631). Ср. в гл. 35 «Золотого теленка»: «Мне 33 года – возраст Иисуса Христа, а что я сделал до сих пор? Учения не создал, учеников разбазарил, мертвого Паниковского не воскресил...». Сакральное число 33 появляется и в васюкинской главе ДС: «Гнилые стены коннозаводского гнезда рухнули, и вместо них в голубое небо ушел стеклянный *тридцатитрехэтажный* дворец шахматной мысли».

⁸ В главах 47–50 (из того же Узла II «Октябрь Шестнадцатого») о встрече и взаимоотношениях Ленина с Парвусом (*Солженицын* 1975а: 96–156), очевидным образом перекликающихся с чертовским кошмаром Ивана Карамазова («Братья Карамазовы», IV, 11, IX), можно усмотреть и отражение одной из центральных оппозиций «Золотого теленка» – сопоставления двух комбинаторов-антиподов. В рамках такой проекции Парвусу выпадает роль артистичного жизнелюба Бендера, а Ленину – зануды-подпольщика Корейко.

В перспективе дальнейших исследований заслуживают внимания такие вещи, как слово «телёнок» в заглавии книги (*Солженицын* 1975б), позволившее ему до какой-то степени перехватить у Ильфа и Петрова славу автора популярного произведения, известного в народе под этим однословным названием, и более общий вопрос о насыщенности текстов Солженицына ильфопетровской/бендеровской фразеологией (ср. «Потеря качества *при выигрыше темпа*» в васюкинской главе и «Мне самому не нравится моя речь, вся выгода её только *в выигрыше темпа*» в «Архипелаге ГУЛаг», III, 5, 11; <http://lib.ru/PROZA/SOLZHENICYN/gulag3.txt> [по изд. Р: YMCA-PRESS, 1973]).

⁹ Вайскопф отмечает также, что опора на Державина совмещена с опорой на современного классика: «Маяковский здесь подхватывает и метафору Блока из «Возмездия»: *И власть торопится скорей/ Всех тех, кто перестал быть пешкой,/ В тур превращать или в коней*».

¹⁰ Приведу некоторые имеющие к нашей теме выдержки из главы «По соседству с Владимиром Ильичём (1899)» по доступному мне более позднему изданию (*Лепешинский* 1955: 89–116).

«Зная о нем исключительно понаслышке, мы... судили о нем вкривь и вкось <...> сходясь на том, что это «генерал»... любит командовать и распоряжается подручными, как *шахматными пешками*...» (С. 94).

Когда молодой Ленин дерзко оспорил великого Плеханова, «симпатии очень многих из слушателей стали явно склоняться на сторону *пришельца* [Ленина]. В глазах их светилось радостное оживление. Они инстинктивно стали группироваться около *нового пророка*» (С. 95).

Как известно, и *Маркс*, и *Энгельс*, и *Либкнехт* очень любили *шахматную игру*, причём проигрыши партий для *Маркса* очень часто были

источниками сильного нервного раздражения. Владимир Ильич никогда не раздражался по поводу *шахматных своих неудач*, но любил эту игру не менее *Маркса*» (С. 106). Следует описание игры с Лениным по переписке, причём автор выигрывает партию.

«Когда я впервые познакомился в Минусинске с Владимиром Ильичём, то с нетерпением жаждал померяться с ним силами на *шахматной доске*. Старков и Кржижановский, которых я систематически обыгрывал... подзадоривали и меня и Ильича поскорее засесть за *шахматный столик*. <...> Не без некоторого волнения я стал передвигать пешки и фигуры. Скоро результат игры выяснился: я торжественно и чудно партию проиграл» (С. 107).

Лепешинский пытается взять реванш, но проигрывает еще три партии, после чего «мы втроем, т. е. я, Старков и Кржижановский, стали играть с Ильичём *по совещанию*. Роль лидера *тройственного соглашения* принадлежала... но... удваивала напряжение моих сил... И о счастье, о восторг! Ильич... уже потерял одну фигуру <...> *Победа* обеспечена за нами.

Рожи у представителей *шахматной «антанты»*... всё более и более ширятся. «*Антанта*» зло подсмеивается над добываемым противником... а между тем не замечает того, что полуразбитый, но ещё *не капитулировавший враг* сидит в застывшей позе над доской, как каменное изваяние, олицетворяющее сверхчеловеческое напряжение мысли. На его огромном лбу с характерными «сократовскими» выпуклостями выступили капельки пота, голова низко наклонена к *шахматной* доске, глаза неподвижно устремлены на тот уголок её, где сосредоточен был *стратегический главный пункт битвы* ... Ни единый мускул не дрогнет на этом, словно вырезанном из кости, лице, на широких висках которого напряглись синеватые жилки. Легкомысленная «*антанта*» ничего этого не замечает... (С. 108)

Двумя-тремя «тихими» ходами *упорный противник «антанты»*... создал совершенно неожиданную для *союзников* ситуацию, и *боевое «счастье»* им изменило. <...> *...их победитель* весело-превесело улыбается и вытирает платком пот со лба» (С. 109).

Параллели к ЛЦ и ДС очевидны – это отчетливо марксистские и военные обороты ленинской игры, причём в последней и решающей партии он побеждает (хотя и не на нескольких досках) сразу нескольких противников, фигурирующих в тексте под империалистическим именем Антанты..

Вайскопф 2003 [1997] – *Вайскопф М.* Во весь логос: религия Маяковского // Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души. Работы 1978–2003 годов. М.: Новое литературное обозрение. С. 343–486.

- Ильф и Петров 1995 [1928] – *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев: Роман / Коммент. Щеглов Ю.К. Комментарии к роману «Двенадцать стульев». М.: Панорама, 1995.
- Ильф и Петров 1997 [1928] – *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев: Первый полный вариант романа / Коммент. М. Одесского и Д. Фельдмана. М.: Вагриус, 1997.
- Коган 1982 – *Коган Э.* Соляной столп. Поэтическая психология Солженицына. П.: Поиски, 1982.
- Лепешинский 1955 [1922] – *Лепешинский П.Н.* На повороте: 4-е изд. М.: Гос. изд.-во полит. лит., 1995.
- Сараскина 2008 – *Сараскина Л.* Александр Солженицын. М.: Молодая гвардия, 2008.
- Солженицын 1975а – *Солженицын А.* Ленин в Цюрихе. Главы. Р.: УМСА-PRESS, 1975.
- Солженицын 1975 – *Солженицын А.* Бодался теленок с дубом. Очерки литературной жизни. Р.: УМСА-PRESS, 1975.
- Твен 1977 – *Твен М.* Приключения Тома Сойера. Приключения Гекльберри Финна. М.: Дет. лит., 1977.
- Толстой 1951 – *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 14 т. Т. 6. Война и мир. Том третий. М.: ГИХЛ, 1951.
- Щеглов 2009 – *Щеглов Ю.К.* Романы Ильфа и Петрова // Спутник читателя: 3-е изд. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009.
- Scammell 1984 – *Scammell M.* Solzhenitsyn. A biography. N.Y., & L.: W.W. Norton & Co, 1984.
- Thomas 1977 – *Thomas D.M.* Alexander Solzhenitsyn. A Century in His Life. N. Y.: St. Martin's Press, 1977.

Пантомимы Фазиля Искандера

¹ См.: (*Жолковский* 1999: 381–389). Интересное свидетельство любви Искандера к «Капитанской дочке» есть в его «Школьном вальсе, или Энергии стыда» (1987) – в отрывке об учительнице Александре Ивановне (*Искандер* 1991–1992, 2. С. 204–207).

² См.: (*Жолковский* 2003: С. 114–115, 275–280).

³ См.: (*Искандер* 1991–1992, 1. С. 40–45).

⁴ Внимание на эти комментированные пантомимы было впервые обращено в (*Прянишников* 1939: 45–46).

⁵ *Искандер* 1991–1992, 1: 18.

⁶ О понятии mimetic desire см.: (*Girard* 1966).

⁷ *Искандер* 1991–1992, 1: 43. В издании (*Искандер* 1978) второе предложение отсутствует, а первое в результате звучит вполне невинно.

Для очистки научно-исследовательской совести я отыскал номер «Юности», где рассказ был напечатан впервые (1962. № 10. С. 69–73), и убедился, что там фраза про «смутное и сладкое... такое» уже имелась (с. 71). А в короткой издательской врезке говорилось: «Фазиль Искандер до сих пор печатался как поэт; прозаик он начинающий...» То есть рассказ об инициации пловца одновременно озаменовал инициацию прозаика.

⁸ См.: (*Жолковский* 2005: 128).

⁹ См.: (*Искандер* 1988: 288–340).

Жолковский 1999 – *Жолковский А.К.* Очные ставки с властителем (Из истории одной пушкинской парадигмы) // Пушкинская конференция в Стенфорде. 1999. Материалы и исследования / Под ред. Дэвид М. Бетеа и др. М.: ОГИ, 2001. С. 366–401 (и в настоящем издании).

Жолковский 2003 – *Жолковский А.К.* Эросипед и другие виньетки. М.: Водолей, 2003.

Жолковский 2005 – *Жолковский А.К.* НРЗБ. Allegro Mafioso. М.: ОГИ, 2005.

Искандер 1978 – *Искандер Фазиль.* Первое дело. Рассказы и повесть. М.: Дет. лит., 1978.

Искандер 1988 – *Искандер Фазиль.* Избранное. М.: Сов. писатель, 1988.

Искандер 1991–1992 – *Искандер Фазиль.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Мол. гвардия, 1991–1992.

Прянишников 1939 – *Прянишников Н.Е.* 1939. Проза Пушкина и Л. Толстого. Поэтика «Капитанской дочки» Пушкина. О некоторых особенностях писательской манеры Л. Толстого. Чкалов: Обл. изд-во, 1939.

Girard 1966 – *Girard R.* Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1966.

Душа, даль и технология чуда. Пять прочтений «Фро»

¹ Важной теоретической вехой на пути к «размыканию» структурных разборов стало знаменитое «С/З» Ролана Барта (*Barthes* 1970). В качестве разных интерпретирующих кодов там еще фигурировали привычные «уровни», но к ним уже не предъявлялось централизующего требования полной взаимной согласованности. Тем самым делался шаг к допущению незавершенности и множественности прочтений, т. е. к установкам, характерным для бахтинской школы (и других интертекстуальных и постструктурных подходов). Заманчивой задачей представляется совместить учет принципиальной открытости текста с эксплицитным описанием дискурсов, существенных для осмысления данного текста,

а по возможности – и с выявлением единой равнодействующей разных прочтений. (Попытку в этом роде см. в *Жолковский* 1994: 167–190).

² Ср. Цветаевскую «Оду пешему ходу» (1931).

³ Платонов как бы предвидит нападки на героиню и на него самого, которые вскоре прозвучат со страниц именно этого журнала (*Гурвич* 1994). В статье А. Гурвича политический донос на писателя основан на развернутом анализе его поэтики, во многом сохраняющем свою ценность по сей день.

⁴ Ср.: «Поймите, поймите, наконец, что все это не для меня – кто сказал «а», должен сказать «бе»... Я скажу «а», а «бе» не скажу, хоть разорвитесь и лопните» (Пастернак, «Доктор Живаго». Т. 2. Ч. XI. Гл. 5). Общим типологическим источником обоих этих антиутопических заявлений можно считать принципиальный подрыв героем «Записок из подполья» идеи, что «дважды два – четыре».

⁵ Фотография появляется близко к началу рассказа: «На пожелтевшей карточке стоял мальчик с большой, младенческой головой, в бедной рубашке, в дешевых штанах и босой; позади него росли волшебные деревья, и в отдалении находился фонтан и дворец. Мальчик глядел внимательно в еще малознакомый мир, не замечая позади себя прекрасной жизни на холсте фотографа. Прекрасная жизнь была в самом этом мальчике с широким, воодушевленным и робким лицом, который держал в руках ветку травы вместо игрушки в касался земли доверчивыми голыми ногами». Портрет маленького музыканта дается впервые на предпоследней странице: «Около сарая лежало бревно, ни нем сидел босой мальчик с большой, детской головой и играл на губной музыке».

⁶ Фро, наконец, соглашается на замещение мужа кем-то или чем-то другим после серии отказов от такой подмены (отцом, курсами, работой, другими мужчинами и т. п.).

⁷ Подчеркну, что материнство Фро остается желанием, метафорой, жестом: в рассказе нет свидетельств о предполагаемой некоторыми критиками беременности Фро. Ср., например: «Фро утешается, приглашая к себе соседского ребенка, в ожидании своего» (*Геллер* 1982: 363).

⁸ Не исключена и сознательная ориентация Платонова на это сцепление образов и разработанную Буниным технику его реализации [см. классическую работу: (*Выготский* 1965: 191–212), а также: (*Жолковский* 1994: 103–120)]. Прочтение на фоне «Легкого дыхания» (по этой и другим линиям) могло бы занять особое место среди предлагаемых контекстуализаций «Фро». Интересно, что С.Г. Бочаров (*Бочаров* 1994: 19) подходит близко к прямому соотношению «Фро» с бунинским рассказом. Развивая свою мысль о платоновском мотиве «слабой силы», он сначала приводит пример из «Фро» («эту скромную мелодию, похожую на песню серой, рабочей птички в поле, у которой для песни не остается

дыхания»), а потом – цитату из «Афродиты» (где чувство героя «удовлетворялось в своей скромности даже тем», что здесь, в этом месте, где они жили и где героиня когда-то дышала, «воздух родины еще содержит рассеянное тепло ее уст и слабый запах ее исчезнувшего тела – ведь в мире нет бесследного уничтожения»), в которой справедливо усматривает отсылку к концовке бунинского рассказа («Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире... в этом холодном весеннем ветре»).

⁹ Сходство двух рассказов отметил В. Чалмаев (*Чалмаев* 1984: 182).

¹⁰ См. об этом, в частности: (*Лакушин* 1975: 81–97).

¹¹ То есть «мы» в значении либо «мы и ты/вы», либо «мы, но не ты/вы».

¹² См.: (Круг чтения, 1: 421–433).

¹³ См.: (*Лакушин* 1975: 96); о других исправлениях Толстого см.: (Там же: 95–97).

¹⁴ См.: (Волшебное кольцо 1970: 143–169).

¹⁵ «Я нашел, правда в еле уловимой форме, фольклорную тему. Так же как когда-то Апулей нашел где-то в Азии тему Амура и Психеи. Не знаю, что у меня выйдет, – это сказка о Джальме» (письмо от 5 апреля 1934 г., речь идет о замысле «Такрыра»).

¹⁶ См.: (*Залыгин* 1971; *Полтавцева* 1981).

¹⁷ См.: (*Парамонов* 1987).

¹⁸ См.: (*Naiman* 1987).

¹⁹ См.: (*Naiman* 1988: 345).

²⁰ См.: (*Семенова* 1988).

²¹ То есть о типе № 425 по классификации Аарне-Томпсона; см.: (*Thompson* 1977: 98, 100, 110, 117, 155, 281, 355).

²² В собственной обработке «Финиста» Платонов подчеркивает вдовство отца и выполнение дочерью функций матери.

²³ Ср. у Аксакова связь чудовища с «молоньей» и другие электрические, тепловые, световые и звуковые эффекты. В плане «тематической мифологии» Платонова Фёдор является носителем огненного, прометеевского начала.

²⁴ В платоновской обработке героиня «наклоняется к нему близко, одним дыханьем с ним дышит» – вполне в духе Фро.

²⁵ Об обращении (conversion) в этом смысле см.: (*Riffaterre* 1978: 63–80).

²⁶ Кстати, в «Финисте...» Платонова героиня в конце ненадолго оборачивается голубкой – под стать жениху-соколу.

²⁷ В платоновском «Финисте...» сначала героиня идет полем и лесом, ей поют птицы, затем начинается колючая трава, поля больше нет, она идет босыми ногами по твердой чужой земле (ср. «злостную траву», железный мир и обморок на улице в «Фро»). Прежде чем отправиться на

поиски, героиня слезами смывает кровь сокола с окна, умывается ею и делается еще краше (ср. согревание крови Фро).

²⁸ Э. Найман усматривает здесь связь с дионисийским началом, представленным Фро и мальчиком; см.: (Naiman 1988: 345).

²⁹ Упомяну уже в качестве интертекстуального курьеза, что Душечка и ее муж-антрепренер ставили в своем театре «Орфея в аду».

³⁰ См.: (Толстая-Сегал 1978: 202; Геллер 1982: 363).

³¹ Об этой подписи, а также о семантизации у Платонова буквенного состава имен персонажей, в частности имени Фро, см.: (Толстая-Сегал 1978: 196–209).

³² Отмечено в (Васильев 1982: 181).

³³ См.: (Graves 1983, 2: 14).

³⁴ См.: (Фасмер 1973, 4: 208).

³⁵ Этой лошади Толстой дал имя своей собственной верховой, названной ее бывшим хозяином «по имени героини популярной французской пьесы Мейлака и Галеви «Frou-Frou», появившейся в 1870 г. и очень скоро перешедшей на русскую сцену... Фабула этой пьесы соприкасается с фабулой «Анны Карениной». Это и было важно Толстому» (Эйхенбаум 1974: 190). Таким образом, связь Фро с Фру-Фру, в сущности, вполне антропоморфна.

³⁶ «Литературное обозрение». 1938. № 4 (подпись: Ф. Человеков).

³⁷ Трактовка «Фро» как «рассказа об «Ассоли из Моршанска», написанного в прямой полемике с Александром Грином», намечена В. Чалмаевым (Чалмаев 1984: 75, 181).

³⁸ Это сравнение, венчающее эмблематический первый абзац рассказа, могло быть задумано как полускрытая отсылка к «Алым парусам»; ср. программное использование Платоновым гриновского корабля в рецензии на его рассказы: «...лодка с корабля взяла к себе одну Ассолю. Народ по-прежнему остался на берегу, и на берегу же осталась большая, может быть даже великая, тема художественного произведения, которое не захотел или не смог написать А. Грин».

³⁹ Параллель с амбивалентным постромантизмом Флобера, как мы вскоре увидим, не случайна.

⁴⁰ См. статью А. Блока «О современном состоянии русского символизма» (1910); см. также: (Masing-Delik 1989: 216–227).

⁴¹ «Будто изобрел он особый мыльный состав и особую трубочку, пользуясь которыми можно выпустить удивительный мыльный пузырь. Пузырь этот в полете будет увеличиваться, достигая поочередно размеров елочной игрушки, мяча, затем шара... и дальше, дальше, вплоть до объема аэростата... И в исходе дня, когда отец Бабичева пил на балконе чай, вдруг где-то очень далеко... над самым задним, тающим в лучах заходящего солнца планом его поля зрения появился большой оранжевый шар..»

– Он сухой был человек, мой папа, мелочный, но невнимательный. Он не знал, что в тот день над городом пролетел аэронавт Эрнест Витолло. Прекрасные афиши извещали об этом» (Олеша, «Зависть». Ч. II. Гл. 1).

⁴² О влиянии на Платонова учения Федорова (и Богданова) см.: (Толстая-Сегал 1994; Геллер 1982: 30 сл.; Teskey 1982).

Особого упоминания заслуживает влияние Ницше, в частности его идеи о предпочтительности любви не к ближнему (она особенно характерна для женщин), а к дальнему и к фантомам («Так говорил Заратустра». Ч. I. Гл. 16). Платонов, у которого есть рассказ, озаглавленный «Любовь к дальнему» (1934) (где, впрочем, такая любовь иронически опровергается), по-видимому, воспринял эти идеи через Фёдорова (см.: Gunter 1982: 185) и/или через философов Серебряного века; см. статью С.Л. Франка «Фридрих Ницше и этика “любви к дальнему”» (Франк 1902: 137–195).

⁴³ О пастернаковской поэтике несколько двусмысленного вращивания в социализм в начале 1930-х годов см.: (Жолковский, Щеглов 1986: 238–247; Жолковский 1990: 35–41).

⁴⁴ Тынянов 1977: 185.

⁴⁵ Натурализация (naturalization) – важное понятие современной поэтики, дополнительное к понятию остранения и развившееся из обобщения формалистской идеи мотивировки. См.: (Culler 1975: 134–160).

⁴⁶ См.: (Якобсон 1987; Лотман 1969; Жолковский 2005).

В связи с важностью установки на прозу вспомним преобразование мыльного пузыря в аэростат. Его секрет раскрывается сопоставлением с восторженным пересказом Олешей («В мире», 1937) новеллы Эдгара По «Сфинкс», где человек, «сидевший у открытого окна, увидел фантастического вида чудовище, двигавшееся по далекому холму... Однако... выяснилось, что это... самое заурядное насекомое, которое ползло на паутине на ничтожнейшем расстоянии от наблюдающего глаза, имея в проекции под собой дальние холмы».

Э. По был признанным учителем французских, а затем и русских символистов, и потому характерно обращение постсимволиста Олеша к его поэзии, а к прозе, иронически натурализующей мистическое общение с далью. Техника «реалистического», т. е. мотивированного сюжетным и пространственным соседством, взаимоналожения близости и дали почти отсутствовала у символистов, предпочитавших, говоря словами их любимого философа, «стереть случайные черты» ради «незримого очами», и достигла виртуозности у постсимволистов, которых ближние феномены занимали не менее дальних ноуменов (о внимании Платонова к «грубой коре вещества» как примере реакции его литературного поколения «на невещественность символизма» см.: Бочаров 1994: 18).

Заметим, что от футуристического варианта постсимволизма Платонова отличала характерная примитивистско-сюрреалистическая струя; ср. хотя бы, поскольку речь идет о заочной перспективе, те страницы «Чевенгура», где Яков Титыч вместе с тараканом смотрит на «слишком просторную страшную землю за стеклом». Это сближение с тараканом скорее как субъектом, нежели объектом наблюдений позволяет соотносить Платонова с Кафкой и обериутами; кстати, представляется справедливой мысль, что символистские корни платоновских гротесков (т. е. его сюрреализма) следует искать у Федора Сологуба (см.: *Толстая-Сегал* 1979: 239).

⁴⁷ Интересные соображения об аналогиях между Платоновым и Пастернаком см.: (*Толстая-Сегал* 1994: 66).

⁴⁸ О теме превозможания, в частности в связи с «Фро», «Бессмертием» и «В прекрасном и яростном мире», пишет В. Васильев (*Васильев* 1982: 165 сл.).

⁴⁹ О принципиальной амбивалентности (bipolarity) платоновских мотивов см.: (*Naiman* 1987: 194).

⁵⁰ О месте пустоты в мироощущении Платонова см.: (*Толстая-Сегал* 1979: 246–247; 1994: 67; *Naiman* 1987; *Эпштейн* 1989: 303–307 (эссе «Русская хандра»)).

⁵¹ Ср. наблюдение С. Бочарова о том, что у Платонова встречаются также «грубые люди и нежные паровозы» (*Бочаров* 1994: 21).

⁵² На лиризм работает и чеховский подтекст – как сама отсылка к нему, так и направление его переработки (в сторону большего отождествления рассказчика с героиней).

⁵³ Термин «соцреализм» употребляется здесь в описательном (а не оценочном) смысле, заданном работами: (*Синявский-Терц* 1988; *Clark* 1981).

⁵⁴ Интересные соображения о риторической структуре этой «маленькой дилогии» есть у В. Чалмаева (*Чалмаев* 1984: 160–161).

⁵⁵ Об этом см., например: (*Gunter* 1982; *Сейфрид* 1994).

⁵⁶ Ср. соображения К. Кларк о ритуальности соцреалистического романа, нашедшие отражение в заглавии ее книги.

Бочаров 1994 [1971] – *Бочаров С.Г.* «Вещество существования» (Выражение в прозе) // Платонов 1994а: 10–46.

Васильев 1982 – *Васильев В.В.* Андрей Платонов: Очерк жизни и творчества. М.: Современник, 1982.

Волшебное кольцо 1970 – Волшебное кольцо. Русские сказки / Пересказал А. Платонов; Под общ. ред. М. Шолохова. М.: Сов. Россия, 1970.

Выготский 1965 – *Выготский Л.С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1968.

Геллер 1982 – *Геллер М.* Андрей Платонов в поисках счастья. Paris: YMCA-Press.

Гурвич 1994 [1937] – *Гурвич А.* Андрей Платонов // Платонов 1994б: 396–401.

Жолковский 1990 – *Жолковский А.К.* Механизмы второго рождения // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 35–41.

Жолковский 1994 – *Жолковский А.К.* Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994.

Жолковский 2005 [1985] – *Жолковский А.К.* Из записок по поэзии грамматики: о переносных залогах Пастернака // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ. 2005. С. 489–501.

Жолковский, Щеглов 1986 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Мир автора и структура текста: Статьи о русской литературе. Tenafly, NJ: Эрмитаж, 1986.

Зальгин 1971 – *Зальгин С.* Сказки реалиста и реализм сказочника // Вопросы литературы. 1971. № 7. С. 120–142.

Лакшин 1975 – *Лакшин В.Я.* Толстой и Чехов. М.: Сов. писатель, 1975.

Лотман 1969 – *Лотман Ю.М.* Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Тр. по знаковым системам. 1969. № 4. С. 206–238.

Парамонов 1987 – *Парамонов Б.* Чевенгур и окрестности // Континент. 1987. № 54. С. 333–372.

Платонов 1994а – *Платонов Андрей.* Мир творчества / Сост. Н.Н. Корниенко, Е.Д. Шубина. М.: Современный писатель, 1994.

Платонов 1994б – Андрей Платонов. Воспоминания современников: Материалы к биографии / Сост. Н.Н. Корниенко, Е.Д. Шубина. М.: Современный писатель, 1994.

Полтавцева 1981 – *Полтавцева Н.Г.* Философская проза Андрея Платонова. Ростов н/Д: РГУ, 1981.

Сейфрид 1994 – *Сейфрид Т.* Писать против материи: о языке «Котлована» Андрея Платонова // Платонов 1994а: 303–319.

Семенова 1988 – *Семенова С.* Мытарства идеала. К выходу в свет «Чевенгура» Андрея Платонова // Новый мир. 1988. № 5. С. 218–223.

Синявский-Терц 1988 – *Синявский-Терц А.* Что такое социалистический реализм. Париж: Синтаксис, 1988.

Толстая-Сегал 1978 – *Толстая-Сегал Е.* О связи низших уровней текста с высшими (Проза Андрея Платонова) // *Slavica Hierosolymitana*. Vol. 3. P. 169–212.

Толстая-Сегал 1979 – *Толстая-Сегал Е.* Натурфилософские темы в творчестве Платонова 20–30-х гг. // *Ibid*. Vol. 4. P. 223–254.

Толстая-Сегал 1994 [1981] – *Толстая-Сегал Е.* Идеологические контексты Платонова // Платонов Андрей. Мир творчества. С. 47–83.

Тынянов 1977 – *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

Фасмер 1973 – *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / Пер. и доп. О.Н. Трубачева, 1973.

Франк 1902 – *Франк С.Л.* Фридрих Ницше и этика «любви к дальнему» // Проблемы идеализма: Сб. ст. / Под ред. П.И. Новгородцева. М., 1902. С. 137–195.

Чалмаев 1984 – *Чалмаев В.А.* Андрей Платонов: Очерки жизни и творчества. Воронеж: Центрально-Черноземное изд-во, 1984.

Эйхенбаум 1974 – *Эйхенбаум Б.М.* Лев Толстой: Семидесятые годы. Л.: Худож. лит., 1974.

Эпштейн 1989 – *Эпштейн М.* Опыты в жанре «опытов» // Зеркала: Альманах / Сост. А.П. Лаврин. Вып. 1. М.: Московский рабочий, 1989. С. 296–315.

Якобсон 1987 – *Якобсон Р.* Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Избранные работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 324–338.

Barthes 1970 – *Barthes R. S/Z.* Paris: Seuil, 1970.

Clark 1981 – *Clark K.* The Soviet Novel: History as Ritual. Chicago: Chicago UP, 1981.

Круг чтения 1906 – Круг чтения. М.: Посредник, 1906.

Culler 1975 – *Culler J.* Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature. Ithaca; N. Y.; L.: Cornell UP, 1975.

Graves 1983 – *Graves R.* The Greek Myths. Harmondsworth: Penguin, 1983. 2 vls.

Gunther 1982 – *Gunther H.* Andrej Platonov und das sozialistisch-realistische Normensystem der 30-er Jahre // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Sbd. 9. S. 166–186.

Masing-Delic 1989 – *Masing-Delic I.* The Symbolist Crisis Revisited: Blok's View // Issues in Russian Literature before 1917 / Ed. I. Douglas Clayton. Columbus: Slavica, 1989. P. 216–227.

Naiman 1987 – *Naiman E.* The Thematic Mythology of Andrej Platonov // Russian Literature. 1987. 21(2). P. 189–216.

Naiman 1988 – *Naiman E.* Andrej Platonov and the Inadmissibility of Desire // Ibid. 1988. 23 (4). P. 319–366.

Riffaterre 1978 – *Riffaterre M.* The Semiotics of Poetry. Bloomington: Indiana UP, 1987.

Teskey 1982 – *Teskey A.* Platonov and Fedorov: The Influence of Christian Philosophy on a Soviet Writer. Amersham: Avebury, 1982.

Thompson 1977 – *Thompson S.* The Folktale. Berkeley; Los-Angeles: UC Press, 1977.

Уроки испанского

¹ См.: (*Жолковский* 2003: 568–572).

² См.: (*Жолковский* 1994: 15, 17).

³ Прозрение, но не комическое, а трагическое, переживает сам герой: читая биографию Мопассана, он осознает, что его в конце жизни тоже может ждать сумасшествие.

⁴ См.: (*Ziolkowski* 1983).

⁵ Только что вышло третье издание, исправленное и дополненное – (*Щеглов* 2009а).

⁶ Он скончался в Мэдисоне, шт. Висконсин, США, 6 апреля 2009 г.

⁷ Их представительный фрагмент недавно опубликован. См.: (*Щеглов* 2009б).

⁸ Антикварный «Дон Кихот» был, кстати, не выдумкой Бабеля, а, как и положено, реальным документом, занесенным в его жизнь волнами мирового литературного процесса.

«Вы помните Кудрявцева из “Новой жизни”? Он изучал испанский язык, у него было необыкновенной красоты издание “Дон-Кихота” на испанском языке, книга эта принадлежала в прошедшие времена какому-то герцогу. Кудрявцев читал ее с упоением» (Бабель, письмо Горькому, 25 июня 1925 г.; *Бабель* 2006: 31–32).

А «канареечный пух» на голове книжного червя Казанцева вторит – независимо от намерений автора – «волосам, как сено» столь же неавантажного Попрещина.

Аксенов 1969 – *Аксенов В.* Жаль, что вас не было с нами. М.: Сов. писатель, 1969.

Бабель 2006 – *Бабель И.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М.: Время, 2006.

Жолковский 1994 – *Жолковский А.К.* Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука. Изд. фирма «Восточная литература», 1994.

Жолковский 2003 – *Жолковский А.К.* Эросипед и другие виньетки. М.: Водолей Publishers, 2003.

Щеглов 2009а – *Щеглов Ю.К.* Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009.

Щеглов 2009а – *Щеглов Ю.К.* Из комментариев к «Затоваренной Бочкогаре» В. Аксенова // Новое литературное обозрение. 2009. № 99. С. 155–164.

Ziolkowski 1983 – *Ziolkowski Th.* Talking Dogs: The Caninization of Literature // Varieties of Literary Thematics. Princeton: Princeton UP, 1983. P. 86–122.

Так как же сделан «Ламарк» Мандельштама?

¹ В настоящей статье я, не пытаясь по каждому поводу отдать библиографическое должное каждому из авторов (развивающих, в общем, единый круг идей) и не вступая в полемику, с благодарностью опираюсь на работы: *Rayfield* 1987; *Freidin* 1987: 224–229; *Черашня* 1992: 87–93; *Гаспаров Б.* 1994; *Ivanov* 1994; *Pollak* 1995: 26–7, 50–4–35, 148–149; *Glazov-Corrigan* 2000: 73–89; *Игошева* 2000; *Лекманов* 2000; *Мусатов* 2000: 274–277, 352–397, 421–425; *Гаспаров М.* 2001; *Кацис* 2002: 485–503; *Богомолв* 2004: 311–318; полезный обзор см. (*Игошева*: 2007).

² ...стихотворение практически... изымается из внутрилитературного ряда и делается явлением то ли “научной поэзии”, долженствующей быть дешифрованной в системе биологических категорий, то ли поэзией историософской, рассчитанной на восприятие в контексте описаний и пророчеств мыслителей, которые были ориентированы на движение ассоциаций, посторонних внутривоэтическим» (*Богомолв* 2004: 311).

³ Такой метод анализа был предложен в работах по поэтике выразительности; см., например: (*Жолковский, Щеглов* 1996).

⁴ Ставится задача «отдельно зафиксировать каждый минимальный эффект повышения выразительности на пути от темы к тексту. Строя вывод, исследователь как бы “считает фокусы”, двигаясь [...] методом постепенных приближений и не делая скачков, которые оставляли бы необъясненным, “почему получилось так хорошо“» (*Жолковский, Щеглов* 1996: 303).

⁵ Цезуры, хотя и не столь последовательные, как у Лермонтова, многочисленны; ср. еще: *Был старик, Кто за честь, К кольцецам, Он сказал* (bis), *Здесь провал, И о нас, У кого*.

⁶ Релевантность для Мандельштама поэзии Лермонтова вообще и этого стихотворения в частности общеизвестна.

⁷ «Структура лермонтовского стихотворения трехчастна: это мир, ясный и вечный (тезис); человек, тоскующий и желающий смерти (анти-тезис); и преобразование смерти в блаженное слияние с этим прекрасным миром (синтез)» (*Гаспаров М.* 1999: 243).

⁸ Кроме того, продуктивным может оказаться соотнесение «Ламарка», взывающего к историософским обобщениям, со стихами, написанными в т. наз. «публицистическом» 5-ст. хорее; о них см.: (*Гаспаров М.* 1999: 243 сл.). Одним из влиятельных текстов этого рода были «Боги Греции» Шиллера (и их русский перевод Фета) – стихотворение, богатое мотивами мысленного переноса в прошлое и картинами современного упадка и т. п.

⁹ Ср.: *Но пусть она вас больше не тревожит* в «Я вас любил...».

¹⁰ О маркированности этого эмоционального жеста («Здесь герой единственный раз отказывается принимать волю промысла») на фоне стоической тональности стихотворения в целом см.: (*Мазур* 2006: 352–353).

¹¹ Кстати, над переводом этой сказки Гофмана в юности одно время работал Мандельштам; см.: (*Мандельштам* 2008).

¹² О фабульной композиции стихотворения «Я пью за военные астры, за все, чем корили меня...» см.: (*Жолковский* 2005).

¹³ Из нее, кстати, видно, что огульное предпочтение Ламарка Дарвину, высказанное в *ПА* (и часто подчеркиваемое в литературе о «Ламарке»), было лишь одним из временных увлечений Мандельштама.

¹⁴ Ср. еще: ...натуралист [речь идет о Линнее. – А. Ж.] – профессиональный рассказчик, публичный демонстратор новых интересных видов» (*Мандельштам* 1994: 204).

¹⁵ Мотив восхождения все же появляется в тексте *ПА* дважды: «Благородное лестничное восхождение лисицы» (294); «Тут было нисходящее и восходящее движение сливок...» (205).

Идея нисхождения в прошлое, сочетающая дантовский спуск в ад с обратным путешествием во времени, могла быть навеяна строками Брюсова из его стихотворения «Вскрою двери» (1921), тоже, кстати, написанного 5-ст. хореем (Дмитрий Быков, устно):

Вскрою двери ржавые столетий,
Вслед за Данте семь кругов пройду,
В зыбь земных сказаний кину сети,
Воззову сонм призраков к суду!..

¹⁶ «Экстраполяцию Данте и дантовских образов на русских писателей, характерную для Мандельштама в разных его ипостасях вплоть до 1935 года, стоит отсчитывать <...> от эссе “Петр Чаадаев” (1914):

“Чаадаев был первым русским <...>, идейно побывавшим на Западе и нашедшим дорогу обратно [...] На него могли показывать с суевверным уважением, как некогда на Данта: – Этот был там, он видел – и вернулся”.

Мандельштам здесь вводит намеком анекдот Боккаччо [в его биографической «Жизни Данте»] о веронских кумушках, которые, завидев Данте, принялись обсуждать его подпорченную Адом внешность:

“[В]от тот, который спускается в ад и, возвращаясь оттуда, когда пожелает, приносит весть о пребывающих там грешниках”; “Должно быть, ты права: ... борода его курчава, и лицо его черно от дыма и копоти адского огня”» (*Панова* 2010).

Из других вариаций на тему «(не)возвращения» ср. «Тайпи» Мелвилла, где попадание в идиллический (как бы относящийся к прошлому) мир дикарей чуть не кончается ритуальным пожиранием героя, лишь в последний момент спасающегося бегством. А в XX в., в рассказе Рэя Брэдбери «И грянул гром» (1952) разработан изощренный вариант (не)возвращения: вернувшись из путешествия в доисторическое прошлое, герой обнаруживает, что само настоящее катастрофически изменилось – по оплошности, допущенной им во время пребывания в прошлом.

¹⁷ О параллелях «Ламарка» с «Дикой порфирой» уже писалось:

«Зенкевич <...> явился [...] первопроходцем “биологической” темы <...> Зенкевич был одним из немногих спутников по акмеизму, связь с которыми продолжалась в советское время... <...> Не исключено, что стихи “Дикой порфиры” могли помниться или вспомниться тогда автору “Ламарка”. Однако при сходстве образного ряда этих произведений их пафос был контрастным. “Адамистский” азарт молодого Зенкевича, звавшего человека учиться *у последней склизкой твари Прозренью темному*, был предельно чужд Мандельштаму, неустанно фехтовавшему за права духа» (Корецкая 1995: 82). Что касается возможного влияния на Зенкевича «Машины времени», то его раннее знакомство с популярным и образно близким ему романом английского фантаста в высшей степени вероятно; а на рубеже 1930-х годов, примерно в то же время, когда писался «Ламарк», именно под редакцией Зенкевича (и с его переводами, в частности, «Войны миров») выходило первое советское, в 15 томах, собрание сочинений Уэллса (ЗИФ–ГИХЛ, 1929–1931).

Интересные прототипы мандельштамовского спуска к простейшим замечены в статье (как обычно, неубедительной в главном, но ценной отдельными находками), *Тименчик* 1996.

¹⁸ Ср. рассуждение о шахматах в *ПА*:

«Угроза смещения тяготеет над каждой фигуркой во все время игры, во все грозное явление турнира. Доска пучится от напряженного внимания. Фигуры шахмат растут, когда попадают в лучевой фокус комбинации, как волнушки-грибы в бабье лето» (194).

¹⁹ Pier della Vigna (XIII песнь «Ада», 31–37, 43–44).

²⁰ «И когда [кто-нибудь] из любопытства отломит веточку [...] тот] взмолится человеческим голосом, как Пьетро де Винеа: “Не тронь! Ты причинил мне боль! Иль жалости ты в сердце не имеешь? Мы были люди, а теперь деревья...”» (194).

²¹ «В обратном, нисходящем движении с Ламарком по лестнице живых существ есть величие Данта. Низшие формы органического бытия – ад для человека» (С. 201).

²² Подробнее см.: (Жолковский 2005).

²³ В таком школьном контексте за образами фехтования и появляющейся в дальнейшем шпаги может прочитываться образ учительской указки. Сам же жанр стихов о великом герое из прошлого имеет долгую традицию; в Серебряном веке он активно практиковался Брюсовым, причём с отчетливой установкой на автопроекцию.

²⁴ Дезинтеграция гибнущего животного тела представлена и в ряде других историософских медитаций Мандельштама, например в стихотворении «Век» (1922; его переключки с «Ламарком» отмечена в *Rayfile*: 89), где смерть XIX в., с которым Мандельштам себя ассоциировал, описывается как разложение умирающего *зверя* на такие на «составные части», как *хребет, позвонки, зрачки, улыбка, следы лап* (переключки «Века» с «Ламарком» отмечена там же). В более широком смысле во всех таких случаях имеет место развернутое и наглядное до иконичности изображение смерти как распада.

²⁵ См.: (Щеглов: 85 сл.).

²⁶ Даже единственная глагольная форма *Был* подчеркнута несобытийна – в отличие от альтернативного более процессуального *Жил*.

²⁷ Этому *откажусь* вторит еще более эксплицитный пассаж, не включенный в окончательный текст *ПА* (в главку «Аштарак»):

«Выйти к Арату <...> Упереться всеми [...] фибрами моего существа в невозможность выбора, в отсутствие всякой свободы. *Отказаться добровольно* от светлой нелепицы воли и разума» (Мандельштам 1994: 386).

²⁸ Обычно отмечается переключки этого восьмистишия с «Ламарком», но налицо отсылка и к «Шестому чувству» Гумилева с его оригинальным эволюционно-метаморфическим сюжетом, что связывает все три текста (*Черашняя* 1992: 119–120; *Мусатов* 2000: 422; *Богомолов* 2004: 108–109).

Мандельштамовская эстетизация низших форм жизни уже была соотнесена с «Кораллами» Мережковского (1884; см.: *Богомолов* 2004: 312–316), к которым можно добавить сонет Бальмонта «Уроды» (1899):

Я горько вас люблю, о бедные уроды,
Слепорожденные, хромые, горбуны,
Убогие рабы, не знавшие свободы,
Лады, разбитые веселостью *волны*.
И вы мне дороги, мучительные сны
Жестокой матери, *безжалостной Природы*,
Кривые кактусы, побеги белены,
И *змеи и ящерицы* отверженные роды...

²⁹ Ср. актуально-длительное настоящее время, контрастирующее с давно прошедшим (и панхронной именной формой) в стихотворении «Европа» (1914):

Европа цезарей! С тех пор, как в Бонапарта
Гусиное перо направил Меттерних –
Впервые за сто лет и на глазах моих
Меняется твоя таинственная карта!

³⁰ По иронии обратного движения во времени этим прошлым, в сущности, является реальное настоящее то, в котором на рамке текста мыслит и действует лирическое «я».

³¹ В эпитете *наливными* не исключено влияние пушкинских строк из «Сказки о спящей царевне...» о роковом отравленном яблоке: *И к царевне наливное, Молодое, золотое Прямо яблочко летит... Пёс как прыгнет, завизжит...* Именно эти строки приводятся в современном Мандельштаму словаре Ушакова на первое (правда, иное, нежели в «Ламарке») значение слова *наливной* – «созревший, сочный». А *рюмочки* лексически опираются на *колбочки* – конусообразные фоторецепторные клетки сетчатки глаза.

³² Как было сказано, эти *те* – сродни тем *тем*, с помощью которых параметры желанной *могилы* вводятся и в финале «Выхожу...». Такое программирование идеального состояния напрямую описано Мандельштамом в *ПА* в пассаже о его предпочтениях в области поэзии грамматики:

«Я хочу жить в повелительном причастии будущего, в залоге страдательном – в долженствующем быть... Так мне нравится. Есть верховая, конная басмаческая честь. Оттого-то мне и нравится славный латинский “герундивум” – этот глагол на коне. Да, латинский гений... создал форму повелительной глагольной тяги как прообраз всей нашей культуры, и не только “долженствующая быть”, но “долженствующая быть хвалимой” – *laudatura est* – та, что нравится» (208).

³³ *Позвоночных рвами окружила И сейчас же отреклась от них (Мандельштам 1995: 483).*

³⁴ К отмеченным в литературе возможным источникам заключительных строк «Ламарка» – *зеленой могиле* Толстого (*Гаспаров Б. 1994: 199*; *зеленой его могилу* делают не только окружающие деревья, но и то, что похоронить себя там он завещал потому, что там закопана *зеленая палочка* его детства) и *Хлебникова (Лекманов 2000)* – можно добавить *красный смех* Андреева, *робкое дыхание* Фета, *красное дыханье* Зенкевича (*Иль, купаясь, кто распухнет В синий трупик из ребят. Иль дыханьем красным ухнет В пыльный колокол набат;* «Небо, словно чье-то вымя...», 1912) и *легкое дыхание* из одноименного рассказа Бунина, а также целое стихотворение последнего «Ограда, крест, зеленая могила...» (1906):

Ограда, крест, *зеленая могила*,
Роса, простор и *тишина* полей...
– Благоухай, звенящее кадило,
Дыханием рубиновых углей!
Сегодня год. *Последние* напевы,
Последний вздох, последний фимиами...
– Цветите, зрите, новые посевы,
Для новых жатв! *Придет черед и вам.*

Вообще образ *зеленой могилы* – клишированный оксюморон, сочетающий мертвое с (вечно)зеленым живым, ср. *Над высокою могилой, Где страдальца прах сокрыт, Дремлет кипарис унылый И зеленый лавр шумит!* (Кюхельбекер, «Тоска по родине»); *Сти! Над могилой зеленой твоей Птичка звенит в темной чаще ветвей* (Плещеев, «Погребальная песня»); о лермонтовском дубе, вечно зеленеющем над могилой, уже говорилось.

³⁵ О *басенной* ауре ламарковской фауны Мандельштам писал в *ПА*:

«У Ламарка *басенные* звери. Они приспособляются к условиям жизни по Лафонтену. Ноги цапли, шея утки и лебедя, язык муравья, асимметричное и симметрическое строение глаз у некоторых рыб. Лафонтен, если хотите, подготовил учение Ламарка. Его умничающие, морализирующие, рассудительные звери были прекрасным живым материалом для эволюции. Они уже разверстали между собой ее мандаты» (202).

³⁶ «Обида» – одна из типично мандельштамовских эмоциональных поз (*Жолковский 2005*). Кстати, обидой в аналогичных случаях руководствуются и боги, например Аполлон, награждающий Мидаса ослиными ушами за присуждение первого приза не ему, а Пану (Овидий, «Метаморфозы», XI, 92).

³⁷ Разумеется, стремление к адекватности не гарантирует ее достижения. Далеко моему разбору и до полноты. Так, почти целиком в стороне осталась фонетическая организация текста, вершиной которой является драматическое скопление согласных *К/Г/Х* в финале: *тех – кого – могила – красное – дыханье – гибкий – смех.*

Baines 1976 – Baines J. Mandelstam: The Later Poetry. New-York: Cambridge UP, 1976.

Богомолов 2004 – Богомолов Н. От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

Гаспаров Б. 1994 – Гаспаров Б.М. Ламарк, Шеллинг, Марр: Стихотворение «Ламарк» в контексте «Переломной» эпохи // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М.: Наука (Восточная литература), 1994. С. 187–212.

- Гаспаров М. 1999 – *Гаспаров М.Л.* «Выхожу один я на дорогу...» (5-ст. хорей: детализация смысла) // Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ, 1999. С. 238–265.
- Гаспаров М. 2001 – *Гаспаров М.Л.* Мандельштам // О. Мандельштам. Стихотворения. Проза. М.: АСТ, Харьков: Фолио, 2001. С. 3–20.
- Glazov-Corrigan 2000 – *Glazov-Corrigan E.* Mandel'shtam's Poetics: A Challenge to Postmodernism. Toronto: U of Toronto Press, 2000.
- Жолковский 2005 [1979] – *Жолковский А.* «Я пью за военные астры...»: Поэтический автопортрет Мандельштама // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005. С. 60–82.
- Жолковский, Щеглов 1996 – *Жолковский А., Щеглов Ю.* Работы по поэтике выразительности. Инварианты – Тема – Приемы – Текст. М.: Прогресс-Универс, 1996.
- Ivanov 1994 – *Ivanov V.V.* Mandelstam and Biology // Столетие Мандельштама: Мат-лы симпозиума / Сост. Р. Айзелвуда, Д. Майерс. Tenafly NJ: Эрмитаж, 1994. С. 280–298.
- Игошева 2000 – *Игошева Т.* О стихотворении «Ламарк» Осипа Мандельштама // Изв. Акад. наук. Сер. лит. и яз. 59 (2000): 38–45.
- Игошева 2007 – *Игошева Т.* Ламарк // О.Э. Мандельштам, его предшественники и современники: Сборник мат-лов к Мандельштамовской энциклопедии / Сост. И. Делекторская и др. М.: РГГУ, 2007. С. 85–93.
- Ićin, Jovanović 1992 – *Ićin K, Jovanović M.* «Выхожу один я на дорогу» Лермонтова и поэзия Мандельштама // Wiener Slavistischer Almanach, 1992. Bd. 30: 27–46.
- Кацис 2002 – *Кацис Л.* Осип Мандельштам: Мускус иудейства. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2002.
- Корецкая 1995 – *Корецкая И.* Об одном стихотворении Мандельштама // Корецкая И. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М.: Радикс, 1995. С. 77–85.
- Лекманов 2000 – *Лекманов О.* У кого зеленая могила... // Лекманов О. Книга об акмеизме и другие работы. Томск: Водолей, 2000. С. 542–545.
- Мазур 2006 – *Мазур Н.* «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и стоическая философия смерти // Язык. Стих. Поэзия. Памяти М.Л. Гаспарова / Редколл.: Х. Баран и др. М.: РГГУ, 2006. С. 343–372.
- Мандельштам 1967 – *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 3 т. / Под ред. Г.П. Струве, Б.А. Филиппова: 2-е изд. Вашингтон: Международное литературное содружество, 1967. Т. 1: Стихотворения, 1967.
- Мандельштам 1990 – *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. / Сост. П. Нерлер; коммент. А. Михайлов, П. Нерлер. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1: Стихотворения. Переводы.
- Мандельштам 1994 – *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. Т. 3. Стихи и проза 1930–1937. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994.
- Мандельштам 1995 – *Мандельштам О.* Полное собрание стихотворений / Вступ. статьи М. Гаспарова, А. Меца; сост. и примеч. А. Меца. СПб.: Акад. проект, 1995.
- Мандельштам 2008 – *Мандельштам О.* Начало перевода сказки Э.Т.А. Гофмана «Золотой горшок» / Публ. и коммент. П. Нерлера, О. Лекманова // Сохрани мою речь. Вып. 4/1. М.: РГГУ, 2008.
- Мусатов 2000 – *Мусатов В.* Лирика Осипа Мандельштама. Киев: Ника-Центр; Эльга-Н, 2000.
- Павлов 1991 – *Павлов М.* К теме движения в поздних стихах Мандельштама. Мотивы шага и полета // Осип Мандельштам: К 100-летию со дня рождения. Поэтика и текстология: Мат-лы науч. конф. 27–29 дек. 1991 г. / Сост. Ю.Л. Фрейден. М.: Совет по истории мировой культуры АН, 1991. С. 40–44.
- Панова 2006 – *Панова Л.* Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 т. М.: Водолей Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006.
- Панова 2010 – *Панова Л.* Друг Данте и Петрарки друг: Мандельштам в освоении итальянских классиков. Статья 1. Дантопись Мандельштама: в границах «Божественной комедии» и судьбы Данте // [Материалы Международного мандельштамовского симпозиума. Пермь, июнь 2009 г. / Сост. Н.А. Петрова] (в печати).
- Pollak 1995 – *Pollak N.* Mandelstam the Reader. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995.
- Rayfield 1987 – *Rayfield D.* Lamarck and Mandelstam // Scottish Slavonic Review 1987, 9: 85–101.
- Тименчик 1996 – *Тименчик Р.* Устрицы Ахматовой и Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: Сб. науч. тр. СПб.: Арсис, 1996. С. 50–54.
- Freidin 1987 – *Freidin G.* A Coat of Many Colors: Osip Mandelstam and His Mythologies of Self-Presentation. Berkeley: Univ. of California Press, 1987.
- Фрейдин 1991. – Осип Мандельштам: К 100-летию со дня рождения. Поэтика и текстология: Мат-лы науч. конф., 27–29 дек. 1991 г. / Сост. Ю.Л. Фрейдин. М.: Совет по истории мировой культуры АН, 1991.
- Черашняя 1992 – *Черашняя Д.* Этюды о Мандельштаме. Ижевск: Изд-во Удмурт. ун-та, 1992.
- Щеглов 2002 – *Щеглов Ю.* «Опыт о Метаморфозах». СПб.: Гиперион, 2002.

¹ Из письма Н.А. Заболоцкого к Е.В. Клыковой от 9 октября 1929 г. (*Заболоцкий* 2003: 172–173).

² Текст приводится по (*Заболоцкий* 2002: 110–111); рукописные варианты (Там же: 617–618) не рассматриваются.

³ См., впрочем, ценные соображения в: [*Каверин* 1984: 191; *Македонов* 1987: 133–134; Игошева 1999: 43–80. (гл. 2, «Натурфилософская лирика и поэмы конца 20-х – 30-х годов»)] *Шубинский* 2004; см. также оставшуюся мне пока недоступную работу (*Пчелинцева* 1993). О раннем успехе МЗЗ – «восторге» студентов ИФЛИ см.: (*Озеров* 1984: 298).

⁴ Самый образ «опрокинутой плоски» может восходить к опрокинутым на мир чаше/фиалу неба из соответственно «Облаков» и «Услышанной молитвы» Бенедиктова – в сочетании с пролитым ветреной Гебой громокипящим кубком Тютчева.

⁵ «Возьмите <...> “Макбета”. Когда лэди хочет подвинуть своего супруга к действиям, она говорит: “Я выкормила детей” и т. д. Правда это или нет, не важно; но лэди это говорит и должна это сказать, чтобы усилить этим впечатление своей речи. Однако в дальнейшем Макдуф <...> восклицает <...> : “У [Макбета] нет детей”. Эти слова Макдуфа противоречат, таким образом, словам лэди; но Шекспир об этом нисколько не беспокоится <...> [Е]го единственной задачей было дать самое яркое и действенное в данный момент» (*Эккерман* 1934: 705–706).

С книгой Эккермана Заболоцкий был хорошо знаком: «Мне Николай Алексеевич дал прочесть суворинское издание “Разговоров Гёте с Эккерманом”. Мы много и часто говорили об этой великой книге» (*Синельников* 1984: 112).

⁶ Ср. еще: в «Песни о Нибелунгах» строки в главе «О том, как Зигфрид впервые увидел Кримхильду» (V, 283): *Что месяц ясный в небе средь звездочек ночных, Что ярко так сияет нам из-за туч седых, Была она в сравненьи с толпой пригожих дам* (пер. М. Кудряшова; в более красочном переводе Ю. Корнеева сходство с МЗЗ сильнее: *Как меркнут звезды ночью в сиянии луны, – Когда она на землю взирает с вышины, Так дева затмевала толпу своих подруг*). В оригинале сказано: *vor den sternem stât*, букв. «стоит перед звездами», в академическом немецком переводе Браскерта (Helmut Brackert): *die Sterne überstrahlt* (которая затмевает звезды), в рифмованном переводе Карла Зимрока (Karl Simrock): *vor den Sternen schwebt* (парит/витаает впереди звезд);

заключительные строки сонета Ронсара «Ты всем взяла: лицом и прямою стана...» (из «Второй книги любви»; сонет VIII в сб. «Continuation des Amours», 1555):

...Но пред тобой, Мари, твоя бледнеет Анна. Да, ей, красавице, до старшей далеко. Я знаю, каждого сразит она легко, – Девичьим обликом она подруг затмила. В ней все прелестно, все, но только входишь ты, Бледнеет блеск ее цветущей красоты, Так меркнут при луне соседние светила (пер. В. Левика); перевод выполнен в 1940-х годах и словом «меркнут» может быть обязан МЗЗ, но сам мотив затмевания (правда, не двойного!) – есть в оригинале:

Je sais bien qu'après vous elle a le premier prix De ce bourg, en beauté, et qu'on serait épris D'elle facilement, si vous étiez absente. Mais quand vous approchez, lors sa beauté s'enfuit, Ou morme elle devient par la vôtre présente, Comme les astres font quand la Lune reluit.

⁷ Первый вариант перевода был сделан им еще до ареста, в 1938 г., публикация же состоялась по возвращении в Москву, в 1946 г. Разумеется, естественно предположить и раннее, школьное, знакомство Заболоцкого со «Словом».

⁸ Ср. центонное соположение этих строк Пушкина и Заболоцкого в (*Безродный* 2003: 124). Свидетельство внимания Заболоцкого к «Прозерпине» – его шуточное подражание:

Грозный Тартар бурей стонет, Тени легкие летят, Дубы черные скрипят, Радость светлую хоронят. Где-то там горит заря, Ароматы ветер носит. Верю – радость в сердце бросит Золотые якоря (начало 1920-х годов, см. *Касьянов* 1984: 40).

⁹ «Прозерпиной» мог быть навеян и стих: *Вслед за ними бледным хором*, ср. у Пушкина: *Кони бледного Плутона*, а четырьмя строками далее: *Прозерпина вслед за ним...*

¹⁰ Некоторые из этих подтекстов отмечены в (*Шубинский* 2004, без связи с ореолами 4-ст. хорей); об «экзотическом» ореоле Х4жм см.: (*Гаспаров* 1999).

Кстати, таким размером написаны некоторые места полиметрического «Фауста» Гёте, в частности следующий пассаж близко к началу «Вальпургиевой ночи»:

Путь лежит по плоскогорью, Нас встречает неизвестность. Это край фантазмагорий, Очарованная местность <...> Чудеса! Деревья бора Скачут в чехарде средь луга Через головы друг друга.<...> Может, все, что есть в природе, Закружившись в хороводе, Мчитса, пролетая мимо, Мы же сами недвижимы? (пер. Б.Л. Пастернака, 1953–1955).

Перевод верен размеру подлинника: *Indie Traum- und Zaubersphäre Sind wir, scheint es, eingegangen...* и т. д.

¹¹ Еще один характерный зоценковизм, строка *другой – поет собачку-пудель*, есть в «Обводном канале» (1928/1929; опущенная в авторском машинописном своде 1952 г., она с тех пор печатается лишь как ранний вариант; *Заболоцкий* 2002: 611); ср. «А в кухне ихняя **собачонка**,

системы пудель, набрасывается на потребителя и рвёт ноги» (Зошенко, «Честный гражданин [Письмо в милицию]», 1923).

¹² Не этими ли огородными мотивами подсказано растение *Картошка*?!

¹³ Возможно, имеется в виду судьба капитана Кука, тело (или части тела) которого, согласно распространенному представлению, съели островитяне; но подано это в игривом, облегченном ключе.

¹⁴ О нем. см.: (Виноградов 1930; Троицкая, Петухова 2001).

¹⁵ А задним числом МЗЗ повлияло на пьесу Дебюсси, название которой теперь иногда переводят как «Кекуок для уродца»! (см. хронологический сайт whq.ru (под 1908 г.): <http://whq.ru/search.php?page=142&&GodLo=9999&GodHi=2100&Land1=2147483647&Land2=2147483647&Tip=2147483647&rec=50>

¹⁶ См.: http://community.livejournal.com/retro_ladies/190520.html, с иллюстрациями и документальными клипами.

¹⁷ «Фокстрот» (1928/1929) отражает внимание Заболоцкого к теме джаза, пионером которого в советской культуре был В.Я. Парнах (1891–1951; высказывалось мнение, что его фигура намеком дана в стихотворении); не исключен отклик на печально известную статью Горького «О музыке толстых», напечатанную 18 апреля 1928 в «Правде». (Из материалов И.Е. Лоцилова.)

¹⁸ Ср. поразительно близкое соответствие мотиву «девок-сирен» в трактате Н.Ф. Фёдорова «Горизонтальное положение и вертикальное, – смерть и жизнь»:

«Чело – это орган религии, человеческое **небо**, орган воспоминания, **разума**, это музей, жертвенник, алтарь предкам, тогда как задняя часть головы, затылок, есть орган половых страстей, заставляющий забывать прошедшее, это храм не муз, а **сирен**» (Фёдоров Н. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Прогресс, 1999. С. 255; см.: Мороз О. Генезис поэтики Николая Заболоцкого: Монография. Краснодар: Мир печати, 2007. С. 270). (Из материалов И.Е. Лоцилова.)

¹⁹ Так, в МЗЗ *сирена* прочитывается – по соседству с *русалками, ведьмой, лешием и колдунами* – прежде всего в фольклорно-мифологическом коде, т. е. как сказочная полуптица- (или полурыба-) полуженщина, и лишь задним числом, в контексте «Столбцов», как иронически возвышенное обозначение *девок*. С этими последними *сирену* из МЗЗ роднит выставление *ножки* (частой в «Столбцах»), тогда как у крылатых древнегреческих сирен (и их русского извода – птицы Сирин) *ножки* имели вид птичьих лап (Graves 1983, 2: 361). «Сирена русалочьего типа [mermaid] туре, т. е. с рыбьим хвостом» – образ постантический» (Там же: 249).

²⁰ Ср. также строчки *Шостакович наш Максим Убежал в страну Германию*, обыгрывающие патриотический топос популярной военной песни

М. Блантера на слова М. Исаковского «Под звездами балканскими». Приговскому остранению формулировок типа *Впереди – страна Болгария, Позади – река Дунай*. <...> *Хороша страна Болгария, А Россия лучше всех!* (натурализованных географическим сюжетом песни, рефренной позицией и связью с исходной конструкцией «Болгария – хорошая страна!») могла способствовать опора на аппозитивные обороты из МЗЗ.

²¹ Ср. у Н.М. Олейникова, возможно, под влиянием МЗЗ:

Ветер воет на рассвете, Волки зайчика грызут <...> Плачет маленький теленок <...> Под кинжалом мясника, Рыба бедная спросонок Лезет в сети рыбака. Лев рычит во мраке ночи, Кошка стонет на трубе, Жук-буржуй и жук-рабочий Гибнут в классовой борьбе и т. д. («Надклассовое послание (Влюбленному в Шурочку»; 1932/1988). Строки о рыбе, конечно, восходят к пушкинским: *Во сне он парус развивает <...> И рыба сонная впадает В тяжелый невод старика* («Вадим»).

Ср. также *собачку-пудель* из «Обводного канала».

²² Зодиакальные созвездия, зодиак, зодиакальный круг (от др.-греч. ζῳδιακός, «звериный, животный») – 12 созвездий, расположенных вдоль солнечной эклиптики. Каждый знак относится к одному из четырёх треугольников, соответствующих четырем стихиям: Огонь (Овен, Лев, Стрелец), Вода (Рак, Скорпион, Рыбы), Земля (Телец, Дева, Козерог), Воздух (Близнецы, Весы, Водолей). Таким образом, зодиакальные коннотации не исключены в строках: *Ведьма, сев на треугольник, Превращается в дымок*; впрочем, за схематическим сведением метлы к *треугольнику* могут слышаться и обертоны соответствующего музыкального инструмента (с опорой на «Мщение» Петра Потемкина: *Жили два клоуна, Тобби и Том <...> Том выдувал кэк-уок на метле...*).

Зодиакальный мотив проходит и в «Отдыхающих крестьянах» (1933/1965), разнообразно перекликающихся с МЗЗ: *А на вершинах Зодиака, Где слышен музыки орган, Двенадцать люстр плывут из мрака...*

О футуристической и обэриутской трактовке «небесной» темы см.: (Панова 2009: 420, 440–445).

²³ По-видимому, связь с этим стихотворением подразумевается в (Тарасенков 1933: 179).

²⁴ По замечанию В.В. Емельянова (устно), самой архаической (и, возможно, известной Заболоцкому) формой такой букварной категоризации понятий были применявшиеся в клинописном и иероглифическом письме (шумерском, хеттском и египетском) *детерминативы*. Детерминативы – это идеограммы, способствовавшие однозначному пониманию текста, но не произносившиеся при чтении; среди них были обозначавшие «рыбу», «птицу», «дерево», «человека» и др. Подобной базовой категоризации понятий уже на общезыковом уровне родственно деление имен существительных на морфологические классы в языках

банту, в частности суахили, где особыми префиксами различаются классы людей, деревьев, вещей, действий и т. п. В европейских языках этому аналогична менее разветвленная и семантически определенная категория рода, с ее часто избыточными показателями-артиклями.

²⁵ Ироническим кивком в сторону поэзии XVIII в. могут быть слова *мы с тобой – Полузвери, полубоги*; ср. державинское *Я царь – я раб – я червь – я Бог!* («Бог»; свидетельство современника: «Державина декламировал с большим подъемом. Особенно оду “Бог”»; *Синельников* 1984: 112).

²⁶ «Интернационал» (слова **Э. Потье**, 1871, пер. **А.Я. Коца**, 1902, 1931) был в 1918–1944 гг. государственным гимном советского государства, а затем гимном коммунистической партии. Отзвуки «Интернационала» еще более отчетливы в «Торжестве земледелия» (1929–1930/1933):

[С о л д а т :] *Мы здесь для вас построим кровы С большими чашками муки. Разрушив царство сох и борон, Мы старый мир дотла снесем* <...> [Т р а к т о р и с т :] *Мы же новый мир устроим С новым солнцем и травой.*

О подтекстах из «Интернационала» у Заболоцкого см.: (*Корниенко* 2005: 124). Проблематизация «новой жизни» во весь голос звучит в «Новом быте» (1927/1929), где, кстати, есть строка *Картошкой дым под небеса*. О судьбах жанра колыбельной в советской культуре см.: (*Богданов* 2007).

²⁷ О настоящем интересе Заболоцкого к «Запискам сумасшедшего» свидетельствует стихотворение «Поприщин» (1928), сплавливающее воедино образы заглавного героя, Гоголя и испанского короля и перекликающееся с МЗЗ по демонологической линии, в частности строкой *За ним снеговые уродцы*. О «Поприщине» см.: (*Лоцилов* 2010).

²⁸ Ср. пушкинские «Стихи, сочиненные во время бессонницы». Из зарубежной поэзии в первую очередь следует назвать «Разговор между душой и телом» поэта английской метафизической школы Эндрю Марвелла (1521–1546).

²⁹ Здесь слышится и нелюбимый Заболоцким Мандельштам, чье стихотворение о смене веков, выдержанное, как и МЗЗ, в зверином коде, использовало сходную формулу, тоже восходящую к *на пороге как бы двойного бытия* Тютчева; ср.: **На пороге новых дней** плюс слово *жизнь* в следующей строке – *Тварь, откуда жизнь хватает...* («Век», 1922).

³⁰ Так, ветер – нетипичным для фольклорной колыбельной образом – играет роль успокоителя в «Колыбельной песне» А. Майкова (1860/1861):

Спи, дитя моё, усни! Сладкий сон к себе мани: В няньки я к тебе взяла Ветер, солнце и орла. Улетел орёл домой; Солнце скрылось под водой; Ветер, после трёх ночей, Мчитя к матери своей. Ветра спрашивает мать: «Где изволил пропадать? Али звёзды воевал? Али волны всё гонял?»

«Не гонял я волн морских, Звёзд не трогал золотых; Я дитя оберегал, Колыбелочку качал!» (см.: о ней *Головин* 2000: 385 сл.).

³¹ Ср., впрочем, взгляд заглавного героя «Безумного волка» (1931/1965) на родство животного и растительного мира:

Если растение посадить в банку И в трубочку железную подуть – Животным воздухом наполнится растение, Появятся на нем головка, ручки, ножки и т. д.

³² Эту карту Заболоцкий любил рассматривать, ср. его замечание:

«[П]осмотрите на... <...> ...распределение шаровых скоплений звезд в плоскости Млечного Пути. Не правда ли, эти точки слагаются в человеческую фигуру? И солнце не в центре ее, а на половом органе, земля точно семя вселенной Млечного Пути» (*Лулавская* 1984: 54).

Ср., кстати, «отгрызание неприличного» в МЗЗ.

³³ Следует сказать, что созвездия Паука и Камбалы в некотором смысле существуют. В 1754 г. английский натуралист Джон Хилл опубликовал работу «Urania: or, a Compleat View of the Heavens; Containing the Ancient and Modern Astronomy in form of a Dictionary, etc.», где предложил свой собственный, по-видимому шуточный, так сказать обэриутский, список 13 новых созвездий, среди которых были только что названные, а также созвездия Слизняк, Дождевой Червь, Пиявка и Жаба. Разумеется, предстоит выяснить, был ли с этим списком знаком Заболоцкий в 1929 г., или перед нами случай поразительного совпадения через века.

³⁴ Эта ролевая подмена имеет мощную прагматическую мотивировку, поскольку колыбельным жанром была прозрачно замаскирована политическая сатира на организаторов дела Бейлиса. Интересно, что у Сологуба есть еще одно «ночное» стихотворение, построенное на оригинальном сдвиге лирического субъекта, своего рода антиколыбельная, написанная размером Х4/2жм от лица собаки:

Высока луна Господня. Тяжко мне. Истомилась я сегодня В тишине. Ни одна вокруг не лает Из подруг. Скучно, страшно замирает Все вокруг. <...> Под холодную луною Я одна. Нет, невмочь мне, – я завою У окна. **Высока луна** Господня, **Высока**. Грусть томит меня сегодня И тоска. **Простытайтесь, нарушайте Тишину**. Сестры, сестры! войте, лайте На луну! («Высока луна Господня...», 1905).

³⁵ Переключки с «На прогулке» Случевского есть в «Искушении» и «Прогулке» Заболоцкого, тематически, метрически и хронологически примыкающих у МЗЗ, причем в раннем варианте «Искушения» обнаруживается модифицированная цитата из «Расстегни свои застёжки и завязки развяжи...» Сологуба (1908) – строка *расстегни свои булавки*.

³⁶ И, по-видимому, оперы Гуно (*Пильд* 2006).

³⁷ Четырехчастная «Смерть» Голенищева-Кутузова легла в основу вокально-фортепианного цикла «Песни и пляски смерти» М.П. Мусорг-

ского (1877), который открывается «Колыбельной», а завершается «Торжеством смерти», получившим также название «Полководец». Прочитав некоторые места из последнего, интересные с точки зрения МЗЗ:

День целый бой не умоляет, – В дыму затмился солнца свет <...> И пала ночь на поле брани <...> Явилась смерть! И в тишине <...> Как полководец, место битвы Кругом объехала она; <...> «Кончена битва – я помирила. Дружно вставайте на смотр, мертвецы! <...> Сладко от жизни в земле отдыхать <...> Я не забуду, и вечно над вами Пир буду править в полуночный час! Пляской тяжелою землю сырую Я притопчу...» и т. д.

Тема пляски смерти проходит в третьей песне цикла «Трепаке»:

Глядь – так и есть! В темноте мужика Смерть обнимает, ласкает, С пьяненьким пляшет вдвоем трепака, На ухо песнь напевает. Любо с подругою белой плясать! Любо лихой ее песне внимать!

Цикл Мусоргского широко исполнялся, в частности Шаляпиным. Переключки с ним в МЗЗ вероятны, включая слово *полководец*. Релевантен, наверное, и сам образ Мусоргского как автора циклов, с одной стороны, «Детская» (1868–1872), а с другой – «Ночь на Лысой горе» (1867). У Заболоцкого в первоначальном варианте «Осени» («В овчинной мантии, в короне из собаки...»; 1932/1965) была строчка *И в каждом камне Мусоргский таится* (в 1933 г. Мусоргского заменил Ганнибал, кстати полководец).

³⁸ Передаточным звеном мог быть опять-таки Сологуб; ср. его «Просыпаюсь рано...» (1896/1899–1900; первое название: «Колыбельная. Самому себе»):

Просыпаюсь рано. Чуть забрезжил свет, Темно от тумана, Встать мне или нет? Нет, вернись упрямо В колыбель мою, Спой мне, спой мне, мама: «Баюшки-баю!» <...> Сердце истомилось. Как отрадно спать! Горькое забылось, Я – дитя опять, Собираю что-то В голубом краю, И поет мне кто-то: «Баюшки-баю!» и т. д.

Поразительное сходство с МЗЗ по ряду линий обнаруживает и предсмертное стихотворение Сологуба (впервые опубликованное много позже за границей, так что знакомство с ним Заболоцкого к 1929 г. – вопрос открытый):

Подыши ещё немного Тяжким воздухом земным, Бедный, слабый воин Бога, Странно зыблемый, как дым. Что Творцу твои страданья? Кратче мига – сотни лет. Вот – одно воспоминанье, Вот – и памяти уж нет. Но как прежде – ярки зори, И как прежде – ясен свет, «Плещет море на просторе», Лишь тебя на свете нет. Бедный, слабый воин Бога, Весь истаявший, как дым, Подыши ещё немного Тяжким воздухом земным («Подыши ещё немного...»; 1927/1951).

Помимо выделенных в тексте слов, обратим внимание на размер (Х4мж) и императивную рамку (*Подыши... Подыши...*) этой «колыбельной наоборот».

³⁹ Ср. инквизиторский вопрос: «Почему “полководца новых лет” убаюкивают, как больного ребенка?» в (Усиевич 1933: 80–81).

Альфонсов 1966 – Альфонсов В. Заболоцкий и живопись // Альфонсов В. Слова и краски: Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. М.; Л.: Сов. писатель, 1966. С. 177–230.

Безродный 2003 – Безродный М. Пиши пропало. СПб.: Чистый лист, 2003.

Богданов 2007 – Богданов К. Право на сон и условные рефлексy: колыбельные песни в советской культуре (1930–1950-е годы) // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. С. 7–46.

Виноградов 1930 – Виноградов Г. Русский детский фольклор. Кн. 1. Иркутск,

Воспоминания 1984 – Воспоминания о Заболоцком. 2-е изд., доп. / Сост. Е.В. Заболоцкая, А.В. Македонов, Н.Н. Заболоцкий. М.: Сов. писатель, 1984.

Гаспаров 1997 – Гаспаров М. Считалка богов (О пьесе В. Хлебникова «Боги») // Гаспаров М. Избранные труды: В 3 т. Т. 2. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 197–211.

Гаспаров 1999 – Гаспаров М. «На воздушном океане...» (4-ст. хорей с окончаниями Ж, М: размер-удачник) // Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ, 1999. С. 192–216.

Головин 2000 – Головин В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. Åbo (Finland): Åbo Akademi UP, 2000.

Graves 1983 – Graves R. The Greek myths. 2 vls. N. Y.: Penguin, 1983.

Заболоцкий 2002 – Заболоцкий Н.А. Полн. собр. стихотворений и поэм. Избр. переводы / Сост., подгот. и примеч. Н.Н. Заболоцкого. СПб.: Академический проект (НБП), 2002.

Заболоцкий 2003 – Заболоцкий Н.А. Жизнь Н.А. Заболоцкого: 2-е изд., дораб. СПб.: Logos, 2003.

Игошева 1999 – Игошева Т. Проблемы творческой эволюции Н.А. Заболоцкого: Учеб. пособие. Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 1999.

Каверин 1984 – Каверин В. Счастье таланта // Воспоминания о Заболоцком. С. 179–192.

Касьянов 1984 – Касьянов М. О юности поэта // Там же. С. 31–42.

Конен 1984 – Конен В. Рождение джаза. М.: Сов. композитор, 1984.

Корниенко 2005 – Корниенко Н. «И любовь, и песни до конца» // Николай Заболоцкий. Проблемы творчества: Материалы науч.-лит.

- чтений, посв. 100-летию Н.А. Заболоцкого (1903–2003). М.: Лит. ин-т им. Горького, 2005. С. 113–133.
- Липавская 1984 – *Липавская Т.* Встречи с Николаем Алексеевичем и его друзьями // Воспоминания о Заболоцком. С. 47–56.
- Лощилов 2010 – *Лощилов И.* О стихотворении Николая Заболоцкого «Поприщин» // Текст и тексты: Межвуз. сб. науч. тр. / Под ред. Т.И. Печерской. Новосибирск: НГПУ, 2010 (в печати).
- Македонов 1987 – *Македонов А.* Николай Заболоцкий. Жизнь. Творчество. Метаморфозы. Л.: Сов. писатель, 1987.
- Манифесты 2000 – Литературные манифесты от символистов до наших дней / Сост. С.Б. Джимбинов, 2000.
- Озеров 1984 – *Озеров Л.* Вначале было «Слово» // Воспоминания о Заболоцком. С. 297–320.
- Панова 2009 – *Панова Л.* «Лапа» Хармса, или Абсурд в квадрате. Ст. 2 // Авангард и идеология. Русские примеры / Ред.-сост. К. Ичин. Белград: Филол. ф-т, 2009. С. 413–451.
- Пильд 2006 – *Пильд Л.* О литературных подтекстах поэтического цикла К. Случевского «Мефистофель» // Toronto Slavic Quarterly 15 (Winter 2006; <http://www.utoronto.ca/tsq/15/pild15.shtml>).
- Пчелинцева 1993 – *Пчелинцева К.* Специфика употребления имен собственных у Н. Заболоцкого (Стихотворение «Меркнут знаки Зодиака») // Ономастика на уроке русского языка как иностранного: Сб. науч. тр. Волгоград, 1993. С. 85–90.
- Синельников 1984 – *Синельников И.* Молодой Заболоцкий // Воспоминания о Заболоцком. С. 31–42.
- Слово 1967 – Слово о полку Игореве / Вступ. ст. Д.С. Лихачев; Сост. и подгот. Л.А. Дмитриев, Д.С. Лихачев; Примеч. О.В. Творогов, Л.А. Дмитриев. Л.: Сов. писатель. (БП, Большая серия), 1967.
- Тарасенков 1933 – *Тарасенков А.* Похвала Заболоцкому // Красная новь. 1933. № 9. С. 177–181.
- Троицкая и Петухова 2001 – *Троицкая Т., Петухова О.* Современные считалки // <http://www.ruthenia.ru/folklore/troizkaya2.htm>
- Усиевич 1933 – *Усиевич Е.* Под маской юродства // Литературный критик. 1933. № 4. С. 78–91.
- Ушаков 1935 – *Ушаков Д.* Толковый словарь русского языка / Ред. Д.Н. Ушаков. М.: ОГИЗ, 1935. Т. 1.
- Шубинский 2004 – *Шубинский В.* Вымысел и бред (Николай Заболоцкий и его великое заклинание) // Новая камера хранения: Временник стихотв. отд. «Камеры хранения» за 2002–2004 гг. СПб.: Изд-во Сергея Ходова, 2004. С. 99–105.
- Эккерман 1934. – *Эккерман И.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / Пер. и примеч. Е.Т. Рудневой. М.: Academia, 1934.

Розыгрыш? Хохма? Задача? О «первом стихотворении» Набокова

¹ Это подновленный русскоязычный вариант работы (*Zholkovsky* 2001), со всеми неизбежными недостатками перевода, даже авторского. В частности, плохо справился я с передачей заглавия «Роем, problem, rrank», основанного на двух набоковских – сборника рассказов, стихов и шахматных задач «Roems and problems» (*Набоков* 1970) и рассказа «Облако, озеро, башня»), сохранив, по возможности, синтаксис и просодию второго из них.

² Ниже используется, со ссылками только на номера страниц, перевод М. Маликовой (*Набоков* 1999б).

³ В 1948 г. этот анализ показался редакторам «Нью-Йоркера» чересчур академичным, и «Первое стихотворение» было отвергнуто (*Boyd* 1991: 686).

⁴ Стихотворение Бунина появилось, когда Набокову было девять лет. Ср. в главе тринадцатой «Других берегов» (четырнадцатой в «Память, говори»): «Книги Бунина я любил в отрочестве, а позже предпочитал его удивительные струящиеся стихи той парчовой прозе, которой он был знаменит» (*Набоков* 1990: 288). Приведу текст «С обезьяной»:

Ай, тяжела турецкая шарманка! Бредет худой согнувшийся хорват По дачам утром. В юбке обезьянка Бежит за ним, смешно поднявши зад. И детское и старческое что-то В ее глазах печальных. Как цыган, Сожжен хорват. Пыль, солнце, зной, забота. Далеко от Одессы на Фонтан! Ограды дач еще в живом узоре – В тени акаций. Солнце из-за дач Глядит в листву. В аллеях блещет море... День будет долог, светел и горяч. И будет сонно, сонно. Черепицы Стеклом светиться будут. Промелькнет Велосипед бесшумным махом птицы, Да прогремит в немецкой фуре лед. Ай, хорошо напиться! Есть копейка, А вон киоск: большой стакан воды Даст с томною улыбкою еврейка... Но путь далек... Сады, сады, сады... Зверок устал, – взор старичка-ребенка Томит тоской. Хорват от жажды пьян. Но пьет зверок: лиловая ладонка Хватает жадно пенный стакан. Поднявши брови, тянет обезьяна, А он жует засохший белый хлеб И медленно отходит в тень платана... Ты далеко, Загреб!

⁵ О проблематике «Первого стихотворения» см.: (*Маликова* 1999).

⁶ Эта тема широко обсуждается в набоковедении, в частности в (*Foster* 1993).

⁷ Об этом аспекте «Справки» см.: (*Жолковский, Ямпольский*: 148–173); об общем для набоковского и бабелевского текстов «дебютном» жанре см.: (*Zholkovsky* 2009).

⁸ Примечательно, что тот же фетовский подтекст был независимо усмотрен исследователем и переводчиком Набокова (см.: *Барабтарло*

2001: 5–23) в рассказе «Ланс» («Lance»), написанном в ноябре 1951 г., тремя годами позже «Первого стихотворения» (Boyd 1991: 130, 686, 692): «Подвиг Ланса показан в ракурсе фетовской ночи» (Барабтарло 2001: 17; в сноске приводится предпоследняя строфа «На стоге сена...»). Имеется в виду следующий фрагмент рассказа: «Lancelot... now rides up in the dust of the night sky almost as fast as our local universe (with the balcony and the pitch-black, optically spotted garden) speeds toward King Arthur's Harp, where Vega burns and beckons» (Nabokov 1984: 205) – «Ланселот... теперь скачет вверх по пыльному ночному небосклону почти с той же скоростью, с какой наша здешняя вселенная (вместе с балконом и черным до ряби в глазах садом) несется к Арфе Короля Артура, где горит и манит Вега...» (Набоков 2001: 265); ключевым в смысле отсылки в Фету является, конечно, глагол «несется».

⁹ В свою очередь, в ходасевичевской «Обезьяне» очевидны переключки со «Сном на море» Тютчева; ср.: *И мнилось – хор светил и волн морских, Ветров и сфер мне музыкой органной Ворвался в уши... с: Но все грезы насквозь, как волшебника вой, Мне слышался грохот пучины морской, И в тихую область видений и снов Врывалась пена ревущих валов.*

Правда, «хор светил» в «Сне на море» отсутствует и, возможно, тоже восходит к фетовскому «На стоге сена...», которое, впрочем, во многом перекликается с Тютчевым. Ср. у Тютчева: *О, лебедь чистый... Она [стихия] между двойною бездной Лелеет твой всезрящий сон – И полной славой тверди звездной Ты отовсюду окружен* («Лебедь»; 1839); *Таинственно, как в первый день созданья, В бездонном небе звездный сонм горит, Музыки дальней слышны восклицанья* («Как сладко дремлет сад темно-зеленый...»; 1830-е, публ. 1879); *Небесный свод, горящий славой звездной, Таинственно глядит из глубины, – И мы плывем, пылающею бездной Со всех сторон окружены* («Как океан объемлет шар земной...»; 1830).

¹⁰ О соотношениях «Память, говори» и «Дара» см.: (Маликова 1999).

¹¹ См.: (Nabokov 1989: 69; Foster 1993: 179; Маликова 1999: 763).

¹² См. публикацию (Hughes 1977), впервые появившуюся в (*Russian Literature and Culture in the West: 1922–1972: TriQuarterly*, Vol. 27–28 (Northwestern UP, 1973).

¹³ По некоторым свидетельствам, «New Directions» (Новые направления) Набоков каламбурно окрестил «Nude Erections» (Нагие эрекции).

¹⁴ В электронном письме ко мне от 13 сентября 2001 г. профессор Хьюз писал, что о раздаче этих хэндаутов студентам он, вероятно, написал со слов Альфреда Эппеля (Alfred Appel Jr.), который был одним из тогдашних корнелльских студентов Набокова.

¹⁵ А теперь и в комментированном издании (Набоков 2002: 457–458, 610).

¹⁶ Впрочем, какие-то продукты изобразительного искусства обезьян все же были обнаружены, правда, не рисунки, а фотоснимки, сделанные нажатием кнопки, с прутьями клетки на первом плане, и датированные то ли 1949, то ли 1942, то ли 1938 г. (Juliar 2001).

Барабтарло 2001 – Барабтарло Г. Предисловие переводчика // Набоков В. Быль или убыль: Рассказы. СПб.: Амфора, 2001. С. 5–23.

Жолковский, Ямпольский 1994 – Жолковский А.К., Ямпольский М.Б. Бабель/Babel. М.: Carte Blanche, 1994.

Маликова 1999 – Маликова М.Э. «Первое стихотворение» В. Набокова. Перевод и комментарий. Послесловие переводчика // *Pro et contra*: 751–771.

Набоков В. 1990 – Набоков В. Другие берега // Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 4. С. 133–302.

Набоков В. 1998 – Набоков В. Стихотворения / Сост. А.М. Люксембург. Ростов-на-Дону: Феникс (Всемирная б-ка поэзии), 1998.

Набоков В. 1999а – Набоков В. О книге, озаглавленной «Лолита» / Пер. М. Маликовой // *Pro et contra*: 82–89.

Набоков В. 1999б – Набоков В. «Первое стихотворение» В. Набокова / Пер. М. Маликовой // *Pro et contra* 1999: 741–750.

Набоков В. 1999в – Набоков В. Предисловие к автобиографии «Speak, Memory: An Autobiography Revisited» / Пер. М. Маликовой // В.В. Набоков: pro et contra: личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей: Антология / Сост. Б. Аверин, М. Маликова, А. Долинин. СПб.: РХГИ, 1999. С. 96–102.

Набоков В. 2001 – Набоков В. Быль и убыль: Рассказы / Пер. с англ., предисл., примеч. Г. Барабтарло. СПб.: Амфора, 2001.

Набоков 2002 – Набоков В. Стихотворения / Сост. М.Э. Маликова. СПб.: Академич. проект (Новая б-ка поэта), 1993.

Pro et contra 1999 – В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1999.

Boyd 1990 – Boyd B. Vladimir Nabokov. The Russian Years. Princeton: Princeton UP, 1990.

Boyd 1991 – Boyd B. Vladimir Nabokov. The American Years. Princeton: Princeton UP, 1991.

Foster 1993 – Foster J.B. Nabokov's Art of Memory and European Modernism. Princeton: Princeton UP, 1993.

Hughes 1977 – Hughes R.P. Khodasevich: Irony and Dislocation: A Poet in Exile // The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West, 1922–1972 / Ed. Simon Karlinsky and Alfred Appel, Jr. Berkeley: U.of California Press, 1977. P. 52–87.

- Juliar 2001 [1998] – *Juliar M.* The Inspiration for «Lolita» // [http: libraries.psu.edu/nabokov/zembla.htm](http://libraries.psu.edu/nabokov/zembla.htm). 5 Oct.
- Lenain 1997 – *Lenain T.* Monkey Painting. Intro. By Desmond Morris. London: Redaktion Books Ltd, 1997.
- Nabokov 1970 – *Nabokov V.* Poems and Problems. N. Y.: Toronto: McGraw-Hill, 1970.
- Nabokov 1984 – *Nabokov V.* Nabokov's Dozen. Garden City, N. Y.: Anchor Press / Doubleday, 1984.
- Nabokov 1989 – *Nabokov V.* Selected Letters 1940–1971 / Ed. D. Nabokov, M.J. Bruccoli. N. Y.: L.: Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark, 1989.
- Zholkovsky 2001 – *Zholkovsky A.* Poem, Problem, Prank // *The Nabokovian* 47 (Fall). P. 19–28.
- Zholkovsky 2009 – *Zholkovsky A.* Towards a Typology of «Debut» Narratives: Babel, Nabokov and Others // *The Enigma of Isaac Babel. Biography, History, Context* / Ed. Gregory Freidin. Stanford: Stanford UP, 2009. P. 240–271.

Между могилой и памятником.
Заметки о финале ахматовского «Реквиема»

¹ О русской «памятниковой» традиции см.: (Алексеев 1987; Прокурин 1999: 275–300, в особенности о стихотворении Пушкина; об ахматовских поворотах темы см. Небольсин 1992; Жолковский 1995: 143–147. LV («Not marble, nor the gilded monuments...»), LXV («Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea...»), LXXIV («But be contented: when that fell arrest...»), LXXXI (Or I shall live your epitaph to make...»), CXXIII («No, Time, thou shalt not boast that I do change...»)

² Парнок 1917.

³ В ахматоведении нет единой точки зрения на жанр «Реквиема»; аргументацию в пользу взгляда, что это поэма, а не цикл стихов, см. в (Эткинд 1996; Jaccard 2002; о структуре поэмы как реквиема в моцартовском смысле см. Ичин, Йованович 2005).

⁴ Ср. начало несколько более позднего (1942) стихотворения: *Много еще, наверно, хочет Быть воспетым голосом моим...*, где тоже ситуация предполагается заранее подготовленной для заключительного мановения волшебной палочки автора, а на языке официальных торжеств – для разрезания ленточки начальством. В лингвистических же терминах «согласие на торжество» представляет собой перформативное высказывание, которое имеет силу, только если говорящий облечен соответствующими институциональными полномочиями, но зато приводится в исполнение

самим актом его произнесения (классический пример – священник, объявляющий жениха и невесту мужем и женой; см.: Austin 1962). Таким образом, Ахматова одновременно как бы максимально устраняется из ситуации и в то же время полностью ею управляет.

Глубинную параллель к этому можно усмотреть в ее знаменитом высказывании о головокружительной краткости, которая

«очень характерна для Пушкина... [и] сильно сказал[а]сь в... «Каменном Госте». Эта маленькая трагедия подразумевает очень большую предысторию, которая, благодаря чудесному умению автора, умещается в нескольких строках, там и сям вкрапленных в текст. Этот прием... великолепно... развил Достоевский... в сущности, читателю-зрителю предлагается присутствовать только при развязке... Все уже случилось где-то там, за границами данного произведения» (Ахматова 2002: 118).

⁵ См. строки *Non omnis moriar, multaque pars mei Vitabit Libitinam: usque ego postera Crescam laude recens, dum Capitolium Scandet cum tacita virgine pontifex*, и их довольно точный перевод Брюсова: *Нет, не весь я умру: большая часть меня Либитины уйдет; славой посмертной Возрастать мне, пока по Капитолию Жрец верховный ведет деву безмолвную* (Алексеев 1987: 267). Либитина – римская богиня похорон.

⁶ «Гораций с полной серьезностью претендует на лавровый венец, которым Аполлон увенчивал победителей своих Пифийских игр, – награда, которой, насколько нам известно, поэты не устаивались. Гораций был первым поэтом-лауреатом. Он изобрел эту почетную роль, он сам себя на нее назначил» (West 2002: 266). Этот смелый ход он сочетает с изысканным интертекстуальным жестом, заключая последнюю строку последней, тридцатой, оды своей третьей (и, как он полагал, последней) книги од словом *comam* «волосы» (вин. пад.) – тем же, которым заканчиваются «Олимпийские оды» Пиндара, т. е. дифирамбы величайшего из лириков лучшим из атлетов (у Пиндара это греческое слово *χαίταν* «волосы» (тоже в вин. пад.) (*Ibid.* 268). Кстати, Гораций входил в число любимых авторов Ахматовой.

⁷ См.: (Синяевский 1988).

⁸ Ср.: «Собственно говоря, «Реквием» – это советская поэзия, осуществленная в том идеальном виде, какой описывают все декларации ее» (Найман: 134). В этой связи можно было бы обратить внимание на переключку «Реквиема» с основоположным текстом соцреализма – «Матерью» Горького (в обоих случаях евангельский сюжет используется для переноса акцента с сына на мать; ср. предшествующую «Эпиплогу» главку X. «Распятие»), но это завело бы нас далеко.

⁹ См. классическую работу Якобсон 1987.

¹⁰ Четверть века лет спустя после создания «Реквиема» Ахматовой довелось перевести на русский язык возможный претекст горациевского

«Памятника» – древнеегипетское «Прославление писцов» (1200 г. до н. э.; пер. 1965), начинающееся так: *Мудрые писцы Времен преемников самих богов, Предрекавшие будущее, Их имена сохранятся навеки. Они ушли, завершив свое время, Позабиты все их близкие.* Они не строили себе пирамид из меди И надгробий из бронзы./ *Не оставили после себя наследников./ Детей, сохранивших их имена./* Но они оставили свое наследство в писаниях, В поучениях, сделанных ими.

Предполагается, что Гораций мог быть знаком с египетским источником, но до сих пор не установлено, как – во всяком случае, вряд ли через древнегреческую традицию, где аналогичные тексты отсутствуют, но, возможно, через александрийскую эллинистическую (см.: *Dynes* 1996: 28–29; *Nisbet, Rudd* 2004: 366). Ранним преломлением этого египетского мотива в русской поэзии было стихотворение Бунина «Слова» («Молчат гробницы, мумии и кости...»; 1915), кончающееся строчкой: *Наш дар бессмертный – речь* (см.: *Панова* 2006, 1: 160–170, 2: 100).

Отчетливо горацианская трактовка памятника венчает ахматовское стихотворение «Кого когда-то называли люди...» (1945–1956), целиком не публиковавшееся на родине до 1976 г. Хрестоматийное заключительное четверостишие (*Ржавеет золото, истлевает сталь, Крошится мрамор – к смерти все готово. Всего прочнее на земле печаль И долговечней – царственное слово*), было опубликовано отдельно в «Новом мире» в 1963 г.; ср. вскользь брошенное замечание об этой «стали (вслед за Маяковским не раз зарифмованной с создателем и объектом культа личности)» в (*Тименчик* 2005: 167).

Горацианский мотив превосходства поэзии над материальными памятниками и ходом времени представлен в ряде сонетов Шекспира, бесспорно знакомых Ахматовой: LV («Not marble, nor the gilded monuments...»), LXV («Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea...»), LXXIV («But be contented: when that fell arrest...»), LXXXI (Or I shall live your epitaph to make...), CXXIII («No, Time, thou shalt not boast that I do change...»).

¹¹ О «волосах» см. примеч. 9.

¹² Впрочем, согласно (*Проскурин* 1999: 293), «народная тропа к нерукотворному памятнику “не зарастет” потому, что ее *не будет*», да не может быть, ввиду его нематериальности. Проскурин убедительно показывает, что центральной темой пушкинского «Памятника» является последовательное противопоставление по-христиански спиритуального нерукотворного памятника – любым материальным.

¹³ В русских версиях горациевской оды (их более десятка) латинское *aere* систематически передается как *медь*, тогда как *bronza* встречается всего один раз. См. перевод Н.Ф. Фоккова (1873; *Алексеев* 1987: 261). Державин и тут уклоняется от конкретики: *Металлов тверже он...*

¹⁴ О внимании Ахматовой к этим текстам Маяковского может свидетельствовать фраза *Где тень безутешная ищет меня*, вольно или невольно перекликающаяся со строками из «Во весь голос»: *Пускай/ за гениями/ безутешною вдовой/ плетется слава/ в похоронном марше...* Если связь неслучайна, то она органично подключается к полемической трактовке мотива бронзы. Релевантным для Ахматовой могла быть и советская установка Маяковского на «рядовую смерть»; ср.: *умри, мой стих,/ умри, как рядовой,/ как безымянные/ на штурмах мерли наши!*

¹⁵ О статуарности, бронзе, броне, железе, танке как образах и самообразах Ахматовой см.: (*Жолковский* 1995).

¹⁶ *Жолковский* 1995: 143.

¹⁷ Подробнее см.: (*Жолковский* 1995: 141).

¹⁸ После Гоголя «Выбранных мест» и Опискина в «Селе Степанчикове» Достоевского всерьез претендовать на возведение себе монументов, хотя бы и только в душах читателей, стало на некоторое время не принято.

Фёдор Сологуб в довольно раннем стихотворении «Мечты о славе! Но зачем...» (1898; опубл. в 1913 г.) последовательно отрекается от того, чтобы *Кумир мне бронзовый иль медный* или *На перекрестке где-нибудь... <...> ...изваленье*, и дорожит лишь *нездесь[им] свет[ом]*. Эхо отмежевания от «кумирности» слышится в «Памятнике» Ходасевича (1928; опубл. в 1939 г.): *...в России новой, но великой, Поставят идол мой двуликий На перекрестке двух дорог, Где время, ветер, и песок...*

¹⁹ См.: (*Небольсин* 1992: 32).

²⁰ Интересную медиацию между «могильным» и «памятниковым» топосами находим уже у Ронсара (разрабатывавшего разнообразные варианты собственной смерти и посмертной судьбы: ср. его вольное переложение ««Exegi monumentum...» Горация – заключительный XXXVI сонет из V книги Од «A sa Muse» («Plus dur que fer j'ay finy cest ouvrage...») – «К Музе» («Закончен труд, прочней и тверже стали...» в пер. А. Парина), а также IV оду из IV Книги Од «De l'élection de son sépulchre» («На выбор своей гробницы» в пер. В. Левика), где лермонтовская смерть на лоне природы совмещена с поклонением помнящих его поэзию типа пушкинской тропы и загробным блаженством в обществе других мудрецов (а французские комментаторы отмечают подтексты из Горация, Проперция, Петrarки и Маро).

Курьезным случаем смешения двух топосов может объясняться вызвавшая гневную реакцию Ахматовой трактовка памятника из «Эпилога» в свободном переложении американского поэта Роберта Лоуэлла. «[Э]то наглая халтура [...] “Памятник мне” – будто памятник на могиле...» см.: (*Тименчик* 2005: 249–250, 694).

²¹ О маркированности этого эмоционального жеста («Здесь герой единственный раз отказывается принимать волю промысла») на фоне стоической тональности стихотворения в целом см.: (Мазур: 352–353). /А в электронном письме ко мне (от 15 сентября 2009 г.) Н.Н. Мазур писала: «К традиции выбора могилы я бы добавила чрезвычайно авторитетный для пушкинских современников и несомненно известный Ахматовой текст Байрона: лирическое отступление в строфах VII–X песни четвертой “Паломничества Чайльд-Гарольда” (1818). Важно сочетание сразу трех мотивов: возвращение тени к родимому пределу, готовность к отсутствию памятника (выбрасыванию имени из пантеона), спартанская эпитафия, вводящая мотив одного из многих. Ахматова Байрону противоречит, но делает это очень изящно, используя все три мотива».

Приведу релевантные строки Байрона в оригинале и в современном поэтическом переводе (В. Левики):

Yet was I born where men are proud to be, Not without cause; and should I leave behind The inviolate island of the sage and free, And seek me out a home by a remoter sea, Perhaps I loved it well; and should I lay My ashes in soil which is not mine. My spirit shall resume it – if we may Unbodied choose a sanctuary. I twine My hopes of being remember'd in my line With my land's language: if too fond and far These aspirations in their scope incline, – If my fame should be, as my fortunes are, Of hasty growth and blight, and dull Oblivion bar My name from out the temple where the dead Are honour'd by the nations – let it be – And light the laurels on a loftier head! And be the Spartan's epitaph on me – «Sparta hath many a worthier son than he!»

...там родина моя, Туда стремлюсь! И пусть окончу годы На берегах чужих, среди чужой Природы <...> И мне по сердцу будет та страна, И там я буду тлеть в земле холодной – Моя душа! Ты в выборе вольна. На родину направь полет свободный, И да останусь в памяти народной, Пока язык Британии звучит, А если будет весь мой труд бесплодный Забыт людьми, как ныне я забыт, И равнодушные потомков оскорбит Того, чьи песни жар в сердцах будили, – Могу ль роптать? Пусть в гордый пантеон Введут друзей, а на моей могиле Пусть будет древний стих напечатлен: «Среди спартанцев был не лучшим он»...

Сначала Пушкин, скорее всего, знакомился с этими строками по прозаическому французскому переводу Амедея Пишо (Œuvres De Lord Byron. 4-ième édition, entièrement revue et corrigée par A. P[icho]t. P., 1822. P. 222), а концу 1820-х годов был уже в состоянии перечитать их и в подлиннике.

²² О стихотворении Кузмина и его литературном фоне см.: (Жолковский, Панова 2008).

²³ В связи со Смеляковым стоит привести его собственный «Памятник» (1946), отчасти пародирующий ахматовский (ср. строфи-

ку – двустипшия, а также образ чугунной слезы): *Приснилось мне, что я чугунным стал. Мне двигаться мешает пьедестал. В сознании, как в ящичке, подряд чугунные метафоры лежат. И я слежу за чередой дней из-под чугунных сдвинутых бровей. Вокруг меня деревья все пусты, на них еще не выросли листья. У ног моих на корточках с утра самозабвенно лазит детвора, а вечером, придя под монумент, толкует о бессмертии студент. Когда взойдет над городом звезда, однажды ночью ты придешь сюда. Все тот же лоб, все тот же синий взгляд, все тот же рот, что много лет назад. Как поздний свет из темного окна, я на тебя гляжу из чугуна. Недаром ведь торжественный металл мое лицо и руки повторял. Недаром скульптор в статую вложил все, что я значил и зачем я жил. И я сойду с блестящей высоты на землю ту, где обитаешь ты. Приблизусь прямо к счастью своему, рукой чугунной тихо обниму. На выпуклые грозные глаза вдруг набезит чугунная слеза. И ты услышишь в парке под Москвой чугунный голос, нежный голос мой.* Смеляков (кстати, неоднократно сидевший в советских тюрьмах) подчеркнуто переводит памятникую тему в любовно-лирический план.

²⁴ В духе формулы, ставшей знаменитой благодаря Чуковскому: «На одной из предыдущих страниц... я приводил заявление Нюры: – Я плачу не тебе, а тете Симе! Нюра точно выразила отношение многих здоровых трехлетних детей к социальной ценности слез. Ребенок от двух до пяти нередко плачет «кому-нибудь» – с заранее поставленной целью. И отлично управляет своим плачем». (Чуковский 2001: 71).

²⁵ Ср. отмеченную еще Эйхенбаумом ахматовскую установку на сочетание стилистики Баратынского и Тютчева с модернистскими приемами Анненского, а также введение в жанр лирической миниатюры новеллистической и романной сюжетике (Эйхенбаум 1969: 139–140). О сплетении лирики и эпики в «Реквиеме» см.: (Эткинд 1996).

²⁶ По соседству с затрагиваемыми здесь топосами есть и другие, тоже посмертные, рассмотрение которых придется пока отложить. Это всякого рода (авто)эпитафии, «последние слова», мотив увековечения памяти покойных деятелей (= не авторов; ср. «Товарищу Нетте, челолеку и пароходу» Маяковского) и многое другое.

²⁷ На улице его имени в Петрограде (так никогда и не переименованной) жила Л.Ю. Брик (Перцов, Земсков 1963: 622).

²⁸ Подтексты из Инбер и Маяковского указаны в (Гаспаров 2001: 661). Ср., кстати, мандельштамовские строки: *Криво звучит, а не прямо <...> И потому эта улица, Или, верней, эта яма с: Он так мал, по нем так редко ходят, Он далек от центра и трамвая. Он невесел при плохой погоде, У него кривая мостовая – у Инбер.* По мысли О.А. Лекманова (электронное письмо ко мне от 26 августа 2009 г.), одним из стимулов к написанию мандельштамовского стихотворения, возможно, послужили

слова из статьи о советской поэзии 1934 г.: «...ленинградец А. Прокофьев писал: *...Я хочу, чтобы одна из улиц Называлась проспектом Маяковского*» (Мирский 1935).

²⁹ О напряженных литературных взаимоотношениях между Ахматовой (1889–1966) и Инбер (1890–1972) см.: (Тименчик 2005: 319–321).

³⁰ О соотношении строфики «Поэмы без героя» с прецедентами у Кузмина, Сологуба и Амари см.: (Тименчик, Топоров, Цивьян 1978: 238–239, 293).

Переименование под углом зрения посмертной славы занимало Ахматову. В наброске «И отнять у них невозможно...» (1959), навеянном размышлениями о строфе из бодлеровской «Жалобы Икара» (на то, что его имя не будет присвоено месту его гибели), надписанной ей Гумилевым на фотокарточке 1907 г., о безымянной могиле Гумилева, о посмертной славе Пушкина и вероятности переименования Ленинградской области в Гумилевскую: *... поэта убили, Николай правей, чем Ликург. Чрез столетие получили Имя – Пушкинский Петербург. Безымянная здесь могила... Чтобы область вся получила Имя «мученика сего»* (см.: Ахматова 2002: 274–276 – «Слово о Пушкине»; Королева 1999: 336–337; Тименчик: 109–110).

³¹ Об ungrammaticality как признаке конверсии и ее месте в структуре поэтического текста см.: (Riffaterre 1978).

³² Это можно сравнить с эффектным, но остающимся в пределах нормы нарастанием анжамбманов стихотворении «Есть в близости людей заветная черта...»: непереходимость границы напрягает, но не взрывает форму; см.: (Жолковский 2005).

³³ В основе ахматовского рассуждения лежит традиционное представление о Лете как реке забвения. Так, коллизия забвения/незабвения мук намечена в стихотворении Баратынского «Лета» (вольный перевод из Мильвуа): *...Для чего в твоих водах Погибает без разбора Память горестей и благ? Прочь с нещадным утешеньем! Я минувшее люблю И вовек утех забвеньем Мук забвенья не куплю.* С обратным знаком эти строки Баратынского звучат за текстом ахматовского стихотворения (явно памяти Гумилева) «Заплаканная осень как вдова...» (1921); ср. строки: *Забвенья боли и забвенья нег – За это жизнь отдать не мало* В «Эпиллоге» рассматриваемой поэмы, напротив, выбирается та же позиция, что в «Лете» Баратынского (соображение Н.Н. Мазур.)

³⁴ О разработке в поэме тем памяти и смерти см.: (Эткинд 1996).

³⁵ На Недоброво указывает общность ряда мотивов со стихотворением «Вновь подарен мне дремотой...» (1916): *Вспоминали мы с отрадой Царскосельские сады <...> Он слетел на дно долины С пышных бронзовых ворот. Чтобы песнь прощальной боли Дольше в памяти жила <...> И откуда в царство тени Ты ушел, утешный мой.* «Ахматова позже испытывала

угрызения совести, считая, что в этих строках предрекла скорую смерть друга, Н.В. Недоброво, который умер от туберкулеза 3 декабря 1919 г.» (Королева 1998: 825).

³⁶ К Гумилеву может отсылать, в частности, переключка с написанным как бы от его имени стихотворением «Я с тобой, мой ангел, не лукавил...» (1921; Королева 1998: 871); ср. строки: *Я с тобой, мой ангел, не лукавил, Как же вышло, что тебя оставил За себя заложницей в неволе Всей земной непоправимой боли <...> И шальная пуля за Невую Ищет сердце бедное твое.* Ср. также в черновом варианте стихотворения «А! Это снова ты...» (1916) строку: *Ты тень от тени той, ты дуновенье ночи...* (Королева 1998: 822–823).

³⁷ О предположительном списке подразумеваемых поэтов-царскоселов – владельцев лир см.: (Королева 1998: 871).

³⁸ Поэтическая преемственность «Реквиема» по отношению к более ранней лирике Ахматовой рассмотрена в работе (Эткинд 1996) и короткой заметке (Лекманов 2009), причем Эткинд акцентирует отличия и развитие, а Лекманов (позиция которого ближе к развиваемой здесь) – сходства; Эткинд подробно раскрывает также цитатную клавиатуру поэмы. В (Jaccard 2002: 224–225) развивается принятое толкование главки VII «Приговор» как органического компонента поэмы, посвященного судьбе сына-зека, а не стихотворения на тему любви и разлуки, включенного в «Реквием» и переосмысленного в гражданском плане задним числом. Замечу, что, даже если такое прочтение верно, концовка (*Я давно предчувствовала этот Светлый день и опустелый дом*) выдает неизбывную приверженность автора камерно-любовной стилистике: это достойная стоическая реакция на разрыв с возлюбленным, но сомнительный ответ на приговор сыну.

³⁹ О пушкинском «превосходительном покое» см.: (Жолковский 1996). Пушкинские коннотации финала могут включать и отсылку к «Пушкинскому Дому» Блока (1921), содержащему такие мотивы, как: *На торжественной реке; Переключка парохода С парходом вдалеке; и Сфинкс, глядящий Вслед медлительной волне, Всадник бронзовый, летящий На недвижном скакуне.* Не исключена и отсылка к другим блоковским кораблям, но через мандельштамовские: как известно, свое стихотворение «Нынче день какой-то желторотый...» (1936), особенно строчки, релевантные для финала «Реквиема»: *И глядят приморские ворота В якорях, в туманах на меня. Тихий, тихий по воде линиялой Ход военных кораблей, Мандельштам прямо соотносил с «Ты помнишь? В нашей бухте сонной...» Блока; ср. далее: *Спала зеленая вода, Когда кильватерной колонной Вошли военные суда.**

Ахматовский голубь тюремный может подразумевать голубей с хрестоматийной картины на тюремную тему «Всюду жизнь» (1888)

передвижника Н. А. Ярошенко (1846–1898), которую Л. Толстой называл просто «Голуби» (см.: http://www.artrossia.ru/russian/artists/picture.php?pic_id=165&foa=f&rarity=1).

⁴⁰ Финал «Эпилога» написан размером и строфикой (правильным 4-ст. амфибрахией с парными мужскими рифмами), напоминающими о пушкинском «Узнике» (тюремная лирика) и некоторых балладах (эпика), зловещие сюжеты которых тоже вращаются вокруг смерти, пыток и казней, а строфика полностью или частично та же; ср. «Три песни» и «Лесной царь» (из Гёте) Жуковского, «Иван Сусанин» Рылеева, «Песнь о вещем Олеге» Пушкина, «Три пальмы» Лермонтова, а также «Василий Шибанов» и «Князь Михайло Репнин» А.К. Толстого. Из лирики релевантно также «На смерть Гёте» Баратынского, примыкающее к могильному топосу (ср. его финал: *И нас за могильной доскою, За миром явлений, не ждет ничего, – Творца оправдает могила его. И если загробная жизнь нам дана, Он, здешний, вполне отдышавший И в звучных, глубоких отзвухах сполна Все должное долу отдавший, К предвечному легкой душой возлетит, И в небе земное его не смутит*), а также (согласно Эткин 1996: 365) «Сон на море» Тютчева».

⁴¹ Как заметил В.Ф. Марков в своем отклике на первую, мюнхенскую, публикацию поэмы (1963), помимо того, что «стихи слабые, не на уровне лучшего у Ахматовой», налицо «эгоцентричность, занятость собой» (из письма Г.П. Струве к Р.Н. Гринбергу от 4 января 1965 г. (см.: *Тименик* 2005: 621–622)).

Алексеев 1987 – *Алексеев М.П.* Стихотворение А.С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Проблемы его изучения // Пушкин и мировая литература. Л.: Наука, 1987.

Ахматова 2002 – *Ахматова А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М.: Эллис Лак, 2002.

Богомолов 2004 – *Богомолов Н.А.* Этюдобахматовском житнетворчестве // Богомолов Н.А. От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 323–332.

Гаспаров 2001 – *Гаспаров М.* Мандельштам // О. Мандельштам. Стихотворения. Проза. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2001. С. 3–20.

Жолковский 1995 – *Жолковский А.К.* Страх, тяжесть, мрамор (из материалов к житнетворческой биографии Ахматовой) // Wiener Slawistischer Almanach. 1995. Sbd. 36. P. 119–154 (<http://college.usc.edu/alik/rus/ess/bib111.html>).

Жолковский 2005 [1992] – *Жолковский А.К.* Структура и цитация (К интертекстуальной технике Ахматовой // *Жолковский А.К.* Избранные статьи о русской поэзии. М.: РГГУ, 2005. С. 271–279.

Жолковский 1996 [1980] – *Жолковский А.К.* «Превосходительный покой»: об одном инвариантном мотиве Пушкина // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 240–260.

Жолковский, Панова 2008 – *Жолковский А., Панова Л.* Самоубийство как прием: «Сладко умереть...» Михаила Кузмина // Звезда. 2008. № 10. С. 191–201.

Инбер 1965 – *Инбер В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. М.: Худож. лит., 1965.

Ичин, Йованович 2005 [2001] – *Ичин К., Йованович М.* К разбору элементов музыкальной структуры «Реквиема» А. Ахматовой // Ичин К., Йованович М. Элегические раскопки. Белград: Изд-во филол. ф-та, 2005.

Королева 1998 – *Королева Н.* Комментарии // Анна Ахматова. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Эллис Лак, 1998. С. 673–951.

Королева 1999 – *Королева Н.* Комментарии // Анна Ахматова. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2 (2). М.: Эллис Лак, 1999. С. 313–513.

Лекманов 2009 – *Лекманов О.* Юбилейное: «женщина с голубыми губами» в «Реквиеме» Анны Ахматовой // Стенгазета. 2009. 23 июня. (<http://www.stengazeta.net/article.html?article=6274>)

Мазур 2006 – *Мазур Н.* «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и стоическая философия смерти // Язык. Стих. Поэзия: Памяти М. Л. Гаспарова / Редколл. Х. Баран et al. М.: РГГУ, 2006. С. 343–372.

Мирский 1935 – *Мирский Д.* Стихи 1934 года. Статья II // Литературная газета. 1935. 24 апр. С. 2.

Найман 1989 – *Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой. М.: Худож. лит., 1989.

Небольсин 1992 – *Небольсин С.А.* О жанре «Памятника» в наследии Ахматовой // Тайны ремесла. Ахматовские чтения / Сост. Н.В. Королева, С.А. Коваленко. Вып. 2. М.: Наследие, 1992. С. 30–38.

Панова 2006 – *Панова Л.* Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 кн. М.: Водолей Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006.

Парнок [Андрей Полянин] 1917 – *Полянин А.* По поводу последних произведений Валерия Брюсова (Семь цветов радуги. Египетские ночи) // <http://tsvetaeva.synnegoria.com/WIN/silverage/parnok/brusov.html#001> (Северные записки. 1917. Янв. С. 157–162).

Перцов, Земсков 1963 – *Перцов В., Земсков В.* Примечания // Маяковский В. Избр. произв.: В 2 т. Т. 1. М.: Сов. писатель, 1963. С. 599–663.

Проскурин 1999 – *Проскурин О.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М.: Новое литературное обозрение, 1999.

- Синявский А. 1988 [1957] – *Абрам Терц*. Что такое социалистический реализм. Париж: Syntaxis, 1988.
- Тименчик 2005 – *Тименчик Р.* Анна Ахматова в 1960-е годы. М.: Водолей Publishers; Toronto: University of Toronto (Toronto Slavic Library, 2005. Vol. 2).
- Тименчик, Топоров, Цивьян 1978 – *Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т.* Ахматова и Кузмин // *Russian Literature* 6 (3). С. 213–305.
- Чуковский 2001 – *Чуковский К.* От двух до пяти // Чуковский К.И. Собр. соч.: В 15 т. Т. 2. М.: Терра, 2001.
- Эткинд 1996 [1984, 1991] – *Эткинд Е.* Бессмертие памяти. Поэма Анны Ахматовой “Реквием” // Эткинд Е. Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб.: Максима, 1996. С. 343–368.
- Эйхенбаум 1969 [1923] – *Эйхенбаум Б.М.* Анна Ахматова. Опыт анализа // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 75–147.
- Якобсон 1987 [1937] – *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 145–180.
- Austin 1962 – *Austin J.* How to Do Things with Words. Cambridge, MA: Harvard UP, 1962.
- Dynes 1996 – *Dynes W.* Mounument: The Word // «Remove not the ancient landmark»: Public monuments and moral values / Ed. by D. Reynolds. N. Y.: Gordon and Breach, 1996. P. 27–32.
- Jaccard 2002 – *Jaccard J.-Ph.* Le Requiem d'Anna Ahmatova, femme et poète. Histoire d'une image, de la lucidité de N. Nedobrovo à la ruse (?) de V. Žirmunskij // *Les Modernités russes* (Lyon), 4: Les Femmes dans la modernité / Ed. J.-C. Lanne. P. 217–236.
- Nisbet, Rudd 2004 – *Nisbet R., Rudd N.* A Commentary on Horace: *Odes*, Book III. Oxford: Oxford UP, 2004.
- Riffaterre 1978 – *Riffaterre M.* Semiotics of Poetry. Bloomington: Indiana UP, 1978.
- West 2002 – *West D.* Horace Odes III. Dulce Periculum. Text, Translation and Commentary. Oxford: Oxford UP, 2002.

Так-так-так («Два Максима»)

¹ «О. М. как-то тихонько сказал мне, что в победе в 17 году сыграло роль удачное имя – большевики – талантливо найденное слово. И главное, на большинстве в один голос... В этом слове для народного слуха – положительный звук: сам-большой, большой человек, большак, то есть столбовая дорога. “Большеветь” – почти что уметь, становиться большим...» (*Мандельштам* 2006: 350).

² Новой реинкарнацией этого редуцированного имени отчества стало «подлинное» имя Макса Отто фон Штирлица, советского разведчика в знаменитом сериале о годах Великой Отечественной войны «Семнадцать мгновений весны» (1973; сценарий Юлиана Семенова, режиссер Татьяна Лиознова), – Максим Максимович Исаев.

³ В центре популярной песни «Тачанка» (1937; слова М. Рудермана, музыка: К. Листова) тоже пара – тачанка и пулеметчик (*Боевая колесница, Пулеметчик молодой*).

⁴ Пулемет максим мог получать и ласкательно-уменьшительное прозвание максимка, ср.: *Стучи, стучи, наш молоток сапожный, У нас работа спорая идет. Стучи, стучи, как в грозный час тревожный Стучит в бою «максимка»-пулемёт* («Песня фронтовых сапожников»; 1943; слова А. Софронова, музыка С. Каца). Опорой для такого именования мог послужить заглавный герой популярного рассказа К.М. Станюковича «Максимка» (1896).

⁵ Парный герой – минимальный вариант группового (от трех до семи персонажей); ср. «Три товарища», «Три мушкетера» (реально их четыре), «Братья Карамазовы (их четыре), экипаж «Антилопы» (четыре), «Их было пятеро» (фильм), «Пятеро» (Жаботинского), «Семеро смелых», «Семь самураев» (= «Великолепная семерка»). Далее групповой герой размывается в массового (как в «Железном потоке» Серафимовича).

⁶ Вроде бы нет таких сюжетов, в которых, скажем, скрипач по фамилии Страдивари вдруг оказывался бы владельцем скрипки Страдивари. Впрочем, под влиянием, надо полагать, «Двух Максимов», в постсоветское время появился фильм «Макаров» (1993; сценарист В. Залотуха, режиссер В. Хотиненко), в котором поэт Александр Сергеевич Макаров, тезка Пушкина, вступает в драматические отношения с купленным им по случаю еще одним тезкой – пистолетом Макарова.

⁷ Частичную параллель к такому присвоению личного имени серийному виду оружия образует наречение в 1941 г. гвардейских минометов (боевых машин реактивной артиллерии БМ-8, БМ-13 и БМ-31) катюшами – на пересечении популярной песни М. Блантера на слова М. Исаковского «Катюша» (1938) и теми или иными из условных производственных наименований этих минометов (см. [http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%82%D1%8E%D1%88%D0%B0_\(%D0%BE%D1%80%D1%83%D0%B6%D0%B8%D0%B5\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%82%D1%8E%D1%88%D0%B0_(%D0%BE%D1%80%D1%83%D0%B6%D0%B8%D0%B5))).

⁸ Песня известна в ряде вариантов; один из них приводится в сб. (Великорусские песни 1900: 120–121).

Тот же топос породнения с оружием вместо оставляемых в тылу близких лежит в основе центрального тропа популярной песни «Первым делом самолеты» (слова А. Фатьянова и С. Фогельсона, музыка В. Соловьева-Седого) из кинофильма «Небесный тихоход»; 1945:

*Мы, друзья, перелетные птицы, Только быт наш одним нехорош:
На земле не успели жениться, А на небе жены не найдешь! <...> Чтoб с тoскoю
в пути не встречаться, Вспoминая прo ласкoвый взгляд, Мы рeшили, друзья, не
влюбляться Дaже в самых красивых деvчат, Первым делом, первым делом –
самолёты, Ну а деvушки? А деvушки – потом!*

⁹ Мотив «братания», и особенно той или иной степени символического или даже брачного породнения солдата с девушкой (спасаемой им жертвой войны или, наоборот, спасающей его медсестрой) типичен для советской военной песни; см. в (Песенник 1996) песни: «Наташа» (С. 243), «Там, на закате, заря догорает...» (С. 255), «Помню дым походного привала...» (С. 256), «Сестра» (С. 257), «Сестрица» (С. 260). Одним из ответвлений этого топоса является братание воина с его боевой машиной; ср. *Прощай же, милая подруга, И самолет – братишка мой* (песня «Летчик»; Там же: 234); *Прощай, Маруся дорогая, И ты, братишка мой КВ* («Гибель танкиста»; Там же: 240).

Особый подтип фронтовой близости – дружба тезок; ср. песню «Два товарища» (1943; слова А. Ойслендера, музыка Я. Сизова; вероятно влияние «Двух Максимов», фигурирует и «сестра»):

Жили два товарища на свете, Веселее не было дружков. Оба молодые, оба Пети, Оба из отряда моряков. Но один снарядом был контужен, А другого мина обожгла. И стянули бинт ему потуже, Чтoбы кровь из раны не текла. Встретились ребята в лазарете, Где-то у планеты на краю. Оба молодые, оба Пети, Оба пострадавшие в бою. И обоим с ложечки кормила, С каждым одинаково добра, Деvушка по имени Людмила, Отдыха не знавшая сестра. Ну, и в том военном лазарете, В той палате светлой и большой, Оба молодые, оба Пети, Оба полюбили всей душой. И, казалось, боль не так томила, Наступал невиданный покой, Если подходила вдруг Людмила, Прикасясь легкою рукой. И когда весной при ярком свете Выписались парни по утрам, – Оба молодые, оба Пети, Оба разыскали медсестру. Ничего она им не сказала – Только слезы вытерла тайком, Только проводила до причала И махнула каждому платком. И никто из них не знал заранее, Чтo Людмила сердце отдавала Тoже краснофлотцу, только Ване, И его из плавани я ждала (<http://ingeb.org/songs/ru55.html>). В (Песенник 1996) приводится сходный текст, но под другим заглавием («Пети») и с другой, боевой, а не мелодраматической концовкой: *Поезд мчится через зимний ветер, Бьется под колесами пурга. Оба молодые, оба Пети, Оба едут добивать врага* (С. 252).

Еще одна вариация на тему солдат-тезок – песня «Четыре музыканта» (1943; слова В. Дыховичного, музыка М. Воловаца; исполняла Э. Утесова). В ней четверо музыкантов (*Кларнетист – Иван Иванович, Тромбонист – Иван Степанович, Саксофон – Иван Ильич И трубач – Иван*

Кузьмич) служат в музыкальной команде, радуют солдат своей игрой, начинается война, и вот:

Раз у леса возле луга Собрались четыре друга, чтoбы ноты разобрать. Вдруг глядят – идет машина... Трубы – в сторону, и чинно Все четыре стали ждать. За сосной – Иван Иванович, За копной – Иван Степанович, За кустом – Иван Ильич, За пеньком – Иван Кузьмич. Ждут друзья не без опаски. Поравнялись – видят каски и немецкие штыки. Немцы вскрикнули, но поздно – Всех сразили виртуозно Музыкальные стрелки. Одного – Иван Иванович, Одного – Иван Степанович, Одного – Иван Ильич, И двоих – Иван Кузьмич (<http://www.a-pesni.golosa.info/ww2/sovrem/4muzykanta.htm>).

Примечательно наложение друг на друга двух разных вариантов топоса «мастер и его орудие»: музыкальные инструменты сменяются стрелковым оружием, которым Иваны, оказывается, тоже владеют виртуозно: орала успешно перековываются на мечи. Кстати, советские катюши получили у немецких солдат прозвище «сталинских органов» (Stalinorgel) – за внешнее сходство системы труб и мощный рёв при стрельбе; <http://vip.lenta.ru/topic/victory/katusha.htm>).

В более широком плане породнение лирического субъекта с неодушевленными предметами, в особенности со стихиями и другими великими сущностями, хрестоматийным примером чего является «Сестра моя – жизнь» Пастернака, восходит в европейской традиции к Франциску Ассизскому – его «Гимну Брату Солнцу» (1224; см.: *Жолковский* 2005).

¹⁰ См.: (Устав 1939: 176–177, гл. 6. Пулеметные подразделения).

¹¹ Бинарное членение – на две строфы – выдержано и внутри каждой части.

¹² Поэтическое преувеличение в фольклорном духе обеспечивает также одновременность и совместность возвращения двух Максимов в строй, что вряд ли могло иметь место в реальной фронтовой обстановке.

¹³ Это переносное употребление опирается на целый круг сходных, уже укоренившихся в поэтическом, да и прозаическом, языке: *Когда говорят пушки, музы молчат* (принятый перевод латинского *Inter arma silent Musae*); *Ваше слово, товарищ маузер* (Маяковский); *заговорили пушки* (вариант: *заговорила артиллерия*); *пулемет осека, замолчал*; и т. п.

¹⁴ Вариант *тах-тах-тах* представлен в одной из записей текста «Двух Максимов» (см. <http://ru.dainutekstai.lt/r1361.htm>).

Оригинальный «мирный» поворот темы пулемета, с необычным идеофоном, есть у Хлебникова:

Весенних запахов и ветров пулемет В нахмуренные лбы и ноздри Стучал проворно ту-ту-ту... Цветы вели бои, воздушные бои пылью. Сражались пальбой пушечных запахов.

Билися битвами запахов, Кто медовее – будет тот победитель. И давали уроки другой войны... <...> Люди, учитесь новой войне, Где вы-

стрелы сладкого воздуха, Окопы из брачных цветов, Медового неба стрельба, боевые приказы («Э-э! ы-ым! – весь в поту...»; 1921).

¹⁵ Представление о круге значений и употреблений слова *так* (и связанных с ним двух глаголов *такать*), которых свыше двух десятков, причем не менее половины релевантны для нашего текста, можно составить по соответствующим словарным статьям (Словаря 1963), см. С. 41–52.

¹⁶ Эта чеканная параллельная конструкция, иконически воплощающая мотив «выполнения приказа», выдержана в характерной командной стилистике, которая позднее породила, например, широко тиражированную формулу: «Партия сказала: надо! Комсомол ответил: есть!» – подпись к плакату (1963; художники И. Большаков, Вяч. Смирнов), по видимому возникшую путем контаминации из двух песен: «Едем мы, друзья...» (1955; слова Э. Иодковского, музыка В. Мурадели), со строкой «Партия велела – комсомол ответил: есть!», и «Комсомольцы отвечают: есть!» (1954; слова Б. Дубровина, музыка М. Иорданского) с припевом «Если партия сказала: надо! Комсомольцы отвечают: есть!»; см.: (Душенко 2005: 419).

¹⁷ *Граф это видит, меч рукой хватает. Его из ножен вынул на два пальца И говорит: «Ты светел и прекрасен. Пока тобой, мой меч, я препоясан, Наш император про меня не скажет, Что смерть один я принял в чуждом крае: Со мной погибнут лучшие из мавров». Граф молвит: «Богоматерь, помоги мне, Пора нам, Дюрандаль, с тобой проститься. Мне больше ты уже негодишься. С тобой мы многих недругов побили, С тобой большие земли покорили. Там Карл седобородый правит ныне. Владеть тобой не должен враг трусливый: Носил тебя вассал неустрашимый, акого край наш больше не увидит». <...>*

Бьет граф теперь мечом по глыбе красной. Сталь не щербится – лишь звенит о камень. Он видит, что с клинком ему не сладить, И начинает тихо сокрушаться: «Мой светлый Дюрандаль, мой меч булатный, Как ты на солнце блещешь и сверкаешь! Ты в Морианском доле дан был Карлу – Тебя вручил ему господний ангел, Чтоб ты достался лучшему вассалу, И Карл меня тобою препоясал. С тобой я покорил Анжу с Бретанью, С тобою Мэн и Пуату я занял; С тобой громил я вольный край нормандский; С тобой смирил Прованс, и Аквитанью, И всю Романью, и страну ломбардцев; С тобою бил фламандцев и баварцев; С тобой ходил к полякам и болгарам; С тобой Царьград принудил Карлу сдаться; С тобой привел к повиновенью саксов, Ирландцев, и валлийцев, и шотландцев, И данниками Карла сделал англов; С тобою вместе покорил все страны Где ныне Карл седобородый правит. С тобой расстаться больно мне и жалко. Умру, но не отдам тебя арабам. Спаси нас, боже, от такого срама!»

Бьет граф Роланд теперь по глыбе серой. Немало от нее кусков отсек он; Сталь не щербится – лишь звенит, как прежде, Меч, невредим, отскакивает кверху. Граф видит – все усилья бесполезны И тихо восклицает в сокрушение: «О Дюрандаль булатный, меч мой светлый, В чью рукоять святыни встарь я вделал: В ней кровь Василья, зуб Петра нетленный, Власы Дениса, Божья человека, Обрывок риз Марии-приснодевы. Да не послужит сталь твоя неверным. Пусть лишь христианин тобой владеет, Пусть трус тебя вовеки не наденет! С тобой я покорил большие земли. Наш Карл пышнобородый – их владетель. Он ими правит с пользою и честью».

Почуял граф – приходит смерть ему. Холодный пот струится по челу. Идет он под тенистую сосну, Ложится на зеленую траву, Свой меч и рог кладет себе на грудь. К Испании лицо он повернул, Чтоб было видно Карлу-королю, Когда он с войском снова будет тут, Что граф погиб, но победил в бою. В грехах Роланд покался творцу, Ему в залог перчатку протянул. Аой! (XXXIV, строки 445–449; CLVXXI–LXXIV, строки 2304–2359; пер. Ю. Корнеева; Библиотека всемирной литературы. Т. 10. М.: Худож. лит., 1976).

В отличие от «Двух Максимов», меч ничего на это не отвечает, а весь эпизод связан с поражением и гибелью.

В «Руслане и Людмиле» Пушкина мотив меча, добываемого Русланом у Головы и помогающего ему победить Черномора, занимает важное место, но собственного имени меч не имеет и с речами к нему Руслан не обращается. Но есть короткое обращение Фарлафа к своему мечу (естественно, звучащее иронически):

Он говорит: «Насилу я На волю вырвался, друзья! Ну, скоро ль встречусь с великаном? Уж то-то крови будет течь, Уж то-то жертв любви ревнивой! Повеселись, мой верный меч, Повеселись, мой конь ретивый!»

¹⁸ Духом пародии на подобное навешивание смыслов проникнут рассказ Чехова «Шуточка» (1886), где герой оставляет героиню в неведении, действительно ли он объясняется ей в любви, или это мерещится ей в шуме ветра:

«Мы спускаемся [с горы на санках] в третий раз, и я вижу, как она смотрит мне в лицо, следит за моими губами. Но я прикладываю к губам платок, кашляю и, когда достигаем середины горы, успеваю вымолвить:

– Я люблю вас, Надя!

И загадка остается загадкой! Наденька молчит, о чем-то думает... Я провожаю ее с катка домой, она старается идти тише, замедляет шаги и все ждет, не скажу ли я ей тех слов. И я вижу, как страдает ее душа, как она делает усилия над собой, чтобы не сказать:

“Не может же быть, чтоб их говорил ветер! И я не хочу, чтобы это говорил ветер!”»

¹⁹ «С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, – и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу».

Как известно, все мы вышли из гоголевской «Шинели». Есть «Шинель» и среди песен на военную тему – песня из кинофильма «Разведчики» (1968; слова Р. Казаковой, 1964, музыка В. Баснера, 1968):

Верная подруга, боевой товарищ, Видевший снаряды, пули и шрапнель, Мы тобой гордимся в дни войны священной, Серая, бывалая, солдатская шинель. Мы тобой гордимся в дни войны священной, Серая, бывалая, солдатская шинель.

Вот уже разбита вражеская свора И в кругу домашнем станем вспоминать. Будем вспоминать о тебе, родная Серая, бывалая, солдатская шинель. Будем вспоминать о тебе, родная Серая, бывалая, солдатская шинель.

В сборнике (Песенник 1996: 249) приводится более длинный, народный, вариант «Шинели». Он содержит между двумя приведенными строфами еще четыре, посвященные перипетиям совместной окопной жизни солдата и его шинели, и в нем на всем протяжении текста соблюдаются размер и рифменная схема первой строфы.

²⁰ Точнее, ее осколок; разумеется, взорвавшись, граната поражает именно осколками; тем не менее *осколок* звучит как нечто гораздо более мелкое, чем *граната*, создавая впечатление меньшей убойной силы.

²¹ В более серьезных эпических сюжетах дело обычно кончается смертью героя и той или иной формой его захоронения вместе с оружием; ср.

«Песнь о Роланде» (меч на груди умирающего Роланда: см. Примеч. 17);

«Песни западных славян» Пушкина: *Как умру, ты зарой мое тело За горой, под зеленою ивой. И со мной положи мою саблю, Потому что я славный был воин* («Марко Якубович») и

«Два гренадера» Генриха Гейне: *Исполни ты просьбу, брат дорогой: Когда здесь глаза я закрою, Во Францию труп мой возьми ты с собой, Французской засыпь там землёю. И крест мой почётный на сердце моё На красной положишь ты ленте, И в руку мою положи мне ружьё, И шапку мне тоже наденьте* (пер. А.А. Фета; будучи при ружье, гренадер получает возможность в финале стихотворения встать, по призыву воскресшего императора, в строй).

Тот же традиционный мотив похорон с оружием присутствует в некоторых вариантах двух фольклорных песен новейшего времени:

«Шли два героя с германского боя...» и «С одесского кичмана бежали два уркана...» (об их происхождении и связи со стихами/песней о двух гренадерах см.: (Архипова, Неклюдов 2008: 27–75)).

²² Этим анахронизмам вторит и описание гранаты как *германской* (а не *немецкой, фашистской* или *немецко-фашистской*), отсылающее к словоупотреблению эпохи Первой мировой войны, а также упоминание в первых же строках о боях на границе, тогда как реально ко времени первого исполнения песни немецкие войска продвинулись далеко в глубь советской территории. В сочетании с открывающим песню «вечным» мотивом шумящих березок и упоминанием о старой дружбе и прошлых грозных боях все это размывает временные рамки описываемых событий, переводя их в некий обобщенный фольклорно-эпический план.

²³ Быстрого разумом Каца я встречал. В 1962 г., в Доме творчества композиторов в отвоёванной у финнов Сортавале (главным корпусом служил бывший охотничий дом маршала Маннергейма) он отдыхал одновременно с другим песенником, не столь известным, Евгением Жарковским. Кац был небольшого роста, подвижный, с огромными миндалевидными глазами, часто пьяный и всегда остроумный. Жарковский был огромного роста, но рыхлый, несколько заторможенный, чему соответствовало его хобби – рыбалка.

Помню эпизод: солнечный день, обед, на веранде столовой за своим столиком сидит Жарковский с женой. Перед ним огромная пузатая банка, видимо, добытая где-то на кухне, и в ней, как в аквариуме, плавает его улов – серебристая с красным хвостом и плавниками, так сказать золотая, рыбка. Горделиво улыбаясь, он посматривает на присутствующих. Стремительно входит подвыпивший Кац. Его реакция молниеносна:

– Г-дэе увв-лл-ч-ттльн зз-кло ддз-тали?!

Архипова и Неклюдов 2008 – Архипова А.С., Неклюдов С.Ю. Два героя / два уркана: привал на пути // Natales grate numeras?: Сб. ст. к 60-летию Г.А. Левинтона / Ред.-сост. А.К. Байбурун и др. СПб.: ЕУСП, 2008 (Studia Ethnologica). Вып. 6. С. 27–75.

Душенко 2005 – Душенко К. Цитаты из русской истории: Справочник. 2200 цитат от призвания варягов до наших дней. М.: ЭКСМО, 2005.

Жолковский 2005 – Жолковский А.К. Книга книг Пастернака: о заглавном тропе «Сестры моей – жизни» // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии. М.: РГГУ, 2005. С. 175–194.

Мандельштам 2006 – Мандельштам Н.Я. Третья книга. М.: Аграф, 2006. Великоорусские песни 1900 – Великоорусские народные песни / Изд. проф. А.И. Соболевским. Т. VI. СПб., 1900.

Песенник 1996 – «В нашу гавань заходили корабли...»: Сб. песен / Сост. Э.Н. Успенский. М.: Денис-Альфа, 1996.

Словарь 1963 – Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. Т. 15. М.: АН СССР, 1963.

Устав 1939 – Строевой устав пехоты РККА (СУ-38). М.: Государственное военное издательство Наркомата обороны СССР, 1939.

Маргиналии к *Postscriptum*'у Бродского

¹ Ср. у Пастернака: И я б хотел, чтоб после смерти, Как мы замкнемся и уйдем, Тесней, чем сердце и предсердье, Зарифмовали нас вдвоем («Любимая, – молвы слащавой..»; 1931).

² О сонетной форме у Бродского см.: (Венцлова 2002: 56–57; Зырянов 2003 (о ее почти полном отсутствии в данном стихотворении см. с. 238–239). Впрочем, согласно И. Булкиной (<http://opus-incertum.livejournal.com/10729.html>), в *Postscriptum*'е можно усмотреть особый тип игры с сонетной формой – сонет с обратным порядком терцетов и катренов (т. е. перевернутый, или опрокинутый, сонет; см.: Гаспаров 1993: 211). Эту идею развивает (в электронном письме ко мне от 2 октября 2009 г.) Н.Н. Мазур:

«На важность ключа-постскриптума указывает само название стихотворения. Если предполагаемый ключ (первые 3 строки) перенести в конец, то восстановится правильная сонетная форма: два раза по четыре и два раза по три строки. То есть перед нами стихотворение с ключом, вставленным не с той стороны (ср. *ключ, подходящий к множеству дверей, ошеломленный первым оборотом*). При таком чтении явственно обозначится «игровая» граница между первым и вторым катреном: *возвеличить/ момент соединения*.

Перенесенный в начало последний терцет усиливает идею повторяемости, круговращения (диска, стола). Образ круга вообще сквозной для всего текста: предположительно и космос, и мир имеют форму шара, а грош, венец, советский герб, телефонный диск, столик, используемый спиритами, – окружности. Круг этот, однако, с изъяном: венец колосьев на советском гербе разомкнутый и телефонный диск в панда ему – *щербатый*. Да и сам венец не брачный, а пародийный – из геральдических колосьев. Нестыковка героев обозначена таким образом и на метафорическом уровне».

Пример опрокинутого сонета – сонет А.Н. Плещеева «Нет отдыха, мой друг, на жизненном пути...»; такова же при ближайшем рассмотрении пушкинская «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье», 1830/1834; см.: Пронин 1999). Опрокинутой онегинской строфой написана «Универ-

ситетская поэма» Набокова (1927; см.: Гаспаров 1993: 164), и она могла послужить непосредственным вызовом Бродскому.

³ В смысле (Якобсон 1983).

⁴ Имеется в виду медного (а не серебряного) цвета двухкопеечная монетка, двушка.

⁵ См.: (Крепс 1984: 55–56). Бродский говорил Томасу Венцлове, «что слова: *в отчаянной попытке возвеличить/ момент соединения* двусмысленны – речь идет и о попытке государства возвеличить момент соединения республик в СССР» (электронное письмо Венцловы ко мне от 10 октября 2009 г.).

⁶ Крепс ошибочно употребляет термин «парафраза».

⁷ Диск появится в дальнейшем у Самойлова в стихотворении «Жаворонок (1962–1963): *И диск телефонный, мурлычущий в будочке – о худшем, о лучшем, о прошлом? о будущем? Рулетка. Орёл или решка. Нет дома. Как жалко. Шарманка. Или скворешня, скворешня для жаворонка*; отметим попутно и «монетный» мотив: *Орел или решка*.

⁸ О телефонном топосе см.: (Тименчик 1988); телефонавтоматное ответвление естественно акцентирует его негативные аспекты.

Образ телефона (в контексте философических размышлений о веке, существовании, любви и разлуке) неоднократно возникает в поэтической книге В. Луговского «Середина века» (1943–1956; публ. 1958), «которую году в 1958 или 1959 Бродский очень хвалил» И.П. Смирнову (электронное письмо Смирнова ко мне от 27 сентября 2009 г.); впрочем, позднее Бродский отзывался о «Средине века» скорее отрицательно (Бродский 2000: 349–350). Книга написана белым 5-ст. хореем и могла повлиять на формирование поэтических вкусов Бродского, среди прочего, своей многословностью: это 25 длинных лироэпических стихотворений, в общей сложности более 80 тыс. строк. О телефоне: *Раскиданные красные матрасы, Веребочки и трубочки телефона, Наполненная бывшими друзьями, Остывшей страстью, старым разговором, Остались позади...* («Первая свеча»).

⁹ В качестве примера душевной открытости приведу «Послание» Лимонова (1968/1979), которое звучало бы совершенно душераздирающе, если бы не было оркестровано аграмматическими изысками, нарочитыми тавтологиями и сбоями рифмовки, одновременно повышающими и подрывающими лирический престиж субъекта:

Когда в земельной жизни этой Уж надоел себе совсем Тогда же наряду со всеми Тебе я грустно надоел И ты покинуть порешилась Меня ничтожно одного Скажи – не можешь ли остаться? Быть может можешь ты остаться? Я свой характер поисправлю И отличусь перед тобой Своими тонкими глазами Своею ласковой рукой И честно слово в этой жизни

Не нужно вздорить нам с тобой Ведь так дожди стучат сурово Когда один кто-либо проживает Но если твердо ты уйдешь Свое решение решив не изменять То еще можешь ты вернуться Дня через два или с порога Я не могу тебя и звать и плакать Не позволяет мне закон мой Но ты могла бы это чувствовать Что я прошу тебя внутри Скажи не можешь ли остаться? Быть может можешь ты остаться?

¹⁰ Об этом стихотворении см.: (Тименчик 1988; Лекманов 2008; Горелик 2006).

¹¹ Если истерический звонок – о домашнем телефоне, то гривенник серебряный в кармане, скорее всего, о возможности звонка по телефону-автомату: в те времена автомат принимал гривенники; ср. в стихотворении Леонида Мартынова «Замечали – по городу ходит прохожий?...» (1935, 1945) строки: *Опускает он гривенник в щель автомата, Крутит пальцем он шаткий кружок циферблата* (есть и другие свидетельства). Пора 15-копеечных монеток пришлось на 1947–1961 гг., после чего стали применяться двухкопеечные, но вместо двушки можно было опускать того же размера гривенник, что сближало ситуацию Бродского с мандельштамовской. Сомнительнее, чтобы к автомату мог иметь отношение и целлулоид; ср.: «Целлулоид фильмы воровской – целлулоидный рожок; с его помощью можно было звонить по телефону-автомату, не опуская 15-копеечную (sic! – А. Ж.) монету; сообщено Н.Л. Поболем» (Мандельштам 1990: 515), и в других комментированных изданиях Мандельштама свидетельство Поболя не воспроизводится; о буквальном смысле этой строчки (куске киноленты, подаренном Мандельштаму Б. Лапиным, см.: Мандельштам 1995: 584), о ее кинематографическом подтексте см.: Лекманов 2008).

¹² Впрочем, основой сплетения любовно-автоматного мотива с космосом, монеткой и государственным гербом мог послужить характерный комплекс тогдашних советских реалий. В песне Галича про эфиопского принца, влюбляющегося в простую советскую регулировщицу («Леночка»; 1962), высокий гость *Сидит с моделью вымпела* – того пятиугольного, с гербом и надписью «СССР» вымпела, который был заброшен на Луну в 1959 г. А другой, более поздний, образца 1966 г., был еще больше похож на монету: внутри пятиугольника был круг, а в нем государственный герб. А многие монеты 1960-х годов были датированы 1961 г. – годом полета Гагарина в космос.

¹³ Ср. сонеты Петрарки XXXVIII, «Orso, e' non furon mai fiumi né stagni...» («Нет, Орсо, не рекам, бегущим с гор...»), XCVII, «Ahi, bella libertà, come tu m'ai...» («О высший дар, бесценная свобода...»), C, «Quella fenestra, ove l'un sol si vede...» («И то окно светила моего...»), все три в пер. Е. Солоновича;

сонет Бальмонта «Погаснет солнце» (1919): *Погаснет солнце в зримой вышине, И звезд не будет в воздухе незримом, Весь мир густым затянут будет дымом, Все громы смолкнут в вечной тишине, На черной и невидимой луне Внутри возникнет зной костром палимым И по тропам, вовек неисследимым, Вся жизнь уйдет к безвестной стороне, – Внезапно в пыль все обратятся травы, И соловьи разучатся любить, Как звук, растают войны и забавы, – Вздохнув, исчезнет в мире дух лукавый, И будет равным быть или не быть – Скорей, чем я смогу тебя забыть...*

а также сонет Ронсара сонет XXVI из книги «Любовь к Кассандре» (начало которого могло послужить отправной точкой для бальмонтоского): *Plus tost le bal de tant d'astres divers Sera lass, plutost la Mer sans onde, Et du Soleil la fuite vagabonde Ne courra plus an tournant de travers... <...> Plutost sans forme ita confus le monde, Que je... (Скорей погаснет в небе звездный хор И станет море каменной пустыней, Скорей не будет Солнца в тверди синей, Не озарит Луна земной простор, Скорей падут громады снежных гор, Мир обратится в хаос форм и линий, Чем...; пер. В. Левика).*

В сущности, на том же риторическом принципе, только с обратным знаком, построен 66-й сонет Шекспира: если обычный риторический ход – «мир великолепен, но любимая еще великолепнее», то у Шекспира «мир ужасен, но любимая(ый) искупает собой все его несовершенства».

В паре с телефонным топосом мотив незаменности возлюбленной проходит в «Про это»: *Ее заменишь?!/ Некем!*

¹⁴ Об этом пушкинском эффекте и его отражении в Шестом из «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» см.: (Жолковский 2005: 295–296, 527).

¹⁵ Вполне прозрачна опора на «Я вас любил...» (но одновременно и на комсомольско-туристскую поэзию 1950-х) – в стихотворении «Прощай...» (1957), открывающем собрание сочинений Бродского:

Прощай,/ позабудь/ и не обессудь./ А письма сожги,/ как мост./ Да будет мужественным/ твой путь./ да будет он прям/ и прост./ Да будет во мгле/ для тебя гореть/ звездная мишура./ да будет надежда/ ладони греть/ у твоего костра./ Да будут метели./ снега, дожди./ и бешеный рев огня./ да будет удач у тебя впереди/ больше, чем у меня./ Да будет могуч и прекрасен/ бой./ гремящий в твоей груди./ Я счастлив за тех./ которым с тобой./ может быть./ по пути.

Любопытна предвосхищающая переключка – по ритму и звучанию, а отчасти и по настрою, с такими шлягерами 1960-х годов, как две «Песни о друге» из соответственно фильмов «Путь к причалу» (1961; слова Т. Поженяна) и «Вертикаль» (1966; слова и музыка Высоцкого). Бродский быстро отошел от подобной эстетики.

По мысли Н.А. Богомолова (электронное письмо ко мне от 21 сентября 2009), это «малозаметное и напыщенно-романтическое стихот-

ворение, наверно, существенно для Postscriptum'a как параллель (а возможно, и как отрицание себя раннего); в нем вместо монетки – письма, вместо проволочного космоса – прямой путь и мост и т. д.»

Что касается параллелей с Коржавиным, то интересны соображения такого знатока Бродского, как Лев Лосев:

«У Коржавина нет ни строчки, которая напоминала бы настоящего Бродского, полно коржавинских строк, есть и целые стихотворения, которые могли бы быть написаны Эмой – “Стансы” (“Ни страны, ни погоста...”), например. Поэтому-то Иосиф и не любил эти стихи, не хотел их печатать – не свои» (Лосев 2010: 117).

¹⁶ Еще более схематизированный вариант коллизии – в частушке, известной из фильма «Дело было в Пенькове» (1958): *Ко мне милый подошел: «Милку я себе нашел!» Он нашел и яшла – Борьба за качество пошла!*

¹⁷ Ср. соображения о перевернутой сонетной форме в примеч. 2.

¹⁸ А также несовпадением вариантов лейтмотивного слова: *существование/существованье* и подчеркнуто туповатой квазирифмой *меня/тебя*.

¹⁹ Лосев в своих комментариях к Postscriptum'у благодарит за это наблюдение В.П. Полухину (*Бродский*, в печати); то же соотнесение см. <http://opus-incertum.livejournal.com/10729.html> (2005. 22 ноября).

²⁰ В одном восторженном эссе о Postscriptum'e (*Юст* 1988: 169) эти строки приводятся в качестве вероятного подтекста-источника. Однако раннее стихотворение Мандельштама «Не спрашивай: ты знаешь...» (1911), откуда они взяты, было впервые опубликовано лишь в 1974 г.; разумеется, нельзя исключить знакомства Бродского с его рукописью или машинописным списком.

²¹ Стихотворение Заболоцкого кончается так: *Со мной бродил какой-то мальчуган, Болтал со мной о массе пустяковин. И даже он, похожий на туман, Был больше материален, чем духовен. Мы с мальчиком на озеро пошли, Он удочку куда-то вниз закинул И нечто, долетевшее с земли, Не торопясь, рукою отодвинул.* Эти строки приводят на память стихотворение Бродского «Я обнял эти плечи и взглянул...» (1962/1970), обращенное, кстати, к той же возлюбленной, что и сонет-postscriptum, только пятью годами ранее; ср.: *Я обнял эти плечи и взглянул на то, что оказалось за спиною, и увидел, что выдвинутый стул сливался с освещенною стеною <...> Но мотылек по комнате кружил, и он мой взгляд с не-движимости сдвинул. И если призрак здесь когда-то жил, то он покинул этот дом. Покинул.*

²² Вертумн – римское божество этрусского происхождения, способное к превращениям; с ним в своем послании Бродский сравнивает покойного друга.

²³ Еще один, почти неслышимый, обертон *существования* в Postscriptum'e – это подразумеваемая ориентация на любовь не за какие-то заслуги (ср. выше о мотиве замены у Коржавина и Лермонтова), а за самый факт существования, за то, каков объект любви сам по себе. Влиятельным прототипом в этой линии является «Нас было четыре сестры...» Кузмина (1906): *Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было, / все мы четыре любили, но все имели разные «потому что»: / одна любила, потому что так отец с матерью ей велели, / другая любила, потому что богат был ее любовник, / третья любила, потому что он был знаменитый художник, / а я любила, потому что полюбила... и т. д.; см.: (Панова 2010).*

В более широком плане это сопоставимо с известным топосом подчеркнуто скромного, зато честного, воспевания возлюбленной/музы – в противовес напыщенной риторике других поэтов; таковы, например, 21-й и 130-й сонеты Шекспира, «Не ослеплен я музою моею...» Баратынского (1830) и «Она не гордой красотой...» (Лермонтов, 1832/1876).

Любопытно, что мотивом любви как таковой продиктованы ударные строки благодарственного «Слова к товарищу Сталину» Исаковского (1945): *За то, что Вы – такой, какой Вы есть и За то, что Вы живете на земле!* Правда, они соседствуют со множеством благодарностей за конкретные заслуги (*Спасибо Вам, что в дни великих бедствий О всех о нас Вы думали в Кремле, За то, что Вы повсюду с нами вместе* и мн. др.), но в самые сильные позиции – в концы двух последних четверостиший – поставлены именно они.

²⁴ Интересную параллель к такой «порче» традиционной формулы являет стихотворение Кушнера, где отказ от «правильности» провозглашается впрямую, но в подчеркнуто правильных стихах: *Друг милый, я люблю тебя, А ты – его, а он – другую. А та, платочек теребя, Меня, а я и в ус не дую! <...> Чего бы проще: я – тебя, А ты – меня, а он – другую, А та – его... Но кто, любя, Потерпит правильность такую? («Друг милый, я люблю тебя...»; 1968).*

²⁵ В формах романтический традиции XIX в. такой отстраняющий сдвиг синтаксического, а с ним и смыслового акцента с партнеров на номинализованный предикат был опробован в пушкинском прототипе: от **Я вас любил...** к **любовь угасла** и далее к **пусть она...** (*Жолковский* 2005: 55–56).

²⁶ О соотнесении Бродским собственной синтаксической техники с техникой поэтов пушкинской поры см. его ответы на вопросы американского исследователя:

«Дэвид Бетта... даже такой поэт парадоксов и высшей иронии, как Баратынский, уступает вам в синтаксисе. Ваш синтаксис сложнее. Иными словами, его поэзия сохраняет баланс в поэтической традиции, которая с тех пор ушла очень далеко.

Иосиф Бродский <...> Этот язык давно умер, этот мыслительный пафос тоже мертв, но в случае с Баратынским, взять хотя бы стихотворение “Смерть”. <...> Смерть в этом стихотворении играет роль ограничения хаоса: *Ты укрощаешь восстающий... что-то там... ураган, ты на берега свои бегущий вспять обращаешь океан.* И он говорит: *Даешь пределы ты растений, чтоб не затмил могучий лес земли губительною тенью, злак не восстал бы до небес.* Это метафизика, граничащая с абсурдом. И это у Баратынского – за век до того, как на это пошла мода. То же самое с Пушкиным, например, и Т.С. Элиотом...» (*Бетеа, Бродский* 2000).

Бетеа Д., Бродский И. 2000 – *Бетеа Д., Бродский И.* Наглая проповедь идеализма/ Интервью Дэвида Бетеа с Иосифом Бродским // Новая юность. 2000. № 1 (40). (http://infoart.udm.ru/magazine/nov_yun/n40/brodsky.htm).

Бродский 2000. Большая книга интервью / Ред. И. Захаров, В. Полухина. М.: Захаров, 2000.

Бродский (в печати). – *Бродский И.* Стихотворения и поэмы. В 2 т. / Сост., коммент. и вступ. ст. Л. Лосева. СПб.: Академический проект,

Венцлова 2002 – *Венцлова Т.* «Кенигсбергский текст» русской литературы и кенигсбергские стихи Иосифа Бродского // Как работает стихотворение Бродского: Из исследований славистов на Западе / Ред.-сост. Л.В. Лосев, В.П. Полухина. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 43–63.

Гаспаров 1993 – *Гаспаров М.* Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993.

Горелик 2006 – *Горелик Л.* «Таинственное стихотворение “Телефон”» О. Мандельштама // Известия РАН. Сер. литературы и языка, 2006. Т. 65. № 2. С. 49–54.

Жолковский 2005 – *Жолковский А.К.* Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005.

Зырянов 2003 – *Зырянов О.* Сонетная форма в поэзии И. Бродского: жанровый статус и эволюционная динамика // Поэтика Иосифа Бродского: Сб. науч. тр. / Сост. В.П. Полухина, И.В. Фоменко, А.Г. Степанов. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. С. 230–241.

Крепс 1984 – *Крепс М.* О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor, Ardis, 1984.

Лекманов 2008 – *Лекманов О.* «Я к воробьям пойду и к репортажам...» Поздний Мандельштам: портрет на газетном фоне // Toronto Slavic Quarterly. 2008. № 25. <http://www.utoronto.ca/tsq/25/lekmanov25.shtml>.

Лосев 2010 – *Лосев Л.* Меандр. Мемуарная проза. М.: Новое издательство, 2010.

Мандельштам 1990 – *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы/ Комм. А.Д. Михайлова и П.М. Нерлера. М.: Худож. лит., 1990.

Мандельштам 1995 – *Мандельштам О.* Полн. собр. стихотворений / Сост. и примеч. А.Г. Меца. СПб.: Академич. Проект, 1995.

Панова 2010 – *Панова Л.* Портрет с последствиями: к технике портретирования современников у Михаила Кузмина и Георгия Иванова // Русская литература. 2010. № 4. С. 218–234.

Пронин 1999 – *Пронин В.* Теория литературных жанров: Учеб. пособие. М.: МГУП, 1999. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Pronin/04.php

Тименчик 1988 – *Тименчик Р.* К символике телефона в русской поэзии // Тр. по знаковым системам. 1988. № 22. С. 155–163.

Юст 1988. – *Юст Д.* Сонет // Двадцать два. 1988. № 59. С. 169–181.

Якобсон 1983 [1961] – *Якобсон Р.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика / Сост. Ю.С. Степанов. М.: Радуга, 1983. С. 462–482.

Patera 2003 – *Patera T.* A concordance to the poetry of Joseph Brodsky. Vol. 5. The Edwin Mellen Press: Lewiston, N.Y.; Queensboro, Ontario; Lampeter, Wales, 2003.

Contents

Foreword

I

One Absolutely Happy Cave.....
The Discreet Charm of the Russian Folktale
 № 421, or The Power of the Word.....
La Belle Marquise.....
 Radiant Garments.....
 Pushkin As Triquet in the Role of Pushkin.....
City and Hairlock. *On a Pushkin Miniature*.....
Mandel'shtam's «A Silver Dime in My Pocket...»
Pun and Punishment.....
 Bertrand Russell's Deadly Aphorism.....
Sex Framed.....

II

Eye-To-Eye with Power Figures. *From the History*
 of a Pushkinian Paradigm.....
The Semiotics of «Taman».....
To Be or Not To Be God. *On the Paradoxes*
 of Authorial Power in Dostoevsky.....
Subtleties of Reading. *Notes on Leo Tolstoy*.....

Nikolay Leskov's Metatextual Gem.....
Leskov's «Man on Sentry Duty»: Hierarchy and Narrative.....
«Just a leetle off». *Notes on Chekhov*.....
Ivan Bunin's «Akhmat», or A Concise Grammar of Desire.....

III

Zoshchenko and Chekhov: Fear, Case, Occasion.....
About Sharikov.....
The Philosophy of Composition. *On the Structure*
 of a Literary Text.....
Around «Pkhents».....
Bender in Zurich.....
Fazil Iskander's Pantomime Narratives.....
Soul, Distance and the Technology of Miracle.
 Five Readings of Platonov's «Fro».....
Lessons of Spanish

IV

How Was Mandel'shtam's «Lamarck» Made, After All?.....
The Puzzles of Zabolotsky's «Darkening Are the Signs
 of the Zodiac...».....
Poem? Problem? Prank? *On Vladimir Nabokov's*
 «First Poem».....
Between the Grave and a Monument:
 Notes on Anna Akhmatova's «Requiem» (1940).....
Ra-ta-ta («Two Maxims»).....
Marginal Notes on Joseph Brodsky's «Postscript».....
References.....

Index

Alexander Zholkovsky

Eye-To-Eye with Power Figures. Essays on Russian Literature

The collection of essays by the distinguished Russian-American scholar Professor Alexander Zholkovsky is devoted to close reading of Russian literature in the context of world classics. The author analyzes texts from the folklore and the Bible as well as by Plato, Jonathan Swift, Pierre Corneille, Beaumarchais, E.T.A. Hoffmann, Bertrand Russell, Milan Kundera, Alexander Pushkin, Mikhail Lermontov, Fedor Dostoevsky, Leo Tolstoy, Nikolay Leskov, Anton Chekhov, Ivan Bunin, Arkady Averchenko, Anna Akhmatova, Osip Mandel'shtam, Nikolay Zabolotsky, Mikhail Zoshchenko, Andrey Platonov, Vladimir Nabokov, Mikhail Bulgakov, Veniamin Kaverin, Alexander Solzhenitsyn, Andrey Siniavsky/ Abram Terts, Vasily Aksenov and Fazil Iskander.

Each essay focuses on one text (or motif) with a view to the interaction of its major levels: semantic, structural and intertextual. Central to the analyses are the concepts of artistic design, of literary motifs and clusters and of the different treatment of common motifs by different authors.

The book boasts a variety of ideas and calls for attentive reading, but it is written in a simple and straightforward manner. It is accessible to a broad range of educated readers and can be used as a helpful tool in teaching Russian literature.

Жолковский А.К.

Ж79

Очные ставки с властителем: Статьи о русской литературе. М.: РГГУ, 2011. с.

ISBN 978-5-7281-1199-3

Книга известного филолога А.К. Жолковского посвящена пристальному анализу русской литературы с опорой на мировую классику. Рассматриваются тексты русского и мирового фольклора, Библии, Платона, Свифта, Корнеля, Бомарше, Гофмана, Рассела, Кундеры, Пушкина, Лермонтова, Достоевского, Толстого, Лескова, Чехова, Бунина, Аверченко, Ахматовой, Мандельштама, Заболоцкого, Зощенко, Платонова, Набокова, Булгакова, Каверина, Солженицына, Синявского-Терца, Аксенова и Искандера.

В каждой статье внимание сосредоточивается на одном тексте или мотиве, который анализируется во взаимодействии его уровней – семантики, структуры, переключек с литературным фоном. Центральными в разборах являются понятия художественной конструкции, литературных мотивов и их устойчивых наборов и проблематика различной трактовки общих мотивов разными авторами.

Книга богата идеями и требует внимательного чтения, но написана просто, без злоупотребления специальной терминологией. Она доступна широкому кругу образованных читателей и будет полезным пособием по изучению русской литературы.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(Рос=Рус)

Учебное издание

Жолковский Александр Константинович

ОЧНЫЕ СТАВКИ С ВЛАСТИТЕЛЕМ
Статьи о русской литературе

Редактор

С.М. Пчеляная

Художественный редактор

М.К. Гуров

Корректор

Технический редактор

Г.П. Каренина

Компьютерная верстка

А.Ю. Ефимова

Подписано в печать

Формат

Усл.-печ. л. Уч.-изд. л.

Тираж

Заказ

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6